

# La chanson francophone contemporaine des Amériques

## Quelques cas types hors Québec, de Calixte Duguay à Isabelle Longnus

Maurice Lamothe

Numéro 154, été 2009

La francophonie dans les Amériques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1812ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lamothe, M. (2009). La chanson francophone contemporaine des Amériques : quelques cas types hors Québec, de Calixte Duguay à Isabelle Longnus. *Québec français*, (154), 42–53.

# La chanson francophone contemporaine des Amériques : quelques cas types hors Québec, de Calixte Duguay à Isabelle Longnus

par Maurice Lamothe\*

**P**récisons d'abord que dans la littérature savante le vocable « hors Québec » serait normalement tombé en désuétude : en cause, les connotations d'exclusion et québéco-centristes qu'il comporterait. En revanche, pourtant, les propositions de remplacement telles que « chanson francocanadienne » ou « chanson francophone d'Amérique » comportent trop de flous pour prétendre englober ce qu'elles cherchent à décrire. D'abord, l'espace culturel acadien s'est longtemps distancé d'un certain canadianisme francophone, ensuite, le concept de « francophonie d'Amérique » peut aussi bien comprendre l'espace culturel québécois que nous ne cherchons pas à couvrir. Ainsi, en dépit de son aspect politiquement peu recommandable, c'est encore la dénomination « chansons francophones hors Québec » (plurielle) qui s'avère la plus adaptée à notre propos. Elle devra rendre compte d'un phénomène dont la source et l'inspiration émergent d'espaces sociopolitiques distincts du Québec, espaces, du reste, bien peu homogènes. Et c'est précisément de la diversité de cette chanson qu'il sera question ici. Dans un si court article, on comprendra le risque de trop embrasser. Plutôt que de prétendre tout dire sur la diversité chansonnière francophone hors Québec, il s'agira plutôt de cibler, bien subjectivement, avouons-le, à travers sept chansons ce qui apparaît être des « produits significatifs » susceptibles d'ouvrir une réflexion sur trois plans : la modernité, la langue, le leadership culturel.



Calixte Duguay



Angèle Arsenault



Zachary Richard



Édith Butler



Isabelle Longnus



Marie-Jo Thério



Patrice Desbiens

## « Les aboîteaux »

C'est un classique bien connu de la chanson acadienne du début des années soixante-dix. On peut penser que si l'aboîteau est à ce point connu des Acadiens aujourd'hui, c'est beaucoup grâce à cette chanson de Calixte Duguay. Pour qui ne connaît pas l'aboîteau, l'objet mériterait ici une brève description. Sorte de tube muni d'un clapet, il facilitait essentiellement l'évacuation de l'eau sur des terrains en bordure de mer, permettant ainsi aux premiers Acadiens de bénéficier d'une surface cultivable extrêmement fertile.

La chanson se réfère à une modernité révolue certes, mais jette aussi un regard critique sur le dynamisme de la communauté contemporaine à l'auteur de la chanson. Dans son livre paru en 1995, *L'identité à l'épreuve de la modernité*, Joseph-Yvon Thériault lançait : « Que nous reviennent les faiseurs d'acadianité » qui savent parler « des aboîteaux et de la beauté du pays ». Cette référence à la célèbre chanson de Duguay posait aussi la question de la place de la chanson engagée dans l'Acadie des années quatre-vingt-dix. Elle exprime aussi un désarroi relatif, une nostalgie pour une époque, celle des années soixante-dix, où un artiste comme Duguay jouait un rôle de leadership social et où le businessman rêvait encore qu'il aurait « voulu être un artiste ». La chanson de Duguay permet de plus à Thériault de définir le produit culturel engagé comme relais contributif entre modernité et identité et, ainsi indirectement, de se faire l'écho d'un événement important en chanson : la crise du disque<sup>1</sup>, cet effondrement brutal des ventes qui avait touché l'ensemble du produit chansonnier francophone d'Amérique vers 1980, événement qui avait eu pour effet de mettre un frein à une certaine production chansonnière engagée et qui, du coup, avait pavé la voie à des produits plus commerciaux moins risqués.





