

Le trésor de la langue : un entretien avec René Lussier

Le trésor de la langue: An Interview with René Lussier

Luis Velasco-Pufleau

Engagements sonores : éthique et politique

Volume 28, numéro 3, 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1055195ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1055195ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Velasco-Pufleau, L. (2018). *Le trésor de la langue : un entretien avec René Lussier*. *Circuit*, 28 (3), 65–70. <https://doi.org/10.7202/1055195ar>

Résumé de l'article

Le trésor de la langue (1989) est une oeuvre unique en son genre. Sorte de « road movie » sonore, elle explore les dimensions politique, historique et poétique de la langue française parlée au Québec. En rapprochant des matériaux hétérogènes grâce à la technique du collage sonore, René Lussier propose une écoute critique de l'histoire du Québec. Cet entretien retrace la genèse du *Trésor de la langue* ainsi que certains des enjeux éthiques et politiques de l'utilisation d'archives sonores et d'enregistrements de terrain présents dans cette oeuvre. Il témoigne de la capacité de la musique à investir l'histoire récente afin de répondre à des interrogations communes, au-delà des dits et des non-dits de la mémoire collective et de l'histoire officielle.

Le trésor de la langue : un entretien avec René Lussier

Luis Velasco-Pufleau

Le trésor de la langue (1989) est une œuvre unique en son genre. Sorte de *road movie* sonore, elle explore les dimensions politique, historique et poétique de la langue française parlée au Québec¹. L'œuvre est récompensée en 1989 par le Prix Paul Gilson de la Communauté des radios publiques de langue française (CRPLF), tandis que le projet de composition remonte à 1986. René Lussier sillonne alors les routes québécoises avec son ami Claude Beaugrand pour enregistrer la parole des gens, leurs façons particulières de parler le français. Lussier poursuit l'aventure collective en s'entourant de musiciens de talent, dont Fred Frith, Jean Derome, Alain Trudel et Tom Cora. Ils jouent avec la musicalité de la langue québécoise, avec ses différents accents tout en interprétant une musique originale et éclatante. Les instruments doublent les voix, encadrent les paroles, les aident à prendre leur envol. Lussier et ses camarades créent un récit sonore dense, à haute teneur politique, situé géographiquement.

René Lussier investit le studio d'enregistrement en tant que lieu de production de connaissances. Il juxtapose les voix enregistrées sur la route, qu'il appelle « son direct » ou « *vox pop* », avec des archives sonores de Radio-Canada et de l'Université Laval. Il utilise le montage comme outil de transformation de la réalité. En rapprochant des matériaux hétérogènes, Lussier propose une écoute critique de l'histoire récente du Québec. C'est ainsi que les voix de gens ordinaires côtoient aussi bien le discours de Charles de Gaulle à Montréal que le manifeste du Front de libération du Québec (FLQ), par exemple². La musique transforme les archives, les fait *groover*. Mais au-delà de cette dimension politique assumée, il s'agit pour René Lussier de trouver des directions à suivre, de se chercher lui-même au milieu de ces histoires.

1. [ndlr] Voir dans ce numéro le Cahier d'analyse d'Ana Dall'Ara-Majek consacré à cette œuvre.

2. [ndlr] Charles de Gaulle prononce son célèbre « Vive le Québec libre! » lors d'un discours à Montréal le 24 juillet 1967, depuis le balcon de l'hôtel de ville, galvanisant ainsi une foule nombreuse et déclenchant aussitôt un tollé diplomatique. Quant au manifeste du FLQ, il est lu sur les ondes de la télévision et de la radio de Radio-Canada, le 8 octobre 1970, entre deux prises d'otages (James Richard Cross et Pierre Laporte). Durant la nuit du 15 au 16 octobre, le premier ministre du Canada Pierre Elliott Trudeau déclenche la loi des mesures de guerre, menant aux arrestations sans mandats de plus de 450 Québécois liés au mouvement indépendantiste (dont plusieurs syndicalistes, poètes et intellectuels, tels Michel Chartrand et Gaston Miron). Ces événements sont connus sous le nom de crise d'Octobre. René Lussier y revient au cours de cet entretien.

Cet entretien retrace la genèse du projet du *Trésor de la langue* ainsi que certains des enjeux éthiques et politiques de l'utilisation d'archives sonores et d'enregistrements de terrain présents dans cette œuvre. Il explore la capacité de la musique à investir l'histoire récente afin de répondre à des interrogations communes, au-delà des dits et des non-dits de la mémoire collective et de l'histoire officielle.

