Document généré le 6 nov. 2019 15:00

Circuit
Musiques contemporaines

Le trésor de la langue de René Lussier : documentation d'un voyage, de la quête linguistique au débat politique

Ana Dall'Ara-Majek

Engagements sonores : éthique et politique
Volume 28, numéro 3, 2018

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1055196ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1055196ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Dall'Ara-Majek, A. (2018). *Le trésor de la langue* de René Lussier : documentation d'un voyage, de la quête linguistique au débat politique. *Circuit*, *28* (3), 71–86. https://doi.org/10.7202/1055196ar

Résumé de l'article

Chef-d'oeuvre du compositeur et musicien René Lussier, *Le trésor de la langue* s'articule autour de trois axes : l'approche musicale et linguistique fait état de la particularité de l'oeuvre à transcrire instrumentalement la voix parlée tout en la réorchestrant dans des styles musicaux variés ; l'approche documentaire se focalise sur le récit du voyage du compositeur entre Montréal et Québec, et offre un témoignage de l'oeuvre en train de se faire ; enfin l'approche historique fait le lien entre la documentation collectée et agencée par le compositeur, et les enjeux historiques et politiques qui s'en dégagent, remettant sur le devant de la scène les événements marquants du XXe siècle, notamment le débat sur la souveraineté et l'épineuse question identitaire au Québec.

Tous droits réservés © Circuit, musiques contemporaines, 2018

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Le trésor de la langue de René Lussier : documentation d'un voyage, de la quête linguistique au débat politique

Ana Dall'Ara-Majek

« Pour vous, est-ce important de parler français au Québec ? » C'est sur cette question, actuelle, cruciale, résonante de sous-entendus, que s'ouvre *Le trésor de la langue* de René Lussier, véritable chef-d'œuvre de la fin des années 1980, qui revisite l'histoire à travers le parcours du créateur en quête de la langue française parlée au Québec[1]. Au départ, le projet consiste à faire de la musique avec de la voix parlée, à répertorier la variété des accents du Québec, mais le travail s'avère titanesque[2]. Après avoir fouillé dans les archives de la langue du Québec, « l'os empoisonné[3] » sur lequel Lussier tombe est celui d'une documentation colossale à ordonner avec finalement peu de contenu : « on peut trouver vingt versions de l'histoire de Ti-Jean ou du Diable[4] ! » Réalisant à quel point la survie du français est liée à la conquête politique du pays[5], Lussier met de côté les accents pour s'intéresser aux événements de ces dernières décennies, afin, comme il le dit, de se donner une leçon d'histoire : « je me suis dit que si j'explorais et je connaissais mieux l'histoire du Québec, je comprendrais mieux notre situation actuelle[6] ». Un glissement inévitable s'effectue donc entre la quête linguistique et le débat politique, remuant les questions de fond sur la résistance du français en milieu anglo-saxon, sortant des archives les événements clés du XXe siècle qui ont marqué les mentalités des Québécois.

Amorcé en 1986, le projet se présente sous la forme d'un documentaire sonore[7], à cheval entre le rock expérimental et le cinéma pour l'oreille[8]. Radio-Canada finance une version de 30 minutes de la composition, qui remporte en 1989 le prix Paul Gibson de la Communauté des radios publiques de langue française [CRPLF]. Les frontières stylistiques s'effritent, et c'est

1. [ndlr] Voir dans ce numéro l'entretien de René Lussier avec Luis Velasco-Pufleau consacré à cette œuvre.

2. « Il y avait presque autant d'accents que de gens ! » expliquera René Lussier en entrevue à Hélène Pedneault (1989) : https://www.electrocd.com/fr/presse/1249 (consulté le 1er octobre 2018).

3. D'après la note de programme du disque, p. 1.

4. Pedneault, 1989.

5. D'après la note de programme du disque, p. 1.

6. Dallaire, 2016, p. 65.

7. À l'instar du cinéma direct à l'Office national du film [ONF] dans les années 1960, le contact avec la réalité se faisant de manière plus spontanée, Lussier parlera de l'œuvre comme d'un « cinéma direct en sons » (Huot, 1990).

8. Normandeau, 1993, p. 114.

pratiquement un jalon revendicateur de la musique actuelle au Québec qui est posé ; le compositeur souligne :

> Je n'ai jamais étudié la musique […] Je l'ai apprise avec mes amis, avec les gens avec qui je travaillais. Donc, je ne peux pas aborder ce prix avec la même attitude qu'un compositeur reconnu, « sérieux ». Au départ, soyons clair, je suis un musicien de rock. Alors qu'un musicien de rock, dans un contexte de musique sérieuse, gagne un prix semblable, c'est important, et pas uniquement pour moi[9].

9. Pedneault, 1989.

Peu de temps après avoir obtenu la bourse accompagnant le prix et grâce au concours de celle-ci, Lussier complète l'œuvre et lance l'album sous l'étiquette Ambiances Magnétiques (1989)[10]. L'œuvre se déclinera par la suite en différentes versions : la version concert présentée au Festival de Victoriaville en 1991 ; la version filmique, *Le trésor archange*, réalisée par Fernand Bélanger en 1996 ; et enfin une réédition de l'œuvre originale, parue en 2007, à laquelle s'ajoutent de nouvelles pièces inédites.

10. Lussier, René (1989), *Le trésor de la langue*, Ambiances Magnétiques, AM-015-CD.

Outre l'aspect historique, c'est la relation toute particulière entre la parole et la musique qui fait l'essence du *Trésor de la langue*. En effet, le compositeur a souhaité déceler les caractéristiques de la voix parlée pour en faire des transcriptions instrumentales, des instruments « parlants », en quelque sorte. Cette parole ainsi « doublée » est ensuite réinterprétée, réorchestrée dans des styles musicaux variés. Toutes les voix y sont représentées et ont en commun de s'exprimer en français : les personnalités célèbres, les passants anonymes, les personnes âgées, les enfants, les Français, les Anglais, les Québécois d'aujourd'hui et d'hier.

