

**La chanson sociale
québécoise et nicaraguayenne
de 1960 à 1980**

by

Slawomira Hastedt

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfillment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts

in

French

Waterloo, Ontario, Canada, 2008

© Slawomira Hastedt 2008

Author's Declaration:

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is the true copy of the thesis, including any final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be electronically available to the public.

Résumé

L'étude qui suit a pour le but une juxtaposition des textes de chansons sociales produites au Québec et au Nicaragua de 1960 à 1980. Les auteurs choisis sont : Raymond Lévesque, Georges Dor, Carlos Mejía Godoy et Luis Enrique Mejía Godoy car leurs textes reflètent les inquiétudes et les attitudes populaires de l'époque de la Révolution tranquille et de la fin du régime somoziste, deux périodes cruciales dans l'histoire récente de ces deux collectivités. Il s'agit d'une prise de parole dont la forme reflète le caractère social de chaque nation comme l'explique Raymond Williams et il s'agit de l'utilisation de tactiques qui relèvent d'occasions comme l'explique Michel de Certeau. La chanson sociale, une des formes de la prise de parole, constitue une réaction contre-culturelle contre le bricolage proposé par les producteurs de la culture officielle. Dans les détails que cette étude examine, le texte de la chanson sociale fait découvrir toute une manière de vivre de chaque nation. En effet, la chanson sociale se sert des éléments de la culture officielle de façon à exposer l'essence de ce que la société réellement éprouve. Notre analyse textuelle touche plus particulièrement les thèmes de la pauvreté et de l'espoir pour l'avenir. La juxtaposition Québec-Nicaragua révèle que les auteurs-chanteurs-compositeurs de chaque nation trouvent des moyens de prendre la parole en accord avec les exigences du caractère social de la culture d'origine.

Remerciements

Je voudrais remercier cordialement mon directeur de thèse, Professeur François Paré, dont j'ai énormément apprécié l'assistance au cours de l'écriture de ma thèse. Je lui suis d'abord très reconnaissante d'avoir partagé mon enthousiasme pour ce projet qui n'est pas tout à fait un choix conventionnel. Ensuite, je voudrais exprimer ma gratitude pour avoir toujours su me guider et sans jamais m'imposer de limites. Ainsi j'ai eu un énorme plaisir à explorer des sources qui appartiennent à différentes disciplines et j'ai pu rédiger un texte qui touche à une variété de thèmes. Je suis très reconnaissante pour tout le soutien qu'il m'a apporté, pour sa disponibilité et l'efficacité de son assistance, qui ont permis une très aimable coopération.

Je voudrais remercier mes lectrices : Professeures Mariela Gutiérrez et Catherine Dubeau pour leur lecture détaillée et pour leurs suggestions perspicaces qui ont enrichies ce travail le jour de la soutenance.

Je dois aussi mes remerciements à Professeur T. M. Scruggs dont les articles sur la musique et la poésie au Nicaragua m'ont servi d'inspiration tout au long du travail d'écriture sur le Nicaragua et qui m'a assisté personnellement à compléter la discographie des auteurs-compositeurs-interprètes nicaraguayens.

Et finalement, un grand merci à mon mari qui m'a fait découvrir l'univers de la chanson sociale nicaraguayenne et dont l'assistance linguistique et l'affection tout au long de mon écriture ont contribué au succès de ce travail.

À ma famille.

Table des matières

Introduction.....	7
Chapitre 1.....	11
1.1. La littérature comme une des représentations de la société.....	11
1.2. Le lien entre la littérature et la chanson.....	13
1.3. L'étude de la société au moyen de la chanson.....	15
1.4. Approches théoriques.....	16
1.4.1. Théorie de Raymond Williams.....	17
1.4.2. Théorie de Michel de Certeau.....	20
1.5. Un portrait de la chanson dans les deux cultures.....	23
1.5.1. Le contexte socio-politique.....	23
1.5.2. L'importance des auteurs-compositeurs-interprètes choisis.....	26
1.5.3. La description du corpus.....	27
Chapitre 2.....	30
2.1. L'évolution de la chanson québécoise.....	30
2.2. La chanson sociale au Québec.....	36
2.3. Le développement de la chanson au Nicaragua – genèse de la culture <i>mestiza</i>	39
2.4. La naissance de la chanson sociale au Nicaragua.....	46
2.5. La chanson révolutionnaire versus la chanson sociale.....	50
2.6. Écouter la chanson sociale.....	55
2.7. La chanson comme <i>bricolage</i> de l'identité.....	57
Chapitre 3.....	61
3.1. Raymond Williams et la chanson sociale.....	61
3.2. Vers une prise de parole.....	67
3.3. L'emploi des <i>tactiques</i> de Michel de Certeau dans les chansons sociales.....	71
3.4. Les <i>occasions</i> comme circonstances de production de la culture quotidienne.....	80
3.5. L'expression de la pauvreté dans les chansons québécoises et nicaraguayennes.....	84
3.6. Les expressions de l'espoir dans les textes des chansons québécoises et nicaraguayennes ...	101
Conclusion.....	106
Discographie et bibliographie.....	108

Introduction

Dans ce travail nous nous proposons de mener une étude comparative des textes de la chanson sociale produite au Québec et au Nicaragua pendant la période de 1960 à 1980. Cette étude s'effectuera dans la perspective de la théorie de la culture sociale telle que proposée par Raymond Williams dans *The Long Revolution*¹ et par Michel de Certeau dans *La prise de parole*² et *L'invention du quotidien*³.

La comparaison des textes des chansons nous paraît particulièrement intéressante du point de vue des sciences sociales parce qu'ils reflètent une pensée populaire, souvent spontanée, qui n'est pas nécessairement présente dans d'autres formes littéraires. La chanson s'approche donc plus de la littérature orale, voire de la *chanson de geste (epopeya)*, par sa tendance à raconter en forme poétique des événements marquants pour un groupe qui partage les mêmes valeurs culturelles. La chanson est une création artistique complexe. La chanson sociale, en effet marie le texte avec la musique afin d'exposer des vérités humaines, accompagnées d'une charge émotionnelle fournie par la partie mélodique et l'engagement du chanteur. Comme la chanson sociale décrit la manière de vivre d'une société, elle permet une étude des relations entre les éléments caractérisant toute une manière de vivre, ce que Williams définit comme une « théorie de la culture »⁴. De l'autre côté, Michel de Certeau ajoute à cette perspective la notion de « résistance » pratiquée par les « consommateurs »⁵ afin de s'opposer à la culture dominante.

¹ Williams, Raymond. *The Long Revolution*. New York: Columbia University Press, 1961.

² de Certeau, Michel. *La prise de parole*. Paris : Desclée, de Brouwer, 1968.

³ de Certeau, Michel. *L'invention du quotidien*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1980.

⁴ Williams, Raymond. *op. cit.*

⁵ de Certeau, Michel. *op. cit.*

Le rôle de la chanson sociale est de transmettre un message répétable au sein d'un vaste public. Elle naît dans l'esprit critique et cherche à rétablir les valeurs connues. Tant au Québec qu'au Nicaragua, la chanson a toujours été un moyen d'expression privilégié par le fait que la musique populaire a accompagné les cultures agricoles. En fait, la diffusion de la chanson surpasse celle de la littérature en devenant un matériau de valeur pour les études littéraires. Même si la musique véhicule aussi le message, nous la laisserons de côté dans ce travail et nous nous concentrerons sur l'analyse des textes des chansons choisies, dont celles de Raymond Lévesque et de Georges Dor qui écrivent et chantent au Québec, et de Carlos Mejía Godoy et de son frère, Luis Enrique Mejía Godoy, qui sont actifs au Nicaragua. Nous verrons que le texte de la chanson sociale de l'époque choisie est une expression vivante du milieu socioculturel dans lequel elle est conçue.

A part l'évidente possibilité de l'analyse littéraire des textes de chansons, ce qui suscite notre attention ce sont plusieurs points en commun. Les deux sociétés et les auteurs de ces textes, occupent le même continent américain, partagent la même protolangue, le latin, et vivent une expérience politique distincte pendant la même période entre 1960 et 1980. Cette époque se caractérise par la révision générale des valeurs culturelles dans les deux sociétés. C'est le temps de la Révolution tranquille au Québec et de la prise du pouvoir par le général Sandino au Nicaragua. Les turbulences socio-politiques dans les deux sociétés sont responsables d'alimenter les esprits des auteurs-compositeurs-interprètes et il sera intéressant de voir les similitudes et les divergences dans le traitement des mêmes thèmes sociaux par les Québécois et les Nicaraguayens. Les auteurs des chansons de cette période historique nous laissent, entre autres, des traces de la perception de la réalité quotidienne et une expression culturellement distincte de leur espoir pour le futur. Les deux sociétés se rencontrent sur le

seuil de la grande question : comment défendre, protéger et préserver l'identité culturelle acquise.

Il y a lieu de mentionner ici une motivation additionnelle pour nous engager dans ce travail d'analyse des chansons québécoises et nicaraguayennes. Il s'agit de la croissante popularité des thèmes latino-américains dans les arts québécois. On note l'influence de la musique sud-américaine chez certains chanteurs (Daniel Bélanger, Richard Desjardins, Robert Charlebois). Ensuite, il faudrait mentionner l'intérêt pour la littérature en espagnol ; ici on peut mentionner Les Éditions des Forges et l'éditeur mexicain Literalia qui se spécialisent dans la présentation graphique des œuvres des auteurs hispaniques en deux langues dans le même volume.

Le portail de revues universitaires *Erudit* présente par ailleurs des événements qui reflètent l'échange culturel entre le Québec et l'Amérique Latine. Pour citer deux exemples parmi plusieurs, dans le « Dossier comparatiste Québec-Amérique Latine », Amaryll Chanady compare Hubert Aquin et Julio Cortázar en disant qu'ils partagent « la même volonté de recherche formelle et des thèmes communs : « la fascination pour l'Europe, le manque d'identité nationale, la dissolution de l'identité individuelle »⁶. Une autre auteure, Lilian Pestre de Almeida, témoigne d'un échange culturel dans le sens inverse. Elle fait un compte rendu du statut de la littérature québécoise au Brésil et propose une définition de l'américanité comme:

des histoires semblables [...], une situation commune née de la colonisation et de ses multiples masques, des paysages ouverts et amples qui se répondent du Nord au Sud du continent américain, un besoin de s'exprimer enfin en tant que *sujets* parce que pendant très longtemps objectivés, *objectés*, tout cela crée,

⁶Chanady, Amaryll, «Entre la quête et la métalittérature — Aquin et Cortázar comme représentants du postmoderne excentrique», *Voix et images*, 34, (automne 1986), («Dossier comparatiste Québec-Amérique latine»), p. 42-53.
<http://id.erudit.org/iderudit/200605ar>.

dans la production littéraire des Amériques, une thématique commune et sans doute appelle une *poétique* commune.⁷

Dans le domaine du film nous observons une telle urgence chez Douglas M. Cameron :

Pour ce qui est de la culture latino-américaine dans le contexte actuel, d'autres institutions doivent créer un terrain propice à la participation, en raison du nombre limité d'individus qui savent lire. Je suggérerai, à l'aide d'une étude des techniques narratives du film *El Mariachi* (1992), de Robert Rodriguez, que le groupe d'institutions que constituent la vidéo, le cinéma et la télévision ont un rôle important à jouer dans le processus de la démocratie participative.⁸

Dans ce contexte, notre thèse participe d'un mouvement critique Nord-Sud.

Cette thèse est constituée de trois parties. Le premier chapitre inclut la méthodologie et les données à étudier. Le deuxième concerne l'évolution de la chanson sociale dans le contexte historique et culturel et l'art textuel. Le troisième chapitre analysera l'application des termes théoriques à la chanson sociale et entreprendra la comparaison analytique des thèmes de la pauvreté et de l'espoir. Il culminera en une conclusion générale.

⁷ Almeida, Lilian Pestre de, «Regard périphérique sur la francophonie ou Pourquoi et comment enseigner les littératures francophones dans les Amériques.» *Études littéraires*, vol. 16, no. 2, (août 1983), («Regards du Brésil sur la littérature du Québec»), p. 253-273. <http://id.erudit.org/iderudit/500610ar>.

⁸ Cameron, Douglas M., « La représentation des frontières dans le cinéma contemporain : l'imbrication des cultures dans *El Mariachi*. » *Études littéraires*, vol. 29, no. 3-4, (hiver 1997), p. 147-161. <http://id.erudit.org/iderudit/501177ar>.

Chapitre 1

Ce chapitre introduira le thème de la littérature comme une représentation de la société et établira un lien entre la littérature et la chanson pour expliquer sa fonction dans la société. Ensuite, il invitera le lecteur à considérer les théories de Raymond Williams et de Michel de Certeau. En troisième lieu, il fournira un contexte socio-politique pour les deux pays en question et introduira le corpus.

1. 1. La littérature comme une des représentations de la société

Dans le monde universitaire, nous sommes habitués à l'analyse des œuvres d'art et de littérature, mieux encore si une œuvre d'art appartient à cette *catégorie élitiste* connue comme *les beaux-arts* et, dans le cas d'une œuvre littéraire aux *belles-lettres*. Une vraie œuvre mérite notre attention car elle est alors acclamée par des critiques et si nous apportons une nouvelle perspective à la lecture nous pouvons ainsi gagner en prestige. Pendant de longues décennies, nous avons entendu les critiques littéraires proclamer que c'est la littérature qui occupe le centre de la culture, mais, en même temps, cette centralité n'a jamais été expliquée. Bien que l'on ait fait d'innombrables tentatives, il y a toujours quelque chose qui manque.

Selon Jean-Paul Sartre, « la littérature est, par essence, la subjectivité d'une société en révolution permanente. »⁹ L'écrivain n'est pas capable de se débarrasser de sa propre subjectivité ancrée dans les limites de son savoir. La littérature choisit toujours l'homme dans le monde pour son sujet et s'adresse à tous mais n'atteint qu'une fraction du public parce que

⁹ Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948, p. 382.

le livre n'arrive pas à rejoindre tous les destinataires. En même temps Sartre note que l'écrivain choisit son lecteur et son sujet, ce qui met en question l'universalité et la disponibilité de son travail. Bien plus, Sartre recommande que l'écrivain fasse un effort pour s'adresser au lecteur pour qu'il soit capable d'améliorer le monde par la médiation de la lecture.

Selon Roland Barthes, la manière d'écrire dépend de la mode de l'époque, des exemples de modes étant la littérature engagée et abstraite.¹⁰ Pour Barthes, la littérature se réduit au langage incapable de dénoter le réel, seulement de le connoter. Elle est séparée du monde par son inertie mais, en y trouvant du sens, elle permet de voir au-delà de la signification des mots.

Voilà seulement deux exemples d'explication donnée pour justifier l'idée que la littérature se trouve au centre de la culture. Il est évident que les critiques poursuivent la définition de la littérature et la qualité de son rapport avec la société en général au fur et à mesure que les écrivains cherchent à modifier ses formes. Une chose est certaine, c'est que la littérature est l'une des expressions de la culture; les arts visuels, la musique en étant d'autres. Ce n'est que dans les années 60 que de nouvelles perspectives sont apportées sur la relation entre la structure de la société et son reflet dans l'écriture. Les chercheurs considèrent alors certains textes moins reconnus du point de vue de la forme mais qui peuvent mieux pénétrer les différentes strates sociales. Ce qui les intéresse alors c'est un type de littérature qui est « plus disponible, moins intimidant et plus représentatif de la diversité de l'expérience humaine. »¹¹

¹⁰ Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris : Editions du Seuil, 1964, p. 262.

¹¹ Paradis, Ken. "American Theory and Criticism: 2. 1900 to 1970." *The Johns Hopkins Guide to Theory and Criticism, Second Edition*. Baltimore. The Johns Hopkins University Press. 2005. 15 Juin 2008. Ma traduction. <http://litguide.press.jhu.edu.proxy.lib.uwaterloo.ca/cgi-bin/search.cgi>.

Nous pouvons ajouter que le phénomène mondial de la poursuite de l'indépendance par certaines anciennes colonies a approfondi ce désir de puiser dans les arts populaires afin de trouver d'autres modes d'expression sociale. L'écriture coloniale n'est plus crédible si elle représente un seul point de vue : celui du colonisateur. C'est l'ethnographie qui gagne la confiance du monde intellectuel et peu à peu ce sont les études post-coloniales qui commencent à donner la voix aux auteurs colonisés en vue de « corriger les opinions occidentales. »¹² Nous sommes donc les témoins d'un intérêt du mouvement vers d'autres formes d'écriture, telles la chanson.

1. 2. Le lien entre la littérature et la chanson

Dans cette thèse, nous nous proposons d'étudier des textes de chansons à contenu socialement engagé. Notre ambition n'est pas de convaincre le lecteur que les textes de chansons devraient trouver place au sein de la littérature. Au contraire, leur place « en marge » de la littérature est bien justifiée à cause de la déficience de leur forme. Notre conviction est, pourtant, que ces textes sont capables de jeter la lumière sur plusieurs aspects de la culture qui les a produits et pour cette raison ils ont attiré notre attention et méritent une analyse littéraire plus profonde. En effet, les textes de chansons qui racontent les joies et les malheurs du milieu d'où vient l'auteur-compositeur-interprète deviennent poésie lyrique ou *poésie chantée*, « mesurée, résultat d'une recherche de ponctuation entre les mots et leur figuration par regroupements sonores, par syntagmes musicaux.»¹³ La chanson prend ses sources dans le folklore, dans la tradition orale. Produit de l'auteur souvent illettré, elle se

¹² Gugelberger, Georg M. "Postcolonial Cultural Studies: 1. Origins to the 1980." *The Johns Hopkins Guide to Theory and Criticism, Second Edition*. Baltimore. The John Hopkins University Press. 2005. 15 Juin 2008. <http://litguide.press.jhu.edu.proxy.lib.uwaterloo.ca/cgi-bin/view.cgi?eid=209&query=cultural%20studies>.

¹³ Gaulin, André. « La chanson comme discours. » *Etudes littéraires*, vol. 27, no 3, (hiver 1995), p. 9.

base sur la faculté d'engendrer des images dans la psyché du récepteur.¹⁴ Le lyrisme des vers, la rime et le rythme (ce dernier souvent s'impose) prédisposent un poème à être chanté. Tout à coup, nous nous trouvons en présence de l'art de dire en relation avec la sonorité.

Ce chant se situe à côté de la légende et du conte. Comme eux, il s'inspire des héros et des événements de la tradition orale. Il est une invention artistique du peuple destinée à animer la vie de la communauté¹⁵ et utilisée dans les rites sociaux et religieux. Il trouve place dans les incantations pour la réussite de la moisson comme dans les implorations des esprits et des dieux. Ce chant naît à partir des éléments de la culture locale. Il est sujet à des modifications suivant le développement de la communauté et les mouvements de population. Avec le conte et la légende, le poème chanté, aussi accompagné de geste et de percussion, est propagé par les voyageurs et prisonniers de guerre. Ses récepteurs sont d'autres communautés capables d'assimiler les valeurs transmises, celles qui partagent ainsi certains traits folkloriques avec la communauté de départ.

Si les premiers poèmes chantés racontaient des histoires héroïques (par exemple *L'Iliade*, *Le Cid*), d'autres parlaient du travail et de différents aspects de la vie quotidienne (les chansons de labour)¹⁶, sans oublier les chants religieux (*Psaumes*) qui traitaient des valeurs morales. Ils étaient l'expression du passé glorieux, de l'instant présent et du futur. Si en temps de paix, le folklore a créé un monde mythique, pendant les époques de turbulence socio-politique, les auteurs redescendaient sur terre et concrétisaient les images poétiques. Là, il n'était plus question d'un imaginaire fictif. Ce qui restait c'était le lyrisme qui était une qualité implicite de la poésie, tandis que les événements relatés apparaissaient plus

¹⁴ Roy, Bruno. *Panorama de la chanson au Québec*. Montréal : Leméac, 1977, p. 23.

¹⁵ Dumont-Henry, Suzanne. *Analyse du contenu idéologique de la chanson au Québec*. Thèse. Montréal : Université de Montréal, 1972.

¹⁶ Roy, Bruno. *op.cit.* p.21.

vraisemblables, gagnaient en précision et utilisaient la sagesse populaire du combat verbal. C'est le discours de celui qui est alerte, qui projette des images concrètes de son inquiétude, de l'éveil de sa conscience et de la nouvelle compréhension du monde. C'est le passage, en fait, de la chanson folklorique qui est née « du désir de danser, de chanter, de rythmer le travail, de célébrer la nature, la vie, ... »¹⁷ vers la chanson socialement engagée.

1. 3. L'étude de la société au moyen de la chanson

Les œuvres littéraires ont le plus souvent été produites par des auteurs éduqués et, dans un certain sens, privilégiés. Le contenu était bien élaboré et reflétait ce que l'auteur connaissait du monde environnant; sa connaissance étant limitée dans le cas de la représentation de la vie des personnages d'une sphère sociale différente, voire plus basse, elle était complétée par l'imagination et des stratégies littéraires qui aidaient à la construction du récit, afin de le rendre vraisemblable. C'est le cas, par exemple, du personnage de Pedro Tercero dans *La casa de los espíritus* par Isabel Allende. Les œuvres littéraires sont complexes dans leur forme et appartiennent au monde éduqué. Afin de recevoir le message d'une œuvre littéraire, le lecteur doit remplir plusieurs conditions. Premièrement, il n'existe qu'un livre par lecteur et la réception du message est conditionnée par la conclusion de la lecture – le temps et l'engagement intellectuel sont indispensables. Deuxièmement, il faut un public intéressé et la transmission dépend de la faculté de paraphraser par le lecteur. Comme nous pouvons le voir, la transmission du message provenant d'une œuvre littéraire est assez complexe et plutôt restreinte au monde du lecteur.

¹⁷ L'Herbier, Benoît. *La chanson québécoise*, Montréal : Editions de l'Homme, 1974, p. 30 cité dans Roy, Bruno. p. 23.

Si nous examinons la portée de la chanson sociale, nous verrons qu'elle est beaucoup plus simple. Commençons par dire que ce type de chanson est accessible par tout un public à travers les concerts, les réunions amicales, les disques. Puisqu'elle est simple et courte dans sa forme, elle se fait compréhensible, sa réception est instantanée, basée sur un sens tiré de l'imagerie du langage de tous les jours, voire populaire. Les auteurs-compositeurs-interprètes populaires ne cherchent pas à épater avec un style érudit : ils racontent la vie quotidienne des gens. Ici nous arrivons à un point important de notre comparaison des deux moyens de transmission du message. Le pouvoir d'une chanson réside dans le fait qu'elle est facile à répéter et qu'elle *se fait* répéter par d'autres chanteurs et par des amateurs de la chanson tandis que la littérature écrite prend un certain temps à se propager et son accès au grand public semble limité.

Nous pensons que le pouvoir communicatif de la chanson produite et popularisée par le milieu populaire aide à mieux comprendre le développement social et culturel dans son ensemble et que la réception des messages de ces chansons contribue à « la croissance du pouvoir humain d'enrichir la vie, de régler la société, et de contrôler l'ambiance. »¹⁸

1. 4. Approches théoriques

Avant d'arriver à la présentation du corpus, cette partie du Chapitre 1 sera consacrée à la présentation des théories de Raymond Williams et de Michel de Certeau qui constitueront les fondements de l'étude entreprise. La méthode d'analyse va combiner certaines découvertes et observations des deux philosophes afin de présenter plus pleinement le fonctionnement des textes de chansons sociales dans les cultures qui les ont produites. Nous procéderons donc dans le cadre des concepts qui appartiennent à la discipline des *études*

¹⁸ Williams, Raymond. *The Long Revolution*. London: Chatto & Windus, 1961. p. 38-39. Ma traduction.

culturelles. Selon Mark Poster, il s'agit d'une « investigation interdisciplinaire, critique et historique des aspects de la vie quotidienne concentrée en particulier sur le problème de la résistance – la manière dont les individus et les groupes pratiquent des stratégies d'appropriation en réponse à des structures de domination. »¹⁹ Nous verrons donc que la chanson peut être une représentation de la vie quotidienne mais qu'elle peut aussi devenir une stratégie de résistance en réponse aux problèmes socio-politiques.