Les propos qui suivent sont issus d'un échange par vidéoconférence entre Montréal et Fribourg, le 18 avril 2018. Ils ont été revus et corrigés par leurs auteurs.

Luis Velasco-Pufleau : Qu'est-ce qui t'a motivé à entreprendre en 1986 un projet de composition sur la langue française parlée au Québec ?

René Lussier : Au début, je voulais faire un catalogue des accents de la langue française parlée au Québec, en faisant le tour des régions. Au beau milieu de janvier, je suis parti avec Claude Beaugrand, preneur de son dans l'audiovisuel qui avait travaillé avec tous les grands du documentaire et qui portait ce savoir-faire-là. Première étape, l'Université Laval. On a rencontré un linguiste qui venait d'Abitibi, mais qui parlait « à la française ». Je lui ai posé la question : « Mais quand vous arrivez chez vous voir la famille, est-ce que vous parlez comme ça ? » Sans quitter son accent européen, il m'a répondu : « Non, non, je parle normalement, ma langue d'origine. » C'est là que je me suis dit : « C'est de l'or ce que je viens d'entendre, c'est comme du cinéma direct. » J'ai abandonné l'idée du catalogue, j'ai décidé de laisser tomber les balises, d'y aller au radar, de faire un film sonore. En même temps, je me suis aperçu que c'était difficile de passer à côté de la politique récente au Québec. Parce que je n'étais pas un universitaire en train d'écrire sa thèse, mais bien un musicien autodidacte qui voulait découvrir de quoi il était fait, d'où il venait.

L. V.-P. : De quelle façon le travail dans les archives et les enregistrements de terrain t'ont-ils aidé à chercher ton histoire, l'histoire du Québec ?

R. L. : Moi et l'école, ça a toujours été deux. À l'école comme à la maison, on n'avait pas accès à l'histoire de la Révolution tranquille, pas plus qu'à celle des débuts de la colonisation ou à celle des autochtones. On savait que ça faisait quatre cents ans que les Français étaient arrivés, on nous enseignait Jacques Cartier, les « saints martyrs canadiens », et partout on apprenait que les Indiens étaient des méchants... Ce qu'on apprenait était pas mal débile et c'était très guidé par la religion catholique – l'obscurantisme religieux qui était main dans la main avec la politique...

Je me suis posé des questions : « C'est quoi qui s'est passé? Qu'est-ce qui fait que je suis ici aujourd'hui? Qu'est-ce qui fait que je suis ce que je suis, que je vis ici? » J'ai voulu savoir quelle était mon histoire à moi, quels sont les grands changements que nous avons vécus comme société. Apprendre, c'est le défi constant de l'autodidacte. Apprendre tout le temps, c'est ça ce que je découvrais sur le tas, les deux mains dedans. Je faisais déjà du montage audio et du son direct depuis des années, mais là, du fait que Radio-Canada était intéressée par ma pièce, j'avais accès à toutes leurs archives, comme j'ai eu accès aux archives folkloriques de l'Université Laval. Et plus j'allais dans les archives, plus je découvrais à quel point je venais de loin, dans le sens de creux. C'est ça qui m'a motivé à poser des questions. À fouiller. À faire le voyage autant dans les archives que chez les gens. À demander mon chemin au propre comme au figuré.

L. V.-P. : Tu avais un plan préconçu pour ta composition?

R. L. : Non, je n'avais pas de plan. Je travaillais de façon intuitive, un peu dans l'anarchie, mais avec beaucoup de soin, avec les moyens du bord et avec les gens qui étaient autour. J'ai accumulé énormément de matériel sur bande magnétique. J'ai dû dégrossir, faire quelque chose comme du quatre-vingt pour un. C'était le matériau qui me guidait. L'œuvre est faite de tout ce qui est là, mais aussi de tout ce qui n'est plus là. La composition s'est terminée à la dernière session de montage en studio.

Les transitions entre les blocs sont extrêmement importantes. Pour passer de l'un à l'autre, j'ai essayé beaucoup des choses, je les écoutais et je les modifiais sans cesse. Il y a des gens qui planifient une pièce du début à la fin avant même de la faire. Moi je ne travaille pas comme ça, j'ai besoin de sentir ce que ça me fait. C'est essentiel. L'ordre des choses finit par apparaître, et là, tu sais comment tu vas faire pour fermer un mouvement et ouvrir le suivant, c'est un moment capital. J'ai fait des centaines et des centaines d'heures de montage. À l'ère où Pomme-Z n'existait pas. Couper-coller, décoller, recoller manuellement sur mon B77. Fallait garder en mémoire tout le matériel. C'était mon vocabulaire. Pour moi, le studio a toujours été un instrument de composition.