Trois approches peuvent définir l'œuvre : 1) l'approche musicale et linguistique, qui concerne la manière dont la parole est mise en musique ; 2) l'approche documentaire, qui relate le voyage, le *road trip* entrepris par le compositeur ; et 3) l'approche historique, qui fait le lien entre la documentation collectée et les enjeux historiques et politiques qui en ressortent. Nous proposerons une interprétation de la version originale du *Trésor de la langue* (1989) selon ces trois approches et nous verrons comment ces dernières s'articulent entre elles. Montons à bord du *French Spirit*[11]…

11. Nom donné à la voiture dans laquelle Lussier et Beaugrand entreprennent leur voyage.

La parole mise en musique

Lussier s'est attelé à un minutieux travail d'écoute, de relecture inlassable de bandes afin de prendre en dictée chaque contour, rythme et mélodie de la voix parlée, et d'en révéler ainsi son intime substance musicale.

> La musique que contient la voix ne nous fait jamais peur parce qu'elle transporte du sens et qu'on comprend les mots. Mais quand on l'enlève et qu'on ne garde que

l'instrument qui la suit, note à note, la musique qu'on entend est très surprenante, elle nous fait peur. C'est un peu ça le trésor dont il est question dans cette pièce[12].

12. Pedneault, 1989.

En ce sens, le compositeur s'applique à jouer de deux modalités : la doublure synchrone et la doublure asynchrone, dans laquelle l'instrument se détache peu à peu de son équivalent verbal, laissant l'auditeur apprécier l'étrangeté des vestiges du vocal.

FIGURE 1 « L'amygdalite à Duchesne », piste 12. Exemple de partition montrant la transcription instrumentale de la voix et correspondant au passage de 1:29 à 1:55.

Ce détachement s'opère de différentes manières : en anticipation, en rappel ou en émancipation. Voici quelques exemples : en anticipation, un trombone (« Le tic-tac d'la veille », à 3:17) ou une flûte (« Le message d'la reine », à 0:36) « parlent » avant le journaliste, tandis qu'une guitare électrique « chante » un air à venir (« Le p'tit Jésus de M. Chose », à 1:36) ; en rappel, les instruments reproduisent un dialogue (« Vestibule ») ou un refrain (« Ouin *çé* ça ») qui vient juste d'être entendu à la voix ; en émancipation, les instruments développent sans la voix leur propre monologue (« Le manifeste du FLQ (instrumental) », « Mme Xavier Martin revisitée »), dialogue (« Ya tout' mon estime », à 1:40 ; « Échange de bar »), ou fragments de phrases mis en boucle (« L'enfer »). On reconnaît évidemment les influences du compositeur : Hermeto Pascoal & Grupo interprétant un match de soccer, une œuvre de jeunesse d'André Duchesne sur le hockey, et bien sûr « The Dangerous Kitchen » et autres *speech rhythms* de Zappa[13].

Mais là où Lussier se démarque, c'est dans le réaménagement de ces « voix doubles » au sein de styles musicaux judicieusement variés. De la gigue au jazz fusion, de la fanfare à la « ballade quétaine[14] », en passant par le bruitage ou les accès de musique « contemporaine », l'approche du compositeur est plurielle, complexe, tout en demeurant intuitive. Dans son rapport au texte, son orchestration s'organise de plusieurs manières : parfois, il tisse un accompagnement musical à un texte déclamé (« Le départ des aventuriers », à 3:20 ; « De Gaulle revisité », « Le blues des résultats », « Qui se souvient ? », « L'indécise », « On peut parler »). Parfois, il découpe un fragment de phrase enregistrée qui, mis en boucle, devient le refrain d'une chanson (« *Çé* ça qu'on va faire ! », « Ha bein *çé* l'fun », « Ouin *çé* ça », « Wow bec ! »). Parfois, il écrit une chanson à partir d'un texte enregistré, mais qui est réinterprété en studio par les musiciens (« Rue Principale », « Le p'tit Jésus de M. Chose »). Dans un autre registre, il propose des ambiances plus proches du bruitage (« L'appel d'la pelle », « Manifeste du FLQ », « Le message d'la reine », « Ma mère », « C't'écœurant », « Vous me m'nez à bout »). Enfin, en dernière option, il propose une musique davantage instrumentale où viennent se greffer les voix dans un collage plus ornemental (« Fanfare et tradition », « Le commercial »).

Le tout donne un mélange déjanté où les frontières stylistiques sont floues, où l'on ne parvient pas toujours à distinguer si les instruments sont calqués sur la parole, font une improvisation de free-jazz (« Ya tout' mon estime »), ou s'escriment sur une partition compliquée de musique « contemporaine » (« L'enfer »). Le compositeur exploite cette idée d'hybridation et n'hésite pas à superposer plusieurs styles musicaux. Dans « Rue Principale », par exemple,

13. Jones, 1991. Soulignons que l'époque est propice à ce type de travail sur la voix enregistrée. On pense notamment à des œuvres telles que *Different Trains* de Steve Reich (1988) ou, dans une version plus spectrale, le déroutant *Korwar* (1972) de François-Bernard Mâche.

14. Brunet, 1991.

les indications données par les deux sœurs (« Les 2 sœurs de Trois-Rivières ») deviennent l'objet d'une chanson, sorte de bossa-nova fataliste à laquelle s'enchaîne le rock agressif d'une « p'tite dame de la télévision[15] » révoltée : « Pourquoi y coupent les pauvres ? » Par la suite, le compositeur superpose la bossa-nova et le rock dans un *melting pot* polyrythmique où les motifs sont tellement entremêlés que les protagonistes finissent par dire : « attends, mais là j'te suis plus, là… » à la fin de la séquence, étant eux-mêmes perdus dans des méandres bureaucratiques à ce moment précis.