Azore Vienneau, L'entretien de l'aboiteau (vers 1720).  
Collection Musée de la Nouvelle-Écosse.

### Les aboiteaux

*Hier je suis allé, en rêvant d'Isabeau voir le foin pousser sur la digue.  
Ce coin de pays était si beau, mais il tombe en lambeaux.  
Et ses habitants depuis longtemps n'en peuvent plus de fatigue.  
Jean Leblanc m'a dit qu'un jour aux aboiteaux la mer s'en viendrait  
par la digue,*

*Rassembler les membres du troupeau, partis sur les bateaux  
Que les déportés viendraient fêter et qu'on danserait la gigue.  
Revienne la mer, un jour aux aboiteaux forcer les clapets de la digue.  
Qu'elle nous apporte pour bientôt ce qu'elle a de plus beau.  
Je crains cependant que Jean Leblanc soit seul pour danser sa gigue.*

#### Refrain

*Mais les aboiteaux sont quelque part et s'éveillent,  
Avant de venir nous parler de départ pour d'autres merveilles*

On remarquera ici l'importance du thème de l'attente d'un retour, celui des déportés qui mettront fin à l'exil et qui, ce faisant, redonneraient à la communauté son dynamisme d'antan, sa capacité d'innovation. La solitude du leader est à cet égard manifeste. Elle tranche par ailleurs radicalement avec l'approche du groupe 1755 qui, par exemple, dans sa chanson « Le monde a bien changé », se lance à l'assaut d'un public large sans rogner pourtant sur un certain engagement.

#### « Le monde a bien changé »

Il est clair que, grâce à Gérard Leblanc, parolier principal du groupe et auteur de *L'éloge du chiac*, une certaine oralité en chanson et en poésie, celle qui inclut un français plus ou moins normatif, le *chiac* et l'anglais, a contribué à favoriser l'élargissement du public de 1755. Cette adhésion d'un public qui se reconnaît dans les chansons de 1755 est de première importance si l'on veut comprendre le rôle culturel que le groupe a joué en Acadie. Avec « Le monde a bien changé », lancé en 1978, le

véritable changement est d'abord celui du temps proposé. L'action prendra désormais place dans le présent souligné par « à c't'heure », « tous les jours ». Le projet ne sera plus uniquement collectif et à venir comme ce fut le cas avec Calixte Duguay. On s'adressera davantage à l'individu à travers qui le bonheur s'apprend (« j'apprends à vivre »). Il deviendra possible, moins à partir de la médiation de l'esprit que de celle du corps dont la chaleur est générée par les lèvres, la bouche, le bras.

### Le monde a bien changé

*J'en ai connu plusieurs,  
Des fois je changeais souvent,  
C'était avant que t'arrives,  
C'était avant ton temps  
À c't'heure c'est plus pareil  
J'vois pu ça comme avant*

#### Refrain

*Le monde a bien changé  
Moi je t'aime à tous les jours  
J'apprends à vivre mieux  
J'apprends à vivre heureux  
Le monde a bien changé  
Y aurait pas d'ouragan  
Qui pourrait m'arracher  
D'la chaleur de tes lèvres,  
La douceur de ta bouche,  
La tendresse de tes bras,  
Ton corps est ma chanson*

S'il est vrai qu'à cause de sa stratégie langagière ouverte le groupe n'a pu bénéficier autant qu'il aurait pu de l'appui radio-canadien de Moncton (au début du moins), la nature même de son produit l'amenait en revanche à explorer des marchés peu fréquentés, jusque-là, par la chanson acadienne. En effet, le public restreint des boîtes à chanson de Duguay a peu en commun avec les tournées de tavernes et de brasseries de 1755 dans les Maritimes.