1. 4. 1. Théorie de Raymond Williams

Pour Raymond Williams la culture, dans sa dimension sociale, comporte une description de toute une *manière de vivre* qui va au-delà de « l'expression de certaines significations et valeurs en art et en éducation afin d'inclure les institutions et les comportements ordinaires. »²⁰ Par conséquent, l'étude d'une culture implique une mise en valeur des significations et des valeurs implicites et explicites qui appartiennent à une *manière de vivre*. Cette définition de la culture est différente de la culture comprise comme un « idéal, » par exemple, une représentation « parfaite » des rapports entre l'humain et la nature tel que le montrent les tentatives poétiques des poètes romantiques (Coleridge – *Khubla Khan*), ou tel l'être humain des sculptures de Michel Ange. Cette définition est aussi distincte du portrait de la culture en tant que « documentation » de l'ensemble du travail intellectuel et imaginaire qui consiste à archiver en détail des pensées et des expériences

¹⁹ Poster, Mark. "The Question of Agency: Michel de Certeau and the History of Consumerism." *Diacritics*, vol. 22 no. 2, (Summer 1992), p. 94. 7 juin 2008, <http://www.jstor.org.proxy.lib.uwaterloo.ca>. « interdisciplinary, critical and historical investigation of aspects of everyday life with a particular emphasis on the problem of resistance – the way individuals and groups practice a strategy of appropriation in response to structures of domination. » Ma traduction.

²⁰ Williams, Raymond. *The Long Revolution*. *op.cit.* p. 41: "expresses certain meanings and values not only in art and learning but also in institutions and ordinary behavior." Ma traduction.

humaines, comme dans le cas d'un manuel d'histoire de l'art ou la critique d'une œuvre telle que *Anatomy of Criticism* de Northrop Fry.

En approfondissant la perspective de Raymond Williams sur la culture, celle-ci peut-être examinée à partir d'une critique historique. Les chansons sociales appartiendraient à cette démarche parce que « le travail intellectuel et imaginaire sera relié aux traditions et sociétés de même qu'aux éléments relatifs à la *manière de vivre*. »²¹ Ici, nous pouvons mentionner « les structures institutionnelles qui expriment ou régissent les relations sociales, les structures familiales, les formes de communication entre les membres de la société. »²² Une telle étude amènerait ainsi à mieux comprendre le développement social et culturel à travers la découverte de certaines lois et *tendances* typiques des *manières de vivre* particulières. Dans le cas de cette étude, nous aurons la possibilité de juxtaposer deux cultures et de voir les similitudes et divergences dans le développement de chacune d'entre elles. Ce travail n'ira pas au-delà de la comparaison des données, c'est-à-dire que la cible n'est pas de rapporter les résultats aux valeurs contemporaines en général.

Nous toucherons encore au *caractère social*, un terme de Fromm, utilisé par Williams, qui comprend « le système valorisé des comportements et attitudes » et qui est « le résultat d'un apprentissage formel et informel et qui correspond à l'idéal et à la tendance. »²³ Nous verrons aussi ce que Raymond Williams appelle *la structure du sentiment* qui marque des époques particulières. Cet élément culturel n'est pas appris ; il est impalpable et prend forme dans l'ensemble d'activités dites culturelles pour les imprégner d'une certaine

²¹ Williams, Raymond. *ibid.* p. 41- 42 « intellectual and imaginative works are analysed in relation to particular traditions and societies, but will also include analysis of elements on the way of life. » Ma traduction.

²² Williams, Raymond. *ibid.* p. 42 « the structure of institutions which express or govern social relationships, the characteristic forms through which members of the society communicate. » Ma traduction.

²³ Williams, Raymond. *ibid.* p. 47 « the valued system of behaviours and attitudes is taught formally and informally; it is both an ideal and a mode. » Ma traduction.

« saveur » unique à l'époque particulière. Williams explique la notion de *structure du sentiment* de cette manière :

Une génération peut entraîner la suivante dans le caractère social ou dans le mode général du comportement culturel avec un succès raisonnable, mais cette nouvelle génération aura sa propre structure du sentiment qui va sembler ne venir de nulle part. Parce qu'ici, plus distinctement, l'organisation changeante se joue dans l'organisme : la nouvelle génération répond à sa manière au monde unique dont elle hérite, en adoptant plusieurs continuités, qui peuvent être retracées, et en reproduisant plusieurs aspects de l'organisation, qui peuvent être décrits séparément, pourtant en éprouvant sa vie entière d'une certaine manière, et en formant une réponse créative qui se révèle dans la structure d'un sentiment nouveau.²⁴

Comme il est impossible de saisir cette notion fugace de *structure du sentiment*, il est juste que ce travail ne soit qu'un effort de l'approcher afin de rendre cette étude la plus complète possible. Nous devons mentionner aussi que, d'après Williams, parler d'une culture n'est possible que si on étudie cette culture dans son ensemble, dans l'espace temporel, qui comprend son début et sa fin, sinon on tombe dans le piège de la réduire uniquement à *une tradition sélective* qui est délimitée par une époque spécifique. Cette étude portera seulement sur la période abordée, celle de 1960 à 1980.

Puisque les textes de chansons parlent de la société, nous nous référerons aux *membres de la société* comme des personnes qui s'identifient de manière positive avec la société dans laquelle elles vivent. Ces *membres* partagent aussi *les valeurs et les objectifs de la société* de manière à y chercher une définition d'eux-mêmes ; dans le cas où la société a besoin d'un changement, le membre

²⁴ Williams, Raymond. *ibid.* p. 49 « One generation may train its successor, with reasonable success, in the social character or the general cultural pattern, but the new generation will have its own structure of feeling, which will not appear to have come 'from' anywhere. For here, most distinctly, the changing organization is enacted in the organism: the new generation responds in its own ways to the unique world it is inheriting, taking up many continuities, that can be traced, and reproducing many aspects of the organization, which can be separately described, yet feeling its whole life in certain ways, and shaping its creative response into a new structure of feeling. » Ma traduction.

contribuera à la discussion (...) car il croit en les valeurs, attitudes et institutions de la société ; il accepte les manières de vivre et considère les conflits et les tensions dans la société comme possibles à résoudre en référence à ces coutumes et valeurs fondamentales de façon à ce que l'unité essentielle de la société soit conservée.²⁵

1. 4. 2. Théorie de Michel de Certeau

Dans *l'invention du quotidien*, Michel de Certeau sonde la question de la création de la culture et propose de la chercher chez les *consommateurs* et au niveau de leurs activités quotidiennes. Pour lui, il existe des *producteurs* de ce que nous acceptons, par convention, comme la culture d'une société donnée. Ceux que Williams appelle *membres* et de Certeau *consommateurs* ou *usagers*, s'inventent des manières « d'utiliser des produits imposés, de les faire fonctionner sur un autre registre. »²⁶ Les producteurs se chargent donc de maintenir la structure générale de la culture à travers des *stratégies* tandis que les consommateurs s'engagent dans des activités appelées des *tactiques*. Nous avons ici une espèce de structure guerrière mais, selon Michel de Certeau, elle est révélatrice des tensions naturelles dans la société et nous laisse découvrir une *culture ordinaire*, visible sous le microscope du sociologue, car elle opère à l'intérieur de la structure sociale telle qu'officiellement documentée. Afin d'avoir une idée exacte de ce qu'est une stratégie et une tactique, nous donnons la voix au philosophe lui-même :

« J'appelle *stratégie* le calcul des rapports de force qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution scientifique) est isolable d'un *environnement*. Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. La

²⁵ Williams, Raymond. *ibid.* p. 85 «he will contribute to its discussion (...) for he is confident of the values, attitudes and institutions of the society, accepts the ways in which its life is conducted, and sees even conflicts and tensions within the society as soluble by reference to these fundamental ways and values, in such a manner that the essential unity of the society will be preserved. » Ma traduction.

²⁶ Souty, Jérôme. *op. cit.* p.45.

rationalité politique, économique ou scientifique s'est conscrîte sur ce modèle stratégique. »²⁷

« J'appelle (...) *tactique* un calcul qui ne peut compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances. »²⁸

Dans ce travail, nous chercherons des cas de *tactiques* plutôt que de *stratégies* dans le paradigme des textes de chansons. La lecture de *L'invention du quotidien* nous enseigne que ces *tactiques* constituent une espèce de « contre-culture » des *consommateurs* (ou *membres de la société*) qui sont essentiellement d'accord avec la structure sociale mais qui cherchent à se trouver une place plus commode parmi des éléments structurels qui, pour différentes raisons, semblent poser une sorte de limite. Une analyse de près révèle que les consommateurs se tiennent occupés en inventant et en appliquant toutes sortes d'activités ou *mille manières de braconner*,²⁹ de *faire avec*, de *ruses* et formes de *bricolage* qui constituent un *art de faire* subtil et éphémère car, produit d'improvisation, ces activités passent inaperçues et relèvent des occasions. Elles s'exercent sans idéologie et sans fin déterminée à long terme. Omniprésentes, elles constituent des pratiques réfractaires capables tant de solidifier les aspects particuliers de la structure culturelle existante que d'en remettre en question d'autres, celles qui causent un niveau majeur de mécontentement. Voici des exemples concrets tirés de différentes circonstances :

1. Remplacer un ingrédient pour un autre dans la préparation d'un plat. Ce geste serait une improvisation culinaire culturellement acceptable qui, peut-être, permettrait de réaliser la tâche dans un temps prévu.

²⁷ de Certeau, Michel. *op. cit.* p. XLVI.

²⁸ de Certeau, Michel. *ibid.* p. XLVI.

²⁹ de Certeau, Michel. *ibid.* p. XXXVI.

2. Acheter des produits agricoles directement chez le fermier pour éviter des prix plus élevés au supermarché.
3. Choisir un pèlerinage à pied plutôt qu'en autobus pour l'avantage spirituel.
4. Lire le livre au lieu de regarder le film basé sur lui pour atteindre des valeurs intellectuelles plus élevées.
5. Jouer une partie de *solitaire* au travail pour couper la monotonie de la routine.

D'après ces exemples, nous nous rendons compte qu'il s'agit d'une appropriation de l'espace temporel, économique, spirituel, intellectuel et social par le consommateur qui y inscrit son identité.³⁰

Selon notre compréhension du théorème du fonctionnement de la société dans la façon dont elle est présentée par Michel de Certeau, nous établirons un lien entre *l'art de faire* et les chansons à texte social. Nous serons témoins de tentatives d'appropriation de différents espaces à travers des *ruses* énonciatives. Ce qui mène à mieux approfondir le concept mentionné c'est peut-être une analyse de la relation avec l'oralité dans la société. Elle y occupe une place centrale par le biais de son rôle comme un élément fondateur dans les relations sociales. L'oralité se prête à des tactiques que l'écriture, par son *modus operandi*, n'arrive pas à atteindre parce qu'elle est un produit plus contrôlé. En effet, « l'écriture travaille à maîtriser la voix, à l'enfermer dans le texte, à la supprimer comme étrangère. L'écriture devient un langage à faire et non seulement à entendre. »³¹

Michel de Certeau parle de toute une *économie scripturaire* aliénatoire, établie au moment de l'écartement entre l'écriture et l'oralité pendant les XVIe et XVIIe siècles, lorsque l'on a

³⁰ Souty, Jérôme. *op. cit.* p. 46.

³¹ Souty, Jérôme. *ibid.* p.46.

abandonné la lecture de textes sacrés à haute voix.³² La communication orale, par contre, permet un passage de la pensée humaine moins restreint grâce à sa spontanéité.

1. 5. Un portrait de la chanson dans les deux cultures

1. 5. 1. Le contexte socio-politique

Les années 1960 à 1980 connaissent une restructuration aux niveaux politique, social et culturel tant au Québec qu'au Nicaragua. Au Québec, c'est l'époque de la Révolution tranquille qui est une réponse à une longue période de politique expansionniste du Canada anglais sur le territoire du Québec. Il s'agit du mécontentement provoqué en fin de compte par la politique de l'Union Nationale de 1944 à 1960. Avec le changement du parti au pouvoir en 1960, Jean Lesage donne un nouveau souffle à une politique de modernisation des structures sociales. Il crée des institutions publiques telles la Régie des Rentes du Québec et la Caisse de Dépôt et de Placement du Québec. La gestion de l'éducation passe aux mains du Ministère de l'Éducation et au cours de cette période se forment des écoles polyvalentes et le CEGEP pour donner plus d'options aux étudiants. Se servant du slogan : « Maîtres chez nous, » le Parti libéral initie la nationalisation des sociétés privées telles les entreprises d'électricité (en 1962, René Lévesque, alors ministre des Richesses Naturelles, crée Hydro-Québec), de forêts, de mines et de recherche pétrolière. Au niveau du code civil, de nouvelles lois apparaissent concernant le statut de la femme, les droits de la personne et la langue.³³

Au Nicaragua, les années 60 et 70 apportent une pénible continuation de la politique de la famille Somoza qui « dirige le pays comme son état privé. Tout ce qui existe au Nicaragua, y existe parce que Somoza le voulait : le budget national était comme son compte

³² Souty, Jérôme. *ibid.* p.46.

³³ Pour plus de détails concernant la Révolution tranquille, consulter Jocelyn, Létourneau., *Le Québec, les Québécois - Un parcours historique.* Montréal : Éditions Fides. 2004, p. 82-99.

bancaire, les investissements publics – son business privé, les intérêts nationaux – son profit. »³⁴ Ici, le parti conservateur, soutenu par les Etats-Unis, permet à son bienfaiteur d'exercer une maîtrise territoriale et économique du pays. En fin de compte, le Nicaragua finit par être dirigé pendant trente ans par une dictature qui ignore les intérêts de ses citoyens. Comme le régime somoziste a imposé une censure sur toute écriture journalistique, nous sommes limités à chercher l'information pertinente parmi les œuvres produites après la Révolution sandiniste qui a ouvert les portes du pays au monde en 1979. C'est elle qui jette la lumière sur les problèmes que le nouveau gouvernement affronte et sur les réformes qu'il met en œuvre à partir de 1980. A l'aide des œuvres post-révolutionnaires nous avons conclu que, sous le régime des Somoza, le champ politique dominait le champ économique et le secteur public de l'économie était soumis au secteur privé.³⁵ Le Nicaragua de 1960 à 1980 était un pays agro-exportateur où la majorité de citoyens était attachée à la production agricole sans recours économiques pour changer son destin et, dans beaucoup de cas, sans même la possibilité « d'apprentissage du langage écrit. »³⁶ Nous savons aussi que la majorité des Nicaraguayens se sentaient catholiques,³⁷ mais bien que l'église déclare son appui à ceux qui cherchent à créer un monde plus juste, l'opinion publique reconnaît sa déception : « Il suffit de se référer à l'histoire pour se rendre compte que dans les conjonctures les plus graves, les membres de l'Eglise catholique ont toujours pris des positions différentes voire contradictoires. »³⁸

³⁴ Oviedo, José Miguel. « Nicaragua : voices in conflict. » *Review*, 31, p.19.

³⁵ Avila, Raphaël. « Religion et société politique au Nicaragua après la révolution sandiniste. » *Social Compass*, XXX, vol. 2, no. 3, 1983, p. 237.

³⁶ Avila, Raphaël. *ibid.* p. 238.

³⁷ Oviedo, José Miguel. *op.cit.* p. 19.

³⁸ Oviedo, José Miguel *ibid.* p. 247.

L'opposition qui se forme prend le nom du Front sandiniste de libération nationale, du nom d'Augusto César Sandino, le président patriote qui a précédé les Somoza et qui, pendant les années 30, a été actif dans la récupération des terres perdues. Les sandinistes sont loin d'une révolution pacifique : sans autres moyens, ils cherchent à renverser le régime corrompu en utilisant des stratégies de *guerrilla*. Ils luttent afin de donner une nouvelle direction au pays entier négligé à tous les niveaux possibles. La lutte prépare la voie à l'alphabétisation, à l'instruction générale (éducation de base), à une meilleure nutrition, à l'emploi,³⁹ et au futur biculturalisme et bilinguisme entre les groupes autochtones et les immigrants noirs qui habitent les régions atlantiques. La lutte, enfin, prépare la voie à l'industrialisation et au déploiement de la culture. Tandis que le Québec se trouve à mi-chemin dans les transformations vers 1970, le Nicaragua se batte contre les problèmes les plus élémentaires au niveau des libertés personnelles de ses citoyens. Le Nicaragua n'adopte une nouvelle constitution qu'en 1987.

En outre, dans les deux pays, le contexte politique fait que l'on ressent un isolement psychologique provoqué par l'expansion de forces indésirables. Il en résulte que les citoyens remettent en cause l'identité nationale. C'est le temps de sécuriser les points de repère et les artistes qui ont toujours été sensibles aux soupirs de l'âme du peuple (*Volgsteist*) reflètent, à cette époque, l'urgence du changement. Les *chansonniers*, qui naturellement parlent de la vie de l'homme ordinaire, maintenant reprennent les préoccupations, les plaintes et les espoirs de la collectivité. Ils donnent un nom à ce qui est impalpable à l'arrivée d'une nouvelle situation et, dans un certain sens, apportent des réponses aux questions plus ou moins explicitement posées par le citoyen ordinaire. Gilles Vigneault, un des chansonniers de l'époque, était conscient du pouvoir de la chanson quand il a dit dans une entrevue pour *Photo – Journal* :

³⁹ Oviedo, José Miguel. *ibid.* p. 19.

Je pense que la chanson a été l'occasion de la première rencontre de la population avec l'art du langage. Etant plus populaire chez nous que la littérature, elle prend une importance considérable. On est un îlot de cinq millions au milieu de deux cent millions d'anglophones. Il faut utiliser les moyens mis à notre disposition.⁴⁰

Et Iván Pitti, auteur – chanteur costaricain et auteur d'un article sur la chanson sociale, explique la perspective des chansonniers de l'Amérique centrale:

En faisant de la chanson à texte un instrument de la compréhension et de la transformation du monde, la chanson centro-américaine a développé son initiative créatrice qui unit les éléments dispersés ou diffus de la réalité. Combative, encourageante, “unie au peuple, elle continue de vaincre...”⁴¹

1. 5. 2. L'importance des auteurs-compositeurs-interprètes choisis

Les chansonniers qui représentent le Québec dans ce travail sont Raymond Lévesque et Georges Dor. Leur répertoire appartient au style qui dérive de la chanson populaire née en ville et il s'agit des chansons à textes *destinées à être écoutées*, alors « à penser et non pas à danser »⁴² Ces *chansonniers* débutent dans des *boîtes à chanson* et ensuite, beaucoup de leurs chansons arrivent à être diffusées par les médias. Ces auteurs-compositeurs-interprètes se consacrent à la chanson sociale engagée pendant la période étudiée et leurs textes semblent toucher en profondeur les questions de la pauvreté et de l'espoir en un meilleur avenir. L'élan chez Lévesque et le don d'observation rétrospectif chez Dor démontrent le degré de développement de leur conscience sociale, ce qui les place à côté des héros nationaux grâce à ce courage de prendre la parole au nom de leur collectivité.

⁴⁰ Vigneault, Gilles. Entrevue de Pierre Vincent dans *Photo – Journal*, (semaine du 25 janvier), 1967.

⁴¹ Pitti, Iván. chanson « Cantor de la mano jodida » citée dans « Elementos para una discusión sobre la Canción Centroamericana.” *Centroamericanto*. <http://www.centroamericanto.com/news/CancionCA.htm>. « Haciendo de la canción de autor un instrumento para comprender y transformar el mundo, la canción centroamericana (...) desarrolló su iniciativa-creadora uniendo los elementos dispersos o difusos de la realidad. Combativa, esperanzadora, “junto al pueblo va venciendo...” Ma traduction.

⁴² Léger, Robert. *La chanson québécoise en question*. Montréal : Québec Amérique, 2003, p. 45.

Les deux auteurs-compositeurs-interprètes qui représentent le Nicaragua sont les frères Carlos et Luis Enrique Mejía Godoy. Prenant en compte la montée des inquiétudes socio-politiques dans ce pays, ils se lancent dans le travail de toute une vie visant une conscientisation de la collectivité nicaraguayenne à travers la chanson. Étant donné le caractère rural de cette culture, leurs compositions relèvent du folklore. Les frères Mejía Godoy sont les seuls dans ce pays à construire une œuvre d'une ampleur reconnue internationalement et ils sont des pionniers en utilisant la chanson comme un moyen d'élaborer une identité nationale chez des groupes ethniques réunis sous le drapeau nicaraguayen.

L'examen des textes choisis des deux côtés révèle que l'engagement social de ces quatre auteurs-compositeurs-interprètes est comparable. Par ailleurs, ce qui nous semble important, c'est que l'analyse en filigrane permet de découvrir des traits culturels qui se manifestent par le truchement de la poétique, de la logique appliqué et de l'inclusion d'éléments folkloriques qui, en somme, nous donnent une meilleure image de ce que de Certeau appelle la *contre-culture*, laquelle il nous invite à comprendre comme l'expression authentique d'une culture populaire.

1. 5. 3. La description du corpus

Le corpus comprend des chansons qui traitent de différents niveaux de pauvreté au sens large. Au Québec, il s'agit d'une pauvreté intellectuelle et morale tandis qu'au Nicaragua nous verrons le sujet abordé du côté plus littéral, plus physique. Le danger de se maintenir dans la pauvreté, quelle qu'en soit la forme et la provenance, provoque des réflexions lyriques, des messages qui s'envolent par l'intermédiaire de la musique. De même,

en face d'une multitude de complications dans la vie des individus, surgit un mécanisme de défense sous la forme de la recherche de l'espoir. Cet espoir devient un motif éminent là où les efforts ne donnent pas de résultats suffisants comme dans le cas des difficultés de la vie quotidienne au Nicaragua. Nous présentons ci-dessous la liste des titres de chansons de notre corpus sur la pauvreté et l'espoir divisées selon les pays étudiés :

Les chansons québécoises

Raymond Lévesque

1. Quand les hommes vivront d'amour
2. Bozo-les-culottes
3. Les trottoirs
4. Bigaouette
5. Conscience universelle
6. Dans mon char
7. Les hippies
8. Les marchands
9. Paulin
10. Le p'tit Québec de mon cœur

Georges Dor

1. Pays et paysage
2. Maudit pays!
3. Entaillez les érables
4. Le passé dépassé
5. Les ancêtres
6. Le cœur humain
7. Le camionneur
8. Le bonheur
9. Le pays natal
10. Ma province
11. Je suis Québécois?

Les chansons nicaraguayennes

Luis Enrique Mejía Godoy

1. Somos hijos del maíz
2. Este es mi pueblo
3. Yo soy de un pueblo sencillo
4. La negra María

5. Amando en tiempo de guerra
6. Mi venganza personal
7. Tengo a América en mi voz

Carlos Mejía Godoy

1. Christo nació en Palacaguina
2. Alforja campesina
3. Quincho Barrilete
4. Hilachas de sol
5. Volveré a mi pueblo
6. Credo

Chapitre 2

Ce chapitre se chargera de fournir l'information sur l'évolution de la chanson québécoise et nicaraguayenne dans leur contexte historique. Il examinera la différence entre la chanson sociale et révolutionnaire adoptée dans ce travail et poursuivra sur le thème de la créativité déployée par les auteurs-compositeurs dans la construction des textes afin de captiver l'attention publique. Enfin, ce chapitre examinera l'identité en termes de *bricolage* qui fusionne l'art poétique avec la culture populaire.

2. 1 L'évolution de la chanson québécoise.