De plus, le compositeur ne se limite pas à la voix parlée : il manie aussi l'ambiguïté avec les bruitages vocaux. C'est le cas dans « C't'écœurant », où une panoplie de sons gutturaux « vomissants » sont mis en relation – par similarité de timbre et de morphologie – avec des sons de distorsion et des bandes transposées accusant la même expression de dégoût. Autre exemple dans « Kiki », où la voix d'un petit enfant qui imite des sirènes de police est doublée par des *glissandi* de guitare électrique et de vraies sirènes[16]. Il répète « puis là c'est la police », comptine innocente qui prend des allures prophétiques quand on sait que la séquence suivante est celle du « Manifeste du FLQ ».

Enfin, Lussier s'amuse des parallélismes entre le sens porté par les textes et l'intention musicale[17]. Dans le « Manifeste du FLQ », par exemple, l'accompagnement musical semble appuyer les propos du manifeste. Tandis que Montreuil dénonce les conditions précaires des travailleurs, la musique installe un ostinato à la basse, percuté de chocs, auquel se superpose une rythmique mécanique de *clusters* au piano et de sons écrasés au violon ; le tout semble dessiner une scène où des ouvriers opprimés travaillent à la chaîne en donnant des coups de marteau. Dans « Vous me m'nez à bout », des instruments dissonants et grinçants créent un mouvement alterné irrégulier, comme s'ils doublaient des fragments de phrases trop découpés, trop « charcutés » (comme dit la voix). La musique progresse par à-coups pénibles, comme si quelque chose avait du mal à passer dans l'estomac. Cette « digestion difficile » accompagne à juste titre l'intervention d'un homme : « Vous faites pas souffrir en mangeant mal, mangez mieux… ».

On voit ici comment le compositeur colle aux mots, au sens propre comme au figuré. Il en retrace le contour tout comme il les englobe dans ses propres images, son propre film sonore. Il ne manque pas de nous partager ses impressions, parfois avec emphase, comme en témoigne, dans « Le départ des aventuriers », la montée (à 3 :00) qui ressemble à l'ascension d'une navette spatiale, conscience d'un projet immense qui se compare à un voyage dans l'espace tant est grande la tâche à accomplir. Parlons du *road trip*.

15. Frappier, 2014 et Dallaire, 2010.

16. Les sirènes sont d'ailleurs un motif récurrent (« Le gars du Irving », « Le commercial », « L'enfer »). Est-ce la police, une plainte, un cri, un simple jeu instrumental ? Toutes les lectures sont possibles.

17. En ce sens, sa musique est très cinématographique : elle exprime les images intérieures du compositeur, son ressenti, et même sa personnalité pleine d'humour, à travers les formes que lui inspire son matériau de base.

Le *road trip*, documentation d'une œuvre en train de se faire

Le voyage est évidemment un aspect caractéristique du *Trésor de la langue*, tant comme modalité de création que comme élément concret du monde sonore de l'œuvre. La note de programme nous apprend que René Lussier et son preneur de son, Claude Beaugrand, remontent en voiture le chemin du Roy – comme De Gaulle vingt ans plus tôt – de Montréal à Québec, à la recherche des archives folkloriques de l'Université Laval. Tout au long de leur périple, ils glanent des informations, interrogent les passants, cognent à toutes les portes, et errent entre les bureaux et les routes.

Le *road trip* commence avec « Le départ des aventuriers ». Lussier et Beaugrand fixent, sur un support laissé brut, leurs premières impressions comme on jetterait une bouteille à la mer : « quand vous allez retrouver c'te *tape*-là, hein, si on est encore en vie : tant mieux ; si on est mort, ben : la pollution, ça a du bon ! ». S'ensuivent les allers-retours dans les bureaux des archives folkloriques (« Arts et traditions », « L'heure du dîner », « Montage 28 »), et les nombreuses occurrences où les voyageurs demandent leur route aux passants (« Les 2 sœurs de Trois-Rivières », « L'Anglaise de Québec », « Le gars du Irving », « L'appel d'la pelle », « Vestibule léger »). Lorsque les aventuriers finissent par trouver le trésor de la langue[18] (« Montage 28 »), l'œuvre prend une orientation différente, plus centrée sur les discours historique et politique. Seule une petite intervention instrumentale (« Échange de bar ») rappelle que leurs voix sont toujours présentes, mais de manière sous-jacente. Après de houleuses péripéties retournant dans tous les sens la question de l'indépendance du Québec, le *road trip* reprend (« Vestibule léger ») : Lussier semble aller chercher du réconfort chez sa mère (« Ma mère ») qui lui prépare une « belle tarte aux framboises puis un pâté aux bleuets ». Ce moment constitue une sorte de retour aux sources. Dès lors, le compositeur revient à sa quête première des archives folkloriques (« Mme Xavier Martin revisitée », « Le p'tit Jésus de M. Chose », « Le Diable »). « Le réveil » le ramène à la réalité : on quitte l'univers des contes folkloriques pour revenir au quotidien. Le *road trip* s'achève par le retour à Montréal (« L'amygdalite à Duchesne », « On peut parler »), où différents participants au projet (André Duchesne, Pierre St-Jak, Fred Frith) échangent entre eux. Pour conclure, la voix de Frith se prête à une valse doublée d'acclamations et d'une voix, clin d'œil malicieux du compositeur, qui rassure : « inquiétez-vous pas, j'vais pas partir du spectacle ! ». La fin est expédiée : chocs désordonnés, baguettes de batterie entrechoquées à la va-vite, tout semble encore possible.

18. Il est fait allusion au Trésor de la langue française au Québec, équipe créée dans les années 1970 et ayant constitué un riche fond documentaire à l'origine du Dictionnaire historique du français québécois. Voir le lien http://www.tlfq.ulaval.ca/ (consulté le 24 août 2018).

Pour documenter leur *road trip*, les deux comparses se sont livrés à une véritable « pêche au son », se laissant influencer par les sons tout en ayant une action sur eux[19]. Ce travail de documentation transparait clairement à l'écoute. En effet, on entend les traces du support sur le support, à de nombreux endroits le montage est visible, les bruits de fabrication[20] sont laissés, les aventuriers discutent même du matériau enregistré en aparté pendant que l'action se déroule.

