

De la chanson à la littérature

Gilles Perron

Number 119, Fall 2000

Chanson et littérature

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/56034ac>

[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. (2000). De la chanson à la littérature. *Québec français*, (119), 76–79.

DE LA CHANSON à la littérature

PAR GILLES PERRON

Depuis la fin des années soixante, la publication de recueils de textes de chansons est devenue une pratique courante au Québec. La parution en volumes de textes dont le support habituel est la voix humaine (en particulier sur disque) est un phénomène d'ordre littéraire : en présentant des textes amputés de leurs musiques, les auteurs (et les éditeurs) présument que ceux-ci ont une existence autonome. Ils semblent, à cette occasion, vouloir obtenir une certaine forme de reconnaissance littéraire. Il y a alors glissement d'une institution à une autre, puisqu'il s'agit de chansons ayant déjà été consacrées par des instances propres à la chanson et qui tentent désormais d'obtenir une seconde accréditation auprès de l'institution littéraire.

FÉLIX LECLERC

C'est avec Félix Leclerc, dans les années cinquante, que la chanson commence à intéresser la littérature. Lorsque celui-ci se met à chanter publiquement, en 1948, il est déjà un écrivain connu. La chanson, à cette époque, n'est pas encore un genre sérieux. Jusque-là, les seuls auteurs-compositeurs-interprètes ayant connu un succès important sont la Bolduc et le Soldat Lebrun ; les textes de l'une comme de l'autre n'ont jamais été considérés par les institutions critiques. Leclerc est le premier chansonnier à attirer l'attention de l'institution littéraire québécoise, et ce pour une raison toute simple : c'est dans un cadre théâtral que se sont faits ses premiers spectacles chantés. En effet, en octobre 1948 a lieu la première d'un spectacle intitulé *Le petit bonheur*. Si aujourd'hui ce titre évoque surtout et presque exclusivement une chanson, l'une des plus connues du répertoire de Leclerc, à ce moment-là c'était plutôt le titre d'un spectacle théâtral. *Le petit bonheur* était constitué d'une série de six sketches, entrecoupés de chansons écrites et chantées par Félix Leclerc. Ici, il faut nuancer le mythe populaire qui veut qu'il ait été incompris au Québec et obligé d'aller se faire reconnaître par la France : la critique de l'époque a plutôt bien accueilli les chansons de Leclerc. Mais la critique dont il est question est la critique théâtrale, qui allait voir un spectacle de théâtre et qui, par hasard, a découvert les chansons. Notons que les chansons de Leclerc ont alors reçu un meilleur accueil que ses sketches, jugés plutôt faibles. C'était la première fois au Québec que la critique littéraire s'attardait à commenter des chansons ; et elle le fit de manière positive.

Dès 1955, Leclerc publiait quelques textes de chansons. Après avoir réussi à faire accepter ses chansons sur scène, par le biais de son théâtre, il va de la même façon insérer plusieurs textes de chansons à travers son récit autobiographique *Moi, mes*

Photo tirée du livret
de l'album
Le 06.08.88 à 8 h 06,
spectacle hommage à
Félix Leclerc.

souliers. Ça et là dans le volume se retrouveront, sans identification et sans indication pouvant laisser entendre qu'il s'agit de chansons, six textes complets et deux extraits du répertoire déjà important de Leclerc. Ces insertions de textes de chansons dans un texte narratif laissent supposer que Leclerc les donne également pour littéraires. Celui-ci utilisera à nouveau le même procédé dans des volumes aux structures un peu plus libres, soit dans le *Calepin d'un flâneur* (1961), dans *Chansons pour tes yeux* (1968) et, enfin, dans une plus large mesure, dans le *Petit livre bleu de Félix* (1978), où l'on retrouve la quasi-totalité des textes de l'album *Mon fils*.

Les textes de Félix n'ont pas toujours joué à cache-cache pour se faire admettre en littérature. En 1964, Luc Bérumont présentait un important choix de textes de Leclerc dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » de Pierre Seghers. La polémique a aussitôt fait surface, portant non pas tant sur les qualités chansonniers de Leclerc que sur la pertinence de publier des textes de chansons dans cette collection au même titre que ceux des « vrais » poètes. Leclerc était, à ce moment-là, parmi les premiers, avec Brassens et Ferré, à accéder à cette promotion poétique ; et le débat reprenait à chaque nouvelle publication. Seghers a fini par reculer et a créé à l'intention des auteurs de chansons une nouvelle collection qu'il a

appelée « Poésie et chansons », puis plus tard encore, le terme « poésie » a fini par être complètement évacué et cette collection est désormais connue sous le titre « Chansons d'aujourd'hui ». Il va de soi que les quelques chansonniers qui avaient été publiés parmi les poètes ont été transférés vers cette nouvelle collection. Plus tard, en 1970, Félix Leclerc publiera ses *Cent chansons* chez Fides, s'inscrivant dans la nouvelle démarche québécoise où l'on commence à publier des textes de chansons, sans la musique, et en appelant chanson le seul texte publié.

