
L'enquête d'identité dans la chanson francophone d'Amérique

André Gaulin
Département des littératures
Université Laval

J'ai donné à l'hiver 1991 un cours que j'avais intitulé «L'essai et la *question* linguistique au Québec». Je ne sais par quelle alchimie de transcription mon titre est devenu sur le babillard officiel: «L'essai et le *problème* linguistique au Québec». Quelqu'un avait-il adapté le texte d'après la structure mentale qui nous fait vivre notre culture comme une relation problématique au sens de Lucien Goldmann?

Cette fois-ci, si vous avez lu le titre de mon article comme «*La quête* de l'identité dans la chanson francophone d'Amérique», c'est que vous avez cédé à l'association syntagmatique que l'on fait le plus souvent. J'aurai donc à m'expliquer sur mon expression «l'enquête d'identité», et cela convient assez dans le cadre continental nord-américain où parler français et le vivre équivalent trop souvent à devoir se justifier. L'enquête d'identité rend mieux à mon sens cette constante nécessité de la francophonie américaine de lier une quête intérieure à la matérialité de l'autre, interlocuteur obligé sinon destinataire dans la mesure où aucun espace francophone d'ici (le Québec, l'Acadie, l'Ontario et le Manitoba français, la Fransaskoisie, la Louisiane, la Franco-Américanie...) n'est son propre référent, son propre répondant et son propre représentant. C'est à cela sans doute que renvoie le titre de

l'article d'Eric Waddell « Un continent-Québec et une poussière d'îles : asymétrie et éclatement au sein de la francophonie nord-américaine ». Continent et archipel ou, pour évoquer Alain Grandbois, ensemble d'« îles de la nuit » ? Ne faut-il pas lire ainsi Anne Hébert dans son profond cheminement du *Premier jardin* (Seuil, 1988) quand elle dit de Pierrette Paul, alias Flora Fontanges, qui revient dans la capitale de son « pays natal » : « Le nom de la ville de son enfance n'est pas affiché au tableau des départs » (p. 10). Et plus loin : « Il va falloir traverser l'Atlantique, durant de longues heures, et aborder quelque part en Amérique du Nord, avant que le nom redouté ne soit visible sur un tableau d'affichage, en toutes lettres, comme un pays réel où elle est convoquée pour jouer un rôle au théâtre » (*Ibid.*). Parler français en Amérique serait-il jouer un rôle ? Ou, comme le titrait André Langevin dans un de ses essais dans *Maclean* en 1966, « Parler français, une forme d'extrémisme ? » (*Maclean*, 6, 1).

Vous admettez donc, pour faire bref, que le mot *enquête* rend mieux la situation du non-lieu, du moins juridique, que je viens d'évoquer. C'est d'ailleurs Clémence DesRochers qui m'a inspiré ce mot avec sa chanson éponyme qui évoque le travail profond de la mémoire non seulement personnelle, mais aussi collective et historique. L'enquête, dans la chanson, devient le rendez-vous de soi avec soi, en un lieu-dit, comme de chacun des archipels francophones en dépit des contraintes adverses.

Si je prends la peine de chanter
 Avant d'être dépaymée
 C'est peut-être pour empêcher
 Vos cris de se mettre à pleurer
 Au beau milieu de ma journée
 Si je prends la peine de chanter
 C'est pas pour vous dépayser
 Vous ne me laissez le choix
 C'est vos vieux noms, c'est votre voix
 Qui sont montés du fond de moi.
 (« Avant d'être dépaymée », Daniel Deschênes).

Cette montée du collectif historique en soi, Gilles Vigneault le rend aussi dans cette chanson qui constitue essentiellement sa poétique comme poète sonorisé :

Est-ce vous que j'appelle
Ou vous qui m'appelez
Langage de mon père
Et patois dix-septième
Vous me faites voyage
Mal et mélancolie
Vous me faites plaisir
Et sagesse et folie
Il n'est coin de la terre
Où je ne vous entende
Il n'est coin de ma vie
À l'abri de vos bruits
Il n'est chanson de moi
Qui ne soit toute faite
Avec vos mots vos pas
Avec votre musique.
(« Les gens de mon pays », 1965).