Dans « Montage 28 », une première mise en abîme s'opère. L'action des aventuriers explorant les archives est interrompue par une parenthèse où René Lussier et Richard Desjardins discutent, chez le compositeur[21], de l'enregistrement de ce même moment. La temporalité change : l'action en cours devient passée tandis que l'aparté devient présent. Le temps réel (la prise de son directe) et le temps différé (le travail chez le compositeur) s'entremêlent ; on entend un clic de lecture, Lussier précise : « C'est là qu'elle dit : on a les documents bruts », avant que la voix originale ne reprenne : « Nous, on a les documents bruts. » Les voix du passé et du présent se mélangent dans un immense *imbroglio*, élans de *Hörspiel*, moment résolument électroacoustique qui fait penser à Michel Chion ou à Luc Ferrari. On prend alors conscience des heures d'écoute que Lussier a mis en œuvre pour classer, écouter, trier tous les documents sonores[22]. Un travail de moine dans un labyrinthe de sons.

Dans « L'amygdalite à Duchesne », la conversation téléphonique en cours entre André Duchesne et Pierre St-Jak s'interrompt et nous projette dans un autre temps : celui d'une séance de studio où Lussier et ses collaborateurs passent et repassent l'enregistrement de cette même conversation téléphonique et tentent d'imiter la voix de Duchesne à la contrebasse[23]. Cette fois, l'œuvre évoque le travail avec les musiciens : la lecture en boucle de fragments d'enregistrements, la répétition instrumentale (à la contrebasse), la répétition vocale, la répétition en onomatopées, et l'effort d'écoute réduite[24]. Ce moment nous livre les secrets de fabrication de l'œuvre, toutes les méthodes utilisées pour prendre en dictée les caractéristiques vocales afin d'en faire la doublure instrumentale. Puis l'action reprend, Duchesne au téléphone salue Pierre. Applaudissements… Avec légèreté, le créateur semble ainsi se féliciter de ce travail de doublage, un dur labeur accompli !

19. Dallaire, 2010.

20. Tels que les manipulations de bobines, « bips » et bruits de l'enregistreuse, etc.

21. Lussier explique que cette rencontre s'était faite chez lui, avec les moyens du bord, le magnétophone sur la table de la cuisine (échange téléphonique avec le compositeur, 2018).

22. Par la suite, Lussier travaillera en studio l'enregistrement de sa discussion avec Desjardins dans la cuisine, avec les prises de son des archives, réalisant ainsi un « troisième niveau » de cette mise en abîme (échange téléphonique avec le compositeur, 2018).

23. Le compositeur invitera également Pierre St-Jak dans le studio, pour qu'il fasse la réplique à la voix de Duchesne au piano (échange téléphonique avec le compositeur, 2018).

24. Dans le sens de Pierre Schaeffer : une écoute qui fait abstraction de l'aspect référentiel du son pour s'intéresser à ses composantes sonores.

FIGURE 2 Tableau synoptique de l'œuvre et sa légende

Piste	Minutage	Titre	Type de source	Interaction voix-instrument	Orchestration/style
1	0:00	La Française du début	sondage rue (+)		
	0:56	Le non-lieu	instruments parlants	SYN	BR
	1:22	*Vox pop* 1	sondage rue (+)		ACC, marche patriotique
	2:32	Le départ des aventuriers	documentaire (route)	SYN	ACC 3:20
2	0:00	Arts et traditions (direction 1)	documentaire (route)	SYN	
	0:47	L'heure du dîner (archives 1)	documentaire (route)	SYN	
	1:59	Les 2 sœurs de Trois-Rivières (dir. 2)	documentaire (route)	SYN	
	3:04	Rue Principale	documentaire (route)	SYN	RE 3:04 bossa-nova
	6:20	Montage 28 (archives 2)	documentaire (archives), mise en abîme	SYN	
3	0:00	La visite de Charles de Gaulle	archive politique (De Gaulle)	SYN, E	BR, rock, country
	2:02	De Gaulle – revisité	archive politique (De Gaulle)	SYN, E	ACC 2:02
	3:07	L'Anglaise de Québec (dir. 3)	documentaire (route)	SYN	ACC, air lent
	5:01	Kiki	documentaire	SYN	BR, sirènes
	5:37	Manifeste du FLQ	archive politique (Montreuil, Trudeau)	E	BR
4	0:00	Vestibule	archive politique (Chartrand)	R	
	1:03	*Cé* ça qu'on va faire!	archive folklorique	SYN	FR, boogie
	2:26	Le gars du Irving (dir. 4)	documentaire (route)	SYN, E	ACC, step jazz, BR. sirènes
	3:17	Le tic-tac d'la veille	archive radio/TV	A	BR horloge
	3:33	Le blues de résultats	archive radio/TV	SYN	ACC, blues
	4:21	Lend'main de veille	archive politique (Lévesque)	SYN	BR horloge
	7:02	Qui s'en souvient?	Poème (Desjardins)		ACC
5	0:00	L'appel d'la pelle (dir. 5)	archive politique/documentaire (route) (Duplessis)	SYN	BR horloge, ACC
	2:13	Y'a tout' mon estime	archive radio/TV	E	BR
	2:36	Le manifeste du FLQ (instrumental)	instruments parlants	E	
6	0:00	Le message d'la reine	archive politique (Elisabeth II)	A 0:36	BR, ACC, blues, marche
	2:18	Échange de bar	instruments parlants	E	
7	0:00	Fanfare et tradition	sondage rue (+-)		COL, marche
	2:09	L'indécise	sondage rue (+-)	A, SYN	ACC, mus. contemporaine
8	0:00	C't'écoeurant	documentaire	SYN	BR
	3:05	Vestibule léger (dir. 6)	documentaire (route)	E	ACC, BR horloge
	3:34	Ma mère	documentaire	SYN	BR
	4:50	Ha bein *cé* l'fun	documentaire	R	FG
9	0:00	Ouin *cé* ça (*vox pop* 3)	sondage rue (+)	R, SYN	FG
	1:51	Vous me m'nez à bout'	archive radio/TV		BR
	2:12	Le commercial	archive radio/TV		COL, sirènes
10	0:00	Mme Xavier Martin – revisité	instruments parlants	E, BR	
	2:02	Le p'tit Jésus de M. Chose	archive folklorique	A 1:36	RE 3:14, prog rock, sirènes
11	0:00	Le Diable (archives 3)	documentaire (archives)	SYN	
	1:00	L'enfer (Le réel de l'estime)	instruments parlants	E	BR, sirènes
	2:37	Le réveil	documentaire		ACC
12	0:00	L'amygdalite à Duchesne (tél. 1)	documentaire, mise en abîme	SYN	
	3:06	Wow bec!	archive folklorique	SYN	FG
13	0:00	On peut parler (tél. 2)	documentaire	R	ACC, valse

