

La chanson québécoise. De Félix Leclerc à Robert Charlebois (1948-1968)

Gilles Perron

Number 144, Winter 2007

La littérature québécoise 1940-1970

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/47547ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Perron, G. (2007). La chanson québécoise. De Félix Leclerc à Robert Charlebois (1948-1968). *Québec français*, (144), 54–56.

seurs, Carrier, Mathieu, mais aussi Andrée Maillet, dans une nouvelle intitulée « Les doigts extravagants¹⁴, » qui offre un ton différent, plus personnel, cherchant à entraîner le fantastique québécois vers de nouveaux horizons. On oriente alors davantage les œuvres rattachées au genre vers l'exploration des outils de perception du protagoniste, on s'intéresse à ce que Tzvetan Todorov appelle les « thèmes du je » : tout est question de point de vue et le fantastique trouve son expression dans l'évocation des troubles intérieurs du personnage qui côtoie l'insolite. En 1970, Todorov publie son *Introduction à la littérature fantastique*, qui influence peut-être les fantastiqueurs de cette décennie chez nous, de Jacques Brossard à Pierre Chatillon, en passant par André Carpentier et André Berthiaume, pour ne nommer qu'eux. Apparaîtra aussi *Solaris*, en 1974, qui « authentifiera », pour ainsi dire, l'existence du fantastique chez nous, l'ancrera dans la culture littéraire.

Quelques décennies plus tard, le lectorat québécois qui s'intéresse au genre tend de plus en plus à vouloir connaître la filiation qui relie les fantastiqueurs contemporains aux premiers balbutiements du genre. C'est sans doute ce qui a motivé Claude Janelle à publier chez Alire, à l'automne 2006, une anthologie du fantastique et de la science-fiction pour la décennie 1960-1969.

Notes

- 1 Gilles Archambault, « Présentation », dans Yves Thériault, *Contes pour un homme seul*, Montréal, BQ, 1993, p. 12.
- 2 Danielle Pittet, « Analyse des procédés grotesques dans "Le sac" tiré de *Contes pour un homme seul* d'Yves Thériault », dans Maurice Émond [dir.], *Les voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1990, p. 181.
- 3 *Ibid.*, p. 184-185.
- 4 *Ibid.*, p. 183.
- 5 Yves Thériault, *Contes pour un homme seul*, p. 18.
- 6 *Ibid.*, p. 53.
- 7 Jean Fabre, *Le miroir de sorcière*, Paris, éd. José Corti, 1992, 517 p.
- 8 Roch Carrier, « La tête », dans *Jolis deuil*, Montréal, Stanké, 1999, p. 17.
- 9 Maurice Émond, *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1987, 276 p.
- 10 Claude Mathieu, « La mort exquise », dans *La mort exquise et autres nouvelles*, Québec, L'instant même, 1997 (c1965), p. 16-17.
- 11 Gilles Pellerin, « Classique à contretemps », dans Claude Mathieu, *op. cit.*, p. 7.
- 12 Télé-Québec, « M'as-tu lu ? », www.telequebec.tv/mastulu/regardez.aspx?id=8 [page consultée le 28 août 2006].
- 13 Michel Tremblay, *Contes pour buveurs attardés*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996, p. 7.
- 14 Andrée Maillet, « Les doigts extravagants », dans *Le lendemain n'est pas sans amour*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1963, p. 7-19.



La chanson québécoise. De Félix Leclerc à Robert Charlebois (1948-1968)

PAR GILLES PERRON

L'approche historique d'un phénomène littéraire ou culturel pose d'abord la question des balises, et la chanson n'y fait pas exception : où et avec qui commence-t-elle ? Lorsque Roger Chamberland et André Gaulin font paraître leur anthologie de *La chanson québécoise* en 1994, ils en fixent les origines dans les années 1930, ce qu'annonce d'emblée le sous-titre du volume : *De la Bolduc à aujourd'hui*. Pourquoi la Bolduc (née Mary Travers), et pas, par exemple, Antoine Gérin-Lajoie, auteur du premier grand succès québécois, avec « Un canadien errant » (1842) ? Parce que La Bolduc est la première auteure-compositeure-interprète à faire carrière dans la chanson et, surtout, parce que ses chansons, dont on peut peut-être questionner les qualités littéraires ou même l'originalité musicale, étaient en prise directe avec le quotidien des classes populaires, et qu'une majorité de la population avait, pour la première fois, l'agréable sensation qu'on lui parlait d'elle dans sa langue. Aussi parce que les débuts de la carrière de La Bolduc coïncident avec le développement