L. V.-P. : De quelle façon as-tu articulé dans ton récit la musique, les archives sonores et les *vox pop*?

R. L. : On a enregistré des choses banales, comme demander notre chemin : « Comment on fait pour aller au centre-ville? » Rapidement, ces petits clips-là sont devenus les liens entre les blocs principaux. Je me servais de ces enregis-

tremements-là pour passer, par exemple, du manifeste du FLQ à un autre lieu. Je me servais du « Où sommes-nous? » et « Où allons-nous? » pour relancer le voyage, comme si on se promenait à l'intérieur des archives du Québec. En fait, c'est un *road movie* dans des classeurs. De leur côté, les gens sur la rue, les *vox pop* étaient certainement aussi intéressants que n'importe quelle archive. Le caractère musical choisi pour chaque fragment colorait chacune des archives et vice versa. Un exemple : de Gaulle sur le balcon était rock'n'roll, la réaction du public était immense ! Je devais accoter ça.

L. V.-P. : Est-ce que tu as conçu *Le trésor de la langue* comme une œuvre politique?

R. L. : Oui, absolument. Je cherchais le trouble tout le temps en multipliant les sources. Pour la toune « Pourquoi ils coupent les pauvres? », j'ai enregistré une femme aux nouvelles, en colère contre les injustices. Son cri du cœur m'a foudroyé. [Michel] Chartrand, j'ai pris ça sur un enregistrement d'un spectacle de solidarité syndicale. Du moment que tu associes le manifeste d'un groupe considéré comme terroriste avec la voix de René Lévesque lors de la défaite du référendum de 1980³, ou bien Charles de Gaulle affirmant « Vive le Québec libre » juste avant [Maurice] Duplessis qui crache sur les Iroquois... Tu poses des questions qui font mal. Et pis y'a pas de réponses évidentes. Chaque personne peut trouver les siennes. Richard Desjardins a répondu à la devise du Québec « Je me souviens » en écrivant « Qui se souvient? », où il parle de l'extermination des peuples autochtones. Dans l'édition du coffret du *Trésor* (2 h 45), j'ai voulu aussi faire entendre les voix singulières du poète Patrice Desbiens, de l'écrivain Jacques Ferron et de Pierre Bourgault lors de sa dernière entrevue radiophonique.

L. V.-P. : Quelle a été la réception de ta pièce à Radio-Canada?

R. L. : Certaines personnes ont dit que j'avais « manipulé l'Histoire », à cause du montage. Il y avait des gens à Radio-Canada qui ont vu cette pièce comme trop politique, elle a failli être censurée. En fait, j'ai fini la pièce et je l'ai remise à la réalisatrice Hélène Prévost et à Denis Regnaud, responsable à l'époque du FM francophone de Radio-Canada. Ils ont organisé une écoute commune avec la direction et apparemment, il y a eu une commotion. Je n'y étais pas, mais on m'a raconté qu'un type était très en colère parce que le manifeste du FLQ était encore sous scellé. Il avait été enregistré 19 ans plus tôt et non pas 20 ans, ce qui était requis pour que je puisse l'utiliser dans ma pièce. Denis Regnaud aurait dit qu'il n'était pas question d'en enlever des bouts, que c'était tel quel ou pas du tout. Comme il avait pris de l'avance et

3. [ndlr] Premier référendum pour l'indépendance du Québec (victoire du « non » à 59,56%). Le second référendum eut lieu en 1995 (victoire *in extremis* du « non » à 50,58%).

l'avait déjà envoyé en Europe au concours du CRPLF, il aurait ajouté: « On peut la censurer, mais si on gagne, on va avoir l'air fou ! » Après délibération, les types du prix m'ont téléphoné au milieu de la nuit pour me dire que j'avais gagné à l'unanimité. J'ai été très heureux. C'était la première fois que quelqu'un d'ici gagnait ce prix depuis 1969⁴. Jusque-là, les soumissions du Québec étaient toutes issues du monde académique. C'était la première fois qu'on osait envoyer quelque chose comme ça. Devant le fait accompli, *Le trésor de la langue* a été diffusé à Radio-Canada, mais... sans entrevue.

L. V.-P. : De quelle façon as-tu articulé la dimension politique, qui était importante pour toi, avec une éthique du sonore ?