SYN	Doublure synchrone voix-instrument
A	Anticipation instrumentale sur la voix
R	Rappel instrumental de la voix
E	Émancipation instrumentale par rapport à la voix
ACC	Accompagnement musical d'un texte déclamé
FG	Fragment de phrase utilisé comme refrain
RE	Reprise du texte dans une nouvelle interprétation
BR	Musique plus « bruitiste », cinématographique
COL	Musique greffée de fragments de textes, collage
(+)	Sondage : avis plutôt positifs
(-)	Sondage : avis plutôt négatifs

Documentation dans la documentation, par ces mises en abîme finement menées, on comprend que *Le trésor de la langue* est une œuvre qui parle de l'expérience du compositeur à travers son vécu, sa démarche et son processus créatif. L'auditeur l'accompagne dans ses progressions, ses impasses, ses succès et ses réorientations. De plus, même si l'aspect instrumental est fondamental, l'œuvre est résolument liée à son support comme l'est une œuvre électroacoustique. À l'instar d'un *Professor Bad Trip* de Romitelli, le colossal travail de postproduction rend l'œuvre hybride, à la fois album de studio et œuvre de concert, accentuant par là un métissage de genres qui va devenir l'un de ses traits caractéristiques.

De la chronique linguistique au débat politique

Partant d'un simple sondage de rue : « Est-ce important de parler français ? », *Le trésor de la langue* engage une réflexion plus profonde sur l'épineuse question identitaire au Québec, et fait le lien avec les événements politiques qui se sont déroulés entre les années 1960 et 1980. Pour ce faire, le compositeur met en parallèle le sondage avec le débat autour de la souveraineté du Québec. Il illustre les faits en puisant dans les archives de Radio-Canada, mettant en opposition des discours nationaliste (De Gaulle), populiste (Chartrand) et révolutionnaire (manifeste du FLQ) avec des discours conservateur (Duplessis), militaire (Trudeau), ou fédéraliste (Elisabeth II).

Il ouvre le bal non sans un certain sarcasme en pointant l'incompréhension à la fois culturelle et linguistique qui marque la relation entre le Québec et la France. La réponse de la Française du début à propos des Québécois – « Je les comprends difficilement et j'aimerais bien qu'on s'adresse à moi en français » – sonne comme une claque, soulignée immédiatement par des sons « fouettant » l'air, mettant en exergue le fait que la complexité de la lutte pour la francophonie et la question identitaire s'étendent bien au-delà du continent

nord-américain. Par la suite, le *vox pop* abonde en réponses positives, certaines teintées d'une fierté nationaliste : « Le Québec c'est à nous autres ! » lance un vieil homme, avant que la musique ne prenne parti en entonnant une fanfare qui devient de plus en plus patriotique.

Le compositeur récolte et enchaîne alors tous les documents d'archives induisant l'idée de la montée d'un certain nationalisme : le discours controversé du général De Gaulle en 1967, le révolutionnaire manifeste du FLQ lu par Gaétan Montreuil en 1970, le discours agitateur du syndicaliste Michel Chartrand (« Vestibule »), puis le référendum du 20 mai 1980 au sujet de la souveraineté du Québec (« Le tic-tac d'la veille », « Le blues des résultats »). Après l'annonce des résultats négatifs et le discours de René Lévesque à ce sujet (« Lend'main d'veille »), on s'engage inexorablement dans la descente.

Le climax du *Trésor de la langue* pourrait être le poème de Richard Desjardins « Qui se souvient ? », moment fort de l'œuvre. Véritable ovni dans l'intrigue et se détachant complètement du propos général, le poème est une poignante remise en contexte qui remémore le génocide amérindien des siècles précédents, qui rappelle que le peuple opprimé a aussi été oppresseur. La musique est lente et solennelle. Desjardins remonte drastiquement le temps en déplaçant l'éternel problème entre les anglophones et les francophones à celui entre les Blancs et les Amérindiens[25], et lance ainsi une nouvelle polémique : « avant de préserver une langue, nous devons d'abord savoir si nous avons le droit de la parler[26] ». « Qui se souvient ? », demande Desjardins en clin d'œil à la devise du Québec. Un petit jeu s'opère à la fin du texte, la dernière phrase étant reprise avec une légère altération : « […] si j'ai le droit de parler français… ». À un petit oubli[27], Lussier ajoute, espiègle, un montage apparent[28] : « Ou anglais. » Et Desjardins de continuer : « Va demander ça aux Iroquois. Pi profite-z-en, y en reste encore. »

À partir de ce moment, Lussier agence la suite des événements de manière à mettre en évidence la veine conservatrice du pays ainsi que la déchirure idéologique de la population : le discours de Duplessis (« L'appel d'la pelle »), la visite de la Reine Elisabeth II en 1964, l'allusion à la répression des manifestants du « samedi de la matraque » (« Le message d'la reine »), le sondage mitigé sur la francophonie (« Fanfare et tradition », « L'indécise »), avec toutefois quelques réminiscences de nationalisme dans « Le manifeste du FLQ (instrumental) » et de réponses favorables au sondage dans « Ouin *çé* ça ». La suite se concentre sur des expériences qui pourraient être considérées comme plus quotidiennes, si ce n'est personnelles (« C't'écœurant », « Ha bein *çé* l'fun », « Vous me m'nez à bout », « Le commercial »). Enfin, « Le réveil » constitue une dernière évocation politique.