Contrairement à la chanson sociale nicaraguayenne qui naît directement du folklore rural, la chanson québécoise passe par les étapes d'une évolution plus complexe. Elle prend sa source dans la chanson folklorique d'origine française et subi des transformations conformes aux changements du mode de vie et à l'émergence de la conscience nationale du peuple québécois. Marcel Rioux utilise les mots de Zimmerman pour décrire la société québécoise, qui est une variété de folk-société connue à une certaine époque comme société rurale. Avant 1960, cette société rurale

comparée avec la société urbaine est caractérisée par la prédominance relative des occupations agricoles, par la proximité d'un milieu naturel plutôt que d'un milieu humain, par le nombre restreint des agrégats communaux, par sa population peu dense, par une plus grande homogénéité sociale, par une stratification et une différenciation internes moindres, par moins de mobilité territoriale «occupationnelle» et verticale. Règle générale, le rural entre en contact avec moins de personnes, s'associe avec des gens d'une aire géographique et sociale moins étendue ; la plus grande partie de ses relations sont primaires (*face à face*) et ses relations avec certaines personnes sont de plus longue durée. Les ruraux vivent dans des systèmes d'organisation sociale qui ont tendance à comporter plus de relations fondées sur le statut social que

sur le contrat ; ils sont unis beaucoup plus par des liens organiques que par l'esprit de coopération que suppose la division économique du travail ». ⁴³

Les premiers airs chantés en sol québécois étaient ceux apportés de France au début de la colonisation. C'étaient des chansons folkloriques à structure musicale fixe, à la thématique et au langage originaires de certaines régions de France, plus particulièrement de Normandie, de Bretagne, du Poitou, de Picardie et de l'Île de France.⁴⁴ Quant à la danse, on note les contredanses françaises et les menuets. Avec l'arrivée des Écossais et des Irlandais, même si les Français se tiennent à l'écart de leur langue, ils adoptent volontiers leur musique. Il s'agit du folklore celtique, notamment du *reel* et de la *gigue* (jigs) qui se manifestent par l'apport musical du violon et par la manière d'en jouer en position assise, ce qui permet de marquer le rythme avec les pieds. Ce qui les caractérise, c'est « l'arrêt double fréquent, la longueur de la phrase asymétrique et le tempo rapide ». ⁴⁵ L'intégration des airs étrangers à la musique d'origine française a transformé peu à peu la musique de la Nouvelle-France en musique unique à cette région du Canada. Pour Robert Léger, membre du groupe Beau Dommage et professeur de composition de chansons, ce sont des « œuvres souvent métissées d'influences anglo-saxonnes découlant des guerres et des occupations subséquentes. Cet héritage français constitue évidemment la part la plus importante de notre répertoire traditionnel. » ⁴⁶

Ces premières chansons ont subi aussi des modifications au niveau textuel afin de mieux refléter la réalité de la vie en Nouvelle-France. On note, par exemple, que « les vers

⁴³ Rioux, Marcel. « Remarques sur le développement socio-culturel du Canada-français. » *Contribution à l'Étude des Sciences de l'Homme*, vol 4. 1959, p. 148.

⁴⁴ Léger, Robert. *op. cit.* p. 9.

⁴⁵ Smith, Gordon E. "Folk Music." Dans *The Garland encyclopedia of World Music – South America, Central America, and the Caribbean*. Ed. Olsen, Dale et Daniel Sheehy. New York: Garland. 1998c. p. 1164. "frequent double stopping, asymmetrical phrase length, and fast tempo." Ma traduction.

⁴⁶ Léger, Robert. *op. cit.* p. 9.

originaux de la complainte du « Roi Renaud » : « La mère était sur les créneaux / a vu venir son fils Renaud » deviennent, dans ce nouveau pays où les châteaux brillent par leur absence : « La mère étant sur les carreaux. » On n'emprunte plus « la route de Louviers » mais « la route de Berthier ». ⁴⁷ Toutes ces chansons qui accompagnent les premières générations des paysans québécois sont « plus tournées vers le passé que vers l'avenir, témoignent d'une attitude de repli et de lutte pour la survivance. » ⁴⁸

Pourtant, elles sont nombreuses, elles entretiennent et servent de compagnes dans le climat farouche de la nouvelle patrie. En contrepoint avec la culture nicaraguayenne qui se dégage après la *conquista* comme celle des *mestizos* (population du sang indigène et européen), les chansons des *coureurs de bois*, (ou *voyageurs*) qui travaillaient dans le commerce de fourrures, sont chantées aussi bien par les Français que par les *Métis* qui deviennent de plus en plus nombreux dans ce métier. Or la population *métisse* n'atteint jamais au Canada les proportions connues au Nicaragua ; elle deviendra une minorité distincte dont l'apport à la chanson n'est pas noté dans les publications vérifiées. Par contre, on note des influences additionnelles de la part des anglophones qui, entre la *conquête* britannique en 1763 et la Confédération de 1867, rejoignent les réunions patriotiques avec leur répertoire d'allure anglo-saxone. ⁴⁹

Chez les élites urbaines du XIXe siècle la musique est une matière enseignée à l'école depuis l'arrivée des Français et elle est reprise par les chorales entraînées par la *schola cantorum* dans la liturgie catholique. Il existe, pourtant, une dichotomie entre la musique profane et la musique sacrée, ce que les protestants anglophones rectifient en aidant cette

⁴⁷ Léger, Robert. *ibid.* p. 10.

⁴⁸ Léger, Robert. *ibid.* p. 21.

⁴⁹ Lefebvre, Marie-Thérèse. "Overview." Dans *The Garland Encyclopedia of World Music – United States and Canada*. Ed. Olsen, Dale et Daniel Sheehy. New York: Garland. 1998c. p. 1148.

dernière à rejoindre les cercles familiers selon leur croyance que la musique sacrée appartient autant au foyer familial qu'à l'église. Dès 1802, on note l'impression des premières anthologies des hymnes choraux disponibles aux intéressés. À cette époque, on commence déjà à collectionner les chansons des *coureurs de bois*. On les trouve dans les recueils publiés au Québec par le mouvement littéraire national en 1860, ainsi que par Philippe Aubert de Gaspé et par Joseph-Charles Taché en 1863.⁵⁰

En ce qui concerne les instruments, on note que les premiers orchestres sont composés d'instruments à corde et à vent à partir de 1842. Il se forme une douzaine de troupes théâtrales dans les années de la Confédération et on remarque deux professeurs de musique du nom de Jean Chrysostome Brauneiss II à Montréal et d'Antoine Dessane à Québec, formés en musique classique européenne. Québec donne plusieurs musiciens par la suite dont Calixa Lavallée (1842-1891) qui devient le président de l'Association Américaine des Professeurs de Musique (American Music Teachers Association), Guillaume Couture (1851-1915) qui établit la Société Philharmonique de Montréal et dirige l'Orchestre Symphonique de Montréal et Alexis Contant (1858-1918) avec son célèbre trio de violon, violoncelle et piano. Au sommet de cette liste de réussites dans le domaine de la musique, le Québec est fier d'avoir eu dans le domaine vocal Emma Albani (1847-1930) et Eva Gauthier (1885-1958), qui ont toutes deux connu des carrières internationales.⁵¹

Le XIXe siècle connaîtra par ailleurs l'urbanisation. Mais comme le mentionne Marcel Rioux, nous sommes toujours en présence de la société traditionnelle dominée par la tradition orale. Cette

population urbaine (...) était en majorité une population urbaine provinciale, au sens de Zimmerman ; la population métropolitaine s'était accrue en

⁵⁰ Smith, Gordon E. *op. cit.* p. 1165.

⁵¹ Lefebvre, Marie-Thérèse. *op.cit.* p. 1149.

conservant en grande partie sa folk-culture : c'est au niveau des comportements quotidiens, des comportements manifestes, qu'elle s'était américanisée plutôt qu'au point de vue idéologique et spirituel et de sa vision du monde. Si l'on entend par urbanisation simplement le fait de vivre dans des agglomérations populeuses, il va sans dire que cette urbanisation s'est faite au Canada français sur une grande échelle ; si l'on entend urbanisation comme genre de vie, il est moins sûr que celle du Canada français se soit accomplie aussi vite que l'urbanisation physique.⁵²

Ce décalage entre l'urbanisation démographique et l'urbanisation culturelle n'arrive pas, quand même, à préserver la chanson folklorique. Justement l'urbanisation et l'industrialisation subséquente mettent fin à la chanson folklorique. De l'autre côté, le Nicaragua s'urbanise très lentement et ce phénomène aide à préserver la chanson telle qu'elle s'y est développée.

Ramenée en ville, la chanson se convertit peu à peu en un être urbain prêt à refléter plus que jamais la quotidienneté du Québécois en voie de modernisation. Elle trouve un moyen de se fusionner avec la poésie, souvent influencée par les auteurs-compositeurs français dont les disques deviennent de plus en plus faciles à obtenir.⁵³ Le Québec des années 60 entre dans une époque d'évolution socio-politique accélérée et les arts en font preuve. Venant d'un milieu rural, les Québécois manquent d'éloquence et pendant la *révolution tranquille*, entre 1960 et 1980, on note que « c'est par la chanson qu'ils se sont exprimés. »⁵⁴ En effet, Lysiane Gagnon constate que les Québécois d'antan

ne se parlaient pas. Mais la chanson, chantée en chœur dans les veillées et les camps de bûcherons, leur permit la chaleureuse communication que ne pouvait leur donner la parole, la parole gelée par le froid, la solitude, le sentiment d'impuissance collective qui écrasait tout un peuple dominé, (...).⁵⁵

⁵² Rioux, Marcel. *op. cit.* p. 156.

⁵³ Gagnon, Lysiane. « La chanson québécoise. » *Liberté*, vol. 8, no. 4. (juill-août '66), p. 35.

⁵⁴ Gagnon, Lysiane. *ibid.* p. 35.

⁵⁵ Gagnon, Lysiane. *ibid.* p. 35. Comparer aussi avec Bruno, Roy, *op. cit. Panorama de la chanson au Québec*, p. 75.

On entend ici une référence explicite au sentiment général ressenti pendant ces années marquées par une politique insatisfaisante.

Pendant les années 60, les Québécois ressentent une inquiétude croissante centrée sur leur appartenance au pays de leurs aïeux, tel qu'ils voulaient le voir : pays autonome, avec la langue française parlée au travail et à la maison et avec la foi catholique comme un phare dans la vie privée et commune. Toutes ces caractéristiques devaient faire partie d'une culture québécoise solide. En 1966, Lysiane Gagnon écrit :

La chanson d'aujourd'hui, par sa valeur propre et son extraordinaire popularité, est un phénomène absolument nouveau, qui reflète le besoin d'enracinement et d'épanouissement. (...) Il est devenu évident, aux yeux de tous ceux qui s'y intéressent de près ou de loin, que la chanson québécoise s'inscrit dans la ligne de ce qu'on a appelé, au détriment du bon sens et de la réalité, 'la révolution tranquille'.⁵⁶

Tandis qu'au Nicaragua le passage de la chanson folklorique à la chanson socialement engagée a contribué au développement de l'identité nationale, au Québec l'évolution multidirectionnelle de la chanson aide les Québécois à se réveiller d'abord au fait de l'avancement de leur acculturation nord-américaine. Or, au Québec, la musique bifurque dans deux directions: d'abord, l'influence du rock américain crée un courant de la chanson rock et son dérivé *yé-yé* (ou la chanson à danser), et de l'autre côté la chanson à texte produite par des *chansonniers*⁵⁷ se développe pour devenir la chanson poétique. Déjà introduite au Québec depuis les temps de l'urbanisation, cette dernière trouve un public accueillant.

⁵⁶ Gagnon, Lysiane. *ibid.* p. 36.

⁵⁷ Léger, Robert. *op. cit.* p. 45. « les chansonniers qui se réclament du courant de la chanson à texte florissant au tournant des années 1950 dans les caves de Saint-Germain-des-Prés, mettent l'accent sur la qualité des paroles, reléguant la musique au rôle de support discret. Dans leurs textes, la poésie côtoie des réflexions d'ordre philosophique ou social. Ici, pas question d'adaptation de succès étrangers, les chansonniers créent leurs propres chansons qui reflètent l'évolution de la société québécoise. »

Il serait juste de constater qu'au Québec cette époque appartient aux jeunes à la différence du Nicaragua, où la chanson sociale est dirigée d'abord vers la famille rurale et prend ensuite un élan plus vaste. Elle atteint la ville et puis les milieux plus spécifiques comme ceux des travailleurs d'usines. Les jeunes au Québec sont nombreux car ils représentent la génération des *baby boomers* d'après la seconde guerre mondiale. Ces jeunes découvrent la magie de la musique qui devient de plus en plus disponible par le biais de nouveaux moyens de diffusion, tel le transistor, le disque de 45 et de 33 tours et Radio-Canada. A partir de 1959, les uns choisissent un pur divertissement provenant de la musique d'importation américaine, les autres se regroupent dans ce qu'on appelle des *boîtes à chansons* pour y écouter de nouvelles œuvres des chansonniers. Les *boîtes à chansons* sont un phénomène tout à fait particulier au Québec, très populaires depuis leur naissance et, en effet, instrumentales dans les transformations qui suivent pendant la période en question grâce à la facilitation de l'œuvre transformatrice de la chanson. Elles témoignent de l'émergence de la chanson sociale née de la chanson poétique urbaine. Dans les souvenirs des jeunes de cette époque :

les chansonniers québécois traduisent une société malade et aliénée. Dans la majeure partie de leur production, se trouvent des constantes : le refus de la réalité quotidienne, la constante de l'échec, la fuite dans la nature et les thèmes folkloriques, l'absence de la femme comme être réel, et le fait qu'il ne soit jamais fait mention des institutions qui déterminent notre vie quotidienne, à quelque niveau que ce soit.⁵⁸

2. 2. La chanson sociale au Québec

Si au Nicaragua la stagnation politique engendre des sentiments de plus en plus révolutionnaires, parallèlement, au Québec, oppressé par une vision de la colonisation

⁵⁸ Gagnon, Lysiane. *op. cit.* p. 36-7.

anglophone, l'éveil de la conscience collective finit par créer une notion de l'*homo quebecensis*.⁵⁹ Tout comme la chanson folklorique a défini l'identité des premiers Canadiens Français, la jeunesse des années 60 donne la parole aux chansonniers qui, à leur tour, apprennent à définir le pays du Québec, le Québécois, la nation, ses intérêts et ses adversités. Bruno Roy explique que :

la chanson poétique, puis politique, fut un dépassement de la culture traditionnelle puisqu'elle fut un engagement directement lié à une nouvelle conscience collective, génératrice d'une autre « visée ». Et c'est ce qui donne suite à cette « autre visée » qui est politique. Car, ce qu'a réalisé la chanson québécoise, c'est la mise en veilleuse du fatalisme et de la soumission des vaincus. D'une culture éthique, nous passons à une culture nationale, donc majoritaire.⁶⁰

La situation politique dans les pays comparés montre une certaine similitude au niveau de ce sentiment de l'oppression. Pendant que le Nicaragua souffre de la réduction du territoire à cause de l'utilisation des régions atlantiques par des forces étrangères, et de l'autre côté à cause de l'usurpation des terres les plus fécondes par leur propre dirigeant politique, le Québec est secoué par un drame « d'habiter un pays qui ne (leur) appartient pas ». ⁶¹ Les Québécois se sentent dépossédés, colonisés, trahis et vendus et les premières chansons qui dévoilent la nature de ce drame sont « Le grand six pied » de Claude Gauthier et « Bozo-les-culottes » de Raymond Lévesque.⁶²

L'un des grands chansonniers de cette époque qui a certainement nourri l'amour du pays auprès du peuple québécois est Gilles Vigneault. Il a caractérisé le problème de la colonisation de cette manière :

⁵⁹ Roy, Bruno. « La chanson québécoise : entre le mal et le malaise ou lecture politique de la chanson québécoise. » Giroux, Robert. (dir.) *La chanson en question(s)*. Montréal : Editions Triptyques, 1985, p. 121.

⁶⁰ Roy, Bruno. *ibid.* p. 121.

⁶¹ Roy, Bruno. *ibid.* p. 122.

⁶² Roy, Bruno. *ibid.* p. 122.

Oui, nous sommes le pays le plus développé des pays sous-développés. Colonisé culturellement par la France, économiquement par les Etats-Unis, institutionnellement par l'Angleterre et politiquement par le Canada. Comme colonisation, ce n'est pas mal.⁶³

Une observation qui se dégage de cette citation, c'est que la poétique de la chanson sociale québécoise cherchera à rejeter le colonialisme et incitera à une redéfinition de soi et à une prise de parole.

Le peuple québécois n'a pas commencé son activité nationaliste *stricto sensu* à partir des années 1960. Celle-ci remonte à la Confédération de 1867 qui a compté sur le sentiment national des Québécois mais bientôt n'engendre que le contraire. Malheureusement, plusieurs événements ont affaibli le faible esprit unificateur que les Canadiens français de bonne volonté ont commencé à entretenir à l'époque. Parmi les plus saillants de ces événements il vaut noter la guerre des Boers (1899-1902) où les Canadiens anglais ont dévoilé un visage impérialiste rejeté par les Québécois au nom du nationalisme canadien.

En 1885, l'affaire Riel suivie par le conflit des minorités de l'Ouest a aggravé les relations avec le Canada anglais et, finalement, la cadence de divers événements conflictuels entre les Canadiens anglais et Canadiens français a démontré aux uns et aux autres la disparité de leur philosophie nationale.⁶⁴ Le Québec entre au XIXe siècle avec une forte idée de « l'autonomie provinciale et de l'indépendance du Canada » de la Grande Bretagne, un désir qui ne s'accomplit pas malgré une fissure qui continue à s'élargir entre les fervents nationalistes et les ardents impérialistes.⁶⁵

Après avoir résisté à l'appui aux guerres de l'Empire, qui paraissent une activité centrale de l'époque (par exemple la guerre sud-africaine), les Québécois se concentrent sur

⁶³ Cité par Roy, Bruno. *ibid.* p. 122.

⁶⁴ Dumont-Henry, Suzanne. *op. cit.* p. 54.

⁶⁵ Dumont-Henry, Suzanne. *ibid.* p.54-6.

la défense de leur langue et de leur foi. Cette lutte les unit et les sépare du reste du Canada, d'où naît une conscience canadienne-française fondée sur la notion de l'ethnicité et de la religion.

À ce moment-là, les Québécois se penchent vers une idéologie de conservation en se repliant sur soi et ils plongent davantage dans la défense des droits des minorités francophones dans d'autres provinces en envisageant un projet messianique. Le régime duplessiste est important à noter. Maurice Duplessis est le dirigeant de la province de 1936 à 1959 et son règne préfère l'adhésion à la commodité de la politique traditionnelle où les deux participants principaux sont l'Église et l'État. Il a suivi le courant général de l'économie nationale initié par le premier ministre Louis St-Laurent, qui avait déjà montré des signes d'une dépendance à l'égard de l'économie des États-Unis trop grande pour les intérêts nationaux. Le régime duplessiste est à rapprocher de la dictature somoziste. Cherchant à empêcher l'émergence d'opinions publiques dissidentes, Duplessis a plutôt provoqué la résistance des ouvriers, des intellectuels, de certains membres du clergé et de certains industriels. Ses prétentions à défendre les valeurs catholiques et françaises lui ont gagné un sentiment de déplaisance/d'antipathie générale. Dans ce contexte historique le peuple québécois prend la parole, entre autres, au moyen de la chanson.

2. 3. Le développement de la chanson au Nicaragua : la genèse de la culture *mestiza*.

Les remarques principales à faire au sujet de la comparaison de la chanson dans les deux pays étudiés sont les suivantes. Les événements politiques au Québec affectent la totalité de la population car celle-ci existe comme une unité organique, tandis que la politique

au Nicaragua n'est pas homogène sur toute l'étendue géographique du territoire parce qu'entrent en jeu la séparation géographique, la diversité ethnique et la succession des colonisations étrangères.⁶⁶ Les événements politiques au Québec fomentent des sentiments politiques conflictuels qui trouvent une expression assez ouverte dans les chansons politiques. Un de ces exemples serait *Un Canadien errant* écrit à l'époque de la révolte des Patriotes (1837) à la suite de laquelle un certain nombre de participants furent condamnés à mort et d'autres à l'exil. Les paroles de cette chanson très connue expriment un certain exil par rapport au territoire :

Un Canadien errant

paroles: Antoine Gérin-Lajoie (1842)

Un Canadien errant / Banni de ses foyers [bis]
Parcourait en pleurant / Des pays étrangers. [bis]

Un jour, triste et pensif, / Assis au bord des flots, [bis]
Au courant fugitif / Il adressa ces mots: [bis]

«Si tu vois mon pays, / Mon pays malheureux, [bis]
Va, dis à mes amis / Que je me souviens d'eux. [bis]

«Ô jours si pleins d'appas / Vous êtes disparus, [bis]
Et ma patrie, hélas! / Je ne la verrai plus! [bis]

«Non, mais en expirant, / Ô mon cher Canada,[bis]
Mon regard languissant / Vers toi se portera.." [bis]⁶⁷

Par contre, au Nicaragua, l'événement majeur de la colonisation espagnole change dramatiquement la constitution de la population et engendre une culture de résistance

⁶⁶ Il s'agit de la colonisation espagnole, anglaise et américaine et l'assimilation de certaines ethnies, notamment les Kukra ont perdu leur identité aux Miskitu et les Suma suivent le même chemin. Scruggs, T.M. "Nicaragua," dans *The Garland encyclopedia of World Music - Southamerica, Central America, and the Caribbean*. Ed. Olsen, Dale et Daniel Sheehy. New York: Garland. 1998b. p. 750.

⁶⁷ Texte et commentaire: *Soyez les bienvenus chez Hergé*. 21 août 2008, http://www.comnet.ca/~rg/ch_tr002.htm.

camouflée. Au Québec, le développement de la musique profite des apports européens limités, principalement de l'origine française, anglaise et irlandaise, alors qu'au Nicaragua les échanges culturels prennent des formes beaucoup plus variées car ils sont pratiquement intercontinentaux. Ils produisent un éventail de styles qui relèvent des sources précolombiennes, européennes, dont les divers styles espagnols tel le *flamenco*, qui est déjà un style hybride par excellence, ou l'adaptation de la *mazurka* d'origine polonaise, et des rythmes africains transmis par les esclaves de la région des Caraïbes et des Etats-Unis. En comparaison, la musique québécoise n'apparaît pas si « ambitieuse », toutefois, elle s'impose comme la manifestation culturelle numéro un et garde la même signification dans l'évolution de la nation que la musique nicaraguayenne.

Comme nous l'avons vu dans les passages précédents, la chanson sociale québécoise des années 60 est le produit d'une évolution en trois stades. D'abord la chanson folklorique originaire de France est passée à la chanson folklorique modifiée du point de vue mélodique et textuel, résultat des apports étrangers et de l'inclusion de la réalité québécoise distincte. Ensuite, cette chanson s'est enrichie au niveau textuel, toujours sous l'influence étrangère, notamment française, pour devenir la chanson poétique et finalement cette dernière forme de la musique québécoise a adopté une allure urbaine intégrant les contingences de la génération de l'industrialisation, dont les exemples seront les chansons de La Bolduc dans les années 40.

Arrivant à la même période historique en 1960, la chanson nicaraguayenne garde son aspect purement folklorique à cause de la stagnation à tous les niveaux du développement du pays. Le Nicaragua reste un pays agricole sous-développé avec des « grandes » villes incomparables avec celles de la même importance au Québec. Par conséquent, le

développement de la chanson est à la merci des chansonniers qui ont voyagé à l'étranger et qui ont appris à voir leur pays avec une perspective plus globale.⁶⁸

En ce qui constitue la culture musicale de base en 1960, sur laquelle les auteurs-compositeurs-interprètes comme les frères Mejía Godoy commencent à tisser leur œuvre sociale, il faut se référer à l'histoire de ce pays dès la venue des Européens. Pour en faire un bref résumé, la *conquista* des Espagnols équivaut à un *Holocauste* ; les cultures indigènes principales de cette région centreaméricaine ont été anéanties en un siècle par les guerres, les maladies et les répressions, sans compter la vente des indigènes à l'étranger (Antilles, Pérou). Il ne restait plus que 5% de la population originale au milieu du XVIIe siècle qui, afin de se sauver, a fini par accepter l'intégration à la culture du colon en l'imitant et en camouflant le peu des cultures amérindiennes qui avaient pu être sauvé, dont les langues distinctes, la cuisine, la musique, la danse, l'artisanat et la tradition orale.⁶⁹ Non seulement les survivants ont-ils gardé leur sagesse culturelle en traduisant leurs proverbes littéralement en espagnol, mais ils ont aussi attribué de nouvelles significations aux mots espagnols imposés pour en faire une sorte du 'code' qui par la suite a donné naissance à une culture de résistance. Cette culture est à découvrir dans la tradition orale qui se situe en dehors de la culture 'officielle'.⁷⁰ A cette époque-là, le *braconnage* a déjà pénétré la scène historique des futurs Nicaraguayens. Ils apprennent à fonctionner chez eux comme dans un univers étranger en simulant l'assimilation par un usage stratégique de la langue et des formes de communication imposées, mais en profondeur et dans la vie privée, ils s'en séparent pour retourner à ce qui est le leur par tradition. Jusqu'à aujourd'hui, les noms de la flore et de la faune ont gardé le

⁶⁸ Carlos Mejía Godoy est allé en Allemagne pour étudier radio et télévision. Dans Landau, Gregorio. *The Role of Music in the Nicaraguan Revolution – Guitarra Armada*. (thèse de doctorat de philosophie). University of California, San Diego: UMI. 1999. p. 143.