Plus tard, en 1970, Félix Leclerc publiera ses *Cent chansons* chez Fides, s'inscrivant dans la nouvelle démarche québécoise où l'on commence à publier des textes de chansons, sans la musique, et en appelant chanson le seul texte publié.

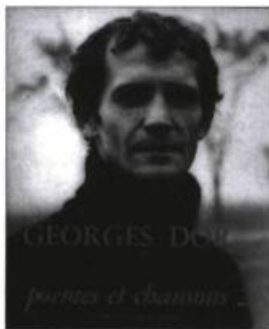
ET LES AUTRES

Au Québec, les premiers recueils de textes d'importance sont ceux de Gilles Vigneault qui, à partir de 1965, publie régulièrement (aux éditions de l'Arc) ses nouveaux textes de chansons. Mais c'est vers la fin des années soixante que commence à paraître toute une série de recueils. C'est surtout la maison Leméac qui prendra l'initiative de publier les textes des auteurs de chansons qui auront marqué la décen-

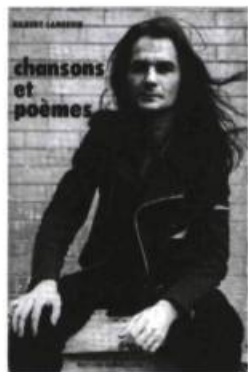


nie finissante. En 1969, les deux volumes suivants sont lancés par cet éditeur : *Chansons* de Jean-Pierre Ferland, et *Sur un radeau d'enfant* de Clémence DesRochers. Suivront, chez le même éditeur, ceux de Jacqueline Lemay, Claude Léveillé, Georges Dor, Pierre Calvé, Jean-Paul Filion, Claude Gauthier, Jacques Blanchet, etc.

Les titres de ces divers recueils sont significatifs : ils visent souvent à identifier clairement le contenu. Si plusieurs, comme Vigneault (*Avec les vieux mots*), DesRochers (*Sur un radeau d'enfant*) ou Léveillé (*L'étoile d'Amérique*) donnent à leurs recueils des titres qui ne les différencient pas des autres pratiques littéraires, plusieurs posent la question du statut dans le titre même, et intitulent le volume de ce qui devrait normalement figurer comme une simple identification du genre : Félix Leclerc, avec *Cent chansons*, ou Jean-Pierre Ferland et Sylvain Lelièvre qui utilisent, la même année (1969), le même court titre : *Chansons*. Ces derniers proposent donc, à première vue, un simple collage de chansons diverses, sans lien nécessaire et qui ne sauraient être regroupés sous un autre titre. De plus, on pourrait supposer que le texte musical (la partition) se trouve également dans le volume, ce qui n'est pas le cas. Pour leur part, Georges Dor et Jean-Paul Filion proposent des recueils mixtes, où les textes de chansons accompagnent des poèmes au sens habituel du terme. Pour Dor, c'est *Poèmes et chansons*, en quatre volumes.



Il en ressort clairement que, pour Dor, Langevin, Filion, le texte de chanson n'est pas un poème, mais s'en rapproche assez pour que les deux termes puissent se côtoyer dans un titre.



Chez Gilbert Langevin, on retrouve le même titre inversé : *Chansons et poèmes*, en deux tomes. Filion propose un titre un peu plus complexe en ajoutant un mot/image après l'identification : *Chansons, poèmes et la grondeuse*. Il en ressort clairement que, pour ces derniers, le texte de chanson n'est pas un poème, mais s'en rapproche assez pour que les deux termes puissent se côtoyer dans un titre, sans toutefois s'inclure l'un l'autre. D'autres, par contre, ne se posent même pas la question de cette différence et publient volontiers leurs textes sans tenter de définir leurs productions par rapport à la poésie.

CHANSON ET LITTÉRATURE

Si on en croit Paul Zumthor, la chanson, par son texte, est poésie ; mais c'est une poésie orale sonorisée¹. Orale parce que chantée ; sonorisée, parce qu'elle est accompagnée d'une musique. De l'oralité, cette poésie, par la publication en volume, sans la mélodie, veut donc accéder à l'écrit. Ce passage est avant tout la recherche d'une confirmation de la valeur littéraire des textes publiés. Si la plupart des auteurs

de chansons s'entendent pour admettre que le texte de chanson n'est pas un poème, ils n'en pensent pas moins que celui-ci a une valeur poétique - qu'elle soit équivalente ou non à celle du poème est un autre débat - et qu'il est ainsi investi d'une valeur littéraire.