Si l'on s'en tient à une définition de l'enquête, prenons le *Larousse* par exemple, on parle d'une « réunion de témoignages pour élucider une question douteuse » (*Petit Larousse illustré*, 1980, p. 375). En fait, la chanson francophone ressemble assez à cela, avec un registre qui va du cri au chant – y compris « le chant trop chaud » qu'évoque Sylvie Tremblay dans « Simple Pathétik » –, du mode mineur fréquent au majeur. Un musicologue pourrait d'ailleurs vérifier si le mode mineur n'est pas d'autant plus utilisé que l'on va vers la minorisation des espaces. Il faut en outre signaler ici les discours concurrents et parfois divergents du texte littéraire et du texte musical qui forment indissolublement ce que l'on appelle une chanson. Un bel exemple qui illustre cela, c'est le « Tout le monde est malheureux » de Gilles Vigneault (1966) où le texte musical prend le contre-pied de la tristesse, sujet du texte. À l'occasion d'un festival de la chanson francophone tenu au cinéma Outremont, les 2 et 3 décembre 1977, le poète Michel Garneau, quant à lui, a interprété « Prendre un verre de bière, mon minou » sur un rythme tout à fait lent qui fait de la gaie chanson à boire (et à déboires) une chanson triste qui force le destinataire à inverser le sens des mots. Dans l'enregistrement qui a été fait de ce spectacle (*Les réjouissances ou « Les p'tits oiseaux transportent l'éternité »*, Le Tamanoir, 1977), on peut constater la résistance de la foule à cette interprétation mais qui finit par comprendre que cette chanson à boire est en fait une chanson de dérélition.

CHANSONS DANS LA MÉMOIRE LONGTEMPS

L'un des traits communs de la chanson francophone nord-américaine, c'est la remontée presque constante dans la mémoire. On pourrait citer ici le psalmiste : « Que ma langue s'attache à mon palais si je perds ton souvenir [Jérusalem] ». La chanson d'ici ressemble assez à ce que dit toujours Vigneault, on ne l'a peut-être pas assez remarqué, dans « Les gens de mon pays » :

Les gens de mon pays
Ce sont gens de parole
Et gens de causerie
Qui parlent pour s'entendre
Et parlent pour parler.

On chante donc d'abord pour s'entendre comme ces coureurs de bois qu'évoque Octave Crémazie dans une lettre de 1866 à Henri-Raymond Casgrain : « Quand le trappeur parcourt les forêts du nouveau monde, il chante les refrains naïfs de son enfance [...] pour ranimer son courage et non pour faire admirer sa voix : ainsi de moi. »

Est-ce donc cette immense solitude, qui nous a ensuite abolis dans la désolation historique, qui nous fait d'abord chanter comme dans le poème d'Alfred DesRochers où le(s) fils déchu(s) entonne(nt) « À la claire fontaine » :

Ils l'ont si bien redite aux échos des forêts,
Cette chanson naïve où le rossignol chante,
Sur la plus haute branche, une chanson touchante,
Qu'elle se mêle à mes pensers les plus secrets.
(« Je suis un fils déchu », *À l'ombre de l'Orford*, 1930).

Cette enquête dans la mémoire constitue souvent un arrachement au sommeil, à l'oubli. Ainsi dans cette puissante invective de Zachary Richard qui lance, aidé par le cinéma et le son, le chant de l'hallali, chant qui, comme dans les folklores tristes ou gais du jésuite Germain Lemieux d'Ontario, garde l'âge des mots du Moyen Âge :

Réveille, réveille
C'est les goddams qui viennent
Brûler la récolte
Réveille, réveille
Hommes acadiens

Pour sauver le village

[...]

J'ai vu mon pauvre père

Était fait prisonnier

Pendant que ma mère

Ma belle mère braillait

J'ai vu ma belle maison

Était mise aux flammes

Et moi j'su resté orphelin

Orphelin de l'Acadie.

(« Réveille »).

Il n'y a pas de correspondance de ce cri au Québec, sinon dans la poésie de Gaston Miron ou de Paul Chamberland (ou, dans un autre registre, dans le rock québécois). À voix nue, puis réconforté par l'orchestre qui ajoute le tam-tam aux mots, Zachary Richard ressemble à un muezzin qui crie, ou qui pleure plus haut, son message déchirant et retardataire. Dans une version plus vive, plus déterminée, emportée dans la vague musicale ascendante, Édith Butler reprend l'invitatoire ; cette fois, les tambours ont remplacé les tam-tams pendant que, signe d'éveil, un chœur soutient la douleur du chant mémoriel. Sur ce même disque de 1976, Butler traduit bien la dépossession de ces fils d'Acadie :

Comme des Juifs errants

Ils ont marché si longtemps

Qu'ils ont fini par revenir

Dans le pays d'avant.

