

Jean-Nicolas De Surmont, *De l'écho canadien à la lanterne québécoise : Comment la chanson est devenue la figure de proue de l'identité québécoise, 1850-2000*, Québec, Gid, 2010, 270 p. ISBN-978-89634-071-2

Luc Bellemare

Volume 13, Number 1-2, September 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1012358ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1012358ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bellemare, L. (2012). Review of [Jean-Nicolas De Surmont, *De l'écho canadien à la lanterne québécoise : Comment la chanson est devenue la figure de proue de l'identité québécoise, 1850-2000*, Québec, Gid, 2010, 270 p. ISBN-978-89634-071-2]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 13(1-2), 127–130. <https://doi.org/10.7202/1012358ar>

Comptes rendus

Jean-Nicolas De Surmont

***De l'écho canadien
à la lanterne québécoise :
Comment la chanson est
devenue la figure de proue
de l'identité québécoise,
1850-2000***

Québec, Gid, 2010, 270 p.

ISBN-978-89634-071-2



Avec la parution de quatre ouvrages originaux sur la chanson, l'année 2010 aura été très prolifique pour Jean-Nicolas De Surmont. L'auteur travaille d'ailleurs sur ce genre populaire depuis déjà une vingtaine d'années. Après son mémoire en littérature à l'Université Laval, il a soutenu une thèse de doctorat en linguistique à l'Université de Nanterre (Paris X). Ses recherches au fondement philologique – l'histoire de la langue d'après les écrits – offrent des propositions néologiques pour aborder l'étude de la chanson, du Moyen Âge à nos jours. Auteur d'une centaine d'articles, il a également donné maintes conférences sur des sujets liés à la chanson. En 2001, il a fait paraître chez Triptyque un essai sur l'idéologie moralisante au cœur de l'entreprise *La Bonne Chanson* de l'abbé Gadbois. Aujourd'hui, De Surmont est chercheur indépendant en Belgique. L'éditeur Gid, qui publie *De l'écho canadien à la lanterne québécoise*, possédait déjà un catalogue d'ouvrages thématiques sur le Québec : légendes québécoises et amérindiennes, régions, cinéma, sculpture, artisanat. Il s'agirait néanmoins du premier titre de la maison sur la chanson.

De facture savante, cet essai se veut une introduction à la théorie et à l'histoire de la chanson au Québec. L'idée maîtresse consiste en l'articulation d'une vision qui fait le pont entre le folklore chanté en Nouvelle-France et la chanson originale, qui s'affirme depuis au-delà d'un siècle. L'auteur explique l'«écho canadien» (p. 25) de son titre en soutenant que les pratiques de la chanson au Québec ont longtemps été l'imitation de celles d'ailleurs, principalement celles du folklore de France. S'il a fallu attendre l'entre-deux-guerres pour que naisse une chanson originale d'auteur-compositeur-interprète – notamment avec Madame Bolduc –, cela ne signifie pas pour autant qu'il y avait auparavant une absence d'autres pratiques de la chanson, par exemple

celle du timbre folklorique. La «lanterne québécoise» fait quant à elle allusion à la Révolution tranquille, moment décisif de l'autonomisation de la littérature québécoise et de l'essor des grands chansonniers. L'ouvrage contient trois chapitres, respectivement sur la théorie de la chanson (p. 21-76), l'historiographie du genre (p. 77-150) et les échanges culturels Québec-France (p. 151-236). Le lecteur dispose en outre d'un glossaire (p. 237-239) et d'une bibliographie (p. 241-270).