De plus, l'ambivalence du groupe est à l'image de cette génération des années soixante-dix, trop jeune et énergique pour détester le rythme et les décibels de la chanson à danser et trop instruite pour s'écarter de la chanson à texte. Jeune et instruite donc, la génération de 1755 – celle dont le volume de consommation est étroitement associé à ce qu'il est convenu d'appeler l'âge d'or de la chanson francophone au Canada – est importante en nombre. Son point de ralliement devient souvent l'Université de Moncton nouvellement fondée.

Dans ce contexte, le rôle de renouveau et de changement de l'institution apparaît central. À peine construite au début des années soixante-dix, elle accueillait des Acadiens des quatre coins des



Maritimes et devenait un lieu de rassemblement et d'animation culturels intenses dont la nuit de la poésie de 1976 constitue l'un des échos les plus notoires, une effervescence universitaire élargie au public des tavernes et des brasseries qui comprend désormais sa modernité à partir de la ville. Il n'est pas sans intérêt de noter que, à la même époque, un phénomène identique prenait place en Ontario français. Nouvellement construite, l'Université Laurentienne accueillait elle aussi une génération de jeunes francophones dont faisaient partie Robert Paquette ainsi que les André Paiement et Marcel Aymar, qui trouvèrent, dans l'atmosphère poétique des Nuits sur l'Étang de Sudbury, l'énergie nécessaire à la fondation du groupe CANO<sup>2</sup>.

#### « Invisible »

La contribution du poète Patrice Desbiens à la chanson « Invisible », chanson qui donne son nom à l'album de CANO, montre bien, par ailleurs, que cet album ne cherchait pas à n'être considéré que pour sa musique. La chanson, tirée du récit « L'homme Invisible / The Invisible Man », constitue une véritable métaphore de l'assimilation des Franco-Ontariens et sans doute aussi l'une des chansons les plus représentatives du répertoire francophone hors Québec. Devenir invisible devient ici synonyme d'un effacement devant l'autre, d'une peur chronique de s'afficher dans sa langue. La disparition de l'homme invisible est associée à une indifférence et au jeu : « Ici, tout l'univers a peur de la mort ° Sauf l'homme invisible qui joue aux cowboys ». Une sorte de clignotement ludique normalisé, un jeu de cache-cache : « *The invisible man doesn't live here anymore* ». Il est partout et nulle part à la fois : « Il était là il y a quelques instants », derrière une porte close. S'il « meurt souvent », c'est qu'il joue à mourir comme dans les jeux d'enfance entre cowboys et indiens. Mais c'est l'inconscience du joueur qui est dénoncée ici. Desbiens le souligne : « L'homme invisible ne peut plus se réveiller ° Le rêve continue avec ou sans lui ». Mais de quel rêve s'agit-il ? Il s'agirait plutôt d'une machine, d'une Amérique dévorante qui noie le père et la mère de l'homme invisible « [d]ans la piscine pleine de coca-cola », bref d'une modernité à partir de laquelle l'homme invisible n'a aucune prise car, à l'instar des héros de Duguay, celui de Desbiens est seul : « l'hiver est "un état d'esprit" » collectif : « la station wagon [celle du père et de la mère qui sombre dans la piscine] est torpillée et coule rapidement ».

#### Invisible (extrait)

*Apparaît, disparaît, appar, disappear*  
*Tiens, où est l'homme invisible*  
*Il était là il y a quelques instants*  
*On frappe à sa porte*  
*« The invisible man doesn't live here anymore »*  
*Frappe encore... tiens*