25. Couture, 1998, p. 80.

26. *Ibid.*

27. Desjardins avait oublié de dire « si j'ai le droit de parler anglais » dans son poème (Frappier, 2014).

28. Lussier explique que Desjardins prend volontairement une voix différente et dans une prise plus médiocre, pour mettre l'accent sur ce bout grossièrement collé : « C'est une autre dimension, ça paraît que c'est rajouté » (échange téléphonique avec le compositeur, 2018).

On notera que l'agencement des différents discours ne se fait pas dans un ordre chronologique. Le compositeur propose ainsi son collage, sa version de l'histoire, qui témoignerait plutôt d'une régression des mentalités nationalistes que d'un enchaînement de faits historiques. Il semble notamment souligner ce retour en arrière par l'utilisation de sons d'horloge qui deviennent de plus en plus lents et étirés, comme si l'on remontait le temps[29]. Ainsi, il dresse le bilan d'un état d'esprit au présent, mis en évidence par les réponses de son sondage, agencées de façon à évoluer du positif au mitigé. La population québécoise n'a pas résolu sa question identitaire et reste tiraillée de l'intérieur, comme en témoigne la réponse ambiguë de « L'indécise ».

29. On retrouve ces sons dans « Le tic-tac d'la veille », « Lend'main de veille », « L'appel d'la pelle », voire même une évocation plus instrumentale dans « Vestibule Léger » à 2:25.

Tout au long de ce périple historico-politique, la musique met en contexte les événements de manière cinématographique, soit en plantant un décor, soit en ponctuant des moments spécifiques. L'un des traits caractéristiques de l'œuvre réside dans les orchestrations du compositeur, qui dénotent une certaine subjectivité : on sent une pointe d'humour dans l'exagération des intentions musicales.

L'exemple le plus évident de ce traitement est « Le blues des résultats ». Comme le titre l'indique, ce moment se veut triste. La musique accompagne la lecture des résultats sur un tempo extrêmement lent (tellement lent qu'il en devient presque burlesque), tandis qu'un long glissando descendant image la motivation nationaliste qui se dégonfle. Ce blues du « trombone triste[30] » se termine par une cadence si molle qu'elle en devient risible.

30. Frappier, 2014.

Dans « Le message d'la reine », l'accompagnement musical est tout aussi apathique : une sorte de lent *slide guitar* blues fait écho au « Blues des résultats », auquel une marche militaire plus dynamique vient faire contrepoint. Mais le timbre trafiqué, instable (traduit par des effets de *bend*) et dissonant des attaques donne un caractère maladroit à la marche. Ici encore, la cadence est ridicule : des sons *wawa* pas très convaincus d'eux-mêmes concluent la section de manière si insignifiante qu'ils paraissent tourner le discours de la Reine en dérision. La musique prend parti sur l'événement en allant à l'inverse du ton du discours, censé motiver.

Enfin, dans le « Manifeste du FLQ », la musique prend toute l'ampleur de son rôle de « commentatrice ». Le compositeur s'amuse à y superposer les discours de deux partis antagonistes. En effet, aux propos révolutionnaires de Montreuil, qui fait la lecture du manifeste, se greffe la voix de Pierre-Elliott Trudeau, plus répressive : « La loi sur les mesures de guerre […] met aussi en suspens l'application de la déclaration canadienne des droits de l'homme. » La musique accuse le propos, dramatique : coup de cymbale, mélodie sombre au violon, *clusters* au piano (6:10). Parfois, les interventions se veulent plus

ironiques, par exemple lorsqu'une trompette nasillarde reprend la phrase : « les marionnettes des gouvernements fédéral et provincial » (5:56). Tout au long de la lecture, la musique ponctue la pesanteur du texte par de lourdes attaques. Certaines phrases sont accentuées de manière très spécifique, par exemple un air de cabaret superficiel[31] pour « oui, il y en a des raisons pour que vous […] ne puissiez vous payer des vaisseaux d'or avec de la belle zizique et tout le fling flang ». Les « travailleurs de la Squibb et de la Ayers » sont accompagnés d'un tango mécanique, musique de film d'ouvriers exploités. « Les minorités ethniques du Canada » sont soulignées par un silence, ce même passage sous silence qui les oppresse. À la phrase : « Nous vivons dans une société d'esclaves terrorisés par les grands patrons », une litanie funéraire à l'orgue démarre avec une voix résonante qui énumère la liste desdits grands patrons ; on visualise parfaitement les esclaves, tristement enchaînés, se tuant à la tâche. Enfin, les derniers slogans sont appuyés de massifs coups de tambour doublés d'un trombone grave en sourdine. Le caractère est imposant, à la fois tragique et caricatural.

31. Lussier parlera d'une sorte de « swing bizarre » dans l'idée du *stage band* qui fait écho au projet ruineux du Vaisseau d'or dont parle Montreuil dans le manifeste (échange téléphonique avec le compositeur, 2018).

Outre ces accompagnements musicaux connotés, plusieurs sections de l'œuvre semblent véhiculer une opinion sous-jacente de par le minutieux choix des enregistrements sonores.

En effet, certains enregistrements de discussions triviales semblent devenir prétexte pour véhiculer un message plus profondément engagé. On pense à la trilogie « C't'écœurant » – « Ouin *çé* ça » – « Vous me m'nez à bout ». Après le récit de la défaite du référendum, du samedi de la matraque, et de l'argumentaire frileux sur la francophonie au Québec, la section « C't'écœurant » sonne comme une critique de ces derniers événements. La situation serait-elle à vomir ? Les gens ont-ils perdu la tête ? Le texte semble appuyer l'idée : « ben voyons donc, hé hé hé hé, la raison s'en va là », tandis que la musique enchaîne des bruitages de dégoût parodiques.