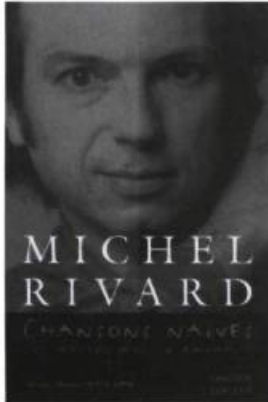
Selon Claude Lafarge, « la définition de la littérature (comme corpus) se limite à une autre acception du terme, à la valeur littéraire, valeur proprement magique d'un objet investi par la croyance d'autrui, par l'autorité aussi d'institutions vouées au culte de la littérature (écoles, académies) et par celle d'autorités produisant cette valeur (auteurs, éditeurs, critiques en renom)² ». L'insertion de la chanson, par son texte, au corpus de la littérature, ne pose donc pas tant un problème formel qu'institutionnel. La valeur littéraire d'un texte étant établie par un consensus des autorités esthétiques et littéraires, il semble acquis que toute production textuelle peut éventuellement s'intégrer à l'ensemble du corpus³. Il y a

tout un ensemble de données sociales, outre les idéologies proprement esthétiques, qui feront que certaines productions ou certains groupes entiers dans un genre précis (par exemple, les productions dites paralittéraires : policier, science-fiction, etc.) seront souvent écartées d'emblée de la littérature : « ce qui est inclus dans la "littérature" ou en est exclu varie selon les sociétés, selon la conception que chaque société se fait de sa culture, de ses valeurs et de la littérature elle-même⁴ ».

Il est donc significatif que la publication de textes de chansons en volume prenne son essor en 1969 (exception faite de Vigneault). La chanson des années 1960 a contribué à l'appropriation du langage et de l'espace québécois, préparant d'abord par la prise de parole l'éclatement textuel et musical des années 1970. Par son importance sociale, le mouvement chansonnier s'est alors assuré une place historique dans la construction de la culture québécoise.

Mais à quelle culture faut-il rattacher la chanson ? Traditionnellement, l'oralité procède de la culture populaire, alors que c'est l'écrit qui est au centre de la culture savante. En chanson, seul le chant lyrique a toujours été considéré par les élites intellectuelles. Or la plupart des chansonniers croient à l'importance de leur pratique, laquelle est, pour Vigneault, « au moins autant un art que l'opéra⁵ ». Ainsi ce qui peut constituer un obstacle à l'entrée de la chanson en littérature, outre son aspect oral, c'est sa dimension populaire. Sa forme — ou son contenu — serait moins en cause que sa facilité à rejoindre un large public, notamment par la radio. Domaine peu subventionné, l'industrie du disque est soumise à des critères de rentabilité qui répugnent au domaine littéraire, lequel se méfie de la valeur d'une œuvre à partir du moment où elle se vend bien.

Le succès commercial d'une chanson — ou d'un disque — tient souvent plus à sa musique qu'à ses paroles. Il en va de même de sa reconnaissance : le statut littéraire de la chanson est lié bien plus



Domaine peu subventionné, l'industrie du disque est soumise à des critères de rentabilité qui répugnent au domaine littéraire, lequel se méfie de la valeur d'une œuvre à partir du moment où elle se vend bien.



à la perception qu'ont les institutions littéraires d'un genre que l'on appelle couramment « musique populaire », en oubliant son aspect textuel. Un critique a pu dire, à propos d'un disque de Joseph Rouleau chantant Félix avec un accompagnement symphonique : « Avec cet enregistrement, l'œuvre de Leclerc a pris une nouvelle forme. Ce qui, parfois, pouvait être qualifié de chansonnette, est devenu chanson ⁶ ». C'est donc par la musique que l'œuvre de Leclerc acquiert, selon ce critique, un statut supérieur ; le texte n'est pas considéré. La *musique* et *l'interprétation* des chansons de Félix étant transformées selon d'autres critères, le divertissement populaire est devenu musique sérieuse. On peut en conclure que la chanson doit s'affranchir de sa musique pour pouvoir attirer l'attention sur son texte. C'est pourquoi seul le texte apparaîtra dans les recueils de chansons.