#### Refrain

*L'homme invisible l'homme the invisible man*  
*L'homme invisible invisible*  
*L'homme invisible the invisible man*  
*Dans la ville de l'homme invisible*  
*L'hiver est un état d'esprit*  
*Ici, tout l'univers a peur de la mort*  
*Sauf l'homme invisible qui joue aux cowboys et aux indiens dans la rue*  
*Mais tout le monde sait que les cowboys ne parlent pas français*  
*« Audie Murphy doesn't speak french »*  
*Mais l'homme invisible c'est Audie Murphy*  
*« OK cowboy, go for your gun »*  
*« Hey, you sure know how to die » lui dit un de ses amis*  
*L'homme invisible, immédiatement flatté*  
*Se fait tirer et meurt souvent*  
*Dans un rêve l'homme invisible voit sa mère*  
*Qui se noie dans une piscine pleine de coca-cola*  
*Il voit son père conduire la canadienne familiale*  
*Dans la piscine pleine de coca-cola*  
*Dans un effort désespéré de sauvetage*  
*Mais la station wagon est torpillée et coule rapidement*  
*« Coke on the rocks »*  
*L'homme invisible ne peut plus se réveiller*  
*Le rêve continue avec ou sans lui.*



Le clignotement de *Visible*, son bilinguisme passager avant l'engloutissement final, trouve cette fois sa contrepartie lumineuse, celle d'un retour après une absence prolongée dans la chanson.

#### « Je suis revenue »

La chanson d'Angèle Arsenault, « Je suis revenue » n'est pas connue de la critique. Elle est à toutes fins utiles passée inaperçue du grand public, le disque, *Transparente* dont elle fait partie n'ayant connu qu'une distribution limitée en 1994 à sa sortie. Cependant, la chanson constitue un élément précieux permettant de bien illustrer l'effet tragique que pouvait avoir la fermeture du marché québécois en 1980 à des artistes de la chanson francophone hors Québec.

Comme le disque *Les retrouvailles de la famille 1755* du groupe 1755, *Transparente* s'inscrit clairement dans le contexte des retrouvailles acadiennes de 1994. Lors de la soirée de clôture à la plage Parlee, Arsenault était sur scène en compagnie de Zachary Richard, Édith Butler, 1755, Roch Voisine, Ronald Bourgeois, Denis Richard



Le groupe 1755



Roch Voisine



Ronald Bourgeois



et Marie-Jo Thério. Mais sans doute plus encore que tous les autres artistes sur scène ce soir-là, ce sont clairement des retrouvailles avec le public que tentait d'effectuer celle que l'on a surnommée la Bolduc acadienne.

On peut facilement imaginer que la déception de l'artiste a été d'autant plus abyssale, au moment de l'effondrement du marché québécois de 1980, que son album *Libre* avait atteint, en son temps, un sommet dans les ventes en produits francophones. L'artiste revient donc de loin : « je suis revenue des morts », dit-elle. Un peu plus loin, la répétition anaphorique « je suis » s'associera à l'antithèse, la lumière, et les sons : « je suis faite de lumière », cette énergie dont l'artiste ne pouvait plus empêcher l'éclosion, une lumière qui est aussi associée à la parole et au chant : « je ne pouvais plus me taire » et « je ne pouvais plus chanter ».

#### Je suis revenue

*Je suis revenue des morts  
Non, je ne pouvais plus me taire  
Je suis revenue des morts  
Je suis faite de sons et de lumière  
Je suis revenue des morts  
Là-bas c'était beaucoup trop froid  
Je suis revenue encore  
Je vous demande, écoutez-moi  
Je ne pouvais plus chanter  
Je préférerais rester chez moi*

Plus loin, Arsenault fait allusion à ce divorce d'avec un public auquel il a d'abord fallu pardonner avant de reprendre goût à la carrière, un pardon lié à une répartition des torts. Si, d'une part, le caractère volage du public peut être considéré comme répréhensible, le manque de modestie de l'artiste ne l'est pas moins. En effet, habitué à la « joie » « d'un monde de gloire », celui-ci devra admettre l'« illusion » d'un passé auquel devra succéder la réalisation d'un monde qui « reflète la réalité » :