Le premier chapitre (p. 21-76) consiste en une réflexion théorique sur la terminologie relative à la chanson. De Surmont discute amplement des néologismes proposés et soulève des enjeux de sélection du corpus historique. Arrêtons-nous aux principaux termes du lexique de l'auteur. De Surmont parle de *poésie vocale* afin de favoriser un espace théorique inclusif des pratiques où cohabitent le texte et la voix, chantée ou parlée, dans toutes les langues. L'auteur précise qu'il préfère ce terme à la *poésie orale* de Paul Zumthor, car «il n'assimile pas de manière ambiguë la tradition écrite à la poésie de tradition orale; il ne fait que signaler la performance de la voix» (p. 35). En théorie, donc, la *poésie vocale* inclut la chanson comme genre autonome depuis le Moyen Âge, mais aussi la messe sur chant grégorien, les motets, les madrigaux, l'opéra, les chœurs, les lieder, la mélodie française, la déclamation poétique, la récitation, le rap, les chants de gorge inuit et tutti quanti. Cette grande ouverture par la substitution du mot *vocal* est certes la bienvenue, mais elle masque un petit écueil. En effet, un classement chapeauté du terme *poésie* convient mal à l'ensemble des genres vocaux susnommés, et encore plus difficilement au cas de la *chanson*. À titre d'exemple, si l'on peut théoriquement qualifier de *poésie vocale* la récitation d'une pièce de Molière ou de Racine versifiée en alexandrins, on conviendra que ces œuvres demeurent avant tout du *théâtre* pour leur forme en actes, leurs dialogues et leur mise en scène. En musique, les genres les plus divers appartiennent théoriquement à une grande catégorie d'œuvres dites *vocales*, mais sans nécessairement être de la *poésie* vocale. Pensons par exemple au chœur de la 9^e *Symphonie* de Beethoven sur des vers de Schiller (genre : symphonie), aux lieder de Schumann sur des textes de Goethe (genre : lied), aux mélodies françaises de Fauré sur des poèmes de Verlaine – coiffés du titre trompeur *La Bonne Chanson* (genre : mélodie). Au Québec, les œuvres classiques de Charles

Wugk Sabatier et d'Octave Crémazie ou l'oratorio *Jean le Précurseur* de Guillaume Couture sur des vers d'Albert Lozeau sont sans nul doute des œuvres *vocales*, mais sans toutefois être de la *poésie* comme telle. Autrement dit, le fait d'avoir un texte vocalisé en vers mesurés ne signifie pas nécessairement que nous sommes dans l'univers de la *poésie* vocale.

L'auteur peut à bon droit présenter le genre de la *chanson* comme une sous-catégorie de la *poésie*, mais cette position épistémologique m'apparaît difficile à endosser. De Surmont affirme : « la poésie ne peut être considérée comme *chanson* que dans un contexte socioculturel et historique particulier » (p. 28), sans préciser lequel. Au-delà des rimes fréquentes, il semble que la *chanson* soit plutôt comme un genre tout à fait distinct de la *poésie* par la présence presque inconditionnelle d'une musique, d'un refrain répété, d'un découpage en couplets mesurés selon une forme carrée, d'une soumission des paroles à une pulsation stable sur un rythme d'énonciation variable – selon la mélodie ou le *flow rap*, par exemple –, d'une écriture des paroles généreusement pourvue en monosyllabes et d'une narration, généralement portée par le texte. À titre comparatif, les acteurs vous diront que le théâtre, le cinéma, le téléroman et l'improvisation sont des genres différenciés, et ce, même si le jeu dramatique intervient chaque fois.

Comme substitut à la *poésie*, il existait déjà l'expression *musique vocale*, tout à fait inclusive de l'ensemble des pratiques où le texte et la musique fusionnent. Dans cette expression, *musique* est entendu au sens général de « sonore organisé dans le temps et l'espace », ce qui, avec ou sans poésie, englobe autant les textes vocalisés sur des hauteurs déterminées (en musique, chantée) que ceux d'exécution adiastrématique (récitée, parlée, en grégorien ou en rap, notamment), qu'ils soient anonymes ou d'auteurs connus.