(« Comme des Juifs errants », Jean-Claude Dupont /

Daniel Deschênes).

Cependant, dans la première chanson québécoise, acadienne ou franco-ontarienne, le retour au folklore est autre chose qu'une mode rétro, même s'il signifie pourtant la détermination de revenir aux sources de sa joie perdue. Chez Édith Butler, par exemple, on peut parler d'une utilisation joyeuse et militante du folklore, un folklore qui reprend son mordant comme dans l'émouvante « Eugénie Melanson » du poète Herménégilde Chiasson. Qu'on écoute par exemple la « Marie Caissie » dont la gaieté folle emprunte l'envers de l'ancienne tristesse historique. Davantage, le folklore, à la manière de Butler (on pourrait parler de Jacques Labrecque, de Raoul Roy ou d'Yves Albert pour le Québec ou de Gilles Vigneault pour certains textes), est une respiration intérieure,

un langage jamais interrompu, un turlutage de la vie, un «nounage» qui s'associe la harpe et le dulcimer un peu comme le groupe Beausoleil-Broussard a si finement combiné un menuet de Jacques Hotteterre (vers 1700) avec le «reel des deux classes». Folklore militant toujours comme dans la «Mutinerie» du groupe 1755 ou dans «Le grain de mil» de Butler, une interprétation d'un souffle et d'une finesse, où l'herbe pousse encore son combat: «Nos amants sont en guerre ° Ils combattent pour nous ° S'ils gagnent la bataille ° Ils auront nos amours». Tout en renouant avec la France profonde et patrimoniale, ce folklore qu'a valorisé en Ontario Garolou ou CANO, par exemple, s'invente aussi, donnant les premières chansons d'ici:

Ah! que le papier coûte cher
 Dans le Bas-Canada
 Surtout aux Trois-Rivières
 Que ma blonde a m'écrit pas
 Ah! que c'est ennuyant
 D'être si éloigné
 À vivre dans la tristesse
 Six mois dans les chantiers.

Ce texte n'est-il pas l'ancêtre de chansons comme «La Manic» de Georges Dor, encore une histoire d'écriture et d'ennui, ou comme «Ah! que l'hiver» de Gilles Vigneault. On pourrait aussi citer au titre du folklore qui devient chanson «La vie pénible des cageux» du disque *Chez nous* (Office de la télécommunication éducative de l'Ontario, 1975). Retenons plutôt sur ce même disque un passage du «Train», chanson de François Lemieux, qui évoque l'effacement des signes culturels, ou du moins le danger de leur disparition:

Un Franco-Ontarien
 C'est un amplificateur débranché
 C'est un cul-de-sac en plein océan
 C'est un Diefenbaker en temps d'élection
 C'est un Réal Caouette avec la langue attachée
 C'est un sentiment qui est parti se coucher...
 Mais l'bâtard
 Il dort pas encore
 On va l'brasser
 Parce que moi j'parle
 Français à la maison.

CHANSON(S) ET TERRITOIRE(S)

Est-ce à dire qu'il est plus difficile de maintenir le chant dans un territoire que dans l'autre? C'est là poser une question délicate où donner une réponse pourrait paraître en même temps un jugement de valeur. Pour le moment, soulignons plutôt que le même disque *Chez nous* comprend trois chansons de Robert Paquette, qui n'a plus besoin de présentation au Québec. Son œuvre chansonnière va de la vie ontarienne dans *Dépêche-toi soleil* ou *Prends celui qui passe* à la vie mont-réalaise et urbaine. On peut évoquer par exemple son *Paquette*, disque paru en 1981, ou son *Gare à vous*, de 1984, qui est rentré dans le giron domestique de l'après-référendum. Est-ce une façon de dire que Robert Paquette est devenu québécois?

Si la réponse était oui, ce serait aussi le cas du Franco-Manitobain Daniel Lavoie qui passe de «J'ai quitté mon île» à, disons, «Ils s'aiment», c'est-à-dire d'un micro-espace de «détresse et [d']enchantement» à la condition planétaire. Mais davantage, le talentueux Lavoie passe de l'hésitation à chanter en français – car il faut bien vivre de ce métier si on le fait à son corps défendant – à un public élargi qui le motive assez pour que sa carrière se poursuive dans la langue de sa communauté natale. Si ce public plus large a été, pour Paquette, le Québec, pour Lavoie, c'est plutôt la France où sa chanson dialectique sur l'amour dans une planète en sursis (plus de 500 000 copies vendues en France) lui vaut son pesant d'or et son envol dans toute la franco-phonie.