⁶⁹ Landau, Gregorio. *ibid.* p. 84.

⁷⁰ Mántica, Carlos. *El habla nicaragüense, estudio morfológico y semántico*. San José: EDUCA. 1973.

son presque original du Nahuatl, la langue la plus répandue au sud du Nicaragua, non seulement à cause de sa spécificité mais aussi à cause de l'affiliation à l'ancien système religieux.

La fusion des Espagnols et des Amérindiens crée une population de Mestizos et de mulâtres dont l'appartenance à une « nouvelle race » est discutée par plusieurs érudits (Fernando Ortíz, Lydia Cabrera, Nancy Morejón et Carlos Mántica) qui cherchent à définir le métissage en terme d'acculturation et de transculturation.⁷¹ La résistance permanente y semble décisive. Ce qui est à noter, c'est le fait que cinq cents ans après la tragédie de la *conquista* le peuple qui est devenu la nation nicaraguayenne continue à reproduire la pièce de théâtre *El Güegüense* qui documente le moment historique de la rencontre du colon avec les peuples indigènes. Cette pièce qui date de la rencontre même a enseigné aux générations de Mestizos leur histoire, la langue parlée par les ancêtres, et les manipulations de coutumes par les oppresseurs. Elle est « un hybride culturel, une figure transitionnelle qui représente le processus du changement culturel, le départ de la culture indigène vers l'identité mestiza.⁷² La mise en scène annuelle de *El Güegüense* ne permet pas d'oublier « le passé colonial et les dynamiques des relations du pouvoir dans leur société ». ⁷³ En examinant d'autres expressions artistiques telles les danses *Toro Guaco* et *Toro Venado* montées en spectacle régulièrement par des théâtres ambulants, d'autres hybrides destinés à la compréhension par le public *mestizo*, apparaît avec plus de clarté la manière dont le folklore clandestin a pris en charge de perpétuer le patrimoine indigène. Un adage nicaraguayen illustre assez bien la situation de la

⁷¹ Landau, Gregorio. *op. cit.* p.87.

⁷² Landau, Gregorio. *ibid.* "a cultural hybrid, a transitional figure that represents the cultural change process, the shifting of indigenous culture to a Mestizo identity." p. 89.

⁷³ Landau, Gregorio. *ibid.* p. 90.

pratique du double sens : « Celui qui sait sait et celui qui ne le sait pas est l'employé public. »⁷⁴

Si la culture espagnole était sujet de moquerie et la langue de ceux qui le parlaient un châtement, les instruments musicaux recevaient plus d'approbation. On sait que les instruments utilisés à ce jour étaient différentes flûtes et certaines percussions.⁷⁵ En analysant les ressemblances, les musicologues constatent que l'instrument très populaire sur la Côte du Pacifique, un xylophone appelé *marimba*, est un instrument d'origine africaine que les Amérindiens ont perfectionné pour créer leur propre version. Le xylophone a connu un développement majeur effectué par les peuples qui habitaient les régions du Chiapas, du Guatemala et du Nicaragua.⁷⁶ Dans la région du sud du Nicaragua, Masaya, on trouve la *marimba de arco*, un instrument à clavier monté sur une boîte de résonance, toute en bois dur. Elle est rendue portable par *el arco* - une tige flexible qui joue le rôle d'une bandoulière. Cette *marimba* est destinée à être jouée par une personne à l'aide des bâtons (contrairement à la *marimba* guatémaltèque, la plus élaborée de toutes, qui est un instrument statique et requiert un groupe de musiciens). La *marimba de arco* est un instrument diatonique ; le clavier consiste en des touches qui correspondent aux touches blanches du piano et elle doit être accompagnée par d'autres instruments.

L'aspect portatif du premier instrument étranger, la guitare, ainsi que son ton et ses possibilités mélodiques, lui ont garanti la carte de séjour. Les Espagnols ont apporté la guitare en même temps que d'autres instruments à cordes pour accompagner les chants

⁷⁴ Mántica, Carlos. *op. cit.* p. 55. « *Él que sabe sabe y él que no es empleado público.* » *Ma traduction.*

⁷⁵ Pour une histoire détaillée des instruments indigènes et européens qui participent à l'évolution de la musique nicaraguayenne depuis la *conquista* par Hernando de Córdoba en 1524 jusqu'en 1960 lire Scruggs, T.M. *op. cit.* p. 748-69.

⁷⁶ Landau, Gregorio. *op. cit.* p. 90. et Mejía Armío, Rodrigo. « *Marimba de arco.* » <http://www.tilingolingo.com/main-s.htm>. versión preliminar, febrero de 2001.

collectifs. En dehors des célébrations religieuses, ils ont introduit des « chansons narratives qui utilisaient une forme des vers poétiques et qui étaient accompagnées d'une guitare ou d'un autre instrument à cordes ». ⁷⁷ Ce type de chanson appelé *romance* s'est répandu dans plusieurs pays latino-américains :

comme un point d'intersection de l'art de conter des indigènes, le mythe et la poésie folklorique espagnole. Les chansons ouvraient les portes à l'expression publique d'idées et de concepts dans une forme qui n'était pas contrôlée facilement ou censurée par l'élite au pouvoir. ⁷⁸

Le XIXe siècle entame des migrations commerciales. Ainsi nous lisons chez Mark Twain, un écrivain fortement inspiré par ses voyages, qu'en 1867 la ville de Greytown, un port au Nord-Est du pays (aujourd'hui San Juan de Nicaragua), est habitée par des Américains, des Espagnols, des Allemands, des Anglais, et des Noirs de Jamaïque et que la langue parlée est l'anglais. ⁷⁹ Il existe donc plusieurs possibilités d'échanges culturels qui se manifestent d'une manière permanente surtout dans le développement de la musique.

Vers la fin du XIXe siècle, à côté des *romances* on distingue aussi des *décimas* ou des poèmes métriques de dix lignes avec un accompagnement musical. Chantées par des troubadours locaux, ces œuvres ont vite acquis un rôle d'outils pour déguiser les pensées ordinairement impossibles à proclamer en public. Les *décimas* font un usage libre de la satire, de l'ironie et de l'humour, le tout combiné habilement en rime pour amuser et pour « soulever des questions provocatrices ainsi que des injures qui ne peuvent pas être prises au

⁷⁷ Landau, Gregorio. *ibid.* p. 100.

⁷⁸ Landau, Gregorio. *ibid.* p. 100. « as a point of intersection between of the indigenous storytelling, myth and Spanish folk poetry. Songs offered an opportunity for public expression of ideas and concepts in a form that could not be easily controlled or censored by the ruling elite. » Ma traduction.

⁷⁹ Twain, Mark. *Mark Twain's travels with Mr. Brown*. New York: Russell and Russell. 1940. p. 54. En plus Twain ajoute des détails économiques sur les régions visitées et amène à conclure que l'attitude des blancs envers les indigènes est au moins méprisante.

sérieux ». ⁸⁰ Avec le temps, dans les *romances* se sont infiltrés des éléments musicaux hétérogènes qui ont formé des styles régionaux uniques sous les noms de *corridos*, *villancicos*, *coplas*, *canciones* et *sones*. Leur usage est noté comme universel à savoir pour créer des chansons d'amour, chansons religieuses et chansons politiques.

Quant à l'élite, elle apprécie la musique classique provenant des grandes villes européennes, dont Paris, qui joue un rôle significatif grâce à la présence des Français au Mexique pendant le XIXe siècle. Le rythme comme celui de la *mazurka* trouve l'approbation et s'infiltré par la suite dans la musique populaire. ⁸¹

Dans les années 1930 Emilio Zapata combine le *corrido* du nord du pays avec la musique de *marimba de arco* de la région du sud, de Masaya, et crée ce qu'on connaît aujourd'hui comme le *son nica* ou le style de musique originaire du Nicaragua. Le créateur de ce style et les musiciens qui l'ont suivi ont préféré des textes narratifs sur la vie des villageois et ont intégré abondamment le vocabulaire qui se rapporte à la flore et la faune régionales. Par la suite, le *son nica* a été accepté par les Nicaraguayens et à l'extérieur du pays comme symbole de Nicaragua.

2. 4. La naissance de la chanson sociale au Nicaragua

Le phénomène de la chanson sociale apparue dans les décennies entre 1960 et 1980 est l'effet d'inquiétudes ressenties par les deux peuples devant l'instabilité sociopolitique croissante. Si le peuple québécois désire mettre fin à la colonisation anglo-saxonne et à toutes les contraintes qu'elle impose, surtout le risque de perdre la langue maternelle comme base

⁸⁰ Landau, Gregorio. *op. cit.* p. 101.

⁸¹ *Mazurka* est un exemple de la musique populaire polonaise dont la version soignée a été popularisée à Paris par Frédéric Chopin. (Il a écrit 60 mazurkas.) *Yegüecita* est un exemple de la danse de Granada qui a fait l'usage de ce rythme. Seeger, Charles. *Music in Latin America*. Washington, D.C.: Pan American Union. 1942, p. 32.

de la culture, de l'autre côté, les Nicaraguayens voudraient en terminer avec l'autocratie du dirigeant du pays et avec l'influence étrangère sur la Côte Atlantique. Carlos Mejía Godoy et ensuite son frère, Luis Enrique venant d'une famille de musiciens et comprenant le rapport *el campesino-la canción*, s'engagent dans le travail de leur vie qui est d'éduquer et d'inspirer dans la campagne nicaraguayenne l'auto-détermination collective.

Par le *son nica* la classe subalterne perpétue sa vision d'une communauté imaginaire dont la base se trouve dans le modèle culturel des pauvres. « Le *son nica* a représenté une voie populaire, pleine de contradictions et de complications présentes dans la vie quotidienne des Nicaraguayens pauvres ainsi que leurs songes et leurs aspirations. »⁸² Il a été un antidote à l'invasion graduelle du *corrido* mexicain diffusé par l'industrie d'enregistrement et de cinématographie des années 60, des rythmes cubains tel le *cha cha,cha* et de la musique provenant des Etats-Unis par la suite.

Les premières chansons qui questionnent le *statu quo* de la société et qui font l'usage du *son nica* sont celles écrites et chantées par Jorge Isaac Carvallo à partir de 1960 (*La Juliana, Pobres los celadores et Campesino*). Peu après apparaît Carlos Mejía Godoy. Il vient du nord du Nicaragua où une des traditions musicales favorise l'accordéon, un ajout tardif à la musique nicaraguayenne. Il ajoute volontiers cet instrument à différents styles folkloriques, avec lesquels il a travaillé jusqu'à aujourd'hui, et ses textes, dès le début de sa carrière, manifestent l'intérêt pour ce qui est essentiellement nicaraguayen. À son retour d'Allemagne, Carlos Mejía Godoy s'est engagé dans le travail d'investigation qui lui révélerait les multiples formes d'expression artistique pratiquées dans son pays natal.

⁸² Landau, Gregorio. *ibid.* p. 151.

Ce projet lui a été inspiré par ses études de Bertholt Brecht, qui a réussi à créer un théâtre qui non seulement reflète la réalité mais qui motive aussi à la transformer.⁸³ Mejía Godoy a recueilli les chansons folkloriques et a commencé à composer les siennes à partir d'éléments où priment les différents aspects de la culture nicaraguayenne tels le théâtre de la rue, l'art de conter, le cirque et les rituels religieux hybrides. Comme compositeur, il s'est assez inspiré du *son nica* en utilisant, par la suite, la *marimba* et l'accordéon d'une manière inconnue jusque-là. Il a incorporé plusieurs formes populaires de la musique latine. Dans son répertoire, on trouve des chansons instrumentales (traditionnelles de sa région, jouées avec deux guitares ou avec l'accordéon), des chansons d'amour, des chansons folkloriques, ecclésiastiques, socialement engagées et révolutionnaires. Comme auteur de textes, Carlos Mejía Godoy n'a pas toujours cherché à écrire une chanson selon les règles du manuel d'écriture. Beaucoup de ses textes se lisent comme des poèmes qui, à côté de ceux du révérend Ernesto Cardenal, sont considérés comme les meilleurs exemples de la poésie nicaraguayenne de l'époque discutée. « Ses chansons ont célébré le travail dur et les idiosyncrasies de la vie nicaraguayenne, en honorant le génie des gens pauvres et leur stratégie de survivance. »⁸⁴ Carlos Mejía Godoy adopte une technique élaborée par Ernesto Cardenal qu'il appelle lui-même « l'exteriorisme, » où le poète cherche à intégrer les images du monde extérieur,

le monde que nous voyons et touchons et qui est, à priori, le monde spécifique de la poésie. L'exteriorisme est la poésie objective : narrative et anecdotique, faite d'éléments de la vie réelle et avec des choses concrètes, avec les noms propres et les détails précis, avec les dates exactes, les chiffres, les faits et les manières de parler.⁸⁵

⁸³ García, Carlos. *El teatro de Brecht*. Mexico : ? 1976 . cité dans Landau, Gregorio. *ibid.* p. 144.

⁸⁴ Landau, Gregorio. *op. cit.* p. 152.

⁸⁵ Pailler, Claire. *op.cit.* p. 38. « el mundo que vemos y palpamos, y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva : narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida

L'adaptation de ces règles a permis à l'auteur-compositeur-interprète de rapprocher le texte de l'expérience réelle de son auditoire. Écouter les chansons de Carlos Mejía Godoy nous met en contact immédiat avec les noms propres personnels, tels prénoms, noms de famille, surnoms « d'amitié » et révolutionnaires ; les noms géographiques tels les noms des régions, des rivières, des montagnes, etc. Il travaille avec les « choses qui entrent par les sens : que l'on sent avec le toucher, que l'on goûte avec le palais, que l'on entend, que l'on voit, que l'on sent avec le nez. »⁸⁶ Ainsi l'auteur de chanson cherche à souligner les propriétés des objets dont il parle, par exemple la *Alforja campesina* est « olorosa a trigo nuevo y a quebrada, » el « gallo » es « giro » et le cœur d'un amoureux est « una cosa redonda. » En ce qui concerne le registre, Ernesto Cardenal suggère le vernaculaire populaire avec toutes les particularités de la langue parlée, le *voseo* inclus et en première place.⁸⁷ Par contre, les clichés sont à supprimer au profit de nouvelles formes poétiques tandis que le tout doit être le plus succinct possible pour se distinguer de la prose.

Vers 1930 le Nicaragua est un pays sans infrastructure adéquate et il est politiquement et géographiquement fragmenté. On y distingue deux régions principales: la Côte Atlantique et la Côte Pacifique. L'échange culturel prend du retard. La population de la Côte Atlantique est composée de plusieurs groupes ethniques, Amérindiens *Miskitu*, *Zambos* ou Afro-Nicaraguayens et les *Mestizos* (les Métis). Sur la Côte Pacifique domine la population métisse, donc les descendants des Amérindiens et des Européens, parmi un infime pourcentage de Blancs dans les agglomérations urbaines et quelques enclaves indigènes dans

real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. » Ma traduction.

⁸⁶ Pailler, Claire. *ibid.* p. 41. « que se sienten con el tacto, que se gustan con el paladar, que se oyen, que se ven, que se huelen. » Ma traduction.

⁸⁷ La deuxième personne du singulier est *vos* dans plusieurs pays de l'Amérique Latine à la place de *tú*.

les régions rurales.⁸⁸ Il est certain que les échanges culturels officiels prennent place au cours de l'histoire mais c'est à partir des années 60 que le phénomène devient beaucoup plus prononcé et aussi plus saisissable. Avec l'infiltration migratoire des individus de tous les coins du pays à Managua, avec le projet somoziste de « civiliser » les Miskitu et avec le projet inspiré par l'intérêt personnel de Salvador Cardenal Argüello, l'ethnomusicologue et l'opérateur de la première station de radio au Nicaragua au début des années 60, il s'effectue une diffusion de différentes formes musicales particulières de chaque ethnicité. Ce dernier projet finit par atteindre des proportions nationales. Il est à noter que le premier contact entre les différents peuples constituant la nation nicaraguayenne s'effectue à travers la musique.⁸⁹ Une fois l'introduction de la musique des Miskitu acceptée par l'auditoire de Managua, Cardenal Argüello s'est risqué à inviter des groupes folkloriques de tous les coins du pays pour des enregistrements réguliers. Ainsi il :

a initié le processus de la ' découverte ' des formes musicales par son auditoire uniques au Nicaragua et en dehors de leurs endroits locaux. (...) Ces enregistrements ont donné une certaine exposition, quoique limitée, à une musique littéralement inconnue dans les centres urbains principaux.⁹⁰

2. 5. La chanson révolutionnaire versus la chanson sociale

Plusieurs études ont été effectuées sur la poésie et la chanson dites *révolutionnaires* qui prennent leurs sources dans la poésie et le savoir populaire. La chanson en question prend différents noms en espagnol, tel que *música de protesta*, *música testimonial*, *nueva canción*, *canción revolucionaria* et *volcanto*. Le temps historique et le lieu de création de la chanson à

⁸⁸ Scruggs, T.M., « Let's Enjoy As Nicaraguans. » *Ethnomusicology*. vol. 43, no.2, (Spring/Summer 1999), p. 299.

⁸⁹ Scruggs, T.M. *ibid.* pourtant Gregorio Landau reconnaît la même personne avec le titre Dr. Salvador Cardenal, p. 91.

⁹⁰ Scruggs, T.M. *ibid.* p. 306. « initiated a process of his audience "discovering" musical forms unique to Nicaragua and beyond their immediate locale. (...) These recordings gave some exposure, albeit limited, to a music otherwise literally unheard of in the main urban centres. » Ma traduction.

texte révolutionnaire explique cette multiple terminologie ; par exemple la *nueva canción* est originaire du mouvement révolutionnaire au Chili vers la fin des années 60 et *volcanto* (fusion de deux mots : *volcán* et *canto*) ne date que des années 80, après le « triunfo » de la révolution sandiniste.⁹¹ Tous ces termes désignent le même type de chanson, à savoir une chanson qui reflète l'injustice sociale que l'on espère éradiquer à l'aide de la force. Il ne serait pas injuste d'appliquer aux chansons de ce genre ce que Claire Pailler écrit à propos des poèmes révolutionnaires nicaraguayens :

la plupart (...) traduisent essentiellement la lutte contre la dictature mais, au-delà de l'anecdote, ils expriment les divers visages d'une horreur et d'une espérance quotidiennes, les raisons de vivre, et de lutter de tout un peuple, depuis la fondation mythique du maquis de Sandino, dans les montagnes des Segovias.⁹²

Dans la majorité des cas, ce type de chanson a été considéré par des sociologues et des critiques littéraires d'un point de vue strictement littéraire en laissant la partie musicale de côté.⁹³ Puisque la collection de chansons révolutionnaires nicaraguayennes constitue en soi un genre grâce à sa taille bien mesurable, les études effectuées démontrent avec beaucoup de clarté comment ce type de chanson a pu influencer la conduite de la révolution sandiniste, étant donné le caractère oral de la culture nicaraguayenne. En fait, Carlos Mejía Godoy affirme qu'il a découvert « que la chanson était un outil de lutte efficace, que ce chant avait un gigantesque pouvoir d'appel. »⁹⁴ Godoy est connu pour avoir lancé une véritable série de chansons révolutionnaires, au sens strict du mot (six des onze chansons sur le disque

⁹¹ Scrugg, T.M. « Socially Conscious Music Forming the Social Conscience. » *From Tejano to Tango*. London: Routledge. 2002, p. 43-44.

⁹² Pailler, Claire. *op. cit.* p. 46.

⁹³ Pring-Mill, Robert. *op. cit.* p.186.

⁹⁴ Ciechanower, Mauricio. « Carlos Mejía Godoy: La canción en Nicaragua, otra herramienta. » *Plural*, vol. 14, no.167, p. 22. Ma traduction.

Guitarra Armada, 1979), dans lesquelles on apprend comment s'occuper des armes (orig. : small arms) et comment fabriquer des explosifs chez soi.⁹⁵

Pour cette thèse, nous avons choisi des chansons dont le contenu littéraire touche au changement social mais n'est pas explicitement révolutionnaire, c'est-à-dire qu'il ne suscite pas ouvertement des sentiments guerriers par un contenu radical contenant une critique avouée et un vocabulaire qui suggère la violence. Ce sont des chansons qui, avant tout, indiquent la richesse de la culture qui s'affirme dans le *quotidien* du peuple nicaraguayen. Elles relèvent du folklore⁹⁶ et dépeignent la vie des villageois en s'accordant à leurs traditions, aux événements majeurs de leur histoire, de leurs joies et déceptions, de leurs goûts et nécessités ordinaires, de leur foi religieuse et des espoirs qu'ils nourrissent pour l'avenir. Nous avons appelé ces chansons *chansons sociales* parce qu'elles fonctionnent plus que comme simple chronique des mœurs du peuple nicaraguayen. Une étude plus approfondie démontre encore que ces textes enseignent la complexité de l'histoire nationale mêlée aux origines amérindiennes et extérieures du peuple nicaraguayen, et qu'ils confirment et questionnent la foi héritée de l'envahisseur espagnol, proclament un indéniable amour de la vie et de ce qui constitue l'humble existence de vingt-quatre heures dans le village et, enfin, ces chansons cherchent à sensibiliser l'auditeur à ce qui lui manque.

Cette dernière caractéristique détermine que le texte est plus que le reflet involontaire d'une culture ; il devient un message didactique qui provoque des réflexions intellectuelles sur le *statu quo* dans la société. Aucune chanson de même qu'aucun texte de prose n'est parvenu à changer la situation présente d'une société ; pourtant, les deux genres sont capables

⁹⁵ Pring-Mill, Robert. *op. cit.* p. 179. Ma traduction.

⁹⁶ Pring-Mill, Robert. *ibid.* p.179.

d'éveiller la conscience et de communiquer un grand désir de chercher le côté plus parfait de l'existence humaine et de le faire sans utiliser la violence.

Nous comprenons que la voix du chanteur et l'accompagnement de la guitare ajoutent deux dimensions au texte présenté comme chanson. Dans le cas des chansons à texte, il est possible de se concentrer uniquement sur le message textuel, tandis que la musique se réduit à servir de véhicule pour ce message. Ici, nous nous appuyons sur les recherches faites par Suzanne Dumont-Henry et présentées dans son mémoire de maîtrise où elle affirme que

la chanson que l'on écoute, quoique inscrite dans un processus de production et de diffusion analogue (à celles de la chanson populaire dite de consommation), permet une étude de texte ; étude indépendante et isolée de la mélodie et de l'interprétation. C'est la chanson dont le texte est à lui seul révélateur sans qu'il soit nécessaire de l'inscrire dans sa multidimensionnalité.
97

La chanson à texte devient donc une *chanson à écouter* où on ne pense pas à la musique à interpréter et à sa forme. Bien sûr, la musique y est naturellement présente. En utilisant un langage poétique, elle est la voie ferrée du train, la peau du fruit, l'emballage du cadeau. Elle est là pour accompagner les paroles – une dimension additionnelle, intégrale et, en même temps, elle est vue séparément au profit du message textuel.

Le peuple nicaraguayen est connu comme un peuple « poétique », fier de ses poètes du passé et de ceux qui maintiennent la tradition de s'exprimer en vers. Pour ces auteurs, la poésie « s'inspire de leur expérience quotidienne, comme des circonstances paroxystiques du temps où ils s'engagent. »⁹⁸ Bien que le pays soit divisé selon les opinions politiques sur la victoire de la révolution sandiniste, ce sont les vers qui unissent ses citoyens et en particulier ceux du poète le plus reconnu – Rubén Darío, l'initiateur du modernisme. Il faudrait

⁹⁷ Dumont-Henry, Suzanne. *Analyse du contenu idéologique de la chanson au Québec 1900-1919, 1960-1966*, mémoire de maîtrise en sociologie. Montréal : Université de Montréal, (avril 1972), p. 9.