*Se relever et faire l'effort  
Encore une fois de débiter  
Regarder de quel côté  
Avec qui on peut rebâtir  
Un nouveau monde, une nouvelle vie  
Qui reflète la réalité  
Croire qu'on a des choses à faire  
Et qu'on peut les réaliser*

C'est donc ce mouvement vers l'humilité qui permet à l'artiste de pardonner au public :

*J'avais pas pardonné  
De m'avoir enlevé ma joie  
Je voulais vivre à l'abri  
D'un monde de gloire et d'illusion  
Mais ma vie, c'est votre vie  
Et notre vie, c'est ma chanson*

Plus loin, l'auteure explique les conséquences d'un conflit qui n'aurait pas été résolu entre elle et le public : enterrement des passions réduites à l'état d'une étincelle ; puis solitude dans un espace clos symbolisé par le « cocon » et le « ballon ».

Ensuite, à mi-chemin dans la chanson émerge l'âme rebelle qui se manifeste par un son qui n'est pas encore musique : « j'entends mon âme rebelle ». Son destin sera alors lié à cette croyance en l'existence d'« un nouveau monde ». Vient alors « le rire » qui a été la marque de l'artiste dans les années soixante-dix, celui qui donne le courage nécessaire et la confiance pour affronter une planète qui pourrait agoniser. Le rêve, ici, s'inscrit clairement dans un schéma ascendant : « Toujours plus haut, toujours plus grand », renouant ainsi avec un élan idéaliste caractéristique, encore là, de la production chansonnière de l'artiste dans les années soixante-dix.

Puisque, selon le mot de Barthes, écrire est un verbe transitif (« chanter » aussi du reste : on écrit ou on chante toujours quelque chose à quelqu'un), Arsenault doit pouvoir décrire le public pour qui elle chante. Pour mettre fin à sa solitude, elle compte sur un public de qui elle attend une certaine solidarité et une indéfectibilité : « c'est une question de vie ou de mort ». Car les conséquences d'une infidélité seraient tragiques pour celle qui lie l'échec éventuel de sa quête nouvelle à une chute : « je tomberai en chemin ».

Arsenault termine en reprenant ce constat : « je ne pouvais plus me taire ». Elle propose alors un projet : « je ne sais pas ce qu'il faut faire »... « chanter l'amour et la joie ». Mais est-ce suffisant pour briser la solitude du leader ?

#### « Réveille »

Du côté de la Louisiane (l'Acadie dite tropicale), et sur une note plus personnelle, c'est beaucoup grâce à la fermeture du marché québécois que j'ai pu, plus d'une fois, assister aux spectacles de Zachary Richard au Grand Street Dance Hall de Lafayette au début des années quatre-vingt. Pour l'auteur de « Réveille », comme pour Arsenault du reste, le Rassemblement de 1994 est l'occasion d'un retour. Un retour à la chanson pour Arsenault et un retour à la chanson en français pour Richard. La prestation du plus célèbre Cajun, interprétant « Réveille » lors du spectacle de clôture à la plage Parlee au Nouveau-Brunswick, demeurera sans contredit dans les annales de la Franco-Amérique chansonnière. Le silence religieux d'une foule subjuguée par la parole laissait entrevoir un vent d'espoir : la fin d'un long passage à vide, un retour à une lumière dont le clignotement aurait traversé le versant des ombres. Comme si une chanson pouvait encore réinventer l'avenir et participer à une certaine modernité. « Réveille, les *goddams* sont là », chanté vingt ans après sa création par son auteur, ne pouvait plus être considéré (par une certaine critique québécoise) comme le fruit d'un opportunisme ethnique, celui d'un « tapeux de pied » ou d'un « folk-eux », des épithètes qui servaient à décrire sans discernement et en bloc la production chansonnière de toute une génération de francophones hors Québec au moment de la crise du disque de 1980. Dans les faits, c'est le long cheminement de « Réveille » (20 ans plus tard) qui procure à la chanson ses lettres de noblesse et, ce faisant, l'authentifie.