Dans « Ouin *çé* ça », un *vox pop* très déconstruit laisse passer quelques extraits d'avis positifs sur la francophonie au Québec, et le refrain « ouin çé ça » semble acquiescer sur cette bonne attitude à avoir sur le débat. On capte néanmoins à la volée la réponse d'un enfant : « ben, j'comprends pas qu'est-ce que vous voulez dire », semblant invalider la pertinence même du sondage. Il est aussi question de « spaghetti *meat balls* avec des boulettes[32] ».

Dans « Vous me m'nez à bout », l'idée véhiculée d'une digestion difficile (évoquée plus tôt) prête à interpréter le message au sens propre comme au figuré : le compositeur a-t-il du mal à digérer la tournure des événements ? Est-il à bout de constater à quel point la situation reste irrésolue ? Ou bien a-t-il mangé trop de spaghetti *meat balls* ? À chacun sa vision.

32. Il s'agit d'un enregistrement des humoristes Les Cyniques s'amusant des choses étranges de la langue française et qui renvoie à l'adolescence de Lussier. Dans la note de programme de la version de 2007 du *Trésor de la langue*, le compositeur remercie Serge Grenier d'avoir préparé ce plat.

À l'inverse, certaines archives faisant allusion à une situation sociale ou politique spécifique trouvent une résonance plus personnelle, faisant écho à l'expérience du compositeur.

Par exemple dans « Y'a tout' mon estime », un homme à la télévision explique : « Il s'agit pas d'être têtu au point de pas écouter le bon sens […], mais cette décision-là, il l'a prise après y avoir réfléchi […] et il l'a prise en faveur du Québec et des francophones. » Pour Lussier, ce discours pourrait « dans l'absolu parler du compositeur[33] », comme s'il cherchait une justification à son travail et à toute sa folle entreprise. Un extrait de « La Française du début » s'immisce alors furtivement, rappelant que les problématiques perdurent.

33. Échanges courriels avec le compositeur, 2018.

Dans « Le commercial », sur un fond de musique figée dans de joyeuses ritournelles bouclées (à la flûte) contrastant avec des sirènes grinçantes suraiguës (aux appeaux), des bribes de mots s'incrustent : « jouer » (mot illustré par la ritournelle), « beaucoup d'argent comptant » (plutôt alarmant comme les sirènes). Le compositeur adresse-t-il un témoignage de sa situation personnelle ? Après s'être « amusé » tout au long du périple, s'est-il retrouvé dans une situation financière difficile ? Est-il en train de réaliser tout ce que lui a coûté son projet ?

Enfin, « Le réveil » semble aller dans le même sens. Dans cette section, un journaliste[34] fait un état des lieux qui peut s'appliquer tant à une situation politique spécifique qu'à la situation du projet du *Trésor de la langue*, tel un bilan du *road trip* : « Nous avons tout investi dans cette aventure, le "French spirit", nous avons vendu d'avance le papier de nos forêts, l'eau de nos barrages. » La musique est calme, parsemée de soupirs. On sent une pointe de mélancolie…

34. Il s'agit en fait de la voix de Richard Desjardins faisant un historique du Québec.

Autre fait caractéristique, le compositeur mettra sur le même plan le « petit » peuple et les gens célèbres, les histoires des anonymes et les discours emblématiques, abolissant ainsi les frontières sociales et rendant l'œuvre accessible à tous. Il ne hiérarchise pas ses sources documentaires, et bien au contraire, il s'applique à les mixer ensemble pour créer des associations incongrues, mais qui ne semblent cependant pas complètement anodines.

C'est le cas dans « *Çé* ça qu'on va faire », point culminant du scénario de la montée du nationalisme. Après l'intervention de Michel Chartrand dans « Vestibule » – « Là, on va redoubler d'ardeur pour botter le cul de tous les patrons inconsidérément, çé ça qu'on va faire ! » –, le compositeur reprend la dernière réplique pour en constituer le refrain d'un boogie sans conteste motivé. À l'ambiance militante de la musique se greffe en couplet la voix d'une vieille dame[35] racontant l'histoire de l'espiègle et du cochon – fine allusion à un malicieux personnage qui tente de spolier le Roi – et trouvant un étrange écho dans les événements de la crise d'Octobre[36] alors que l'œuvre

35. La voix de Mme Xavier Martin provenant des archives folkloriques, et dont on retrouvera la version instrumentale dans « Mme Xavier Martin – revisité ».

36. L'espiègle pourrait être le Québécois qui tente de spolier l'autorité en place. En ce sens, dans les inédits de la version de 2007 du *Trésor de la langue*, une des archivistes explique justement la relation entre le conte et la crise d'Octobre (CD inédits 1, piste 7).

vient tout juste de déclamer le « Manifeste du FLQ ». Les exclamations de la vieille dame suivent la rythmique du boogie, on l'entend jurer : « Le roi y dit : Hey maudit qu'est-ce tu fais là, wow bec ! » Irait-on jusqu'à faire la métaphore de l'identité québécoise malvenue en terre anglo-saxonne ? Cette section est aussi particulièrement déterminante car elle superpose pour la première fois une archive politique (Chartrand) avec une archive folklorique (la vieille dame), fusionnant la quête historique et la quête linguistique du compositeur.

Enfin, le cas du substitut instrumental du manifeste du FLQ mérite qu'on s'y attarde. Si les instruments « parlant » seuls tout au long de l'œuvre semblent le faire dans des contextes assez triviaux[37], la guitare « parlante », dans « Le manifeste du FLQ (instrumental) » véhicule un contenu plus sérieux qui appelle à plus d'interprétation[38]. On prend ici pleinement conscience de la stupéfiante perte de sens lorsque la guitare entonne son récitatif. Mais si le sens du texte est perdu, l'instrument « parlant » ne véhicule-t-il pas son propre sens ? Ne participe-t-il pas à sa propre déclaration d'indépendance sur le verbe ?