Cela n'empêche certes pas l'auteur de *Tension Attention* de revenir à une manière moins sophistiquée (entendez «coûteuse», entre autres choses) et de produire en 1990 son disque *Long courrier*, où le poète évoque le paysage de son Ouest natal :

Y'a que les corbeaux dans les champs aujourd'hui
 Le travail des hommes attend la pluie
 La terre est noire, brune, blonde ou rousse.
 Y'a que les corbeaux dans les champs aujourd'hui
 Que revienne l'eau au fond des puits
 La terre est chaude et le blé y pousse.

Pourtant, l'évocation se fait sous une forme nostalgique, comme chez Clémence DesRochers, en ce qui a trait au micro-espace de son imaginaire :

Veux-tu encore de ce jardin plutôt étroit
De ce domaine où je t'amène
C'est toujours le même poème
Que tu reçois.
(« C'est toujours la même chanson que je chante »).

Cependant, chez Lavoie, à la manière de Butler qui évoquait « le parler doux que vous avez ° [et] qui [lui] est resté » (« Avant d'être dépaylée »), c'est une source commune qui est évoquée, la France, rappelant la Bretagne nommée du « Réveille » de Zachary Richard :

Y'a des jours de plaine on voit jusqu'à la mer
Y'a des jours de plaine on voit plus loin que la terre
Y'a des jours de plaine où l'on entend parler nos grands-pères dans
le vent
[...]
J'ai des racines en France aussi longues que la terre
J'ai une langue qui danse aussi bien que ma mère
Une grande famille des milliers de frères et de sœurs dans le temps.

Finalement, cette diaspora francophone participe solidairement, quoique diversement, à la langue de France, du Québec et d'Acadie. Faut-il le rappeler, et même en France, pour tous ces locuteurs francophones, le français constitue encore mondialement un lieu de communication et de solidarité, même si certains locuteurs africains, par exemple, ont malheureusement été exploités dans cette langue. En Amérique, plus particulièrement, il convient de rappeler que le français réunit des communautés qui ont subi les avatars de l'Histoire, qu'en conséquence la langue française qui y a été humiliée redonne à tous ceux qui s'affirment en elle ressourcement et dignité.

Cependant, dans son expression culturelle, cette langue de la francophonie d'Amérique est variable. Dans la chanson québécoise à tout le moins, elle va de l'affirmation du salut du village (Natashquan est d'abord cela) jusqu'à l'expression de la sauvegarde ou de la souveraineté des territoires. En ce sens, par exemple, la chanson acadienne paraît affirmer un mode de vie plurielle, que ce soit la vie quotidienne de l'Île-du-Prince-Édouard avec Angèle Arsenault ou celle des Îles-de-

la-Madeleine avec Georges Langford. Mais, m'en voudra-t-on de privilégier l'Acadie territoriale, celle où la langue correspond à un territoire précis, celui que chante si bellement Calixte Duguay, des *Aboiteaux* (1976) jusqu'au *Retour à Richibouctou* (1978), un pays à remettre en évidence :

Mais les aboiteaux attendent quelque part
Que le pays d'alentour s'éveille.

Me sera-t-il permis aussi de croire que ce pays d'alentour pourrait être également le Québec, un Québec enfin souverain dans sa culture, seul répondant de lui-même pour le meilleur plus que pour le pire ?

On ne pourrait concevoir en effet une francophonie américaine sans l'un et l'autre points d'appui territoriaux. Pour qu'une culture ait des chances de se dire sans aliénation ou sans occultation, il faut qu'elle puisse répondre d'elle-même sans interférence, surtout sur un continent qui l'a souvent trahie, qui parle une langue également prestigieuse par sa bibliothèque et sa présence dans le monde. En tout cas, la chanson québécoise, elle, a fait son indépendance ; comme la poésie, elle a nommé le territoire, elle est passée de la *canadienne francitude* (notion littéraire) à la *québécoisité*. Il reste à l'Histoire la possibilité de s'ajuster à la réalité. Cette chanson va des souffrances des chansons de l'ethnie française (entendez ici une part de Louisiane, du Manitoba, de l'Ontario) à celles du peuple acadien ou à celles de la nation québécoise. Elle va de Félix à Félix, celui qui, en 1949, chantait *in petto* «L'hymne au printemps» :

Mais dans mon cœur je m'en vais composer
L'hymne au printemps pour celle qui m'a quitté.