⁹⁸ Pailler, Claire. « Poésie populaire et révolutionnaire au Nicaragua. » *Iris*. vol. 1, 1981, p. 35 et 39.

mentionner ses célèbres *Cantos de vida y esperanza* (*Chants de vie et d'espoir*) dont le titre réverbère l'essence des angoisses des Nicaraguayens. Par la suite, Darío a été sujet d'inspiration pour créer deux anthologies intitulées *Canciones de lucha y esperanza* et *Antología de lucha y esperanza*⁹⁹ (*Chansons de lutte et espoir* et *Anthologie de chansons de lutte et d'espoir*) dans l'esprit des chansons révolutionnaires. La poésie de Darío est répétée par tous dans son pays natal et son image est déjà devenue mythique à travers d'innombrables répétitions orales.¹⁰⁰

La majeure partie de la poésie nicaraguayenne, pourtant, est plus transparente dans sa construction parce qu'elle puise directement dans le vernaculaire populaire. Cela implique qu'elle est un produit du peuple et destinée au peuple. Ce sont des poètes populaires qui la manient et remanient : une fois immortalisant un événement historique pour des générations à venir, une autre fois une péripétie mémorable qui a eu lieu dans un village. Certains poèmes tombent sous la catégorie des *cantos* (chants)¹⁰¹ et d'autres, qui se prêtent au chant et à l'accompagnement à la guitare sont connus comme *poesía guitárrica* (le plus proche équivalent de la poésie chantée),¹⁰² et finalement comme *canción* (chanson¹⁰³). Quoi qu'elles soient répétées en silence, récitées, déclamées ou chantées, toutes ces compositions

⁹⁹ Cité dans Pring-Mill, Robert. « The Roles of the Revolutionary Song – a Nicaraguan Assessment. » *Popular Music*, vol.6, no. 2, Latin America, (May, 1987), p.179 et 188.

¹⁰⁰ Urbina, Nicasio. « Rubén Darío como mito popular en Nicaragua. » *Insula* 699, (marzo 2005), p. 22.

¹⁰¹ Définition du *chant* selon le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*: « Intonation particulière de même nature que celle de la parole, à la différence que dans le chant la voix s'élève et s'infléchit bien davantage en modulant sur les différents degrés de l'échelle diatonique accessibles au registre du chanteur ». <http://www.cnrtl.fr/definition/chant>.

¹⁰² Décrite comme : « les rythmes syncopés des formes épigramatiques et de la poésie satirique » dans Claire Pailler, ma traduction de « los ritmos sincopados de las formas epigramáticas y de la poesía satírica. » « Pablo Antonio Cuadra y el hombre nicaragüense. El poeta como Testigo y Atlante de su pueblo. » Pailler, Claire. Chen Sham, Jorge (ed. and introd.); Solís Cuadra, Pedro Xavier (epilogue). 2005. *Volver... a la fuente del canto: Actas del I Simposio Internacional de Poesía Nicaragüense del Siglo XX (Homenaje a Pablo Antonio Cuadra)*. (pp. 81-97). Managua, Nicaragua: Asociación Pablo Antonio Cuadra. p. 88.

¹⁰³ Définition de la *chanson* selon le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*: « Petite composition chantée, de caractère populaire, d'inspiration sentimentale ou satirique, divisée en couplets souvent séparés par un refrain. » <http://www.cnrtl.fr/definition/chanson>.

deviennent pour nous une occasion de jeter un regard sur la vie de leurs créateurs et utilisateurs.

2. 6. Ecouter la chanson sociale

Comme toute autre chanson, la chanson sociale appartient avant tout à l'art du divertissement. En l'écouter, on discerne la voix, les sons instrumentaux et les paroles qui, dès les premières lignes, cherchent à attirer notre attention. Analysons le début de deux chansons de la collection choisie pour cette étude, dont la première sera *Alforja campesina* :

Alforja campesina pinolera,
Sos el mero escapulario de mi tierra ¹⁰⁴

Le début de cette chanson préfigure une réflexion sur la vie d'un *campesino* – un paysan - dont la vie se déroule autour du travail dans le champ de maïs. C'est donc un scénario typique dans le milieu rural nicaraguayen. Il est important de saisir le sens d' « alforja », sacoches, et « pinolera », mot signifiant « nicaraguayen » en espagnol du Nicaragua. Dans le mot « escapulario » (scapulaire) s'affirme une profession de la foi liée à la terre natale. La sacoches est tissée à la main à partir du coton et ses fils sont teints aux couleurs traditionnelles. Elle est utilisée tous les jours au travail et pendant les voyages et par sa proximité devient une espèce de fidèle compagne. Sa comparaison avec un objet de piété, souvent attaché à la sacoches, et avec la terre dont la signification finit par comprendre le pays entier démontre une étroite relation émotionnelle du créateur de la chanson avec sa patrie. En effet, le chanteur crée une indéniable union entre ces trois éléments que l'on peut s'imaginer comme trois points inscrits dans un cercle, celui de la vie. Cette imagerie est difficile à

¹⁰⁴ Mejía Godoy, Carlos. écrit: 1963. 1996 (1973). Album: *Cantos a flor de pueblo*. Mántica Waid 0396017 (1ère éd., San José, Costa Rica).

ignorer. En effet, le chanteur n'a que quelques secondes pour présenter ces deux lignes et cherche à laisser une impression immédiate en faisant appel directement au savoir et aux sentiments de son auditeur. Ainsi il invite à écouter le reste du texte de la chanson tandis que la voix et la musique passent facilement au second plan pour être reçues comme un élément d'accompagnement.

Dans la seconde chanson, *La negra María*, les deux premières lignes parlent d'une femme noire qui se lève tous les jours avant l'aube et s'empresse de faire des heures supplémentaires dans un magasin du coin :

La negra María afana en su pulpería
Se levanta'e madrugada todos los días¹⁰⁵

Il s'agit ici de raconter la journée d'une femme du village ; pourtant, cette femme, bien qu'ordinaire, parce qu'elle s'appelle María comme la majorité des femmes, est aussi spéciale parce qu'elle porte le nom de la Marie biblique. Le scénario esquissé est suffisamment commun pour que l'histoire de María s'applique à toutes les femmes du village. Une fois de plus, la chanson « parle » à l'auditeur, le villageois, en l'invitant à se concentrer sur le texte plutôt que sur les dimensions musicales qui l'accompagnent.

Dès les premières lignes, ces chansons évoquent des signes de classe et d'identité nationale. Elles jouent sur tous les plans identitaires. Ces chansons s'écoutent comme des histoires personnelles et collectives. Elles peuvent être des confessions du chanteur comme dans *Alforja campesina* où Carlos Mejía Godoy entretient une relation imaginaire avec la sacoche en utilisant le verbe « être » dans la deuxième personne : « sos... », ou elles peuvent être des récits de personnages vrais ou imaginaires que la représentation lyrique rend vraisemblables à l'auditeur. Ces chansons retracent la vie qui entoure le chanteur : les

¹⁰⁵ Mejía Godoy, Luis Enrique. *La negra María*. c1980.

personnages et ses activités quotidiennes. En général, elles rapportent ce que l'auditeur connaît déjà. Elles opèrent selon le principe du *déjà vu*.

2. 7. La chanson comme *bricolage d'identité*.

Pour continuer notre analyse au niveau du *bricolage d'identité*, nous allons considérer les mêmes textes déjà abordés pour mieux suivre la piste thématique. D'après les exemples fournis, le chanteur joue plusieurs rôles visibles : évidemment, il confirme la compréhension du monde auprès de son public. Pour mettre en évidence ce qui est connu, il recourt à la création d'images verbales par l'usage des substantifs mais aussi en employant le langage familier voire populaire. Or, les frères Mejía Godoy chantent toujours dans le langage de leur public qui est l'espagnol nicaraguayen ; l'espagnol (*castellano*) enrichi des termes provenant des langues amérindiennes parlées dans cette partie de l'Amérique centrale et des expressions qui ont évolué localement au cours du temps. Un des exemples serait l'attribut *pinolero* qui vient du *pinol*, une boisson commune préparée à partir du maïs, un autre, le verbe *mecatearse* » qui se traduit comme « travailler fort »¹⁰⁶ En adoptant une langue commune, les chanteurs s'assurent de faire une connexion immédiate avec le public, ce qui constitue le deuxième rôle visible mentionné. En plus, si la chanson confirme une manière de vivre particulière et la compréhension du monde chez le public, elle réaffirme parallèlement les mêmes valeurs auprès du chanteur. Si celui-ci ajoute de l'humour dans son texte, il est capable aussi d'amuser, comme plus loin dans *Alforja campesina* : « yo te quiero por ser hija de mi brazo » où le chanteur professe son amour pour la sacoche en la nommant « la fille de son bras » en vertu du fait qu'ils sont inséparables.

¹⁰⁶ Mántica, Carlos. *op. cit.* Introduction.

La réalité socio-politique n'est pas favorable au peuple nicaraguayen pendant les deux décennies avant la révolution. Le chanteur se présente devant « tout un peuple marginalisé, avec toute une riche culture mais (...) analphabète, décalée, repoussée, »¹⁰⁷ mais un peuple qui accepte le chant facilement.¹⁰⁸ Le public découvre qu'on s'acharne à garder ce qui constitue sa réalité quotidienne ; au premier niveau, il entend la chronique de ses efforts de tous les jours. La chanson écoutée reflète au villageois une image globale de sa vie et fonctionne partiellement comme un soulagement psychique dans le moment : ses efforts, ses joies et ses tristesses sont identifiables et augmentent en valeur par le biais de la forme poétique et de la performance publique. Le chanteur, par contre, a commis le premier instant du *braconnage* sur la vie privée de sa famille et des voisins par le fait même d'y réfléchir. Il a enregistré les faits les plus communs et banals de tous les jours avec des détails presque intimes. Il a décomposé la vie du villageois et il l'a synthétisée dans un moment d'inspiration artistique. Paradoxalement, un avantage de ce procédé c'est de gagner la confiance de son public qui admire, naturellement, la similitude entre le texte et sa propre expérience. Il s'ensuit que le public accepte le personnage du chanteur avec sa vocation de refléter la vie villageoise de tous les jours, ce qui peut entraîner une croissance de son influence sur l'auditoire. Cela aura de l'importance lors d'un projet social à l'échelle plus grande, voire nationale, que Carlos entame peu après ses premiers succès sur la scène.

Le chanteur prévoit et même désire que ses chansons s'ancrent dans le public pour que celui-ci les chante à son tour. Or le villageois qui reprend *Alforja campesina* ou *La negra María* se met à chanter sa vie. En chantant, il façonne son identité, il la cultive, lui donne de

¹⁰⁷ Ciechanower, Mauricio. « Nicaragua: una cultura de Resistencia. Entrevista con Luis Enrique Mejía Godoy. » *Plural*, vol. 18, no. 207. p. 61. « Todo ese pueblo marginado, con toda una rica cultura pero (...) analfabeto, atrasado, postergado. » Ma traduction.

¹⁰⁸ *ibid.* p. 61-65. Luis Enrique commente que s'il n'y a pas d'autre moyen les Nicaraguayens « [van] a hacer música con las piedras. »

l'importance. Il apprend son histoire et la préserve dans les vers. Il retient l'information sur lui-même et l'ensemble du peuple. Dans ce cas, la chanson fonctionne comme un outil didactique fondamental pour auto-enregistrer dans la mémoire personnelle les éléments explicites et implicites que véhicule le texte et nous nous retrouvons en présence de l'apprentissage officieux et fragmentaire de type « école à la maison ». Dans ce processus, on peut reconnaître des éléments subtils du *bricolage* de l'identité personnelle qui naît au moment de l'écoute des chansons qui parlent de l'histoire des gens « comme nous et se cristallise au fur et à mesure que la chanson est reprise. » On peut ajouter ici que l'appréciation de ce qu'on est peut entraîner des implications générales dont la création d'une identité collective et nationale.

Dans cet apprentissage, un grand rôle est joué par la répétition. Si la chanson *Alforja campesina* est construite comme un poème dans le sens où elle est dépourvue de refrain,¹⁰⁹ *La negra María*, par contre, contient un refrain qui suit la deuxième et la quatrième strophe dans la forme suivante :

Se pone su delantal
Se prepara a celebrar
La misa en el altar mayor
de la cocina. La negra María...

Après la cinquième strophe, le refrain subit une modification (en bas) qui entraîne la répétition de la première version juste après mais avec une ligne de plus :

Se quita su delantal
Se prepara a descansar
Cuando a la ventana toca
Un nuevo día, la negra María

Se pone su delantal
Se prepara a celebrar
La misa en el altar mayor

¹⁰⁹ Léger, Robert. *Écrire une chanson*. Montréal: Editions Québec Amérique, 2001, p. 36-37.

De la cocina, la negra María
Mi mamá María... !

Le fait d'incorporer un refrain constitue un moyen ingénieux de mettre en évidence les paroles les plus saillantes du contenu du texte. Le but du refrain est triple : il procure une rupture plausible dans le récit qui autrement paraîtrait trop dense, il construit la suspension dramatique et, finalement, il trouve une façon de pénétrer la mémoire et y trouver sa place permanente. Comme procédé mnémonique, le refrain ou la répétition est le plus ancien et le mieux connu de tous, voire le plus fiable.¹¹⁰ Dans le cas présenté, le refrain subit des modifications textuelles qui dépassent la signalisation de la routine du travail afin de mettre en lumière son aspect dur et presque interminable. María se rapproche de la Marie biblique par son obéissance à l'ordre des choses.

¹¹⁰ Consulter : Gagné, Robert M. (Robert Mills). *Principes fondamentaux de l'apprentissage : application à l'enseignement*. Montréal : Les Editions HRW, 1976.

Chapitre 3

Ce chapitre nous permettra voir l'application de la théorie de Williams à la chanson : comment elle révèle la *manière de vivre* d'une société, comment elle remplit les conditions d'appartenance *au caractère social* et comment fonctionnent les nuances dans les représentations des problèmes socio-politiques qui proviennent de la *structure du sentiment*. En second lieu, ce chapitre développera le thème du rôle et des manifestations distinctes de la *prise de parole*, ensuite il expliquera l'emploi des *tactiques* de de Certeau et procédera à une comparaison analytique des manifestations de la pauvreté et de l'espoir.

3. 1. Raymond Williams et la chanson sociale

Tant pour Williams que pour de Certeau « la manière de vivre » est révélatrice d'une culture. L'étude des chansons permettra d'indiquer les rapports qui existent entre les structures du pouvoir établi et les membres de la société dont les auteurs-compositeurs-interprètes (*chansonniers* au Québec et *cantautores* au Nicaragua) et les sociétés auxquelles ils s'adressent.

La préservation et le développement des mœurs, que l'on observe au cours de l'histoire de la chanson, témoignent tous deux d'une forte adhésion à la tradition orale des deux peuples. On peut expliquer ce phénomène de la façon suivante : pour le Québec, qui s'approche plus d'un État-nation avec les pieds bien plantés dans le modernisme, la situation de la mémoire collective peut être vue sous l'angle adopté par le sociologue Joseph Yvon Thériault. Selon lui, la société moderne est constituée des systèmes qui la régissent et des *acteurs* dont les caractéristiques humaines leur imposent un besoin de tenir à l'histoire et aux

traditions ; autrement dit, nos *consommateurs* tiennent à « réintégrer du sens dans l'univers des machines ». ¹¹¹ Afin de « faire société, » une communauté modernisée se réfère à des représentations de l'histoire qui lui fournissent ce sens nécessaire pour nourrir la volonté de perdurer comme société intégrale.

Quant au Nicaragua, le pays n'a pas progressé techniquement suffisamment pour que la société ait perdu l'aspect oral de la culture, dont la chanson fait partie. En absence de l'éducation formelle, celle-ci joue des rôles multiples : elle commence par être un scellé des relations sociales familières et du voisinage, elle se charge du partage culturel, de la langue et de la sagesse populaire ainsi que de l'éducation historique sans jamais perdre la qualité du divertissement. En plus, en cas de besoin, elle est un moyen de partage de l'opinion publique et devient un espace de convergence idéologique. Puisque la chanson est un moyen privilégié de manifester les opinions publiques, on peut constater que la société nicaraguayenne souffre de l'incapacité de s'exprimer par le biais de la diplomatie qui privilégie d'ailleurs l'éloquence en prose et les contingences officielles.

Il serait inimaginable, sinon utopique, qu'un groupe de gens se compromette en écrivant et en chantant des chansons afin de transformer le système socio-politique de tout un pays. On pourrait plutôt penser que la chanson n'est qu'une chanson, à la limite, un poème mis en mélodie (un peu comme une photo encadrée qui reste toujours une photo sans se convertir en autre chose) qui distrait pendant trois minutes et que l'on oublie. Les chansons étant des créations artistiques assez simples, elles ne manifesteraient pas le poids nécessaire pour s'opposer à la machine idéologique, à l'ordre établi ou à l'institution du gouvernement. Cependant, les résultats au Québec comme au Nicaragua indiquent le contraire : les deux

¹¹¹ Thériault, Joseph Yvon. *Faire société. Société civile et espaces francophones*. Sudbury : Prise de parole. 2007, p. 186.

sociétés ont acquis des libertés qui ont propulsé les deux pays en avant et les historiens attribuent cette réussite partiellement à la chanson. Robert Léger remarque rétrospectivement que :

après avoir vu arriver, jusqu'à présent, une succession de créateurs isolés, voilà qu'apparaît une génération d'auteurs-compositeurs partageant une même vision. On peut y voir un signe qu'au-delà des carrières individuelles la chanson devient un point de ralliement, un idéal commun plus fort que les intérêts particuliers.¹¹²

Léger y perçoit un type de comportement délibéré que nous pouvons identifier au *caractère social* des Québécois.

C'est ce *caractère social* - ou « le système valorisé des comportements et attitudes »¹¹³ des Québécois (comme des Nicaraguayens) qui a assuré que la chanson ne s'est pas perdue ; au contraire, elle s'est chargée des rôles qui lui correspondaient dans un « moment in time ». Or une chanson sociale n'est pas un produit à part qui a besoin de la commercialisation et du temps pour apprivoiser le marché. Elle est un modèle nouveau à partir d'un produit qui est déjà bien établi – des vers accompagnés de musique. Si la chanson jusqu'à présent a été la messagère des valeurs culturelles, la chanson sociale est allée plus loin pour *renforcer et défendre* ces valeurs. Cette pratique est tout à fait conforme aux moyens d'expression à la disposition des sociétés (produit de l'évolution culturelle), et on peut la classer comme une forme de *tendance* sociale qui, en fait, s'ajoute à l'autre, et va main dans la main avec elle, celle de rejeter la passivité et de vociférer les revendications.

En effet, la chanson sociale est devenue un élément du projet utopique de faire bouger l'état de fait des années 60 et 80, car conforme aux attentes du *caractère social* elle s'est mis à la tâche de l'éducation de la population à un niveau plus politique. Williams propose que

¹¹² Léger, Robert. *op. cit.* p. 54.

¹¹³ Williams, Raymond. Cité sur la p. 18.

« le fait de pouvoir discerner une activité [ici nous nous référons à la production et à l'interprétation publique de la chanson] qui sert des objectifs spécifiques, tel le changement socio-politique, suggère que la totalité de l'organisation humaine n'aurait pas pu se réaliser dans le temps et l'espace donnés. »¹¹⁴ Non seulement la chanson a donc joué son rôle transformateur dans les événements de 1960 et 1970, mais aussi, comme Williams l'explique par la suite, elle n'a pas pu être remplacée par un autre agent. Elle était absolument essentielle aux changements socio-politiques.

Pour parler de la *structure du sentiment* qui complète le *caractère social* en l'enrichissant d'une certaine « saveur » de l'époque, nous allons nous référer à l'exemple des *baby boomers* et au phénomène des *boîtes à chanson* qui reflètent la singularité des années 60 et 70 au Québec. Robert Léger fait remarquer que la prédominance démographique des jeunes des années 60

sera accentuée du fait qu'ils 'demeurent jeunes' plus longtemps. Auparavant, les jeunes intégraient le monde du travail vers seize ou dix-sept ans ; les *baby boomers*, soutenus financièrement par leurs parents, restent plus longtemps aux études, prolongent ainsi la période dorée de l'adolescence. Ils prennent conscience de former un groupe distinct et, partant, sentent le besoin de nommer leur différence.¹¹⁵

Ce groupe distinct ne tire de nulle part la façon de gérer le monde dont il hérite, il se charge d'inventer sa propre réponse aux réalités qu'il rencontre sur son chemin. Sa manière de répondre devient unique, sans précédent, car jamais une situation pareille ne s'était présentée, à savoir une vague de jeunes comme celle décrite ci-dessus qui fait face à des tendances politiques qui limitaient les libertés des Québécois pendant cette époque particulière.

¹¹⁴ Williams, Raymond. *op. cit.* p. 45. D'après: « It seems likely, also, that the very fact that we can distinguish any particular activity, as serving certain specific ends, suggests that without this activity the whole of the human organization at that place and time could not have been realized. » Ma traduction.

¹¹⁵ Léger, Robert. *op.cit.* p. 42.

Avec les *baby boomers*, arrive le phénomène des *boîtes à chanson*, leur « territoire presque exclusif. Pour la première fois peut-être, les jeunes vont s'approprier un courant artistique et en faire leur étendard ». ¹¹⁶ Ce qui s'ensuit, c'est le développement d'un rapport très étroit entre les jeunes et les différentes manifestations de la musique, ce qui mène au culte de la vedette. Et ce qui culmine au terme de cette « ère de changement et d'effervescence », c'est l'adoption de nouveaux codes vestimentaires et de nouveaux styles de vie (avec les mœurs un peu plus relâchés). Toutes ces manifestations servent à créer une *saveur* très particulière dans les décennies de 1960 à 1980 et elles s'ajoutent à l'éphémère *structure du sentiment* de cette époque.

La *structure du sentiment* se dégage donc dans les détails qui caractérisent chaque époque. Elle se manifeste dans tous les domaines de l'existence humaine sans avoir de limites précises ou de plan d'opération. Elle se fait connaître dans les techniques, méthodes, styles d'expression, représentations et matériaux utilisés qui sont typiques d'une époque. C'est une propriété de l'évolution intellectuelle et du dynamisme social qui se révélera d'une manière au Québec et d'une autre au Nicaragua. Dans les chansons étudiées, la *structure du sentiment* est saisissable dans la mention des noms, des lieux et des situations qui marquent les décennies en question. Les textes fournissent des noms populaires à l'époque : Bozo, Quincho ; certains noms des héros qui acquièrent une signification spéciale à ce moment précis : Sandino, Diriangen ; les noms codés qui se réfèrent aux ennemis de l'époque: l'élite, le grand capital international, los piratas, la cruz. Il s'agit des produits à la mode : Coca-Cola, cajetitas de Diriomo ; des endroits typiques et facilement reconnus: la Gaspésie, rue Saint-André, rue Cherrier, Tirsá, Rebusca, las Segovias ; de la répétition des angoisses actuelles : « nous sommes des conquies contents », « je voudrais que s'arrête le

¹¹⁶ Léger, Robert. *op.cit.* p. 42.

pillage de nos biens », « volveré a mi pueblo lleno de esperanzas », pueblo pobre y analfabeta ; et de l'expression de l'amour à la patrie : « mon pays », « maudit pays » (amour par contraste), « le Québec est bien davantage », « hilachas de sol », « tengo a América en mi voz ».

Williams souligne la présence de la *structure du sentiment* dans toutes les communautés en tant qu' « une possession très large et profonde » sur laquelle pivote la communication. Il observe que :

nous sommes d'habitude très conscients de ceci (*structure du sentiment*) quand nous remarquons le contraste parmi les générations qui ne parlent jamais 'le même langage' ou quand nous lisons un récit sur notre vie lu par quelqu'un d'en dehors de la communauté, ou alors quand nous observons de petites différences dans le style, dans la manière de parler ou de se comporter chez quelqu'un qui a appris notre manière d'être, mais qui, n'a pas été élevé dans ce contexte. Presque toute description formelle serait trop rudimentaire pour parvenir à exprimer un sentiment de style particulier et natif tellement distinct. Et ainsi par notre connaissance de la vie de façon intime, il en sera certainement de même quand nous à notre tour, nous trouverons dans la position du convive, du débutant, du visiteur d'une génération différente : la position, en fait, où nous sommes tous, lorsque nous étudions une période dans le passé. Bien que cela puisse se réduire à une matière triviale, l'existence d'une telle caractéristique n'est ni triviale ni marginale : elle paraît assez fondamentale.¹¹⁷

Puisque les manifestations de la *structure du sentiment* sont très subtils même pour les contemporains qui se trouvent en contact avec elle, nous sommes conscients que l'étude ici présentée n'est qu' « une approche, une approximation ». Pourtant, les auteurs-compositeurs-interprètes vont puiser dans ces richesses pour mieux atteindre leur public.