des enregistrements sonores, qui permettent aux nouvelles vedettes de la chanson d'entrer dans les foyers. Dans son cas, le succès demeure phénoménal pour l'époque : « 12 000 exemplaires vendus de « La cuisinière » et de « La servante' ».

Après la Bolduc, il faudra attendre les années 1940 pour qu'un autre auteur-compositeur-interprète connaisse un succès équivalent. Ce sera Roland Lebrun, connu sous le nom du Soldat Lebrun, un soldat qui n'aura pas participé à la guerre. Il saura canaliser les angoisses de la Deuxième Guerre mondiale par ses chansons naïves, qui parlent de la peur de perdre un être aimé, de l'éloignement, des relations mère-fils, de l'amour inquiet sur fond de musique country western. La Bolduc chantait sur des airs d'inspiration folklorique, le soldat Lebrun inventait le country québécois : chacun à sa manière réinventait les racines de ses contemporains. Mais la chanson telle qu'on la connaît aujourd'hui, celle qui allie la qualité textuelle à l'inventivité musicale, était encore à venir.

Félix Leclerc

C'est alors que vint Félix Leclerc. Dans les années 1940, Leclerc est un auteur populaire. Les titres de sa « trilogie », *Adagio* (contes, 1943), *Allegro* (fables, 1944) et *Andante* (poèmes, 1944), marquent son intérêt pour la musique, mais c'est surtout par le théâtre qu'il aimerait être reconnu. La chanson ? Ce n'est alors qu'un beau passe-temps et jamais il ne songerait à faire carrière dans ce domaine. Même en 1950, lorsque Jacques Canetti, l'impresario français de l'heure, le « découvre » et l'invite à chanter à Paris, il n'y croit pas : « Je serai de retour dans trois jours : 24 heures pour aller, 24 heures pour me faire descendre, 24 heures pour revenir ». Ses débuts au Théâtre ABC, le 22 décembre 1950 lui font comprendre qu'il s'est trompé et les trois jours deviennent trois ans. Au Québec, il avait chanté déjà en public pour la première fois en 1948, mais dans un spectacle théâtral, *Le petit bonheur*, une suite de sketches entrecoupés de ses chansons. Lors de la reprise de ce spectacle en avril 1949 (puis en septembre de la même année), la critique émet des réserves sur les sketches présentés, mais souligne la qualité des chansons : « Entre ses sketches, Leclerc donne en s'accompagnant sur sa guitare une demi-douzaine de ses chansons qui tiennent mieux le coup que ses textes. "Le petit bonheur" et "Notre sentier" surtout, et aussi "Le train du Nord" sont très agréables. Leur rythme monotone et leur poésie populaire ne manquent pas de charme. Elles sont la révélation de ce spectacle : Félix Leclerc chansonnier² ». Les autres critiques du spectacle vont dans le même sens. Et même, selon Jean Vincent, Leclerc « crée [...] un genre qui manquait désespérément au Canada français³ ». Jacques Giraldeau, qui n'a pas vu le spectacle, mais qui a entendu Leclerc chanter en direct à la radio, « salue en lui notre premier véritable chansonnier⁴ ». Il faut donc nuancer le mythe du poète maudit, devenu ici le