Cette amie, France perdue, liberté annoncée, reviendra «au mois de mai, après le dur hiver» historique, et fera oublier au Patriote insularisé «grande blessure dessous l'armure» («Le tour de l'île»). «Regarde dans la rue, le printemps est venu ° Et si tu as aimé, tu t'attarderas, ce matin-là...» («Ce matin-là», 1955).

Avec Vigneault, avec «La complainte du phoque en Alaska» de Michel Rivard, en passant par «L'escalier» de Paul Piché, image de l'accouchement («Quand j'ai compris que j'étais un très long détour ° Pour aboutir seul dans un escalier...»), le deuxième Leclerc, poète à

qui l'on a demandé ses papiers en 1970, refait le « tour de l'île » comme Josué, le tour de Jéricho. Cette île microcosmique est devenue le symbole de la France, un pays du retour essentiel. Mais, surtout, un pays de souveraineté, un pays de référence, sans altération et sans brouillage.

La chanson francophone nord-américaine dans son ensemble se solidarise à une langue d'appartenance qui, dans beaucoup de cas, lui tient lieu de patrie, une patrie forcément fragile. Plus particulièrement, la chanson acadienne affirme une vie collective sur un territoire marqué des signes de la vie d'un peuple aussi ancien que celui du Québec. Par ailleurs, en assumant l'espace du Saint-Laurent et des Laurentides, la Laurentie de « Bozo » ou de « Bozo-les-culottes », en disant « ce qui s' passe à Trois-Rivières et à Québec ° [...] à Montréal ° dans les rues sales et transversales » (« La Manic »), en affirmant l'amour, son sujet privilégié, un amour associé à un lieu fraternel, la chanson québécoise, elle, a postulé un Québec affranchi de toute servitude au sens juridique du mot. Une retrouvaille de sa nue propriété.

La chanson française américaine, comme toutes les chansons à texte d'ailleurs, reste un discours intertextuel qui constitue notre électrocardiogramme, les instantanés de nos vies collectives en vases communicants. Comme toute chanson, souvent méprisée, synonyme de sornettes pour ceux qui raisonnent par les seules espèces sonnantes et trébuchantes, la chanson de l'Amérique française participe de la « solitude rompue » dont a parlé Anne Hébert. Je donne le dernier mot à l'Acadie tout contre laquelle je me sens. J'ai ainsi l'impression d'entendre toujours les voix humaines de mon enfance dans l'île d'Orléans de mes quatre grands-parents. J'entends, oui, Marie-Louise Gobeil, ma grand-mère, tante Florentine dont le nom chante comme un poème, tante Blanche à la liberté affichée, demandant à mon père descendu à l'île malgré la côte qu'il nous avait fallu monter :

Comment ça va, comment ça va ?
 Comment ça va avec vous autres ?
 Moi j'vous dis ça depuis les côtes
 Comment ça va, comment ça va ?
 [...]
 Comment ça va, comment ça va ?
 Crois-tu toujours en ton étoile ?
 En ce qu'elle cache, ce qu'elle dévoile

Comment ça va, comment ça va ?

(« Comment ça va ? », Lise Godbout / Édith Butler).

Évidemment, les groupes et chansonniers québécois récents me rappellent, eux, à l'urgence de faire mon lit plutôt que d'y dormir. En pensant au poète Miron qui affirme : « Nous ne serons plus jamais des hommes si nos yeux se ferment », je vous laisse sur un extrait des French B., groupe rap, qui annonce aussi qu'une porte doit être ouverte ou fermée.

J'm'en souviens d'la langue,
 d'la langue des doux French Kiss,
 j'm'en souviens encore, mais pour combien de temps ?
 J'm'en souviens tellement,
 j'la mettrais dans l'vinaigre pour qu'elle dure plus longtemps.
 T'en souviens-tu d'la langue
 Do you remember when we were French ?

Faut-il voir dans cette chanson rap, qui emprunte au rythme du « calleur » des anciennes danses traditionnelles, la volonté affirmée de la plus récente génération de prendre en compte le long combat de l'Amérique française ? Et de porter au crédit du français de larges territoires d'épanouissement dans une culture qui parle la langue de Gaston Miron, de Gabrielle Roy, d'Antonine Maillet et de Germain Lemieux ?