#### Réveille

Refrain  
*Réveille, réveille,  
C'est les goddams qui viennent,  
Voler la récolte.  
Réveille, réveille,  
Hommes acadiens,  
Pour sauver le village.*

*Mon grand-grand-grand père  
Est venu de la Bretagne,  
Le sang de ma famille  
Est mouillé l'Acadie.  
Et là les maudits viennent  
Nous chasser comme des bêtes,*



*Détruire les familles,  
Nous jeter tous au vent.*

Refrain

*J'ai entendu parler  
De monter avec Beausoleil.  
Pour prendre le fusil  
Battre les sacrés maudits.  
J'ai entendu parler  
D'aller dans la Louisiane  
Pour trouver de la bonne paix  
Là-bas dans la Louisiane*

Refrain

*J'ai vu mon pauvre père.  
Il était fait prisonnier.  
Pendant que ma mère, ma chère mère  
Elle braillait.  
J'ai vu ma belle maison  
Était mise aux flammes,  
Et moi je suis resté orphelin,  
Orphelin de l'Acadie.*

Refrain

*Réveille, réveille,  
C'est les goddams qui viennent,  
Voler les enfants.  
Réveille, réveille,  
Hommes acadiens,  
Pour sauver l'héritage,  
Pour sauver l'héritage,  
Pour sauver l'héritage.*

Si la chanson mérite aussi d'être retenue dans la mémoire collective de la franco-Amérique chansonnière, c'est aussi pour son cheminement exemplaire. Au moment de la création de la chanson, dans les années quatre-vingt, c'est la solitude du leader chansonnier cherchant précisément à éveiller un public louisianais endormi, voire inexistant, que l'on pouvait souligner. C'est bien ce que Richard soulignait en 1984 : « Ce que je fais ici [en Louisiane], j'ai pas le feu pour que ce soit reconnu, que ça soit même connu<sup>1</sup> ». Il faudrait se rappeler ici la célèbre photo du chanteur publiée dans le livre de Barry Ancelet, photo où l'on aperçoit Richard, en Louisiane, brandissant le poing dans les airs, devant un public bien filiforme. On pourrait prétendre que l'immense succès de Richard en 1994 devrait plutôt être situé dans le contexte de l'Acadie des Maritimes et que le réveil louisianais ne serait qu'une illusion. Rappelons-nous pourtant que le Rassemblement mondial acadien était aussi composé d'un public de l'Acadie tropicale

important et que c'est la présence de Zachary Richard qui a permis de justifier la tenue des Rassemblements mondiaux acadiens de 1998, Rassemblement dont il a d'ailleurs assuré la présidence.

« L'homme à point d'accent »

Au tournant de l'an 2000 cette fois, de la Nouvelle-Écosse, c'est le groupe Grand dérangement et son parolier principal Michel Thibault qui, clairement, tire son épingle du jeu. Il s'agit moins pour le groupe de mener des troupes au combat sur le front politique que de faire danser et de changer des perceptions. Notre choix de chanson aurait tout aussi bien pu s'arrêter sur « Il n'y a jamais eu de grand dérangement », une chanson qui, en dépit des apparences, n'a rien de négationniste. Tout comme « L'homme à point d'accent », que nous verrons plus en détail, elle propose une thérapie où l'amour permet un moment de sérénité jetant un baume sur une douleur.

**L'homme à point d'accent** (extrait)

*Passant par les concessions  
Pour avoir toute son attention  
J'me trouvais pas mal bon  
Mais elle m'a dit que j'avais du front  
Après mes deux questions  
J'ai r'viré sur mes deux talons  
J'ai trouvé ça pas mal gênant  
Mais je me suis dit que j'avais du temps  
J'ai pris par dans les champs*

*Traversé beaucoup de ponts  
J'ai couru contre le vent  
Même à double carillon  
J'ai fait tout ça qu'est bon  
Pour avoir son attention  
Mais ça qu'elle voulait tant  
C'était un homme à point d'accent  
Elle dit que c'est point l'fun  
Quand j'arrive avec rien  
Et puis que rien ne lui paraît bien  
À cause que j'parle avec mes mains  
Elle dit que j'fais du train  
Assez pour faire peur à son chien  
Mais j'sus pas du tout malin  
J'veux rien que la béquer ma catonne  
Tu trouves que j'suis un rien  
Et puis que y'a rien que j'dis qu'est bien  
Et puis tu dis que j'suis vilain  
Mais est-ce que j'ai dit que j'étais un saint ?  
Mon accent c'est le mien  
Et puis c'est rien qui t'appartient  
Et puis il est aussi bon que le tien  
Sur les échelles de dix à un  
C'est moi l'homme à point d'accent  
Tu me connais ça fait longtemps  
Puis si tu trouves que j'en ai un  
Arrête-toi donc puis écoute le tien  
C'est moi l'homme à point d'accent  
Puis si tu trouves que j'en ai un  
Arrête-toi donc puis écoute le tien*

De la même manière, « L'homme à point d'accent » s'adressera moins à la sphère politique qu'à un public chez qui on cherchera davantage à changer des perceptions. Dans le cas présent, la



Le Grand dérangement



chanson veut briser un complexe vis-à-vis d'un accent qui est source de blocage chez l'autre, de qui on cherche pourtant à « avoir l'attention ». La solution évoquée : convaincre que personne n'a d'accent. Le locuteur ici devient « l'homme », aussi bien dire tous les hommes. Car personne n'a d'accent dans la mesure où chacun a un accent : « arrête-toi donc, puis écoute le tien ». Il faut comprendre ici qu'à un point précis du texte, le terme « accent » est empreint de mépris chez celle qui éconduit le locuteur : « elle m'a dit que j'avais du front ° J'ai r'viré sur mes talons ° J'ai trouvé ça pas mal gênant ». Enfin, le paradoxe, ne pas avoir d'accent : « Elle dit que ce n'est pas l'un ° Quand j'arrive avec rien ».

#### « Les pionniers »

Des racines profondes de l'Acadie, nous passons à un territoire encore bien neuf, la Colombie-Britannique, où le mythe du pionnier chercheur d'or demeure encore prégnant, un mythe qui raconte des déplacements constants et, par définition, un enracinement minimal. Le chercheur d'or dont parle la chanson « Les pionniers » d'Isabelle Longnus vit dans l'éphémère des arrivées et des départs successifs, au gré des multiples aveuglements : « Les étoiles m'ont aveuglé ».

#### Les pionniers

*Je suis le pionnier  
Qui jamais n'est arrivé  
Je suis le pionnier  
L'espace j'ai déchiré  
Je suis le pionnier  
L'air j'ai souillé  
Je suis le pionnier  
La terre nous avons brûlée*

#### Refrain

*Pour l'avenir et pour l'espoir  
J'ai vu la haine j'ai vu la gloire  
Pour le pouvoir et pour l'or  
J'ai vu la misère, j'ai vu la mort  
Pour cette terre abandonnée  
Le soleil nous vous avons tué  
Je suis le pionnier  
Les étoiles m'ont aveuglé  
Je suis le pionnier  
Ma langue j'ai oubliée  
Je suis le pionnier  
Mes frères nous vous avons laissés  
Je suis le pionnier  
La terre nous avons quittée*

#### Refrain

*Je suis le pionnier  
Mon rêve je bâtirai  
Je suis le pionnier  
Le sol je défricherai  
Je suis le pionnier  
Contre l'homme je vaincrai  
Je suis le pionnier  
La terre je n'oublierai*

Le pionnier n'est donc « jamais arrivé » et ne fait pas bonne figure. La recherche de l'or est associée à celle de la gloire et du pouvoir, « à la terre brûlée et à l'air souillé », déchiré, référence ici à la pollution, un thème plus moderne et cher à Longnus, qui s'ajoute à celui de la perte des racines que représente bien l'oubli de la langue.