chanteur incompris en son pays, que la France (et Canetti) nous aurait révélé après 1950. C'est le genre lui-même, bien plus que Leclerc, qui n'est pas reconnu, comme le constatait avec justesse Vincent. La chanson poétique n'existe pas encore au Québec et ne fait qu'émerger en France, où Leclerc précédera de peu les Brassens, Brel, Ferré et autres monstres sacrés qui ont parfois admis ce qu'ils devaient à notre Félix. Mais il faut reconnaître que c'est la consécration française qui lui permet de devenir, aux yeux de ses contemporains québécois, un « vrai » chanteur, alors que lui-même refusera toujours cette étiquette, préférant dire qu'il est un « homme qui chante ». Si les Français n'ont pas « découvert » Leclerc, ils l'ont néanmoins sacré poète de la chanson, et son succès là-bas se transportera rapidement ici : de retour au Québec pour une semaine, il fait salle comble au Continental, à Montréal, cinq soirs de suite. C'est tout de même la France qui a fait de lui une vedette, à qui l'on réclame des autographes. Et sans l'avoir choisi, il sent déjà qu'il sera celui qui aura ouvert toutes grandes les portes de la chanson. Au début de 1951, il confie à Léon Zitronne, à la radio française, qu'il est heureux de son succès pour ce qu'il apporte aux Canadiens français : « [C]e qui m'arrive donnera confiance et courage, je l'espère, à ceux qui portent une chanson dans leur cœur⁵ ». On ne saurait douter, dès lors, qu'il soit prêt à assumer son rôle de père de la chanson québécoise, qui se met après lui à exister.

La lente naissance

Après la consécration de Félix Leclerc, la table est mise pour que vive la chanson. Ce sera l'arrivée de Raymond Lévesque, qui, au milieu des années 1950, tentera de suivre les traces parisiennes de son aîné. Les chansons de Lévesque seront toujours plus populaires que lui-même, alors que « Les trottoirs » contribuent à la carrière française d'Eddie Constantine et que, surtout, Bourvil ne sera que le premier d'une longue suite d'interprètes qui immortaliseront « Quand les hommes vivront d'amour ». Moins connus, les Pierre Pétel ou Lionel Daunais (actif depuis les années 1930) précèdent un Jacques Blanchet révélé par le Concours de la chanson canadienne en 1956, avec sa chanson « Le ciel se marie avec la mer », la même année où Camille Andréa, qui ne sera connue que pour cette seule chanson, gagne le second prix avec « [En veillant] Sur l'perron », que popularisera Dominique Michel. Les milliers de chansons soumises à ce concours organisé par Radio-Canada annoncent l'effervescence qui marquera la décennie suivante.



La chanson est un texte

Dans les années 1960, c'est tout le Québec qui ressent le besoin de se dire. Les Canadiens français, devenant Québécois, se redéfinissent en (re)construisant leurs institutions politiques, économiques ou culturelles. La littérature éclate, les mots explosent en une révolution plus durable que celle des bombes. Et la chanson sert de dénominateur commun à toute une jeunesse qui aspire à la parole. Cette chanson se veut poétique avant tout : dans l'esprit qui anime l'époque, quiconque a quelque chose à dire doit trouver la tribune dont il a besoin. Ce seront les boîtes à chanson. C'est d'ailleurs une de ces premières boîtes qui servira de prétexte à la naissance des Bozos, une sorte d'association de jeunes auteurs, compositeurs et interprètes qui se nommeront ainsi en reconnaissance à celui qui leur aura tracé le chemin. En 1959, les Bozos, ce sont Jacques Blanchet, André Gagnon, Raymond Lévesque, Clémence DesRochers, Jean-Pierre Ferland, Claude Léveillé et Hervé Brousseau. La même année, Jacques Labrecque chante les chansons de Gilles Vigneault, qui ne s'y mettra lui-même que quelques années plus tard. Au tournant de la décennie, il ne fait plus aucun doute que la chanson existe, et si on chante encore les chansons de ceux-là, c'est qu'ils étaient aussi des mélodistes accomplis, ce qui n'était pas le cas de beaucoup de leurs contemporains. Ces vedettes en devenir commencent donc par faire le circuit des boîtes à chanson, y côtoyant nombre de poètes d'occasion venus exposer leur âme au grand jour, avec parfois toute la naïveté, mais surtout la sincérité de cette « génération lyrique » (comme l'a si bien nommée François Ricard) qui croit alors que l'avenir est dans les mots. Stéphane Venne résumait fort bien le phénomène en 1965 : « Le chansonnier doit être jeune, n'avoir pas choisi de faire de la chanson mais y avoir plutôt une espèce de vocation, il doit donner son spectacle sans "artifice" dans un cadre le plus dépouillé possible, avec le minimum de musiciens, idéalement sans autre accompagnateur que lui-même à la guitare ou au piano, il est un peu lourd en scène (non seulement on le lui pardonne, mais on soupçonnerait de tricherie celui qui viserait à l'aisance et à la diversité des grands du music-hall) et, principalement, il doit avoir composé les paroles et la musique des chansons qu'il interprète, et y parler préférablement à la première personne⁶ ». Comme la plupart des chansonniers ne savent ni lire ni écrire la musique, ils donnent effectivement une priorité absolue au texte. Le public n'en demande pas plus.