R. L. : La musique du cinéma documentaire m'a beaucoup influencé. Il y a un comportement éthique de base qui va de pair avec un respect de l'image. Je pense que dans *Le trésor de la langue*, j'ai respecté le matériau sonore à chaque instant. Par exemple, dans le manifeste original du FLQ, il y a plein de *jokes* qui remontent à l'époque de 1970. Tout ça a été évacué. Ce qui m'intéressait, c'était tout ce qui résonnait encore, ce qui était encore actuel. Le cinéaste Jacques Leduc m'a donné un gros coup de main là-dessus. Même chose pour les moments d'émotion. Le premier référendum qui est perdu, c'est vraiment un blues, c'est vraiment triste. Cette tristesse-là, elle est présente dans tout le projet. Dans les *vox pop* de la rue, quand le monde s'indigne. Je n'avais pas le goût de montrer les défauts des gens. J'ai évité tous les handicaps trop prononcés. Je n'avais pas le goût de rire du monde, je n'ai jamais eu envie de ça. C'est la base. On ne peut pas dire que je n'ai pas respecté les discours. Je les ai juste associés à d'autres discours, c'est ça qui est révélateur, c'est ça le plaisir. Mettre deux choses ensemble pour en faire une troisième.

L. V.-P. : Dans ta pièce, tu doubles les inflexions des voix avec la guitare et d'autres instruments, modifiant leurs timbres par la création d'une sorte d'« ombre sonore ». Que cherchais-tu quand tu as mis en place cette technique de composition ?

R. L. : D'abord, je dois dire que je connaissais déjà trois compositeurs qui avaient touché au calquage de façon sommaire ou épisodique: Hermeto Pascoal, Frank Zappa et André Duchesne. J'ai voulu pousser plus loin, calquer la réalité pour la transposer dans une autre dimension. Entendre ce qui est caché derrière la voix de tous les jours. Des mélodies incroyables, des rythmes fous ! Ça demande une synchronicité parfaite. Comme au cinéma, si tu regardes un film et que la voix ne correspond pas aux mouvements des

4. [ndlr] En 1969, Otto Joachim était le premier Canadien à recevoir ce prix pour *Illumination II*. Suite à René Lussier, c'est Walter Boudreau qui, en 1991, sera gratifié de cet honneur, pour son œuvre *Golgot(h)a* – une collaboration avec le poète Raoul Duguay (le tandem de L'Infonie, donc), qui fait également appel à la langue québécoise, puisque Duguay y incarne un Jésus parlant en joual !

lèvres, tu n'y crois pas. Dans un calquage, c'est la même chose. J'ai été patient, persévérant, maniaque.

L. V.-P. : Au début du projet, avant que Radio-Canada s'intéresse à ton travail, qu'est-ce qui t'a motivé à continuer avec les enregistrements sur la route et le travail de montage ?

R. L. : C'est vraiment le plaisir. Les mélodies bizarres, tout le matériau qui était derrière les voix parlées. Le fait de travailler chez moi en fumant beaucoup de clopes, de travailler debout à ma table de montage en découvrant chaque jour un autre petit bout, de m'améliorer dans les notations, en identifiant plus facilement les notes principales et les notes de passages. C'est ce plaisir-là, composer et découvrir, c'est vraiment ça qui a motivé mon élan.

L. V.-P. : Tu voulais que ce plaisir soit perceptible à l'écoute de ta pièce ?

R. L. : Oui. Dans le fond, quand on compose, on espère que les gens vont être créatifs à l'écoute, parce que c'est là que ça se passe : si les gens ne sont pas créatifs, ils n'écouteront pas. Mais il faut qu'il y ait un espace de réflexion possible pour l'auditeur. Pour qu'il trouve sa place, que ça lui parle, que ça rigole, qu'il soit ému... Ce n'est pas toujours évident à toucher, pour un compositeur.

L. V.-P. : De quelle façon *Le trésor de la langue* a transformé ta propre écoute ?

R. L. : Ça a vraiment amélioré mon solfège ! Je n'écoutais plus du tout ce que les gens disaient, j'écoutais comment ils disaient les choses. J'étais obsédé. J'écoutais le rythme, le registre, le phrasé. À la fin, j'étais absent de la conversation. Hypnotisé par la matière plus que par le signifiant. Il était temps d'arrêter. Mais j'y reviens depuis quelques années : j'ai répondu à une commande d'œuvre en 2016 en composant *Nocturne*, une pièce basée sur l'enregistrement des respirations et des ronflements de ma blonde.