Considérant ce qui précède, il est pour le moins curieux que le mot *chanson* et ses dérivés reviennent dans presque tous les concepts concomitants à ce que l'auteur nomme *poésie vocale* : *phénomène chansonnier*, *chanson de tradition orale*, *chanson signée*, *objet-chanson*, *cancio practica*, *cancio speculativa*. On se demande alors à juste titre s'il est bien nécessaire de dégager un si grand espace théorique pour discuter assez indifféremment de *poésie vocale* et de *chanson*, laissant de côté tous les genres de musique vocale autres que la *chanson* populaire. L'auteur entend par *phénomène chansonnier* « tout événement perçu comme tel par la conscience considéré comme une manifestation, un phénomène lié à l'activité chansonniers » (p. 27). La *chanson de tradition orale* est anonyme. La *chanson signée* est d'un auteur connu. L'*objet-chanson* est pour sa part restreint à l'interprétation, ou au « poème chanté » (p. 35), indifféremment inclusif des versions en direct ou enregistrées,

mais distinct de la *chanson* imprimée. De Surmont départage ensuite la *cancio practica* de la *cancio speculativa* (p. 35). Tandis que la première expression regroupe toutes les pratiques d'interprétation du chant, du texte et de la musique, de même que la diffusion et la réception des œuvres médiatisées (les sources primaires), la deuxième expression désigne la théorie, les études littéraires ou musicologiques, les biographies et les critiques (les sources secondaires). À l'instar de plusieurs ethnologues depuis Patrice Coirault, l'auteur parle aussi de *folklorisation* lorsqu'une chanson signée reprend des éléments anonymes de la tradition (le timbre « Un Canadien errant » ou la musique trad québécoise, notamment). À l'inverse, une chanson dont l'auteur est connu, mais tend à être oublié, est en processus d'*oralisation* (« Le Jour de l'An » de Madame Bolduc, entre autres).

Le chercheur s'initiant à l'histoire de la *chanson* trouvera dans l'ouvrage plusieurs allusions aux approches théoriques de Paul Zumthor (poésie orale), de Conrad Laforte (poétique du folklore chanté) et d'Antoine Hennion (médiation musicale), mais aussi de Stéphane Hirschi (cantologie), de Robert Giroux et de Jacques Julien (sémiologie), d'André Gaulin et de Roger Chamberland (littérature). Une lecture de l'essai *De l'écho canadien à la lanterne québécoise* donne certes un aperçu des forces et des limites de toutes ces méthodologies, mais il faudra creuser ailleurs pour approfondir le sujet.

Le deuxième chapitre (p. 77-150) porte sur l'historiographie de la *chanson*, avec ses principaux auteurs et des indications sur le corpus étudié. Comme indiqué plus haut, De Surmont plaide avec raison que la *chanson* se manifeste au Québec avant les chansonniers ou Madame Bolduc, car des *pratiques vocales* ont précédé ces artistes. Cette thèse pourra certes surprendre le néophyte qui s'accroche naïvement à la « Grande noirceur » d'avant 1960, mais tous les spécialistes du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (DOLQ) et les musicologues historiens ayant navigué autour de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (ARMuQ) – ancêtre de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) – sont convertis à l'idée depuis au moins 30 ans.

Un survol des apports à l'histoire de la *chanson* au Québec présente, dans l'ordre, les contributions de l'ethnologie, de la musicologie et de la littérature. Le bal s'ouvre avec les premiers recueils de chants de tradition orale publiés au Québec dans les années 1820, suivis des travaux de folkloristes comme Ernest Gagnon, Marius Barbeau, Luc Lacourcière, Conrad Laforte et consorts. La description inclut moult mentions de recueils de chansons folkloriques peu connus du XIX^e siècle (p. 89-92). Par contre, il eut été à-propos d'ajouter à cette liste les contributions des historiens de la danse de tradition orale et du répertoire des