La chanson est aussi une musique

Mais ceux qui travaillent pour durer sont ceux qui comprennent d'emblée, tels les Bozos, que la musique n'est pas qu'un accompagnement, mais qu'elle est partie intégrante d'une chanson. C'est ainsi que surgissent au début ou au milieu des années soixante les Monique Miville-Deschênes, Louise Forestier, Robert Charlebois, Pierre Calvé, Jean-Paul Filion, George Dor, etc., qui proposent des univers différents et qui ainsi font la preuve que la chanson est multiple. Pour survivre aux années 1960, il faudra pourtant suivre le courant et accepter la modernité musicale de ceux qu'on appelle les chanteurs yé-yé : Les Sultans, Les Classels, Les Baronets, etc., qui le plus souvent traduisent succès américains et anglais, avec des textes où seul compte le rythme, où

la légèreté du contenu fait loi. C'est Charlebois qui aura le génie de réconcilier la chanson populaire et la chanson à texte, dans un spectacle-événement qui marquera l'histoire de la chanson québécoise : l'Osstidcho, de 1968. Avec Mouffe, Louise Forestier, Yvon Deschamps (qui fait ses premiers monologues comiques), accompagné du Jazz libre du Québec, Robert Charlebois est le leader de ce spectacle échevelé qui doit son nom à Paul Buissonneau (plutôt incrédule devant le projet, il leur aurait lancé : « c'est quoi votre hostie de show ? ! »).

L'Osstidcho, et après...

Pour Robert Léger, la présentation de l'Osstidcho en mai 1968 est un événement « aussi important que le triomphe de Félix Leclerc à Paris, en décembre 1950⁷ ». Les nouvelles chansons de Charlebois sont marquées par son séjour en Californie, qui lui inspire des musiques rock ou psychédélices, sur des textes aux accents éclatés et surréalistes (Claude Péloquin et lui auraient écrit « Lindberg » en une heure...). Il y a donc effectivement une rupture à partir du moment où Charlebois inscrit définitivement l'importance de la musique dans le répertoire des chansonniers. Dès lors, il pourra revendiquer avec conviction son statut de chanteur populaire (dans « Ordinaire »). Avec Charlebois, c'est la pérennité de la musique qui est désormais assurée, à un point tel que dans les années 1970, à l'image d'une certaine musique anglo-saxonne, ce sera d'abord par leur musique que les artistes de la chanson devront attirer l'attention. Jean-Pierre Ferland a d'ailleurs souvent rappelé à quel point l'Osstidcho l'avait ébranlé dans sa vision de la chanson, ce qui a donné, dans son cas, l'incontournable *Jaune* (1970). Après les groupes copistes des années 1960, ceux des années 1970 seront des créateurs accomplis, produisant des mélodies aux arrangements complexes, avec toujours ce besoin de dire qui assurera au texte une place de choix dans cette nouvelle chanson.



Notes

- 1 Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise. De la Bolduc à aujourd'hui*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1994, p. 490.
- 2 Jean Luce, *La Presse*, 21 avril 1949.
- 3 Jean Vincent, *Le Devoir*, 21 avril 1949.
- 4 Jacques Giraldeau, *Notre temps*, 26 mars 1949.
- 5 Bertin, Jacques, *Félix Leclerc. Le roi heureux*, Montréal, Boréal (compact), 1988, p. 184.
- 6 Stéphane Venne, « La chanson d'ici », dans *Parti pris*, vol. 2, n° 5 (janvier 1965).
- 7 Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, 2003, p. 68.