¹¹⁷ Williams, Raymond. *op. cit.* p. 49. « we are usually most aware of this (structure of feeling) when we notice the contrast between generations, who never talk quite 'the same language', or when we read an account of our lives by someone from outside the community, or watch the small differences in style, of speech or behaviour, in someone who has learned our ways yet was not bred in them. Almost any formal description would be too crude to express this nevertheless quite distinct sense of a particular and native style. And if this is so, in a way of life we know intimately, it will surely be so when we ourselves are in the position of the visitor, the learner, the guest from a different generation: the position, in fact, that we are all in, when we study any past period. Though it can be turned to trivial account, the fact of such a characteristic is neither trivial nor marginal: it feels quite central.» Ma traduction.

3. 2. Vers une prise de parole

L'action de prendre la parole suggère parfois une contestation. Les membres de la société prennent la parole à l'aube d'une crise, au moment de la prise de conscience. Dans le cas de cette étude il s'agit d'une réalisation de la perte du repère politique par les nations québécoise et nicaraguayenne. Les deux sociétés se sont trouvées vis-à-vis d'une image défigurée de l'ordre établi, ce qui a engendré une inquiétude qui s'est manifestée dans un langage en commun – celui de la chanson.

La parole même est insignifiante, comme disent les anglophones « talk is cheap », et elle est fragile, car aisé à oublier. Pourtant, elle peut être « décisive, contagieuse et dangereuse parce qu'elle touche cette zone obscure que tout système postule et qu'il ne saurait justifier. »¹¹⁸ Elle ne sait pas prédire les conséquences mais tente sa chance en exposant ce qui est latent et le rend contestable. Comme un vent qui agite la surface de l'étang, la parole apparaît pour défier le conformisme. Elle réveille la mémoire et la conscience, elle cherche à faire bouger cette eau pour qu'elle ne stagne pas, pour qu'elle ne finisse pas comme un étang qui, en un certain moment commence à passer à un autre stade – celui de se convertir en un marécage. Pauline Julien partage la vue de cette

urgence d'une nation, d'une collectivité à sauver de l'assimilation et de la mort lente mais certaine si les Québécois ne réagissent pas rapidement. (Cette urgence) fait que les chansonniers dont l'action par la parole tour à tour joyeuse, grave, délirante, folle, dure et exigeante ne peut être qu'à la pointe de cette expression et portée par le souffle que lui insuffle tout le peuple québécois.¹¹⁹

¹¹⁸ de Certeau, Michel. *La prise de parole. op. cit.* p. 19.

¹¹⁹ Julien, Pauline. Citée dans Roy, Bruno, *Et cette Amérique chante en québécois*. Montréal : Leméac, 1978, p.13.

La parole veut s'opposer à une inertie qu'elle juge néfaste. Au Québec, cette parole

rompt (...) avec une idéologie qui ne correspondait plus à ce que Québec était devenu. Alors qu'il est devenu une nation industriellement avancée, l'ancienne idéologie dominante définissait les Québécois comme une minorité ethnique traditionnelle à l'intérieur d'une autre entité politique.¹²⁰

Au Nicaragua, elle s'est opposée à la « voracité du propriétaire terrien et à la brutalité de la Guardia Nacional. »¹²¹ La parole, donc, tâtonne pour faire un équilibre entre les forces en jeu.

La contestation est une action symbolique et bien que négative dans sa nature, étant une *protestation*, elle peut intégrer une *proposition*. De cette façon, elle sort du paradigme purement historique, de ce qui représente donc l'inventaire d'événements à récuser et pousse à envisager un futur en apportant des « outils en vue de modifier la réalité. »¹²² Voilà deux exemples de chaque pays, le premier par Raymond Lévesque et le second par Luis Enrique Mejía Godoy :

Je voudrais que mes garçons
Soient fiers de ce qu'ils ont
Le p'tit Québec de mon cœur.¹²³

Te amo con la misma energía
Que vemos avanzar el futuro de nuestro pueblo¹²⁴

Ce type de chanson a reçu le nom de « chansons de lutte et d'espoir » (canciones de lucha y esperanza) en Amérique Latine et ce nom semble bien justifié, car il implique la mise au jour des « possibilités relatives aux impossibilités admises jusque-là et non élucidées ».¹²⁵

¹²⁰ Rioux, Marcel. « La jeunesse dans le monde contemporain et dans le Québec. » *Perspectives*, vol. 2, no. 1, (février 1966), p. 19.

¹²¹ Avendaño, Xiomara, Jorge Cuadra, et Francisco Cedeño. *op. cit.* p. 9.

¹²² Pring-Mill, Robert. "Cantas-Canto-Cantemos: las canciones de lucha y esperanza como signos de reunión e identidad." *Romanistisches Jahrbuch*. no. 34, 1983, p. 326.

¹²³ Lévesque, Raymond. *Le p'tit Québec de mon cœur. Écrit: 1975*. Parution initiale : (1977, Filoson, FIL-77101).

¹²⁴ Mejía Godoy, Luis Enrique. *Para luchar y quererte*, album : *Para luchar y quererte*. (CBS) Costa Rica, 1975.

Nous considérons alors que la prise de parole est un acte pour les autres : pour une communauté ou pour une nation. C'est un acte patriotique car il vise le bien de tous en tenant compte de l'unité des participants dans un esprit national. Parmi les réflexions qui se rapportent au sujet du patriotisme, nous allons mentionner celle de Benedict Anderson qui compare le langage de l'amour avec celui d'un patriote : « Ce qu'un œil est pour l'amoureux – cet œil particulier et ordinaire que l'on reçoit à la naissance – la langue – celle que l'histoire a converti en langue maternelle – c'est pour le patriote. »¹²⁶ C'est le *joual*¹²⁷ pour les Québécois et l'espagnol teinté des langues indigènes, les deux mis en vers et en musique.

L'acte de « parler » propose d'abord une réflexion sur la communauté et engendre un lien entre les citoyens. Dans notre investigation, nous sommes tombées sur des créations musicales que les deux nations, les Québécois et les Nicaraguayens, ont adoptées comme hymnes nationaux spontanés et alternatifs. Ce sont : *Gens du pays* par Gilles Vigneault et *Himno del FSLN* par Carlos Mejía Godoy. Or un hymne est un chant tout à fait particulier étant donné les circonstances de son exécution, les jours des fêtes nationales. L'interprétation d'un hymne a le pouvoir singulier de créer un sentiment d'unité entre les personnes connues et inconnues que l'on imagine chanter le même texte tous ensemble peu importe les circonstances économiques ou géographiques. En chantant ces hymnes créés « spontanément » par les auteurs-compositeurs-interprètes populaires les participants s'unissent dans les mêmes convictions et se sentent appartenir à la même entité humaine.¹²⁸

Voici les textes de ces deux hymnes qui exemplifient la même prise de parole:

¹²⁵ de Certeau, Michel. *op. cit.* p. 19.

¹²⁶ Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. (Revised edition) London: Verso. 1991. p. 154. « What the eye is to the lover-that particular, ordinary eye he or she is born with – language – whatever language history has made his or her mother – tongue – is to the patriot. » Ma traduction.

¹²⁷ Version populaire de la langue française parlée au Québec qui admet des anglicismes.

¹²⁸ Anderson, Benedict. *ibid.* p. 145.

Tableau 1. Les hymnes nationaux populaires.

<p><i>Gens du pays</i> paroles et musique: Gilles Vigneault Gaston Rochon, 1965</p> <p>Le temps que l'on prend pour dire "je t'aime", C'est le seul qui reste au bout de nos jours. Les vœux que l'on fait, les fleurs que l'on sème, Chacun les récolte en soi-même Aux beaux jardins du temps qui court.</p> <p>Gens du pays, c'est votre tour De vous laisser parler d'amour.</p> <p>Le temps de s'aimer, le jour de le dire, Fond comme la neige aux doigts du printemps. Fêtons de nos joies, fêtons de nos rires Ces yeux où nos regards se mirent... C'est demain que j'avais vingt ans.</p> <p>Gens du pays, c'est votre tour De vous laisser parler d'amour.</p> <p>Le ruisseau des jours aujourd'hui s'arrête Et forme un étang où chacun peut voir Comme en un miroir l'amour qu'il reflète Pour ces cœurs à qui je souhaite Le temps de vivre nos espoirs.</p> <p>Gens du pays, c'est votre tour De vous laisser parler d'amour.¹²⁹</p>	<p><i>Himno del FSLN</i> paroles et musique: Carlos Mejía Godoy, c1979</p> <p>Adelante marchemos compañeros avancemos a la revolución, su historia arquitecto de su liberación.</p> <p>nuestro pueblo es el dueño de Combatientes del Frente Sandinista adelante que es nuestro el porvenir, rojinegra bandera nos cobija ¡Patria libre vencer o morir! Los hijos de Sandino ni se venden ni se rinden. luchamos contra el yanqui enemigo de la humanidad. Hoy el amanecer dejó de ser una tentación mañana, algún día surgirá un nuevo sol que habrá de iluminar Combatientes...</p> <p>toda la tierra, que nos legaron los mártires y héroes con caudalosos ríos de leche y miel. Adelante...¹³⁰</p>
--	---

La prise de parole signale pourtant un défaut quelque part et même s'il s'agit d'une action symbolique, son but est, en fin de compte, de « renvoyer au travail »¹³¹. Une

¹²⁹ Vigneault, Gilles. *Gens du pays*,. album : *Mets donc tes plus belles chansons ensemble* - Le Nordet GVNC-1016. 1965.

¹³⁰ Mejía Godoy, Carlos, *Himno del FSLN*. c1979.

contestation est négative par sa nature ; elle peut être explicite ou encodée selon les circonstances et c'est au contestataire de déterminer la forme de sa contestation. Pour l'auteur-compositeur-interprète qui prend la parole, le défi réside dans un paradoxe ancré dans les ressources linguistiques. En premier lieu, il doit remédier au déficit linguistique posé par la disparité entre les expériences vécues et son désir de communiquer sa contestation, et de l'autre côté, il a à sa disposition toutes les *ruses* poétiques, dont le pouvoir de l'imagination, qui lui permettent de s'immerger dans la fête de la liberté créatrice. S'il le veut, l'auteur-compositeur-interprète peut initier une « révolution » intellectuelle qui, par la suite, prendrait la forme d'une *évolution* en dehors de la scène. Comme la « résistance de la pierre suggère au sculpteur la forme à inventer, » de même les résistances provoquées par les tensions sociales trouvent des moyens de stimuler la créativité verbale de l'auteur-compositeur-interprète et lui montrent de nouvelles trajectoires.¹³²

3. 3. L'emploi des *tactiques* de Michel de Certeau dans les chansons sociales.

« La vie ne se réduit pas à ce qu'on en voit. »
Michel de Certeau
L'invention du quotidien - L'art de faire p. 34.

Les chansonniers dont nous analysons les textes sont en outre des *consommateurs* qui ont choisi de combiner leurs talents créateurs avec la conscience de ce qu'ils perçoivent comme la réalité socio-politique de leur société d'origine (et de la mettre à l'usage de tous.) Ces *consommateurs*, conscients des imperfections de leur monde, ressentent un besoin de chanter leur message à la société dans l'espoir d'inspirer une activité ayant pour but d'améliorer leur milieu. Pour y parvenir, ils recourent à des *tactiques* dont la première est la

¹³¹ de Certeau, Michel. *op. cit.* p. 22.

¹³² Eco, Umberto. « La musique et la machine. » *Communications*, vol. 6, Paris : Editions du Seuil, 1965, p. 11.

chanson en soi. Comme la chanson est une forme d'art de diversion, essentiellement un produit secondaire du théâtre, son effet transformateur de toute une société au niveau politique n'est pas nécessairement envisagé.¹³³ Pour cela, la chanson, comme une des formes de l'expression sociale, serait classifiée par de Certeau comme une *ruse*. Par analogie, une prière n'est pas tout de suite associée, par exemple, avec un message patriotique. Si elle en devient un et qu'elle est utilisée comme un outil pendant les périodes de turbulences politiques, on peut y conjecturer un camouflage délibéré des valeurs autres que spirituelles pour en faire un usage qui n'est pas tout à fait conventionnel.¹³⁴

Ensuite, la *ruse* est de diffuser la chanson qui porte un message particulier dans les médias dont le rôle est d'assurer l'homogénéité du matériel diffusé. Selon de Certeau, les médias acquièrent l'étiquette de *producteurs* de la culture parce que c'est à eux de choisir le matériel à diffuser selon les critères conformes aux exigences culturelles gérées par des organes soumis aux dirigeants. Marcel Rioux remarque qu'au Québec :

il arrive que toute idéologie est fortement influencée par la position sociale de ceux qui la formulent, celle du Canada français en viendra à ne plus refléter le gros de la population à mesure que la société ira en se différenciant et en s'urbanisant.¹³⁵

Alain Sylvain ajoutait déjà en 1965 que :

[I]es industries-commerce du disque français ont imposé à un peuple civilisé des vogues d' 'espagnolades', d' 'italisianeries', de 'rock'n-roll', de 'twist' tourbillonnant. On en est rendu à la dégradation du 'yé-yé'. C'est assez triste. Non pas tellement que tout soit intégralement mauvais dans ces vogues, ne serait-ce qu'en permettant de nouvelles recherches d'expression rythmique. C'est triste parce que ces vogues sont *imposées* par des entrepreneurs en gros sous.¹³⁶

¹³³ Roy, Bruno. *Et cette Amérique chante en québécois*. Montréal : Leméac, 1978, p. 106.

¹³⁴ Comparer avec Willard, Rhodes. « Music as an Agent of Political Expression. » *African Studies Bulletin*, vol.5, no. 2. Arts, Human Behaviour, and Africa, (May, 1962), p. 16-17.

¹³⁵ Rioux, Marcel. *op. cit.* p. 155.

¹³⁶ Sylvain, Alain. « Le Québec qui chante. » dans Jacques Charpentreau. *La chanson française*. Montréal: Les Éditions Bellarmin. 1965. p. 75.

Une des protestations des promoteurs de la musique authentiquement nationale latino-américaine c'est que les monopoles internationaux entrent en jeu dans l'industrie phonographique et ensemble ils

déterminent que « ceci est latino-américains » ou « ceci n'est pas latino-américain » (...) et ce qui est pire, ce qui est vraiment sérieux, ils proposent, finalement – bien que ceci ne corresponde pas à la réalité – ce qui mérite d'être appelé bon et ce qui mérite d'être appelé mauvais, c'est-à-dire, qu'ils imposent une échelle des valeurs. Une échelle des valeurs déformée, fautive, parce que ce qui est bon c'est ce qui est réussi et pour eux le succès n'est pas la qualité mais plutôt une bonne affaire, le pourcentage de profit ; en fin de compte, le succès c'est ce qui est bon marché dans la production, ce qui se produit rapidement et se vend bien, en grande quantité et à un prix élevé.¹³⁷

Cette remarque de Gustavo Becerra a été faite à propos de la situation au Chili, mais elle correspond à la situation au Nicaragua, pays qui a suivi un chemin historique semblable.

T.M. Scruggs explique en détails les débuts de la diffusion de la chanson sociale nicaraguayenne, représentée par la chanson sociale *Campesino* de Jorge Isaac Carvallo.

L'histoire de l'arrivée à la diffusion de cette chanson illustre une approche de l'appareil de Somoza contradictoire et souvent chaotique envers la musique du contenu social à cette époque. Carvallo, qui s'est joint à un autre chansonnier, Otto de la Rocha, a chanté *Campesino* dans des concerts variés à la fin des années 60. Vers 1970 les deux se sont débrouillés pour faire sortir la chanson sur un disque de 45 tours (...), ce qui lui a permis un certain niveau de circulation. Les médias contrôlés par Somoza ont interdit la chanson et les stations de radio indépendantes ont compris qu'elles ne devraient pas oser la faire jouer non plus. Juste un an après la sortie du disque, le directeur de la station de radio principale, la Radio Difusora Nacional, a entendu la chanson mi-prohibée en passant par le couloir du syndicat (qui, à un autre niveau de la contradiction, était contrôlé par Somoza). En arrivant au studio en état d'ébriété ce jour-là, le directeur a annoncé que la mélodie était entraînante et jolie et, à la surprise des employés, il a donné des instructions de mettre le disque en circulation. Une fois qu'une station de Somoza a joué la chanson,

¹³⁷ Gustavo Becerra, musicien, cité dans Rodríguez, Osvaldo. *Cantores que reflexionan*. Madrid : Editorial LAR. 1984. p. 52. « determinan que « esto es latinoamericano » o « esto no es latinoamericano » (...) y lo que es peor, lo que es gravísimo, proponen, por último – aunque ello no corresponde a la realidad – qué debe llamarse bueno y qué debe llamarse malo, o sea, imponen también una escala de valores. Una escala de valores distorsionada, falsa, porque es bueno lo que tiene éxito y para ellos éxito no es calidad sino negocio, es porcentaje de ganancias ; o sea, tiene éxito aquello que es barato de producir, se produce rápido y se vende bien, se vende mucho y se vende caro. » Ma traduction.

d'autres stations se sont aussi mises à la diffuser et *Campesino* a atteint un niveau de popularité remarquable.

La confusion qui permettrait à une chanson du contenu critique de gagner une diffusion significative a été l'espace dans lequel une chanson populaire pouvait potentiellement communiquer un message social. Cet espace a été utilisé avec un bon effet par Carlos Mejía Godoy, le compositeur-chanteur principal de la musique socialement engagée de sa génération au Nicaragua.¹³⁸

La présence d'un contenu social place l'auteur-compositeur-interprète du côté de la *contre-culture*, contre le *bricolage* culturel établi par les *producteurs* dont les composantes mentionnent les deux auteurs cités ci-dessus. Il semble que l'auteur-compositeur-interprète tente de trafiquer des biens qui, s'ils ne sont pas considérés dangereux, tombent, au moins, dans la catégorie de la matière étrangère à la culture, donc indésirable. Paradoxalement, les biens les plus mis en doute sont ceux qui surgissent du pur noyau culturel d'une nation, car ils reflètent la pensée, l'esprit, les goûts, les convictions, le degré de développement, l'usage populaire de la langue, les opinions et l'espoir pour l'avenir qui provient des croyances localement enracinées, donc tout ce qui détermine une *manière de vivre*. La *contre-culture* est véritablement ce que les *consommateurs* acceptent comme authentiquement leur parce qu'issu de l'univers formateur qui leur appartient.

¹³⁸ Scruggs, T.M. *op. cit.* « *Socially conscious Music Forming the Social Conscience.* » p. 47-48. « The history of this song's eventual diffusion illustrates the contradictory and often chaotic approach of Somoza apparatus toward music with social content at this time. Carvallo, who had teamed up with another young singer-songwriter, Otto de la Rocha, performed *Campesino* in various public concerts in the late 1960s. By 1970 they were able to release the song on a seven-inch 45 record (...), which allowed it a certain level of circulation. The Somoza-controlled media prohibited the song, and independent radio stations understood that they could not dare to broadcast it. Just over a year after the record's release, the director of the main government station, the Radio Difusora Nacional (National Radio), heard the semi-banned song when passing by a union hall (which, at another level of contradiction, was controlled by Somoza). Happening to arrive that day at the studios in an inebriated state, the director announced how catchy and pretty the tune was and promptly instructed the astonished staff to put the record in rotation. Upon hearing one of Somoza's own radio outlets featuring the song, other stations began to air it as well, and *Campesino* achieved a notable level of popularity.

The confusion that could allow a song with such critical content to gain significant air time was a space within which popular song could potentially be used to communicate a social message. This maneuvering room was used to great effect by Carlos Mejía Godoy, the principal composer and performer of music with social content in Nicaragua of his generation. » Ma traduction.

Le compositeur et interprète du message social se trouve dans la situation d'un trafiquant qui doit camoufler sa marchandise afin de la faire passer par la frontière de la censure. Pour chaque message, il doit s'inventer une ou plusieurs manières de *braconner* qui vont dépendre des circonstances du moment. Autrement dit, il va chercher des *occasions* appropriées pour chaque catégorie de marchandise : par exemple, la question de la perte d'une langue au profit d'une autre, que le côté consommateur considère imposée, inspire l'auteur-compositeur-interprète à intégrer deux lignes sur cette situation de manière indirecte dans la chanson *Bozo les culottes* :

Même s'il était un peu dingue
Il avait compris qu'il faut être bilingue

Et le souci du manque d'accès à l'éducation se présente dans *Quincho Barrilete*, dissimulé dans l'histoire d'un garçon talentueux qui apparemment construit des meilleurs cerfs-volants dans son quartier:

A hacer lechuzas este Quincho es un campeón
Por un chelín te hace un cometa prodigioso
Para ponerle un telegrama al colochón.¹³⁹

Dans les deux cas on a recours à la technique de minimiser une cause d'une grande importance en lui donnant l'apparence d'une farce, d'une blague, d'un acte trivial presque destiné aux enfants. Et, tandis que l'on rit, on se rend compte de la deuxième face de la monnaie :

Un jour quelqu'un lui avait dit
Qu'on l'exploitait dans son pays

¹³⁹ Lévesque, Raymond. *Bozo-les-Culottes*, album: Québec-Love – Gamma GCD-507. 1962.

Mejía Godoy, Carlos. *Quincho Barrilete*, album : *Grandes éxitos de Carlos Mejía Godoy* (España 1977/78/79).

Bozo-les-culottes

Qu'les Anglais avaient les bonnes places
et qu'ils lui riaient en pleine face...

Et inversement :

Mañana y tarde vende bolis en los buses
Para que puedan sus hermanos estudiar
(...)
Que vivan todos los chavalos de mi tierra
Ejemplo vivo de pobreza y dignidad.¹⁴⁰

Il s'agit de minuscules inventions, de micro-éléments qui au premier coup d'œil s'alignent conventionnellement avec des éléments majeurs de ce qui constitue la grande roue de la culture, telle que présentée officiellement. Pourtant, ces micro-inventions, ces petits coups de génie sont comme des grains de sable qui se mettent entre les dents (du point de vue des *producteurs*), car ils exposent à la lumière ce qu'on croyait convenablement écarté. Ces éléments forment, par conséquent, des micro-images qui révèlent l'essence de ce qu'éprouve réellement la société pour composer, à leur tour un récit dans le récit. Il est question d'une manifestation parmi plusieurs du jeu de *braconnage* présent dans cet aspect particulier de la culture humaine et elle est dirigée vers les *consommateurs*. « Celui qui le sait, le sait, celui qui ne le sait pas est le fonctionnaire public », donc on peut le trouver du côté de la culture des *producteurs*.

Les *consommateurs* prennent la parole par l'intermédiaire des chansons et au bout d'une vingtaine d'années nous reconnaissons l'effet de leur travail comme une *tradition sélective* de la période examinée (Williams). Leurs buts sont multiples, autant explicites qu'implicites. De même leurs formes et leurs moyens varient selon les circonstances. Quant

¹⁴⁰ Mejía Godoy, Carlos. *Quincho Barrilete*, album : *Grandes éxitos de Carlos Mejía Godoy* (España 1977/78/79).

aux premiers chansonniers québécois, ils ont eu l' avantage de relever de « l'âme collective »¹⁴¹ du peuple, cherchant, en premier lieu, à éveiller des sentiments d'unité par le biais des mêmes liens généalogiques avec la terre de leurs aïeux – la France, donc par le privilège d'appartenance à la même ethnicité :

Ils étaient peu vers 1640
Une poignée de braves venus en Nouvelle-France
Pourquoi partirent-ils de si loin naguère
Pourquoi traverser une si grande mer
C'était pour apporter une vie nouvelle
En ces lieux superbes de mon grand pays¹⁴²

Par la suite, les textes stabilisent l'origine de *l'homo quebecensis* dans le territoire nord-américain et s'assurent de leur lien avec la terre québécoise :

Mon pays, c'est grand à se taire
C'est froid c'est seul
C'est long à mourir
Entendez-vous les vents
Les pluies, les neiges et les... forêts¹⁴³

D'ici ce n'est pas loin d'entamer toute une exploration de la complexité de l'identité québécoise :

Je murmure le nom de mon pays
Comme un secret obscène
(...)
Qui suis-je donc pour affronter pareilles
Etendues, pour comprendre cent mille lacs,
(...)
Ce pays n'a pas de maîtresse : il s'est improvisé.
Tout pourrait y naître ; tout peut y mourir.¹⁴⁴

Aujourd'hui j' me décide
À chanter en joul
Je suis cool, je suis cool
Je suis cool¹⁴⁵

¹⁴¹ Roy, Bruno. *Et cette Amérique chante en québécois*. Montréal : Leméac, 1978. p. 9.

¹⁴² Léveillé, Claude. *Les patriotes*. Cité dans Roy, Bruno. *ibid.* p. 49.