violoneux, comme Simonne Voyer, Carmelle Bégin et Pierre Chartrand. Côté musicologie, De Surmont affirme assez justement que les études d'avant 1960 s'arrêtent uniquement à la musique classique, surtout celle du XIX^e siècle. Les auteurs cités sont Léo-Pol Morin, Frédéric Pelletier, Eugène Lapierre, Willy Amtmann et Helmut Kallmann (p. 114). Leurs successeurs ont considérablement élargi le champ diachronique : Jean-Pierre Pinson, Élisabeth Gallat-Morin et Paul-André Dubois pour l'histoire musicale de la Nouvelle-France (p. 133-134), Lucien Poirier et Juliette Bourassa-Trépanier pour le Régime anglais (p. 128), Mireille Barrière pour l'art lyrique du XIX^e siècle (p. 126) et Marie-Thérèse Lefebvre pour la vie musicale et les compositeurs québécois au XX^e siècle (p. 126). Le bilan de 1999 auquel se réfère De Surmont est daté (p. 138). Il aurait été plus avisé de citer la récente synthèse de Jean-Pierre Pinson et Marie-Thérèse Lefebvre (Septentrion, 2009). On peut de même souligner le rôle clé joué par la SQRM depuis 30 ans, sans parler des avancées en histoire de la musique contemporaine québécoise par des chercheurs comme Jean Boivin ou Louise Bail. À propos de chanson et de musique populaire, De Surmont mentionne les travaux discographiques et historiques de Robert Thérien, de Richard Baillargeon, de Gérard Côté et de Gaston Rochon, mais néglige les avancées théoriques des musicologues Philip Tagg et Serge Lacasse. Pour le jazz au Québec, le nom de l'historien John Gilmore, auteur d'une histoire du jazz à Montréal, aurait dû figurer aux côtés de celui de Mark Miller (p. 116). Ce tour d'horizon historiographique se termine chez les littéraires comme André Gaulin, Robert Giroux, Bruno Roy, Jacques Julien et Roger Chamberland. Par leurs travaux, tous ces chercheurs ont donné une légitimité à l'étude universitaire de la chanson, autrefois conçue comme un genre mineur ou paralittéraire (p. 78).

De Surmont le concède : « la vision de [Bruno] Roy, de même que celle que je partage avec les historiens des pratiques vocales de l'époque de la Nouvelle-France à aujourd'hui, ne s'intéresse qu'à un fragment limité des phénomènes chansonniers » (p. 42). Autrement dit, la *chanson* ne serait qu'une fraction de ce que recoupe la *poésie vocale*. Le récit proposé par l'auteur est pourtant riche d'une foule de détails historiques importants, qui risquent d'échapper au lecteur peu familier avec le sujet : par exemple, les auteurs-compositeurs du XIX^e siècle comme Napoléon Aubin, Joseph-Hormisdas Malo et Rémi Tremblay (p. 52, 56, 59, 84-85), les fanfares, chorales et airs de violon (p. 109), les chanteurs d'opéra tels Raoul Jobin, Hector Pellerin et Paul Dufault (p. 45, 163-164), les crooners et chanteurs de charme comme Jean Lalonde, Fernand Perron et Fernand Robidoux (p. 60, 164), le rock and roll des Mégatonnes et de Jenny Rock (p. 191), la voix des minorités d'Amérique française hors-Québec, avec Daniel Lavoie et Roch Voisine

(p. 43), les Premières Nations avec Taïma et les chants inuits (p. 50), la chanson en anglais de Leonard Cohen (p. 42), les communautés culturelles avec Lhasa de Sela (p. 49), etc. De Surmont stipule en ce sens très correctement qu'il n'y a pas une, mais des chansons québécoises (p. 47).