On assiste ainsi au développement d'une curieuse mélopée au rythme irrégulier. De courtes formules de notes staccato resserrées s'enchaînent, accusant un profil mélodique descendant assez caractéristique[39]. On y devine les inflexions de la parole avec les débuts et les fins de phrases. Les articulations s'ornent parfois de légers glissés et de forts vibratos, irrégularités de hauteurs qui rendent le tempérament plus inégal. Dans ce dédale atonal, parfois, la guitare semble se suspendre sur une note tonique[40], mais ce n'est alors que pour mieux se relancer dans une complexité harmonique qui semble totalement anarchique, la mélodie s'avérant elle-même rebelle à tout système musical traditionnel.

Au sein de l'intrigue politique qui se trame, pris entre le discours conservateur de Duplessis et celui de la Reine, la version instrumentale du manifeste ressemble à une métaphore de la résistance : est-ce un écho du nationalisme ? Est-ce un message d'opposition sous forme de langage codé ? À l'instar des langages sifflés[41], est-ce symboliquement une façon de véhiculer un contenu tabou ou subversif ? Ou bien est-ce une manière de dépolitiser le contenu en revenant au musical ?

On constate à quel point l'œuvre peut véhiculer des interprétations nationalistes, même si le compositeur ne les revendique pas ouvertement : « je veux faire réagir sans toutefois proposer une forme de propagande[42] », ne manque-t-il pas de préciser. Pour Lussier, ce sont surtout les images qui sont fortes, elles sont une partie intrinsèque de sa démarche créative[43]. Chroniqueur amusé, parfois ironique, parfois critique, certainement provocateur, quelle que soit la lecture du *Trésor de la langue*, Lussier réussit avec brio à faire réagir son public.

37. Ils reprennent en général des échanges de rue, les dialogues des protagonistes, des voix de la télévision, ou bien des contes folkloriques.

38. En effet, cette section est mise en évidence par sa longueur et l'absence d'accompagnement musical. D'autre part, l'auditeur a bien connaissance du texte qui est substitué.

39. Souvent, les formules commencent par une note aiguë accentuée, à laquelle se succèdent des notes répétées dans le registre medium, entourées de quelques chromatismes, avant que la formule ne se termine par une note grave.

40. Cela est notable à 4 : 41, moment où la guitare ponctue d'un accord parfait la dernière note (*mi*) de son phrasé.

41. Mâche, 1983, p. 41.

42. Brunet, 1991.

43. Lussier explique : « Je vais faire un geste, et les images vont se préciser. C'est dans l'action que je vais trouver mon film intérieur. Par exemple, j'ai composé un boogie avec l'image de Michel Chartrand ; pour moi c'est assez drôle, ça me ressemble, pour d'autres, c'est très militant » (Dallaire, 2016, p. 65).

* * *

Le trésor de la langue est une œuvre extrêmement riche, traitant la parole – et par extension les textes qu'elle porte – de manière tout à fait originale par des substituts instrumentaux du langage, la réorchestrant dans un métissage de genres puisés dans les musiques populaire, savante et folklorique. L'œuvre dévoile aussi ses propres secrets par de subtiles mises en abîme qui font participer l'auditeur à sa fabrication, abolissant les limites entre processus de création et produit fini. Enfin, *Le trésor de la langue* est une œuvre engagée dans sa valorisation de la culture québécoise. Elle parle français comme un acte politique en soi.

Par tous ces aspects, *Le trésor de la langue* est une œuvre fondamentalement révélatrice de son époque, du contexte d'une musique actuelle fortement enracinée dans la culture québécoise. La préservation de la langue française minoritaire en Amérique du Nord est un combat qui perdure : c'est le constat que René Lussier nous livre en musique et qui fait que son œuvre demeure aujourd'hui d'une criante actualité. Témoignage du passé comme du présent, rendons-lui hommage en continuant de parler français au Québec.

Remerciements

Un grand merci à René Lussier pour son aide et ses précieuses pistes !

BIBLIOGRAPHIE

Brunet, Alain (1991), « Un trésor de haute voltige instrumentale », *La Presse*, 13 octobre.

Couture, Carole (1998), « Richard Desjardins : pluralité de la forme et du discours pour une réception mitigée », Mémoire de maîtrise, Université Laval.

Dallaire, Frédéric (2016), « Les résonances de l'image et de l'imaginaire dans la composition musicale : une enquête polyphonique », *Circuit*, vol. 26, nº 3, p. 57-68.

Frappier, Marie-Pier (2014), « Oui, il y en a des raisons », *Le Devoir*, 18 septembre.

Huot, Denis (1990), « Critique », *Le Musicien Québécois*, nº 21, 1er mars.

Jones, Andrew (1991), « Guitarist René Lussier adapts his award-winning *Le trésor de la langue* for Victoriaville », *Montreal Mirror*, vol. 7, nº 16, 3 octobre.

Mâche, François-Bernard (1983), *Musique, mythe, nature, ou Les dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck et Cie.

Normandeau, Robert (1993), « … Et vers un cinéma pour l'oreille », *Circuit*, vol. 4, nº 1-2, p. 113-116.

ADRESSES URL

Dallaire, Frédéric (2010), « L'organisation des sons dans *Le trésor archange* », https://vimeo.com/12597834 (consulté le 10 juin 2018).

Pedneault, Hélène (1989), « Critique », *Micro 4*, nº 117, 1er mai 1989, https://www.electrocd.com/fr/presse/1249 (consulté le 1er octobre 2018).

DISCOGRAPHIE

Lussier, René (1989), *Le trésor de la langue*, Ambiances Magnétiques AM-015-CD.

Lussier, René (2007), *Le trésor de la langue*, La Tribu TRICD-7265.

Lo que sangra, 2018. Technique mixte sur toile, 32,5 × 41 cm. Photo : Sergio Santamaría Borges