¹⁴³ Léveillé, Claude. *Mon pays*. Cité dans Roy, Bruno. *ibid.* p. 83.

¹⁴⁴ Pilon, Jean Guy. *Pour saluer une ville*. Cité dans Roy, Bruno. *ibid.* p. 86.

À celui qui me dit :
Je suis de tel pays...
Je réponds : De quel arbre ?
Et de quelle fontaine ?
Près de quelle colline,
Au bout de quel chemin ?¹⁴⁶

Moitié anglais moitié français
Moitié fort moitié mort
Moitié qui bouge moitié qu'on bouge
Moi-t-y aller Moi-t-y rester¹⁴⁷

Cette identité relève de l'attachement aux traditions et aux valeurs européennes, dont la langue française, la foi chrétienne, l'identification au territoire nordique, la famille, le tout enveloppé d'un certain patriotisme. Les chansonniers dégagent ces valeurs une par une au fur et à mesure qu'avec leur public ils sont prêts à recevoir une nouvelle pièce du puzzle identitaire. L'identité, jamais aussi clairement précisée, s'invente par le truchement de la langue poétique. Elle se formule sur-le-champ, retrouve sa quintessence et prend forme devant les yeux de ceux qui sont témoins de ce phénomène. On note l'alternance curieuse des pronoms personnels « nous » et « je » pour définir la collectivité. En fait, les chansonniers passent du « nous » collectif des ancêtres au « je » individuel de l'époque postmoderne pour, enfin, se raffermir comme « je » exprimant la nouvelle collectivité, celle qui ne doute plus de son identité.

Les *cantautores* nicaraguayens, d'autre part, jettent leur ancre dans l'acte de la *conquista* pour pêcher, à cette profondeur, les fruits de mer qui lui correspondent. Ils commencent par le désastre de la subjugation des ancêtres indigènes suivi par l'anéantissement précipité des tribus et de leurs civilisations pour terminer avec la

¹⁴⁵ Valiquette, Gilles. *Je suis cool*. Cité dans Roy, Bruno. *ibid.* p. 139.

¹⁴⁶ Vigneault, Gilles. *Origines*. Cité dans Roy, Bruno. *ibid.* p. 210.

¹⁴⁷ Lemay, Jacqueline. *Identité*. Cité dans Roy, Bruno. *ibid.* p. 239.

subjugation ultérieure de la nouvelle population de *mestizos*. À ce premier point en commun, d'ailleurs, parmi tous les Latino-Américains, les chanteurs dédient notamment une fraction au moins de leurs efforts poétiques comme c'est toujours sur la pointe de leur langue.¹⁴⁸ Ils savent qu'il est trop tard pour les hommages mais, en même temps qu'il ne faut jamais manquer une occasion de lancer un appel :

1. Creo, Señor firmemente
Que de tu pródiga mente
Todo este mundo nació
(...)
Los blancos algodonaes,
Y los bosques mutilados
Por el hacha criminal¹⁴⁹

2. Con el maíz sembrado
Desde siempre
Desde antes que ensangretaron
Nuestra tierra
Los cuervos, los piratas, la cruz
La espada y el capital¹⁵⁰

3. Soy Latinoamericano
Que de este lado del mar
Hace ya 500 años
Lucha por su libertad

Tanto oro se llevaron
Por el norte y por el sur
A cambio del Paraíso
Y nos dejaron la cruz !¹⁵¹

Dans un sens plus global, pourtant, les chanteurs se convertissent en *maestros* des moyens d'exprimer ce qui est le plus près du cœur de chaque villageois, à savoir la vie de la campagne. Ils cherchent des *occasions* de parler des gloires et des déchéances de la culture

¹⁴⁸ Mántica, Carlos. *op. cit.* L'introduction.

¹⁴⁹ Mejía Godoy, Carlos. *Credo*, album : *Grandes éxitos de Carlos Mejía Godoy* (España 1977/78/79).

¹⁵⁰ Mejía Godoy, Luis Enrique. *Somos hijos del maíz*. 1981, album: *Un son para mi pueblo*. (Luis Enrique Mejía Godoy y el grupo Mancotal), Ocarina MC-010.

¹⁵¹ Mejía Godoy, Luis Enrique. *Tengo a América en mi voz*, c1980.

paysanne contemporaine dans les villages dans le but déterminé de *bâtir un pont identitaire* parmi les citoyens en intégrant les différentes ethnies qui ont survécu dans l'isolement. Le travail de ces chanteurs n'est pas d'éveiller des sentiments d'unité qui existent déjà mais plutôt de les *faire naître* à partir de la longue *tradition de résistance* que tous ont en commun.¹⁵² Le défi initial ici est donc le manque de cette identité commune telle qu'entendue dans une nation plus homogène parce que, comme l'exprime Violeta Parra,

Les peuples latino américains
Se sentent angoissés
Parce que les gouvernants
Les maintiennent si séparés.¹⁵³

3. 4. Les *occasions* comme circonstances de production de la culture quotidienne

Parmi les *occasions* à la base de la chanson sociale, on pourrait citer des événements sociaux, culturels ou politiques, l'établissement d'un climat particulier favorable à faire tel ou tel appel, un désir de revendiquer quelque chose. Les occasions fournissent des inspirations aux auteurs-compositeurs-interprètes et suggèrent le langage et le style à utiliser dans leurs compositions. Au Québec, le célèbre concert de l'Osstidcho en 1968 a permis d'entamer une série d'innovations dans l'industrie musicale, de changer la manière de présenter un spectacle musical et celle d'écrire des chansons dans l'avenir. Robert Léger mentionne les caractéristiques de ce spectacle en disant que

(...) au lieu d'un enchaînement de numéros, on assiste à une superposition simultanée de différents modes d'expression. Tous les artistes sont présents en scène en même temps. Les genres sont décloisonnés, tous les mélanges, tous

¹⁵² Comparer avec la naissance de l'unité entre les différentes tribus en Afrique du Sud. Rhodes, Willard. *op. cit.* p. 16.

¹⁵³ Cité dans Rodríguez, Osvaldo. *op. cit.* p. 51. « Los pueblos americanos/ se sienten acongojados/ porque los gobernadores/ los tienen tan separados. » Ma traduction.

les collages sont possibles et c'est de ce métissage imprévisible - parce que souvent improvisé – qu'irradie le message subliminal du spectacle. »¹⁵⁴

Quant à la chanson, elle change de direction. Le chansonnier Robert Charlebois réussit à se faire approuver par le public avec de nouveaux courants musicaux sans oublier « d'explorer en même temps les recoins les plus intimes de l'imaginaire québécois ». ¹⁵⁵

L'Osstidcho appartient à la catégorie des *occasions* ayant produit plusieurs résultats dont ont bénéficié des chansonniers qui l'ont suivi. À partir du premier concert de l'Osstidcho, Charlebois a réussi à ouvrir la chanson québécoise à de nouveaux modèles de représentation :

Ayant placé au centre de sa démarche un imaginaire débridé et une ouverture à tous les styles musicaux et littéraires, il servira naturellement de bougie d'allumage au foisonnement des genres, caractéristique première de la décennie.¹⁵⁶

D' autre part, dans une entrevue de Mauricio Ciechanower avec Carlos Mejía Godoy, ce dernier explique son cas personnel dans l'usage des *occasions*. Il s'agit d'un autre événement social: en effet, en 1977, Carlos avait accepté une invitation à participer au festival OTI de la Canción ¹⁵⁷ qui a eu lieu en Espagne, dans le but d'y *révéler* le Nicaragua, ou de « briser le silence de l'Espagne sur l'Amérique centrale. »¹⁵⁸ Il n'était pas question de participer au concours comme tel, mais d'y être admis avec un matériel qui avait un rôle spécifique à jouer. Carlos Mejía Godoy a voulu « donner une attention solide et [...] dire quatre choses qui les intéressaient sur ce qui se passait dans son pays ». ¹⁵⁹ En 1977, Carlos Mejía Godoy a présenté *Quincho Barrilete* et en 1980 il y a participé encore une fois avec *La*

¹⁵⁴ Léger, Robert. *op. cit.* p. 69.

¹⁵⁵ Léger, Robert. *ibid.* p. 69.

¹⁵⁶ Léger, Robert. *ibid.* p. 70.

¹⁵⁷ OTI - Organización de Televisión Iberoamericana.

¹⁵⁸ Ciechanower, Mauricio. « Canción en Nicaragua, otra herramienta » *op. cit.* p. 22.

¹⁵⁹ Ciechanower, Mauricio. *ibid.* p. 22.

niña de los ojos de avellana. Les deux chansons mettaient en évidence la pauvreté et l'analphabétisme au Nicaragua, et appartenaient donc au genre de la chanson sociale tandis que les chansons-candidates pour ce festival étaient celles du style populaire. Il y a lieu de mentionner ici que, paradoxalement, les organisateurs du festival étaient liés aux militaires argentins qui maintenaient le pouvoir et qui ne cherchaient pas de « révélations » sur la politique latino-américaine.

Carlos Mejía Godoy se familiarise avec les règles du festival OTI et ensuite utilise tout son savoir-faire pour que la chanson tombe dans le cadre des règles. Les défis sont inévitables car les *tactiques* employées pour composer la chanson ne relèvent que d'essais logiquement calculés au moment de l'écriture. En effet, Carlos Mejía Godoy crée une œuvre *a priori* et il est obligé de confronter un refus au niveau du contenu : le texte doit subir des modifications afin d'éviter de « favoriser, avant tout, un phénomène émotif ». ¹⁶⁰ Pour Carlos Mejía Godoy, la situation d'analphabétisme est la « vibration la plus authentiquement vécue en ce moment. C'est l'insurrection culturelle » et il n'est pas prêt à se laisser décourager par les premières objections des organisateurs. ¹⁶¹

Ce que la commission de OTI considère « émotif » ce sont les adjectifs utilisés et le chanteur doit modifier le texte. Or cette chanson, à cette époque-là, représente pour le chansonnier un petit territoire dont il décide de défendre la « souveraineté » en dépit d'une polémique avec les organisateurs. Une correspondance finit par établir un compromis. Carlos Mejía Godoy commente en disant qu'il s'agit d'un

champ de bataille qui est (...) ample, il y a une espèce de « terre de personne » (tierra de nadie ; no one's land) et voilà des concessions que je peux faire, mais je vais lutter pour ne pas trop en céder. ¹⁶²

¹⁶⁰ Ciechanower, Mauricio. *ibid.* p. 23.

¹⁶¹ Ciechanower, Mauricio. *ibid.* p. 23.

¹⁶² Ciechanower, Mauricio. *ibid.* p. 23.

Laisser tomber deux adjectifs et en maintenir trois est un « triomphe total ». Toute l'attention concentrée sur l'aspect « émotif » de certains mots résulte en concessions mineures de la part du chanteur tandis que l'essentiel du récit reste intacte. Le message social dépasse les objections et la chanson est admise au concours. La suite est un « triomphe » pour Carlos Mejía Godoy:

Le simple fait d'être allé en Argentine à l'époque de la dictature militaire, c'est le premier triomphe du Nicaragua ; la concurrence d'un groupe profondément identifié à la Révolution, Carlos Mejía Godoy et los de Palacagüina, c'est le deuxième triomphe ; le fait que l'on me permette de chanter une chanson sur l'analphabétisme, voilà le troisième triomphe, et le fait que l'on me permette de le dire avec les mots que j'ai écrits à 90%, c'est le quatrième triomphe.¹⁶³

Une bonne *occasion* (ici celle d'un festival) et une chanson réussissent à produire quatre « triomphes » dont deux représentent des gains pour le pays et les deux autres pour la satisfaction personnelle du chansonnier.

Dans la même entrevue, Carlos Mejía Godoy constate que si une autre *occasion* de participer à ce genre de festival se présentait, il l'accepterait volontiers. Il chercherait à enfouir un message social dans une chanson d'amour si seulement cette forme de chanson se révélait efficace pour faire une dénonciation, « pour proclamer leur vocation de paix et du futur ». ¹⁶⁴ Et effectivement, son frère Luis Enrique, écrit à son tour *Para luchar y quererte* qui amalgame la tendresse, la passion et l'amour patriotique :

Te amo en la extensión del día,
De la palabra vida al verbo comprenderte
Te amo con la misma energía

¹⁶³ Ciechanower, Mauricio. *ibid.* p. 23. « el simple hecho de ir a Argentina en época de dictadura militar, es un primer triunfo de Nicaragua ; la concurrencia de un grupo profundamente identificado con la Revolución, Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina, segundo triunfo ; que me permitan cantar una canción sobre la alfabetización, tercer triunfo, y que me permitan decirlo con las palabras con que la escribí en su noventa por ciento, cuarto triunfo. » Ma traduction.

¹⁶⁴ Ciechanower, Mauricio. *ibid.* p. 23. « para proclamar nuestra vocación de paz y de futuro. » Ma traduction.

que vemos avanzar el futuro del pueblo.
(...)
Este amor que nació en mi pecho y tu vientre
La razón, la sencilla verdad
La sencilla razón de luchar y quererte
Te amo en la extensión del día
De la palabra vida al verbo comprenderte.¹⁶⁵

3.5. L'expression de la pauvreté dans les chansons québécoises et nicaraguayennes

En analysant les textes de Raymond Lévesque, de Georges Dor et des frères Mejía Godoy, on note encore le thème de la pauvreté. Ce thème se présente différemment dans chaque pays étudié étant donné la dimension du problème, sa genèse, l'urgence d'y remédier, les restrictions de l'expression imposées par les *producteurs de la culture* et le savoir-faire des artistes. Il s'avère qu'au Québec les chansons touchent à la pauvreté urbaine, celle qui est le résultat de l'inadaptation à l'existence permanente dans la ville post-moderne. La pauvreté des citoyens se révèle à travers un malaise angoissant parce qu'elle s'applique aux francophones et renforce le sentiment d'être victimes aux mains des anglophones. Nous écoutons « Les marchands se sont emparés du monde » chez Lévesque qui critique une commercialisation qui ne profite pas au Québécois ordinaire. Il s'agit de la pauvreté économique des individus et des familles qui travaillent pour des compagnies où la langue de communication est l'anglais, une langue considérée comme étrangère par les Québécois francophones. Le manque de ressources linguistiques laisse tel travailleur dans une position précaire quant à son avenir dans la compagnie anglaise et l'oblige à effectuer les travaux mineurs qui sont les moins rémunérés.

¹⁶⁵ Mejía Godoy, Luis Enrique. *Para luchar y quererte*, album: *Para luchar y quererte*. (CBS) Costa Rica, 1975.

La représentation de la pauvreté dans les chansons québécoises est directement liée à la politique du gouvernement du Québec qui à l'époque a favorisé l'entrée du capital étranger sans manifester un souci pour le résultat global d'un tel développement politique. La pauvreté économique qui en résulte est le symbole d'une politique inadéquate et occulte l'imbrication de diverses facettes de ce problème à plusieurs niveaux. Selon le thème de chaque chanson, qui constitue aussi une *occasion* pour son développement d'une manière ou de l'autre, les auteurs-compositeurs cherchent les *ruses* les plus convaincantes pour exprimer leur point de vue. Ainsi Raymond Lévesque commence la série des chansons à texte engagé avec ces mots très connus :

Quand les hommes vivront d'amour
Il n'y aura plus de misère.¹⁶⁶

Il entame sa critique de la situation en termes très généraux où le vrai souci pour le problème de la pauvreté (et tout ce qu'elle entraîne) chez les Québécois semble voilé par une sorte de désir utopique. Le terme « misère » constitue une *ruse* et fait partie d'un *bricolage* des concepts de l'avenir utopique, de l'amour chrétien et de la croyance au paradis. Ce dernier est annoncé après la mort du chanteur et de son locuteur imaginaire ce qui convertit le public en troisième partie – celle de l'auditoire inattendu. Ce dernier trait ajoute à l'atmosphère cachée du message. Lévesque joue avec les sentiments du public par les répétitions du passage qui annonce sa mort (5 fois). Cette répétition dilue le message car elle n'ajoute rien de nouveau et en même temps le renforce. On peut noter l'expression de l'idylle biblique inaccessible de la « paix sur terre » marquée par la conversion du mal au bien dans les lignes suivantes :

Ce sera la paix sur la terre
Les soldats seront troubadours

¹⁶⁶ Lévesque, Raymond. *Quand les homes vivront d'amour*, 29 juillet 2008, <http://www.qim.com/artistes/biographie.asp?artistid=96>.

ce qui constitue un contraste avec le présent qui n'est jamais mentionné d'une manière explicite mais qui est sous-entendu comme une période de « misère », de « haine » et de « guerre ». Le dernier message est encodé dans l'avant-dernière strophe :

Dans la grande chaîne de la vie,
Pour qu'il y ait un meilleur temps
Il faut toujours quelques perdants,
De la sagesse ici-bas c'est le prix.

Lévesque suggère le sacrifice nécessaire des personnages socialement engagés, pareil à la rédemption du Christ, afin de changer le *statu quo* de la collectivité. Il faut observer une réappropriation de l'espace religieux accepté par une association viscérale. Lorsqu'il prend pitié de lui-même, il cherche à se donner de la valeur. Dans ce texte l'oubli des futurs héros est une dramatisation additionnelle qui vise l'effet opposé : soudainement on veut être fier des héros et s'en rappeler.

Du côté nicaraguayen, les frères Mejía Godoy cherchent aussi à présenter à leur auditoire un monde meilleur dans l'avenir. Ce monde est habituellement appelé « pueblo » puisque le terme est devenu polyvalent et dénote le village dans son sens le plus large mais aussi acquiert la l'acceptation du « peuple » ou de toute une « nation ». Dans *Volveré a mi pueblo*, Carlos Mejía Godoy suggère la difficulté de retourner au lieu natal mais promet le retour parce qu'il ne s'imagine pas être plus heureux nulle part ailleurs et il sent que c'est son devoir de revenir et de voir à cet avenir avec les siens, pour lequel ils sont tous en train de lutter

Volveré a mi pueblo
Con mi compañera
Mi guitarra vieja y la decisión
De volver con todos los hombres comunes
Que aman a mi pueblo más o igual que yo,
Y a ceder con todos que el futuro dura

Y apenas empieza la revolución.¹⁶⁷

La ressemblance entre *Quand les hommes vivront d'amour* et *Volveré a mi pueblo* se trouve aussi dans la compréhension de ce que les changements nécessaires pour rendre l'avenir meilleur exigent un engagement personnel et que ce type d'activité relève du sacrifice : « volveré a mi pueblo con nuevas heridas. » La différence se situe dans le fait que Carlos Mejía Godoy se promet de savourer les fruits de son sacrifice pendant que Lévesque nous offre une vision d'un sacrifice qui culmine dans la mort. En écrivant un texte basé sur un désir de retourner dans le village de sa naissance, d'un côté Carlos Mejía Godoy expose ses souvenirs personnels et de l'autre ceux du peuple Nicaraguayen. Il crée l'espace d'un secret pour y loger le message d'une lutte active pour la liberté de son pays, ce qui ne se dévoile que dans la dernière ligne.

Une autre *tactique* pour faire passer un message est l'encodage dans un récit où le héros n'est pas un personnage à la hauteur de l'œuvre en question, comme dans le cas des enfants. On reconnaît cette *tactique* dans les fables animalières de La Fontaine. Lévesque et Carlos Mejía Godoy s'aventurent de cette manière avec *Bozo-les-culottes* et *Quincho Barrilete*. La *tactique* semble ici plus audacieuse parce qu'elle exige des formulations plus directes afin d'atteindre le but souhaité

Un jour quelqu'un lui avait dit
Qu'on exploitait dans son pays
Bozo-les-culottes
Qu'les Anglais avaient les bonnes places
Et qu'ils lui riaient en pleine face
(...)
Qu'c'est son élite et son clergé
Depuis toujours l'avaient trompé¹⁶⁸

¹⁶⁷ Mejía Godoy, Carlos. *Volveré a mi pueblo*, album: *Grandes éxitos de Carlos Mejía Godoy* (España 1977/78/79).

¹⁶⁸ Lévesque, Raymond. *Bozo-les-culottes*, *op. cit.*

et

y el chavalito que vivió en el Open tres
no volverá a ponerse más pantalon chingo
ni la gorrita con la visera al revés
un día va a enrollar la cuerda del cometa
y muy feliz mirando al sol se marchará
enfrentará las realidades de su pueblo
y con los pobres de su patria luchará.¹⁶⁹

Les deux auteurs-compositeurs-interprètes ont trouvé un équilibre dans ce *bricolage* du monde enfantin avec celui du combat patriotique qui, traditionnellement, appartient aux adultes et les deux chansons ont passé la censure politique.

Le thème de la pauvreté économique est aussi présent dans la chanson *Paulin* de Lévesque qui fait penser à une lettre écrite à un ami de jeunesse que l'on chercherait ou à une réunion de deux amis après une très longue période d'absence. Il est certain qu'ici les souvenirs commencent par une évocation d'activités festives qui manquent de gravité. Plus loin, Lévesque aborde le sujet des contraintes économiques qui souvent affectent les nouveaux arrivés ruraux à la ville et à ceux qui travaillent pour de bas salaires :

Te souviens-tu, Paulin
Lorsque nous étions rois
Au royaume du pain
Au royaume du froid
Que nous traînions derrière
Des semaines entières
Une dure misère.¹⁷⁰ [bis]

Dans *Bigaouette*, la même face de la pauvreté économique jaillit de l'histoire d'une famille typique qui habite la rue Saint-André, donc dans un quartier moins privilégié de l'est de Montréal :

¹⁶⁹ Mejía Godoy, Carlos. *Quincho Barrilete*, album : *Grandes éxitos de Carlos Mejía Godoy*. (España 1977/78/79).

¹⁷⁰ Lévesque, Raymond. *Paulin*, *op. cit.*

Famille de dix enfants
Le papa, la maman
S'étaient déjà dit « je t'aime »
Maintenant dans les factures
Ils avaient la vie dure
Et mangeaient des beans à m'lasse
Car les petits salaires
Sont mauvais partenaires.¹⁷¹

Ici, Lévesque touche à la question des familles québécoises nombreuses, un trait de l'organisation traditionnelle de la société québécoise d'avant l'époque de l'industrialisation. Ce trait démontre une lente adaptation aux exigences de la vie urbaine et suggère la raison pour laquelle les nouveaux citadins n'arrivent pas à mieux faire que de « traîner leur vie dans la peine et la tristesse. »¹⁷² Georges Dor rejoint Lévesque dans *Le camionneur* où celui-ci « fait ce qu'il peut avec ce qu'il a » et qui a « mal à sa vie qui passe son temps à lui jouer des tours. »¹⁷³ Dans *Le cœur humain* Dor diagnose le problème économique du citadin québécois comme celui de « l'homme moyen » qui est un « homme sans moyen. »¹⁷⁴

On pourrait dire que les souvenirs et les histoires qui racontent le quotidien des gens ordinaires manquent l'éclat de la chanson populaire interprétées sur les grandes scènes et leur « grisaille » risque de passer inaperçue. C'est ce *risque* qui exprime le potentiel d'une telle chanson. En effet, le *braconnage* jusque dans l'espace personnel de ceux qui se sentent abandonnés attire particulièrement l'attention des auditeurs pour qui le récit paraît vraisemblable. Au Québec, Dor, par exemple, adresse sa chanson directement au camionneur. Comme un clairvoyant, il lui raconte sa journée typique sans oublier un seul détail minuscule. Le récit est à la deuxième personne du singulier pour gagner plus de crédibilité et pour rentrer dans une relation plus étroite avec l'auditoire moins éduqué.

¹⁷¹ Lévesque, Raymond. *Bigaouette*, op. cit.

¹⁷² Lévesque, Raymond. *Bigaouette*, op. cit.

¹⁷³ Dor, Georges. *Le camionneur*, dans *Poèmes et chanson*, vol. 2, Ottawa : Les Éditions Hexagone 1970, p. 44.

¹⁷⁴ Dor, Georges. *Le cœur humain*, *ibid.* vol. 2, p. 55.