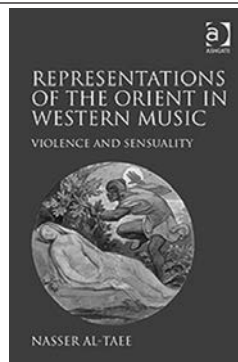
Le troisième chapitre (p. 151-236) porte sur les relations Québec-France qui ont fait de la chanson la figure de proue de l'identité québécoise depuis la Révolution tranquille. On doit comprendre ici que le titre se veut simplificateur d'une somme de rapports internationaux qui définissent le genre. Or, bien que l'écriture soit émaillée de références aux artistes les plus variés – d'Aglaé (p. 177) à Passe-Partout (p. 192) –, la vision toute chansonnière que l'auteur favorise est au moins réductrice de la réalité du dernier demi-siècle, sinon caduque. Depuis plus de 20 ans, maintes voix ont critiqué l'hégémonie chansonnière en histoire. Des auteurs valorisent la place des minorités (Maurice Lamothe, Ursula Moser, Robert Proulx) ou des femmes en création et réception de chansons (Line Grenier, Cécile Tremblay-Matte, Chantal Savoie). On redessine un corpus plus ouvert à *tous* les styles musicaux populaires du Québec (Richard Baillargeon, Robert Thérien, Christopher Jones et moi-même, dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada*, en ligne). À cet effet, De Surmont aurait eu un point de vue plus éclairé en s'attardant par exemple aux sujets des mémoires et thèses autour de la chanson au Québec ces dernières années : Sandria P. Bouliane (2006) a proposé une définition du champ phonographique canadien-français et des versions françaises de chansons américaines au temps de Madame Bolduc ; Jean-Sébastien Ricard (2008) a réfléchi à l'image médiatisée du chanteur country western Willie Lamothe, hier et aujourd'hui ; Marilynne Lafrenière (2008) a décortiqué la représentation de la femme dans la chanson à partir du cas type de Diane Dufresne ; Sheenagh Pietrobruno (2001), Kelle L. Keating (2004) et Philippe Alarie (2008) se sont tous intéressés à la musique populaire émergente, aux enjeux identitaires, politiques et interculturels qu'elle soulève, particulièrement à Montréal ; Leah Tallen Branstetter (2009) a abordé la *power ballad* chez Céline Dion, un genre qui chevauche allègrement l'opéra, le pop et le métal (!) ; enfin, Stephen Entwistle (1999), Magdalena Schweiger (2004), Lys Stevens (2008), Karine Tessier (2008) et Raphaëlle Proulx (2010) ont tous planché sur une dimension de la culture rap et du hip-hop montréalais contemporain. Ce ne sont là que quelques exemples choisis montrant à quel point l'identité et la chanson se pensent désormais bien au-delà du corridor Québec-France.

En terminant, la mise en page du livre *De l'écho canadien à la lanterne québécoise* souffre d'un certain nombre d'irritants. Le style de rédaction est dans l'ensemble adroit, hormis quelques très rares lourdeurs – comme l'expression « plus généralement dans les études québécoises en général » (p. 39).

On finit cependant par être agacé des incessantes parenthèses qui interrompent le discours. De même, une bonne vingtaine de coquilles trahissent un processus de relecture trop rapide chez l'éditeur: Mistinguette [Mistinguett] (p. 60), Élisabeth Gallat-Morin [Élisabeth Gallat-Morin] (p. 133, 150), Stéphane Hirshi [Hirschi] (p. 139), Helmut Kallman et Helmut Kallmann [Helmut Kallmann] (p. 147, 228), Kurt Weil [Kurt Weill] (p. 175) et Linbergh [Linberg – Robert Charlebois a déjà dit à la blague que le «h», on l'a fumé!] (p. 201, 232). Dans les pages conclusives, un inventaire chronologique des recueils de chants folkloriques et un autre des essais sur la chanson auraient été des ajouts pertinents à la liste alphabétique (p. 266-269). Le lecteur aurait aussi certainement profité de la référence à quelques ressources de base dans Internet (*Québec Info musique*, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, *l'Encyclopédie de la musique au Canada* en ligne, etc.) et d'un index des nombreux noms d'artistes mentionnés au fil des pages. Si l'ouvrage *De l'écho canadien à la lanterne québécoise ne savait suffire à lui seul à couvrir l'ensemble des facettes de la discipline, il s'agit certainement d'un bel effort de synthèse de l'ensemble des travaux sur la théorie et l'histoire de la chanson au Québec.*