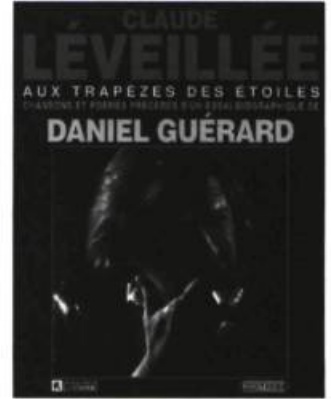


La réception de ces publications, qui se donnent pour littéraires, aura tout de même une orientation différente, car leur lecture suppose habituellement la connaissance de la mélodie même si celle-ci n'apparaît pas dans le volume. Seuls seront publiés des auteurs ayant rencontré, sur disque ou sur scène, un succès certain. La plupart des chansons dont les textes se retrouveront en volume seront assez bien connus du public, ce qui fait que le lecteur compensera à la lecture l'absence de l'accompagnement musical. Le lecteur, à l'encontre du reproche souvent fait à ce type de publications, ne s'attend pas à retrouver la partition musicale pour la bonne raison qu'il serait de toute façon incapable de la lire. La connaissance préalable de la chanson publiée est alors un critère important, voire essentiel, pour un éditeur voulant assurer une diffusion minimale de son produit.

Contrairement à d'autres pratiques littéraires, la publication de chansons ne se fait pas essentiellement sur présentation de manuscrits. L'œuvre publiée possède un caractère particulier, puisqu'elle n'est pas nouvelle et qu'elle a même déjà été diffusée et consacrée par d'autres institutions culturelles. Publiée en volume chez des éditeurs ayant une orientation littéraire (Leméac, Éditions de l'Arc, L'Hexagone, VLB, etc.), cette œuvre obtiendra ainsi (ou du moins tentera d'obtenir) un plus grand capital symbolique. En même temps, elle devra se soumettre à des lois qui ne sont pas celles de son circuit habituel. L'attitude critique la plus courante est celle qui consiste à considérer ces volumes comme de simples recueils destinés à faciliter la mémorisation des paroles d'une chanson. Il est encore exceptionnel que l'on s'intéresse aux spéci-

ficités formelles d'un texte de chanson. La critique, lorsqu'elle a lieu, se retrouve souvent dans les pages des variétés (arts et spectacles) plutôt que dans les pages littéraires. Et la visibilité du livre, autant en librairie que dans les médias, se mesurera à la popularité et à la notoriété de l'auteur. Pensons ici à la collection des Éditions de l'Homme, « Paroles d'ici », qui a consacré les trois premiers volumes parus à Luc Plamondon, Clémence DesRochers et Claude Léveillée. La publication de chansons d'un auteur donné tiendrait donc de l'hommage ultime de la littérature à une œuvre déjà consacrée. La valeur littéraire n'est pas attribuée après coup, mais avant la publication : elle en est la motivation.

Le nombre de recueils publiés est habituellement tributaire du degré d'effervescence culturelle, lié à des événements sociaux ou politiques. La chanson représente une façon sûre de toucher à la fois un public populaire et intellectuel, qui se rejoignent souvent dans des chansons ayant acquis une valeur, sinon officiellement littéraire, du moins patrimoniale. On a publié un bon nombre de recueils de textes de chansons dans les années 1970 ; beaucoup moins dans les années 1980. Les années 1990, avec l'échec de l'accord du Lac Meech et le regain de ferveur nationaliste qui s'en est suivi, ont vu les éditeurs revenir à la charge, ceux-ci proposant de nouveaux recueils (Plume Latraverse, Richard Desjardins, etc.) ou publiant les textes des anciens dans de nouveaux formats. Ainsi, coup sur coup, en 1989 et 1990, deux importants recueils de textes des chansons de Raymond Lévesque ont été publiés, à l'Hexagone puis chez VLB. De même, la Bibliothèque québécoise proposait, en 1997, un volume faisant état des « 40 ans de chansons » de Gilles Vigneault (*Entre musique et poésie*). Ces volumes aux allures d'anthologie, d'auteurs dont l'engagement social et les idées nationalistes sont bien connus, semblent dire que lorsqu'il est temps de se souvenir, c'est la mémoire littéraire qui est la plus sûre.



Notes

1. Paul Zumthor, dans *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, 307 p.
2. Claude Lafarge, *La valeur littéraire - Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983, p. 25.
3. On pourra à cet effet consulter le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* qui, à l'exception du premier tome, ne s'intéresse aux auteurs de chansons que dans la mesure où ceux-ci ont publié leurs textes sous forme de livre.
4. Jean-Charles Falardeau, *Imaginaire social et littérature*, Montréal, HMH, 1974, p. 69.
5. Marc Gagné, *Propos de Gilles Vigneault*, Montréal, Nouvelles éditions de l'Arc, 1974, p. 38.
6. *Le Nouvelliste Plus*, 14 juillet 1990, p. 5A.