En ce qui concerne la pauvreté économique au Nicaragua, il y a lieu de rappeler ici que c'est le mal le plus prononcé dans ce pays. Les chansonniers québécois notent les difficultés économiques des citoyens pris dans la toile de l'économie anglo-américaine pendant que les *cantautores* évoquent dans leurs chansons le dénuement qui est l'héritage laissé par les colonisateurs :

Con el maíz sembrado
Desde siempre,
Desde antes que ensangrentaron
Nuestra tierra
Los cuervos, los piratas, la cruz
La espada y el capital¹⁷⁵

et de la dictature présente :

La tierra labrada
Mal repartida.¹⁷⁶

Sauf *Quincho Barrilete*, les autres chansons se concentrent sur la vie et l'économie rurale. La chanson *Quincho...* se passe en ville où chacun fait face aux pénuries causées par le désastre naturel du tremblement de terre de 1972 et reflète la pauvreté typique d'une famille sans père où le fils aîné est destiné à travailler pour aider ses frères et sœurs :

Allá en el Open vive desde el terremoto
(...)
Mañana y tarde vende bolis en los buses
Para que puedan sus hermanos estudiar¹⁷⁷

Les chansons : *Alforja campesina* (Carlos), *Volveré a mi pueblo* (Carlos), *Credo* (Carlos), *Somos hijos del maíz* (Luis Enrique), et *Yo soy de un pueblo sencillo* (Luis Enrique) font toutes l'éloge de la vie d'un simple *campesino* nicaraguayen, car elles parlent de la

¹⁷⁵ Mejía Godoy, Luis Enrique. *Somos hijos del maíz*, album: *Un son para mi pueblo*. (Luis Enrique Mejía Godoy y el Grupo Mancotal), Ocarina MC-010, 1981.

¹⁷⁶ Mejía Godoy, Luis Enrique. *Hilachas de sol*, album : *Hilachas de sol*. (CBS) Costa Rica, 1970.

¹⁷⁷ Mejía Godoy, Carlos. *Quincho Barrilete*, album: *Grandes éxitos de Carlos Mejía Godoy*. (España 1977/78/79).

plénitude de communier avec la nature dans l'existence simple de tous les jours, ce qui selon les chanteurs a le pouvoir de réunir tout le monde dans le cercle magique de la vie

Alforja campesina proletaria
Olorosa a trigo nuevo y a quebrada¹⁷⁸

Volveré a mi pueblo
Por aquel camino
Sembrado de ayeres, ranchos y dolor¹⁷⁹

Creo, Señor, firmemente
Que de tu prodiga mente
Todo este mundo nació
(...)
Sobre el río rumbo al mar,
Los inmensos cafetales,
Los blancos algodones,
Y los bosques...¹⁸⁰

Somos hijos del maíz
Constructores de surcos y de sueños
(...)
Un millón de manos floreciendo
En la tarea interminable de sembrar
De abril a mayo, labrando, sembrando
Tapiscando, desgranando¹⁸¹

Yo soy de un pueblo sencillo
Fraterno y amigo¹⁸²

Comme Carlos Mejía Godoy dans le texte de *Quincho Barrilete*, Lévesque se montre sensible à la cause des enfants et en fait le symbole de l'avenir dans *Bozo-les-culottes*, *Bigaouette* et *Les trottoirs*. Dans cette dernière chanson, il met en cause les adultes qui se sont laissés prendre par le train-train quotidien et négligent les relations avec leurs enfants.

Le texte présente une structure d'appel créée par une répétition persistante des questions

¹⁷⁸ Mejía Godoy, Carlos. *Alforja campesina*, album: « *Cantos a flor de pueblo*. » 1973.

¹⁷⁹ Mejía Godoy, Carlos. *Volveré a mi pueblo*, album: *Grandes éxitos de Carlos Mejía Godoy*. (España 1977/78/79).

¹⁸⁰ Mejía Godoy, Carlos. *Credo*, album: *Grandes éxitos de Carlos Mejía Godoy*. (España 1977/78/79).

¹⁸¹ Mejía Godoy, Luis Enrique. *Somos hijos del maíz*, album: *Un son para mi pueblo*. (Luis Enrique Mejía Godoy y el Grupo Mancotal), Ocarina MC-010, 1981.

¹⁸² Mejía Godoy, Luis Enrique. *Yo soy de un pueblo sencillo*, c1980.

adressées directement aux adultes : « Avez-vous remarqué ». Comme la cloche de l'église ou un réveille-matin, l'écho de la même question est là pour éveiller la conscience des parents. Pour se mettre du côté des enfants, l'auteur-compositeur-interprète adopte leur perspective et s'adresse à eux en disant :

Quelquefois les grands dans l'auditoire
Ridiculisent leur prose
Ce ne sont pas les grands, vous pouvez me croire
Qui sauraient faire la même chose.

Cette indulgence n'est pas là pour minimiser la culpabilité des adultes mais plutôt constitue une *ruse* qui a pour but de dissimuler le destinataire visé. Cette *ruse* permet par la suite de parler avec assez de liberté sur le fait que les enfants constituent l'avenir du pays : « Avez-vous remarqué sur les trottoirs quand on regarde d'en-haut ? ». Le texte gravite autour du quotidien des enfants urbains qui, laissés seuls dans la rue, s'inventent des jeux et imitent les activités des adultes, et dénonce le potentiel intellectuel gaspillé quand ils sont laissés sans surveillance : « Avez-vous remarqué sur les trottoirs, les petits enfants se racontent, tout improvisé, de belles histoires qui valent au moins bien des contes. » Ceux qui « regardent toujours par terre » sont des somnambules dans le sens socio-politique et l'invocation à Dieu comme chez Carlos Mejía Godoy (Creo, Señor) pour que « les grands marchent dans la rue » appelle à un réveil collectif au futur du pays.

Dans un autre exemple, Dor compare les Québécois aux enfants pour signaler l'indifférence politique de la majorité : « nous sommes les petits enfants ». ¹⁸³ De là, l'univers de Dor se limite aux souvenirs de l'enfance, il se referme sur le passé et la vie rurale. C'est l'espace d'un bonheur innocent où régnaient la simplicité et l'amour familial :

Quand on allait au magasin
Pour faire remplir la pinte de mélasse

¹⁸³ Dor Georges. *op. cit. Le passé dépassé*, vol. 4, p. 36.

Quand les galettes de sarrasin
Étaient nos cornets de crème à glace

Quand les familles étaient nombreuses
Quand c'étaient des familles heureuses¹⁸⁴

et il sait que

ils étaient pauvres et bons
Qu'ils étaient tous parents ensemble¹⁸⁵

mais la nostalgie de ce « beau temps-là » (Le bonheur) n'a plus raison d'être. Dor utilise la *tactique* du retour dans le passé pour ensuite jeter un pont avec le présent et l'avenir en poussant son auditoire à entreprendre une réflexion sur la nécessité des changements :

Je ne veux pas d'un beau passé
Pour me consoler du présent¹⁸⁶

Conscient de l'importance de l'action présente, Dor s'aventure à suggérer un appel sous différentes formes, mais certaines d'entre elles manquent de force propulsive :

Mais le jour des morts est passé
Fini le temps des survivants¹⁸⁷

Que la fraternité des faibles
Nos enfants n'en veulent plus¹⁸⁸

D'autres appels plus osés et créatifs seront

Entaillez les érables
Ne perdez pas de temps
(...)

A refaire à nouveau
(...)
Entaillez... vos amours !¹⁸⁹

¹⁸⁴ Dor Georges. *ibid. Le Bonheur*, vol. 3, p. 29.

¹⁸⁵ Dor Georges. *ibid. Les ancêtres*, vol. 1, p. 55.

¹⁸⁶ Dor Georges. *ibid.*

¹⁸⁷ Dor Georges. *ibid.*

¹⁸⁸ Dor Georges. *ibid. Pays et paysage*, vol 2, p. 41.

Dans notre état d'urgence
(...)
La plainte des cœurs
Sera notre chant national¹⁹⁰

et

Nous n'avons pas le temps qu'il faut
Nous prendrons le temps qu'il faudra¹⁹¹

Un désir d'effacer son histoire chez un peuple marqué par l'impuissance qui a mené une existence rurale pendant des siècles et dépourvu d'une possibilité d'un développement est mis en évidence par des chansonniers nicaraguayens à leur tour. La pauvreté s'exprime avec amertume dans les passages qui rappellent la *conquista*. « El dolor » qu'elle a laissé semble « antiguo » et « 500 años de lucha por su libertad » a soumis le peuple à une mort symbolique et réelle qui a affecté le bien-être des familles :

Hay un poema de sangre
En las calles de mi pueblo
En los ojos de los niños
En las manos de los muertos.¹⁹²

C'est une histoire longue et pénible des « los pájaros insurrectos » qui ont passé leur temps à la défense des valeurs fondamentales.

Afin de parler de l'exploitation dont le Québec a été victime, Lévesque écrit *Conscience universelle* où le problème évoqué est celui de « la misère du monde ». Ainsi le texte met en évidence des réalités difficiles avec une formulation directe :

La rumeur des pays exploités
Des pays affamés
Par le grand capital

¹⁸⁹ Dor Georges. *ibid. Entaillez les érables*, vol. 4, p. 52.

¹⁹⁰ Dor Georges. *ibid. Maudit pays*, vol. 4, p. 43.

¹⁹¹ Dor Georges. *ibid. Pay et paysage*, vol. 2, p. 41.

¹⁹² Mejía Godoy, Luis Enrique. *La herencia*, album: *Para luchar y quererte*. (CBS) Costa Rica, 1975.

International¹⁹³

Cette formulation crée une image d'un avenir tragique du Québec au cas où les Québécois « restent indifférents ». La description de cet avenir dans plusieurs chansons (*Bozo...*, *Les trottoirs*, *Conscience universelle* et *Les marchands*) ajoute une dimension visionnaire aux textes du chansonnier et place Lévesque parmi ceux qui non seulement blâment le système mais occasionnent aussi une réflexion sur le bien commun de la collectivité nationale ; en la plaçant dans un contexte global :

Car le problème de la faim
De la surpopulation
Et aussi de la pollution
Ce sera demain le vôtre

et

Place à la poésie !
Place au respect de la vie !
À l'amitié !
À la beauté !
À la joie !
À la lumière !

Ces lignes indiquent un malaise vis-à-vis l'intensité du développement économique à la manière typique des États-Unis et du Canada un peu plus tard. Le Québec de l'époque selon Lévesque n'est pas prêt à ce changement. Le chansonnier est rejoint par Dor qui songe ici à l'humanité perdue :

Le cœur est prisonnier
de vos grandes cités
Et de vos mécaniques¹⁹⁴

Ces lignes expriment une nostalgie envers des valeurs qui faisaient partie de l'époque pré-industrielle. Une fois de plus, Dor fait de ce retour sa *tactique* principale afin d'engager son

¹⁹³ Lévesque, Raymond. *Conscience universelle*, op. cit.

¹⁹⁴ Dor Georges. *ibid. Le cœur humain*, vol. 2, p. 55.

auditoire dans une excursion au cœur de « notre beau passé exotique » (*Le passé dépassé* vol. 4, p. 36) avec ce qui paraît désormais un faux sentiment de tranquillité et dont les valeurs ne peuvent plus servir si le pays veut aller de l'avant. Dor n'est pas un cas isolé dans le choix de ce thème d'inspiration rurale. En fait, c'est le cas de plusieurs chansonniers, notamment de Leclerc, de Vigneault et de Fillion. Bruno Roy confirme que « La nature est à la fois le point de départ et de repère de l'activité de notre chanson. »¹⁹⁵ Pour la plupart, les textes de Dor se montrent comme repliés sur le passé et sur l'extension du pays et gardent une forme de poésie descriptive qui, à première lecture, manque de ce dynamisme que l'on espère de l'œuvre socialement engagée :

Pays de rêve et d'abandon
Immense à perte d'horizon¹⁹⁶

On pourrait y soupçonner un penchant cathartique plus prononcé que dans les chansons d'autres auteurs-compositeurs et il n'y aurait rien de négatif si cela s'affirmait. Toutefois, même si Dor hésite à nommer les maux qui troublent le pays et tarde à lancer des appels concrets, ses textes, mélanges de souvenirs et de réflexions sur un besoin de changements dans le pays, s'entendent malgré tout comme des efforts de conscientisation de la collectivité.

Pour les auteurs-compositeurs-interprètes nicaraguayens, la mise en scène du cadre de la nature est essentielle et les valeurs de la vie campagnarde du passé trouvent une place légitime dans le présent. Le système de valeurs traditionnelles est celui que *los pueblos* ont élaboré. Il les unit malgré les différences ethniques et sert de *braconnage* ayant pour le but d'inventer une identité en commun. En fait, la vie quotidienne rurale dépeinte par les frères Mejía Godoy, est celle des gens qui s'accommodent volontiers de l'univers rural mais qui se sont réduits à l'indigence dans tous ses aspects. Cette pauvreté se manifeste dans le travail

¹⁹⁵ Roy, Bruno. *op. cit.* p. 201.

¹⁹⁶ Dor Georges. *ibid. Le pays natal*, vol. 1, p. 29.

dur des individus comme celui de « la negra María » qui « afana en su pulpería, » comme la mère de Quincho qui : « se penqueya en la Rebusca, » comme les domestiques María et Chepe qui se « mecateyan todito el día.» Les verbes utilisés viennent du Nahuatl, ce qui les charge de sentiments emphatiques. Le verbe espagnol « trabajar » décrit l'activité du travail en général mais les mots indigènes spécifient davantage le type de travail et en expriment l'effort. Leur utilisation démontre un retour linguistique (historique) aux origines du peuple nicaraguayen et son intention de se distinguer de ceux qui lui ont apporté l'espagnol et l'ont obligé directement et indirectement à travailler dur.¹⁹⁷

La pauvreté s'entend dans l'adjectif « humilde » qui en est un compagnon inséparable, dans des souvenirs et descriptions du « viejo pueblo » qui est construit des « adobes » où les gens n'auraient plus que « quesillo en trenzas de Nagarote », « cajetitas de Diriomo, » et des « buñuelos de Guadalupe » à offrir si quelqu'un d'important venait les visiter tandis qu'une « flor de sacuanjoche » serait le cadeau d'un amoureux qui ferait la cour à une jeune fille.

La pauvreté s'exprime aussi ici dans l'idée de ce que le « pueblo » est « sencillo como la palabra Juan, » exprimée par l'association de la famille campagnarde à la Sainte Famille :

Cristo (...) nació en Palacagiüina
De un Chepe pavón y una tal María¹⁹⁸

Elle est présente dans le motif de la recherche d'une relation entre les humains et les éléments naturels qui les entourent et qui relèvent du système original de croyances. On note une relation profonde avec le maïs dans *Somos hijos del maíz*. Cette plante amérindienne est un « irreversible alimento del pueblo ».

¹⁹⁷ Avendaño, Xiomara, Jorge Cuadra, et Francisco Cedeño. *Cantos de lucha sandinista*, op. cit. p. 39.

¹⁹⁸ Mejía Godoy, Carlos. *Cristo de Palacagiüina*, album : « *Cantos a flor de pueblo*. » 1973.

Elle réside enfin dans le contraste entre la vie du campagnard et celle du propriétaire terrien :

Ella va a planchar muy humildemente
La ropa que goza la mujer del terrateniente,¹⁹⁹

dans l'analphabétisme :

yo soy de un pueblo reciente
analfabeta vigente²⁰⁰

et on la trouve dans les instruments musicaux, ce que confirme le geste du l'auteur-compositeur-interprète:

marimba, quena y zampona
flauta de barro y tambor.²⁰¹

Tous ces exemples contribuent à créer l'atmosphère extraordinaire d'un peuple dont l'existence dépend au niveau fondamental de la survie matérielle. Au Nicaragua de l'époque de 1960 à 1980, les différentes facettes de la pauvreté ne sont que les nuances de la pauvreté économique du campagnard. Parler de la pauvreté, c'est parler de la caractéristique principale du mode de vie nicaraguayen et souligner la pauvreté constitue une *ruse* qui a pour but de maintenir les espoirs envers et contre de cette situation. Toutefois, ces textes n'oppriment pas ; au contraire, ils révèlent la puissance singulière d'un peuple qui a gardé sa joie de vivre et un énorme courage à faire face aux adversités du destin. La pauvreté y est omniprésente mais le désir de la survivance et la foi qu'un jour mettra fin à leur histoire « de vergüenza y valor » pour donner naissance à une nouvelle société, un héritage pour leur fils, illumine chaque ligne et reconforte les esprits.

¹⁹⁹ Mejía Godoy, Carlos. *Cristo de Palacagüina*, *ibid.*

²⁰⁰ Mejía Godoy, Luis Enrique. *Yo soy de un pueblo sencillo*, *op. cit.*

²⁰¹ Mejía Godoy, Luis Enrique. *Tengo a América en mi voz*, c1980.

Dans les textes québécois, par contre, on peut distinguer une autre manifestation de la pauvreté, celle des relations sociales. Les chansonniers parlent de l'amitié, une forme supérieure d'unité entre des personnes qui partagent des valeurs essentielles. Plusieurs chansons évoquent un sentiment de vide dans les relations humaines de sorte que le problème peut être considéré comme une autre manifestation de la pauvreté : celle des relations humaines. Ce type de problème n'existe pas dans la société nicaraguayenne rurale où les relations sociales gardent leur forme traditionnelle.

Or toutes les nations d'origine latine tiennent aux relations sociales et les Québécois ne sont pas une exception. Ce que Lévesque met en évidence comme un manque d'amour dans : « quand les hommes vivront d'amour » (*même titre*), « les hippies dans mon quartier, (...) ils rêvent de fraternité » (*Les hippies*), comme un individualisme urbain dans : « on est fait pour être oublié » (*Bozo...*), « que chus donc ben dans mon char » (*Dans mon char*), comme l'indifférence dans : « les grands (...) regardent toujours par terre » (*Les trottoirs*), ou dans : « ne restez pas indifférents » (*Conscience universelle*), et comme une solitude dans : « nous n'étions point seuls (...) c'était le temps de l'amitié, t'en souviens-tu, mon ami perdu ? » (*Paulin*), signale une fragmentation subtile de la nation qui tâtonne dans la nouvelle réalité post-moderne afin de découvrir l'image identitaire qui lui correspond.

Bruno Roy se demande si le Québec est prêt à examiner son nouveau « lieu de résidence » - la ville.²⁰² Il conclut affirmativement que :

le chansonnier des années 60 a accompagné sa révolte d'une exaltation collective et il a travaillé à réinventer des valeurs. En ce sens très précis, la chanson québécoise s'est inscrite, comme le roman et comme la poésie dans cette tentative de réappropriation. Une thématique nouvelle s'est installée. Elle y est très vivante depuis, malgré une amorce hésitante. Le chansonnier tente de dominer son nouveau milieu au moyen de la création.²⁰³

²⁰² Roy, Bruno. *op.cit.* p. 168.

²⁰³ Roy, Bruno. *op.cit.* p. 168.

Dor, par exemple, aborde le sujet de la solitude avec une grande force émotive

Du fond de notre solitude
Je t'appelle pays
Avec le cri de l'original blessé²⁰⁴

La référence à l'original est centrale dans cette représentation collective.

Le cœur humain
Cherche le cœur des choses
Le tien comme le mien
Est dans sa poitrine²⁰⁵

Mais dans les blocs appartements
Y a trop de voisins on n'a plus le temps²⁰⁶

Les chansonniers semblent voir le paradoxe de ce que les Québécois se trouvent dans une position d'apprendre l'art de la survivance pour la deuxième fois dans leur histoire.

L'apprentissage de la vie pionnière cède la place à une vie urbaine où dès le début on se sent comme dans « une tour » où on manque de recours et on se sent seuls.²⁰⁷ En fait, la majorité de chansons dégagent un sentiment oppressif de l'existence urbaine où

la ville est un lieu léthargique. Comme l'écrivait dernièrement Jacques Juillet, les villes secrètent la mort par leur gigantisme, leur manque de racines. La ville est un produit impersonnel, un délire impuissant. Elle est accumulation de solitude, de frustration, de culpabilité et de rage. La vie y est factice ; la ferveur éphémère.²⁰⁸

L'évocation de la solitude sous différentes formes poétiques citées rappelle que ce n'est pas l'idéal qu'ils cherchaient tous et que chacun a besoin d'une action de sauvetage car la « province est un otage, elle est un oiseau en cage. »²⁰⁹ La nécessité de la valeur humaine

²⁰⁴ Dor Georges. *ibid.* *Maudit pays!*, vol. 4, p. 43.

²⁰⁵ Dor Georges. *ibid.* *Le coeur humain*, vol. 2, p. 55.

²⁰⁶ Dor Georges. *ibid.* *Le bonheur*, vol. 3, p. 29.

²⁰⁷ Dor Georges. *ibid.* *Ma province*, vol.1 p. 32.

²⁰⁸ Roy, Bruno. *op. cit.* p. 172.

²⁰⁹ Dor Georges. *ibid.* *Ma province*, vol. 1 p. 32.

reste sans résolution ; elle n'a comme remède que la recherche d'un soulagement dans les souvenirs de l'enfance.²¹⁰ Elle occulte aussi le grand dilemme de la construction de l'identité nationale dont le manque représente l'impossibilité d'appartenance à une collectivité qui peut former un pays, qui peut établir un repère compréhensible. Cette absence devient une forme supérieure de la pauvreté des relations humaines au Québec. Lévesque en parle en termes d'éveil collectif. Sa *tactique* intègre le récit dans le passé où, ce à quoi il fait un appel, s'est déjà effectué :

Tout le monde s'est réveillé.²¹¹

Il fait un appel direct aux Québécois : « Ne restez pas indifférents » et invite à suivre les hippies qui se sont unis et qui rêvent de fraternité.²¹²

Dor rend justice au thème de l'identité dans *Je suis Québécois ?* où il exprime un désarroi de ce que c'est cette appartenance à la nation et au pays appelé Québec

Je suis Québécois
(...)
En attendant qu'on soit plus rien.²¹³

La question contenue dans le nom même de la nation indique ici toute l'angoisse identitaire véhiculée par les chansonniers.

3. 6. Les expressions de l'espoir dans les textes des chansons québécoises et nicaraguayennes

Au Québec, l'incertitude quant à l'avenir dans un pays dont les changements en voie d'industrialisation ne répondent pas aux besoins de la majorité de citoyens et la question de

²¹⁰ Roy, Bruno. p. 51.

²¹¹ Lévesque, Raymond. *Bozo-les-culottes*, <http://www.qim.com/artistes/biographie.asp?artistid=96>

²¹² Lévesque, Raymond. *ibid. Les hippies*.

²¹³ Dor, Georges. *op. cit. Je suis Québécois?*, vol. 3, p. 35.

ce que c'est qu'être Québécois mènent les chansonniers à explorer le thème de la foi dans un avenir meilleur. Au Nicaragua, cette même foi surgit à la base d'une longue souffrance des peuples dépourvus de la liberté politique et subjugués à une vie sans possibilité de développement social, économique et culturel. La foi se manifeste à travers l'espoir et répond aux exigences les plus profondes des gens, celle de pouvoir envisager d'autres options que celles qui sont disponibles.

En vue d'inspirer des changements sociaux, toutes les chansons étudiées contiennent un élément d'espoir. Espérer fait partie intégrale de la structure des textes. D'autre part, cet élément se trouve explicite dans les chansons suivantes : *Quand les hommes vivront d'amour* (Lévesque), *Le p'tit Québec de mon cœur* (Lévesque), *Pays et paysage* (Dor), *La joie* (Dor), *Volveré a mi pueblo* (Carlos Mejía Godoy), *Para luchar y quererte* (Luis Enrique Mejía Godoy), *Amando en tiempo de guerra* (Luis Enrique Mejía Godoy) et *Mi venganza personal* (Luis Enrique Mejía Godoy).

Puisque les deux peuples s'inspirent de traditions chrétiennes où l'espoir est un élément de la doctrine, il semble naturel que les manières d'exprimer l'espoir par les auteurs-compositeurs intègrent cette perspective. Lévesque et Dor font usage de l'idée chrétienne de l'espoir mis en évidence dans la représentation d'un monde idyllique dans l'avenir comme dans la Bible.²¹⁴ Placée à côté de *Quand les hommes vivront d'amour*, *La joie* de Dor explore les mêmes valeurs de « paix et de la fraternité » qui sont des « vieux rêves de l'humanité. »

Une chanson qui lie étroitement la religion à la réalité vécue au Nicaragua est *Credo* de Carlos Mejía Godoy. L'espoir est ici celui de l'homme qui s'identifie au Christ ouvrier dont le pouvoir divin venant de son rapport avec Dieu le Père ne laissera pas périr son

²¹⁴ Cette caractéristique de la chanson *Quand les hommes vivront d'amour* a été mentionné dans le paragraphe sur la pauvreté.

peuple. S'il est vrai pour le Christ d'être né « en el ventre humilde » et d'avoir été « torturado, » cette situation est analogue à celle du peuple nicaraguayen. « