

## Jean Nicolas De Surmont : « Entretien avec Bruno ROY autour du livre *Pouvoir chanter*. » Québec, juin 1991. Radio Basse-Ville, 96,1, fm.

À l'occasion de la parution d'un ouvrage collectif (De Surmont 2022) que j'ai dirigé en hommage à Bruno Roy, ancien président de l'UNEEQ (l'Union des Écrivaines et Écrivains du Québec) et fondateur du Mouvement des Orphelins de Duplessis, je reproduis ici le verbatim d'un entretien réalisé à Radio Basse-Ville le 25 avril 1991 à l'occasion de la sortie de son essai monographique consacré à la chanson québécoise : *Pouvoir chanter* (Montréal, VLB éditeur, 1991) en marge du Salon du livre de Québec peu avant sa venue à l'occasion du colloque « Oralités/Polyphonix » tenu à Québec en juin 1991, un colloque international sur l'oralité rassemblant Paul Zumthor, Louis-Jean Calvet, Gilles Deleuze, Robert Chamberland mais aussi Bruno Roy et d'autres autour de l'oralité et la chanson. C'est aussi dans ce contexte que Bruno avait révélé à la fin de la journée à quelques participants sa condition d'orphelin, et ce quelques semaines avant ses révélations fin juillet 1991 au grand public dans *La Presse*<sup>1</sup> qui vont présider à la création du Mouvement des Orphelins de Duplessis. En ce sens, le présent entretien s'inscrit dans l'une des prises de parole qui montre en germe sa sensibilité aux injustices sociales à quelques jours seulement de sa sortie dans *La Presse*.



Si le texte a un peu vieilli, c'est dire qu'il constitue dès lors un document historiographique, en cela qu'il donne un regard sur le discours de l'histoire de la chanson en 1991, à une époque où les collections de rouleaux de cire et de 78-tours n'étaient pas disponibles sous forme numérique. Les collections les plus complètes d'enregistrements sonores du début du siècle étaient celles des Archives nationales du Québec à Sherbrooke, déposées en prêt par Jean-Jacques Schira en 1981 peu avant son départ en Europe, sans que Schira ne puisse les vendre pour des raisons que nous ignorons. 234 cylindres et 2433 disques 78-tours de la collection de Schira ont été réenregistrés et rendus disponibles en 1987 sous forme de cassettes et acquis officiellement par Bibliothèque et archives nationales du Québec au moment de son décès en 2007.

Cette collection, connue des chercheurs et notamment de Robert Giroux, directeur de thèse de Bruno Roy et à l'époque professeur à l'Université de Sherbrooke, n'est pas citée dans les travaux de Bruno Roy et laisse penser par conséquent que sa connaissance de l'enregistrement sonore de la période antérieure à Madame Bolduc était très lacunaire. Le projet de numérisation réalisé par Robert Thérien en collaboration avec BANQ suite au dépôt légal, aux dons et acquisitions, notamment de la Collection d'André Vaillancourt, n'est intervenu qu'à la fin des années 1990, donc plusieurs années après la parution de *Pouvoir chanter* (Thérien 1999, 4-7). Les revues artistiques n'avaient pas non plus été systématiquement dépouillées, l'Internet n'était pas encore accessible dans les bibliothèques et universités, ni les journaux mis en ligne de telle sorte que la connaissance que Bruno Roy avait de l'histoire de la chanson québécoise ne pouvait être limitée.

C'est d'ailleurs ce qui fait dire avec raison à Michel Gaulin dans *Lettres québécoises* au moment de la sortie du livre qu'il s'agit davantage d'un *travelogue* de la chanson « que d'un ouvrage conçu en fonction de paramètres critiques rigoureusement établis et de critères correspondant aux exigences les plus élémentaires de l'écriture d'érudition ». Il précise aussi « [...] que la documentation est souvent de seconde main, l'information elle-même n'est pas toujours sûre ou complète [...] ». (Gaulin 1991, 46)

Son intérêt pour la chanson politique va perdurer jusqu'aux dernières années de sa vie. Ainsi, il publie en 2007 « La chanson au Québec : un relais pour l'avenir » dans *L'Action nationale*, un texte mûri sur l'histoire de la chanson politique. Quelques incertitudes et imprécisions historiques nous font aussi penser que Bruno Roy était avant tout un essayiste de la chanson québécoise plutôt qu'un historien.

Dans la mesure où le présent entretien a été réalisé pour la radio, le vocabulaire est moins contrôlé, moins rigoureux. Pour faciliter la lecture, sans changer le sens des affirmations de l'auteur, nous avons donc complété certaines phrases et allégé le style.

Nous recevons aujourd'hui Bruno ROY qui est de passage au Salon du livre de Québec à l'émission Récital des Anges.

**Jean Nicolas de Surmont** : Bonjour, Bruno ROY.

**Bruno Roy** : Bonjour.

**JNDS :** Pourriez-vous nous parler du jeu de mots que vous faites avec votre titre *Pouvoir chanter* et qui réfère au sujet de votre ouvrage sinon de votre approche ?

**BR :** Oui, tout à fait. Je trouvais que sémantiquement c'était un titre très intéressant. Le livre traite de l'analyse des relations entre le pouvoir et la chanson. Mais on peut aussi le voir comme une analyse du pouvoir qui est chanté ; on peut le voir comme une analyse de la capacité que nous avons individuellement ou collectivement de chanter, bref, c'est tout ce qui tourne autour du pouvoir et de la chanson.

**JNDS :** La capacité, c'est donc le pouvoir ?

**BR :** Mais le mot *pouvoir* qui renvoie aussi au pouvoir politique.

**JNDS :** Mais est-ce qu'il y a aussi un pouvoir de la chanson ?

**BR :** Je crois que oui. Au niveau d'une prise de conscience, il y a sûrement un pouvoir, il y a aucun doute.

**JNDS :** Donc chanson et prise de conscience seraient liées.

**BR :** Oui, tout à fait. La chanson permet une prise de conscience et elle commence par les individus.

**JNDS :** Et dans la foulée, si je vous renvoie à la question : quelle lutte mène la chanson contre les formes d'oppression ?

**BR :** Je vous réponds que cela dépend des époques, mais c'est bien évidemment là une des finalités d'une chanson engagée, c'est de lutter contre les oppressions quelles qu'elles soient. Que ce soient des rapports d'inégalité, que ce soient des injustices sociales, que ce soient des rapports d'exploitation entre individus ou entre individus et systèmes. J'entends par *oppression* tout ce qui aliène l'homme.

**JNDS :** C'est une forme de contestation alors ?

**BR :** Oui, effectivement ; mais une contestation qui se veut une prise de conscience comme je l'expliquais plus tôt. L'histoire de la chanson québécoise illustre parfaitement cette lutte. Par exemple au XIX<sup>e</sup> siècle, c'était une lutte pour une espèce de survivance de l'identité française, et la chanson à ce moment est beaucoup plus nationale. C'est évident que la question de l'identité est au centre du questionnement. Mais il y a une forme de lutte de pouvoir aussi ; cela est évident que si j'inscris cela dans un contexte ouvrier, la notion d'oppression est différente.

**JNDS :** Est-ce la chanson traditionnelle ou la chanson canadienne qui a été historiquement la plus contestataire ?

**BR :** J'aurais tendance à affirmer que c'est la chanson dite folklorique qui a été la plus contestataire. Par ce qu'elle n'était pas forcément institutionnelle ; les gens à travers une forme d'expression populaire envoyaient des textes [transcriptions de chansons collectées ou timbres] dans les journaux, et dans les veillées ils pouvaient reprendre un air et changer les paroles, il y avait une forme de lutte ; alors que la chanson canadienne est beaucoup plus proche de la chanson institutionnelle, c'est l'institution, c'est la culture officielle qui veut à travers une chanson exprimer l'âme d'un peuple, elle est moins contestataire, beaucoup plus un effet de survivance.

**JNDS :** Vous consacrez une grande partie de votre ouvrage au XIX<sup>e</sup> siècle, à une période antérieure au rouleau de cire et au disque. À ce moment, quels sont les supports de diffusion qui font connaître la chanson au public ?

**BR :** Je dirais que les journaux étaient très importants à l'époque d'une part, de même que les écoles, les institutions officielles.

**JNDS :** Les chansonniers [dans le sens de recueil de chansons] ?

**BR :** Les *chansonniers des écoles* [de Charles-Honoré Laverdière], comme on les appelait à l'époque. Il faut voir que la chanson patriotique faite par les religieux très souvent, mais aussi faite par les avocats, par des journalistes, par des historiens, etc., était importante. Lionel Groulx a fait une chanson. Cela appartenait donc à cette époque où l'élite, à travers la chanson, un art populaire, tentait de former l'esprit national, donc il y avait une perspective d'éducation nationale.

**JNDS :** Si l'élite s'impliquait dans la « fabrication » et la réalisation de chansons, pourquoi la chanson était considérée comme un genre mineur ? Ce n'est pas une contradiction ?

**BR :** Ce n'est pas une contradiction en soi, la chanson permettait de rejoindre le plus de monde possible. Il y avait un aspect de la diffusion qui passait par la formation et puisque les écoles étaient un lieu favorable, les institutions d'enseignement étaient un lieu de diffusion important, et la chanson était un moyen parmi d'autres d'éduquer l'âme en servant aussi à former le sentiment national. Cette chanson patriotique et canadienne circulait dans les institutions d'enseignement et, à travers elle, il y avait un apprentissage à la fierté, à l'identité, etc. Mais c'était au niveau symbolique, il n'y avait pas de cours offerts sur la chanson. Cela n'existait pas encore.

**JNDS :** Donc la chanson québécoise, canadienne jouait un certain rôle dans la formation de l'identité ?

**BR :** Oui, et à l'époque on ne la nommait pas la chanson québécoise, mais bien que l'on retrouve dans certains titres de chansons le mot « québécois », c'est certain qu'officiellement on se définissait comme Canadien français. Ce n'est qu'à partir de la Révolution tranquille en 1960 que le terme pour désigner la collectivité a changé. Quand les mots changent, ils reflètent un changement de la réalité, tout au moins la réalité est perçue différemment, c'est aussi le cas des politiciens.

**JNDS :** Alors quel rôle en définitive avait la chanson à l'époque ? On parle souvent du rôle de la chanson aujourd'hui mais à cette époque elle en avait un également.

**BR :** Oui, elle avait un rôle d'éducation nationale comme je l'expliquais plus tôt, dont on trouve une illustration à une époque ultérieure avec la Bonne Chanson. La Bonne Chanson a travesti certaines chansons traditionnelles en vogue à l'époque. On ne parlera pas d'éthique car il y a un débat entre folkloristes et ceux qui ont utilisé la chanson comme forme de diffusion d'un discours, ce qui était le cas de la Bonne Chanson qui voulait, à travers les valeurs chrétiennes, sauvegarder l'âme française, avec une connotation idéologique.<sup>2</sup> C'est donc évident dans une perspective comme celle-là que l'on souhaitait préserver le sentiment national. Cela correspond à l'époque, entre autres, des monuments historiques. C'est exactement le même esprit que les discours patriotiques, la chanson ne fait que prolonger le dis-

cours officiel, le discours patriotique. La chanson n'est qu'une illustration parmi les formes d'art et la chanson devait servir à l'éducation nationale, c'était un des rôles qu'elle jouait et pas le seul, du moins je l'imagine.

**JNDS :** Si on parle du fait que la chanson existait au XIX<sup>e</sup> siècle, la plupart des histoires de la chanson québécoise ne commencent qu'avec Madame Bolduc. Vous parliez aussi de la Bonne Chanson qui lui est contemporaine. Alors pourquoi le XIX<sup>e</sup> siècle est ignoré ?

**BR :** Il est ignoré pour une simple et bonne raison : que si l'on faisait aujourd'hui entendre ces chansons, elles seraient sûrement moins crédibles, elles seraient reçues comme obsolètes. Il y avait une certaine conception de la chanson. C'est la notion même de chanson qui a changé. À cet égard, la Bolduc constitue un point de repère même s'il y a eu des chanteuses et chanteurs avant elle. Or c'est avec la Bolduc que l'industrie du disque commence et connaît un développement important. Avant la Bolduc, il n'y avait pas de public, il n'y avait pas d'industrie, il n'y avait pas d'auteurs-compositeurs.

**JNDS :** Est-ce qu'il y avait des Québécois qui avaient été enregistrés ailleurs à l'époque, par exemple, sinon au Québec ?

**BR :** Il y en avait bien sûr, mais je ne les connais pas par cœur. Il ne faudrait pas que vous me demandiez qui, puisque je l'ignore, mais je sais qu'il y en a. Mais la Bolduc a été la première « vedette » au sens américain du mot et c'est cela qui va changer. Pourquoi on fait commencer la chanson québécoise avec Madame Bolduc ? Parce que c'est elle qui incarne la première la notion d'auteur-compositeur. On ne parlera pas de la qualité car il y a eu des débats, longtemps on a renié la Bolduc. Et ensuite il y a eu une reprise, une forme de valorisation de son œuvre. Il reste que la Bolduc a été critiquée et on doutait d'elle comme représentante de la culture officielle.

**JNDS :** Mais il y avait à son époque dans les années 1930, d'autres chanteurs qui se sont fait connaître. Alors pourquoi on parle surtout d'elle, plus que des autres ?

**BR :** Parce qu'il faut marquer une époque si l'on veut passer à l'histoire. Il n'y a aucun doute qu'elle a marqué cette période-là. Et il y avait un contexte à Montréal qui favorisait son succès. « De ces beaux airs anciens dont on s'ennuyait en ville », chantait Vigneault. Les gens avaient une mentalité de campagnard même s'ils vivaient en ville. Et la Bolduc a comme compris cette nostalgie que les Montréalais avaient. La Bolduc n'était pas folklorique mais appartenait à une culture et à un esprit traditionnel, bref elle s'inspirait de son passé et du folklore. Il y a des chansons qui s'inspirent directement du folklore ou du Moyen-Âge, par exemple une chanson qui fait partie d'une série intitulée « Les menteries ».

Quand elle a été chercher l'air et qu'elle a adapté les paroles, elle ignorait que cela venait du Moyen-Âge. Mais elle baignait dans une culture « traditionnelle ». Quand arrive La Bolduc, c'est la modernisation de la chanson. Comme c'est elle qui a été la plus spectaculaire, c'est elle que l'on a retenue. Mais il y en a eu d'autres à la même époque, je pense à Lionel Daunais dans le style plus français, à Ovila Légaré. Ils ne sont guère oubliés mais La Bolduc a dominé son époque. Mais il n'y en avait pas beaucoup.<sup>3</sup>

**JNDS :** Si l'on considère le corpus avant la Bolduc, les chansons, par exemple, dont on a les paroles et la musique, est-ce qu'il y a des chansons qui ont été enregistrées par la suite ?

**BR :** Je pense à une série de chansons patriotiques et folkloriques, les deux se mêlent, dont j'oublie le titre, mais la Bonne Chanson l'a fait aussi. Je rappelle que la Bonne Chanson a été chercher des chansons de l'époque et pas seulement des chansons canadiennes ; elle a aussi publié des chansons françaises et des poètes mis en musique comme Victor Hugo. Elle s'inspirait aussi d'airs classiques, c'était donc un patrimoine très éclectique mais cela appartenait à une vision un petit peu aseptisée de la réalité, les beaux sentiments, l'élévation du cœur. Et la Bonne Chanson constituait aussi une forme de lutte contre la chanson américaine.<sup>4</sup>

**JNDS :** Vous avez choisi d'aborder la chanson dans son aspect idéologique, politique. Est-ce que vous croyez que c'était un thème dominant de la chanson, des origines à nos jours ? Est-ce que vous croyez que la chanson est fatalement politique ?

**BR :** Je préfère nettement la deuxième question, elle est fatalement politique. Je dirais même qu'une chanson ne peut être que politique. Que l'on pense à la chanson « Le temps des cerises ». C'est un classique. Quand on dit politique, c'est évident que la chanson véhicule un discours, elle appartient à son époque. Elle peut s'inscrire en faux contre son époque ou pas. Donc elle est fatalement politique.

**JNDS :** Peu importe son contenu ?

**BR :** Non, ce n'est pas « peu importe son contenu ». Quand Céline Dion chante en anglais, il y a une connotation sociale dans ce geste-là. Elle peut être interprétée du point de vue politique. Quand Céline Dion dit à l'ADISQ « Je suis Québécoise »<sup>5</sup> alors qu'elle fait des versions américaines, c'est un geste politique, c'est en ce sens que l'on ne peut pas faire l'économie du contexte historique des chansons, et que le discours que tiennent les artistes s'inscrit aussi dans un contexte historique donné.

**JNDS :** Je reviens à ma question : Est-ce que le contenu d'une chanson doit être politique pour être politique comme tel ? Au contraire, est-ce qu'il y a des chansons qui n'ont pas un thème « explicitement politique » mais le deviennent ?

**BR :** En effet, il y a beaucoup de chansons politiques qui n'ont pas atteint leur cible. Pour répondre à la deuxième partie de votre question, je pense qu'une chanson est constituée d'un texte et des paroles pour aller à l'essentiel, dès qu'elle pénètre les consciences cela devient politique. Je crois que c'est Nicole Brossard qui affirmait que « le privé est politique ». Donc, quand j'écoute une chanson et qu'elle me fait vibrer et quelle véhicule quelque chose avec lequel que je me sens en accord ou en désaccord, je suis dans l'idéologie. Il y a ensuite la dimension individuelle et la dimension collective. Pour parler de la chanson des années 1960, la dimension collective était soutenue par un mouvement social profond qui était celui de la Révolution tranquille. Mais on a peut-être accolé à la chanson québécoise une connotation trop nationaliste de telle sorte que l'on a évacué toute la question sociale, les injustices, les rapports d'exploitation entre individus, entre organismes, ouvrier-patron, etc. Mais quelqu'un comme Raymond Lévesque que l'on a explicitement identifié à la question nationale était d'abord quelqu'un qui était contre les oppressions (cf. Roy 1987, 54), la question nationale était une illustration. La chanson « Bozo les culottes », c'est d'abord et essentiellement l'illustration d'un rapport d'exploitation dont il est question. Cela prend

place dans un contexte historique, celui du Québec et non celui du Chili, mais ce sont les mêmes luttes fondamentales au niveau des principes et au niveau d'une recherche de justice.

**JNDS :** Vous parlez d'*oppression* comme thème dominant de la chanson, est-ce que vous croyez que c'est un thème dominant de la chanson ? Pourrait-on répondre « oui » ?

**BR :** On pourrait répondre « oui », mais on pourrait aussi répondre « non ». La question de l'oppression mérite d'être relativisée. Ce qui se passe ou qui se passait au Chili, ou je pense encore à ce qui se passe aussi avec les Kurdes actuellement, est une forme d'oppression différente de la nôtre au Québec. Je pense que de toute chanson, quel que soit son contexte historique, la finalité est une forme de justice sociale, c'est une quête de liberté finalement.

**JNDS :** Une chanson libertaire... ?

**BR :** Une chanson libertaire ou une quête de liberté, il faudrait peut-être distinguer les deux termes mais c'est intéressant de les associer. Mais toute lutte pour une meilleure justice – qu'elle soit superficielle ou non, et encore, il faudrait définir les termes – relève d'une même problématique, mais l'impact n'est pas tout à fait le même eu égard à ce qui concerne le Chili et ce qui se passe au Liban actuellement et nos injustices ici. Mais ce n'est pas une raison pour s'abstenir de réfléchir sur notre propre condition parce que l'impact est différent, cela reste un problème global.

**JNDS :** Est-ce qu'il aurait pu y avoir un autre point de vue avec lequel vous auriez pu aborder la chanson que celui du politique ?

**BR :** C'est-à-dire que le politique étant l'approche globale...

**JNDS :** Mais pourquoi ne pas avoir abordé l'histoire de la chanson par exemple telle que vous le faites dans votre livre, mais en vous intéressant par exemple à la chanson amoureuse, aux romances... ? Le thème de l'amour reste un thème dominant également à travers les âges.

**BR :** J'aurais pu mais quand tout est tout il y a le danger que rien n'est rien ! Je veux bien que la chanson amoureuse ait une dimension politique, ce serait, j'imagine, un texte sûrement intéressant à faire et ce pourrait être une illustration extrêmement intéressante, mais je ne voudrais pas tomber dans le schéma qui ferait associer toute forme de chanson d'amour à des chansons politiques. Je trouverais que cela manquerait de rigueur.

**JNDS :** Les chansons politiques ne peuvent-elles pas être des chansons d'amour ?

**BR :** Il n'y a aucun doute là-dessus. « Bozo-les-Culottes » de Raymond Lévesque est une chanson d'amour pour les démunis entre autres. Une chanson engagée, ce n'est pas une chanson *ahistorique*, c'est une chanson qui a des conditions historiques, et bien sûr, à ce moment une chanson engagée au Québec, une chanson engagée au Chili peuvent avoir les mêmes finalités sans que la situation soit autant dramatique au Québec, mais il y a cette prise de conscience d'une certaine exploitation, il y a une quête. Mais que ce soit au Chili, au Québec ou au Liban, à travers une chanson engagée il y a un désir de faire voir, de faire prendre conscience de la situation et donc de changer les consciences. La lutte pour la liberté, c'est une lutte universelle. Si je lutte ici pour une meilleure justice, je lutte ailleurs aussi. À un moment donné peut-être que de rassembler les énergies ensemble va permettre une prise de conscience collective voire universelle. Mais cela ne peut pas être une abstraction, cela se fait à partir de la condition historique.

**JNDS :** Donc si l'on récapitule : la chanson est essentiellement politique...

**BR :** Je me permets de nuancer : la chanson peut être politique. Il y a des textes qui n'ont pas pour finalité de changer le monde, il ne faut pas oublier que la chanson est d'abord un art populaire, lié aux loisirs. La nature même d'une chanson n'est pas d'être engagée. Ma démarche a en fait consisté à sélectionner un corpus de chansons dont les textes sont politiques, ce qui ne fait pas que toutes les chansons sont politiques (évidence...).

**JNDS :** L'importance de la chanson politique, contestataire, s'exprime-t-elle à une certaine période plutôt qu'à une autre (1837, 1960, etc.) ?

**BR :** Effectivement, les grands événements historiques ponctuent au fond l'évolution de la chanson. La période la plus prolifique à ma connaissance est celle de 1960 à 1975 jusqu'à la prise de pouvoir du Parti Québécois. Il y a eu une prise de parole collective incroyable. Cela était devenu une mode que d'être chansonnier comme on rêvait avant de devenir prêtre.<sup>6</sup> En conséquence, il y a eu la création d'un réseau de boîtes à chansons. C'est devenu un phénomène sociologique. Le peuple s'est approprié une parole à travers ses chansonniers et cela était nouveau et politique.

**JNDS :** Je rappelle aux auditeurs que nous recevons Bruno Roy à l'occasion de la sortie de son troisième livre consacré à la chanson et présenté récemment au salon du livre de Québec.

Pourquoi croyez-vous que la chanson dans la façon que vous le démontrez, exprime plus que tout autre contenu lyrique, par exemple l'opéra, un contenu politique ? Est-ce que l'on pourrait dire que la chanson exprime le politique plus que l'opéra ?

**BR :** Il faut être prudent ici, je ne suis pas sûr que certains opéras de Verdi ne soient pas politiques. Je le rappelle, j'ai fait un choix d'un corpus de chansons politiques, donc je ne prétends pas avoir analysé tout le phénomène de la chanson et donc toutes les chansons.

**JNDS :** Donc globalement elles ne seraient peut-être pas plus politiques.

**BR :** Si on chiffrait de manière mathématique le nombre de chansons politiques versus le nombre de chansons d'amour, je crois que le nombre de chansons d'amour l'emporterait. J'ai ciblé un corpus et j'ai mis en lumière un ensemble de textes à travers l'histoire, il faut bien qu'il est des périodes qui sont plus intenses que d'autres, et celle des années soixante fait partie d'elles car il y avait un mouvement social qui accompagnait la chanson.<sup>7</sup> Il faudrait faire une analyse sociologique approfondie pour savoir ce qui, de la chanson, a provoqué le mouvement social ou l'inverse.

**JNDS :** Est-ce que la contestation s'est fait sentir d'abord en chanson plutôt que dans d'autres genres littéraires, par exemple en poésie ?

**BR :** Oui, bien sûr, il faut voir les années 1960 et voir Gaston Miron et Georges Dor à la même table. C'est simultané. Pendant que la chanson québécoise essayait de se rendre visible, Gaston Miron, lui, fonde les Éditions de l'Hexagone en 1953 et crée ainsi une littérature nationale. Donc, c'est intimement lié, même chose pour l'éclosion du théâtre dans les années 1960, ce n'est pas un hasard de l'histoire, donc il y a une conjoncture sociale, culturelle et politique qui fait que tous ces mouvements-là s'interpénètrent et expriment une globalité sociale et québécoise.



**JNDS :** Est-ce que l'on pourrait considérer la chanson politique de cette période plus prolifique alors ?

**BR :** Je dirais plus visible que prolifique comme telle. Parce que la poésie a aussi été visible à une époque, mais les médias aidant il est certain que la chanson est nettement plus visible.

**JNDS :** Pour reprendre une question posée plus tôt, la chanson s'exprime à des moments ponctuels de l'histoire qui sont reliés à des événements sociopolitiques...

**BR :** Je pourrais donner un exemple supplémentaire, pour la seule année 1989 il s'est composé sept ou huit chansons dont le sujet principal est la langue. Par exemple, French B, Daniel Lavoie, Michel Rivard, Paul Piché, etc. Ce n'est pas un hasard. Il y a des périodes qui permettent une prise de parole convergente dans le discours chansonnier. Mais quand on regarde la notion de pays, la thématique a dominé la chanson des années 1960, c'est sûr que cela appartient à son époque.

**JNDS :** Puisqu'il y a eu sept chansons qui ont traité de la langue en 1989, comment expliquez-vous cela ?

**BR :** J'explique cela par un effet de reprise de la parole, il ne faut jamais mésestimer le référendum qui a eu un effet... le mot ne me vient pas.

**JNDS** De catalyseur ?

**BR :** Non, je dirais un effet négatif finalement, et de soumission à la réalité. Il y a eu un *désenchantement* et ainsi les notions de « pays » et « identité » québécoise finalement se sont imposées, et de la notion d'« identité québécoise », par exemple, plus personne n'en doute, plus personne ne doute de l'existence de « chanson québécoise » et de la « littérature québécoise ». Il s'agit donc de faire advenir cette réalité québécoise non plus seulement au niveau du symbole mais au niveau de la réalité, ce qui est une autre question. Cette question est politique et électorale. La langue devient ainsi une forme de catalyseur des symboles québécois et de l'identité même québécoise. Globalement, la langue est au centre d'une reprise de conscience collective liée à une reprise de la question nationale. Tout cela se fait en même temps. Ce n'est pas un hasard si 60 % de Québécois et de Québécoises ont l'intention de voter pour la souveraineté. Ce n'est pas un hasard, cela appartient à son époque. Et on s'aperçoit qu'au niveau de la chanson, il y a une reprise du discours du thème de la langue en gros depuis 1989, mais je dirais à partir de 1986-87 il y a comme une remontée et la chanson en témoigne de cette remontée. C'est comme un sismographe.

**JNDS :** Et quelles sont les revendications de ces chansons ?

**BR :** Les revendications de ces chansons-là, bien sûr la langue est le symbole d'une survivance, mais c'est aussi une lutte pour une existence politique. Et ça, c'est nouveau. Quand Michel Rivard à l'émission de Lise Payette affirme qu'il préfère l'universel à la question nationale – il dit « à quoi cela sert de sauver mon petit bout de terre à moi si je ne peux pas sauver le monde ? » –, Rivard a peut-être compris qu'il fallait qu'il commence chez lui avant de sauver le monde. Quand il fait sa chanson sur la langue (« Le cœur de ma vie »), c'est surprenant d'une certaine manière par rapport au discours qu'il tenait avant, car on avait l'impression qu'il était complètement désarticulé et au fond il était très sensible. Il reste que les revendications sont aussi écologiques. L'écologie était déjà là à l'époque de la contre-

culture. La prise de conscience est moins nombriliste et on a une conscience universelle plus large dans les problématiques abordées dans les chansons d'aujourd'hui. Mais « universel » n'est pas une abstraction.

Et quand on dit à la radio par exemple « la chanson francophone d'ici », je pense que c'est une aberration car on avait réussi à nommer ce qui était la chanson d'ici, elle s'appelait la chanson québécoise. Et après le référendum de 1980, ce n'est pas un hasard, idéologiquement, on parle de « la chanson francophone d'ici » ; nous ne sommes même plus capables de nommer la chanson d'ici la chanson québécoise. Et être Québécois cela ne signifie pas être fermé. Cervantes disait, « Pour être universel il faut être d'un coin de pays. » Sinon si on n'existe pas, comment peut-on être universel ?

**JNDS :** Comme on a jeté un regard sur le passé de l'activité chansonnière et que l'on a pris conscience de son importance dans notre existence, quel rôle doit-on attendre de la chanson dans le futur ?

**BR :** Dans le futur elle va jouer le rôle qu'elle a toujours joué, c'est-à-dire d'être une espèce éveilleur de conscience et je parle du rôle spécifique de la chanson politique, je ne parle pas de l'ensemble de la chanson, il y aura toujours une industrie de la chanson pour les loisirs. Une chanson qui se prétend être politique ne doit pas être dépendante des pouvoirs politiques. Cela a été d'ailleurs le problème de la chanson québécoise dans les années 1970 lorsque le Parti Québécois a accédé au pouvoir. Félix Leclerc disait même, « Si je pense comme René Lévesque, c'est que l'on a de bonnes idées tous les deux ! » C'est correct, mais si le discours politique dans la chanson dépend du discours officiel, donc du discours politique, il y a quelque chose qui ne marche pas, il faut que la chanson garde ses distances par rapport au pouvoir, sinon elle n'a aucune crédibilité.

Est-ce qu'elle va enclencher un nouveau mouvement, je ne saurais le prédire mais elle se porte en tous les cas très bien et il y a un public pour l'entendre.

**JNDS :** Est-ce que la chanson continuera à être aussi politique qu'elle l'est ou qu'elle le fut, c'est donc la question sur laquelle on peut se laisser. Un grand merci pour avoir accepté notre invitation : *Pouvoir chanter* édité chez VLB de Bruno Roy.

## Notes

- 1 J'ai expliqué dans l'introduction à l'ouvrage collectif en hommage à Bruno Roy (De Surmont 2022, 13) que bien avant les révélations à l'occasion du colloque en juin 1991, puis à Pierre Vennat dans *La Presse*, parut dans *Québec-français* une allusion à sa condition d'orphelin. Pierre Vennat (2012, 2) m'écrivait aussi au sujet de Bruno Roy : « Bruno Roy est devenu un écrivain engagé, politiquement, en passant par la chanson québécoise, après avoir lu une phrase de Gaston Miron : « Un jour j'aurai dit oui à ma naissance. » Il s'engagea dans toutes sortes de causes, dans la cause nationale, contre les injustices sociales, mais il n'était pas engagé dans une cause qui l'interpellait personnellement. »

- 2 En 1987, dans un des ouvrages collectifs de Robert Giroux, il publie un chapitre consacré à la censure dans la chanson québécoise évoquant Charles-Émile Gadbois et François-Xavier Burque.
- 3 En 1981, il écrit dans *L'Action nationale* que les trois artistes populaires « prolongent l'esprit folklorique » (Roy 1981, 549). Il affirme de Daunais que son art tenait à la fois de la chansonnette et du folklore et scinde l'activité chansonnière en trois : le folklore, l'art lyrique et la chanson populaire. (Roy 1981, 550).
- 4 Encore ici ses propos ressemblent à sa vision de la chanson publiée dans *L'Action nationale* en 1981 : « Dans un esprit différent mais pour des motifs esthétiques et un tant soit peu nationaliste, l'abbé Charles-Émile Gadbois inventa une chanson d'inspiration patriotique et religieuse connue sous l'étiquette moralisatrice de la Bonne Chanson. Elle a éteint la chanson sociale devenant de plus en plus abstraite et désincarnée. » (Roy 1981, 552).
- 5 En 1990 elle refuse le prix de l'artiste anglophone de l'année au gala de l'ADISQ.
- 6 Bruno Roy (1980) a publié une belle synthèse des différentes acceptions de *chansonnier* en donnant des exemples pris au sein de l'activité chansonnière française et du Québec pour toutes les époques.
- 7 Au sujet du mouvement chansonnier des années 1960 il écrit : « Le chansonnier est celui qui nous identifie, qui nous signifie, qui nous rejoint, qui nous révèle. Il témoigne de ce que nous sommes. Il parle de façon à être entendu par tous. » (Roy 1980, 480)

## Bibliographie

- De Surmont, Jean-Nicolas (éd.) : *La chanson comme berceau de l'identité québécoise. Mélanges en l'honneur de Bruno Roy*. Drummondville : Les Éditions du Québécois, 2022.
- Gaulin, Michel : « Théâtre, chanson et discours identitaire ». In : *Lettres québécoises. La revue de l'actualité littéraire* 63 (1991), 45-46.
- Roy, Bruno : « De nos chansonniers ». In : *L'Action nationale* 69,6 (février 1980), 461-482.
- Roy, Bruno : « Chanter au Québec : une nécessité ». In : *L'Action nationale* 70,7 (mars 1981), 547-566.
- Roy, Bruno : « Ils chantent, qu'ils paient ! ou De la censure ». In : Giroux, Robert (éd.) : *La chanson dans tous ses états*. Montréal : Triptyque, 1987, 45-56.
- Roy, Bruno : « La chanson au Québec : un relais pour l'avenir ». In : *L'Action nationale* 97,9-10 (2007), 102-116.
- Thérien, Robert : « La numérisation de 2000 pièces musicales ». In : *À rayons ouverts* 46 (avril-juin 1999), 4-7.
- Vennat, Pierre : « Bruno Roy, activiste ! ». [tapuscrit inédit], 2012, 8 f.