À l'image du déracinement perpétuel du pionnier chercheur d'or et du peu de profondeur des racines que permet son mouvement, on ne retrouvera guère dans la communauté franco-colombienne les longues carrières chansonnières de l'Acadie, celles d'un Donat Lacroix ou d'un Calixte Duguay, par exemple, qui s'étendent sur plus de quarante ans.

L'intérêt de la chanson « Les pionniers » réside aussi dans le fait qu'elle permet l'évocation d'un rapport corrélatif entre le contenu d'une chanson et le profil de carrière de son auteur dans un contexte franco-colombien. Ainsi, une année à peine après son arrivée au Québec en 1993, Longnus est sélectionnée pour représenter la Colombie-Britannique au Gala interprovincial de la chanson francophone. En 1999, elle est directrice générale du Conseil culturel et artistique francophone de la Colombie-Britannique et, en 2009, c'est à elle que l'on confie la composition de la chanson officielle (« Le rêve d'un village ») du centenaire de Maillardville, un village à haute teneur de capital symbolique en ce qui a trait à la résistance du fait français en Colombie-Britannique. En d'autres termes, quinze années seulement après son arrivée en Colombie-Britannique, Longnus est non seulement la principale représentante de la chanson franco-colombienne contemporaine, elle en est aussi une pionnière différente de ceux qu'elle décrit dans sa chanson. En se distinguant déjà par la longévité relative de sa carrière, elle tend à briser l'image

opportuniste qui colle aux stratégies de cycles courts des chercheurs d'or de la chanson.

#### Conclusion

Les sept chansons présentées dans ce court article ne cherchaient pas à rendre compte de la totalité des débats qui prennent place au sein des francophonies hors Québec. En ciblant plutôt des thèmes tels que la modernité, la langue et le leadership culturel, nous avons pu nous rendre compte des différents visages que ceux-ci pouvaient adopter, selon que l'on se retrouvait dans l'Acadie tropicale, celle des Maritimes, celle de l'Ontario français ou encore celle des Rocheuses. Il resterait à examiner davantage les produits émergeant des Prairies, le rôle de la famille Campagne, de Marchildon et l'influence d'un Daniel Lavoie avec son « Jour de plaine », mais ce n'est que partie remise puisque des recherches vont bon train de ce côté et que nous comptons en présenter les résultats dans un proche avenir. □

\* Professeur, Université Sainte-Anne, Pointe-de-l'Église, Nouvelle-Écosse

#### Notes

- 1 Crise provoquée par trois facteurs : piratage de disques sur piste magnétique, crise économique et, au Québec, obsolescence soudaine du produit étiqueté nationaliste après la défaite référendaire du Oui en 1980. Même si l'événement est essentiellement québécois, ses répercussions en dehors du Québec sont importantes à cause de ses relents autonomistes chez les francophones hors Québec.
- 2 Enfin, le scénario se répète au Québec à la même époque avec Beau Dommage, qui naquit dans l'électrisante UQAM, la toute neuve, au cœur de Montréal.
- 3 Barry Ancelet, *Musiciens cadiens et créoles*, Texas, University of Texas, 1984, p. 99.

#### Bibliographie

- Paroles et musique*, Port Acadie n° 4 (portant en majorité sur la chanson contemporaine), Pointe-de-l'Église, 2003.
- LAMOTHE, Maurice [dir.], « Littératures en milieu minoritaire et universalisme », *Revue de l'Université Sainte-Anne*, 1996.
- LAMOTHE, Maurice, *La chanson populaire ontarioise, de 1970 à 1990 : son produit sa pratique*, Ottawa, Le Nordir, et Montréal, Triptyque, 1994.