Luc Bellemare, musicologue et chercheur postdoctoral à l'UQAM

Nasser Al-Tae
**Representations
of the Orient
in Western Music,
Violence and Sensuality**
Farnham, Angleterre,
Ashgate, 2010,
305 p.
ISBN 987-07546-6469-7



En publiant *Orientalism*¹ en 1979, le critique et intellectuel américain d'origine palestinienne Edward W. Saïd a créé un remous qui laisse encore sa marque aujourd'hui en disséquant l'image que l'Occident se fait de l'Orient, vision qui était habituellement balayée sous le tapis. Ce livre est considéré comme l'instigateur des études postcoloniales en anthropologie et en ethnomusicologie. Toutefois, la musicologie semble être restée imperméable à cette agitation, surtout en ce qui a trait à l'étude historique et politique de la représentation de l'Orient dans la musique européenne.

¹ Edward W. Saïd, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.

² Ralph Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

³ Les deux livres suivant traitent également de ce sujet, mais ce sont des ouvrages ethnomusicologiques, alors que ceux de Locke et d'Al-Tae sont de nature musicologique: *Western Music and Its Others*, sous la direction de Georgina Born et David Hesmondhalgh (Berkeley, University of California Press, 2000) et *Beyond Exoticism: Western Music and the World* de Timothy D. Taylor (Durham, North Carolina, Duke University Press, 2007).

Un certain nombre d'écrits musicologiques ont certes été consacrés à ce sujet dans des revues, des encyclopédies, des ouvrages collectifs ou même des ouvrages particuliers; cependant, ils sont passés inaperçus ou ont été traités avec une certaine indifférence. Il aura fallu attendre trois décennies pour que soient publiés des ouvrages entiers expressément réservés à cette question de la vision de l'Orient dans la musique de l'Occident.

Le premier en titre est *Musical Exoticism: Images and Reflections*², du musicologue américain Ralph Locke, édité en 2009, soit trente ans après le livre de Saïd. Le deuxième est celui de Nasser Al-Tae³, publié en 2010. Ces deux auteurs traitent le sujet d'un point de vue typiquement musicologique, s'attardant principalement aux opéras, étant le type d'œuvres où cette représentation erronée de l'Orient est la plus flagrante. Bien que ces deux auteurs abordent le même sujet, ils le font à certains égards à sens inverse, à savoir que Locke analyse l'Orient du point de vue de l'Occident, alors qu'ici Al-Tae prend l'Orient comme point de départ afin d'étudier ce que l'Occident en pense, soit à la base une image de violence et d'hypersensualité, tel que le sous-titre de son ouvrage l'indique. Plus spécifiquement, Al-Tae analyse la conception erratique que porte depuis plusieurs siècles l'Occident sur l'Islam et l'Orient, puis il manifeste un regard critique, parfois même sévère, de l'attitude de l'Occident à l'égard de l'Orient, ce que Locke évitait.

Le livre d'Al-Tae est divisé en quatre parties, la première étant l'introduction, les trois autres parties comprenant les 8 chapitres du livre. Le but de l'ouvrage est de remettre en question la vision que la musique européenne se fait de l'Orient, surtout celle, d'une part, qui suggère que l'Orient est statique et n'a pas changé au cours des siècles et celle, d'autre part, que l'Orient est une menace à l'idéal chrétien. Selon l'auteur, l'Europe ne considère pas l'Orient pour ce qu'il est, mais bien pour ce qu'elle en pense et ce qu'il représente à ses yeux, à un point tel que, même si l'image qu'elle s'en fait est erronée et qu'elle semble même consciente de cette erreur de jugement, cela ne la préoccupe point: cette image a préséance sur les faits.

L'introduction décrit comment les compositeurs européens ont représenté et représentent depuis longtemps l'Orient dans leurs musiques. Al-Tae indique qu'il est irréaliste et insensé de croire que ces musiciens puissent être exempts des conceptions politiques, religieuses et sociales qui étaient courantes à leurs époques respectives, et ces conceptions incluent bien sûr celles que le continent dans son ensemble se fait de ce qui est différent. L'image de l'Orient dans la psyché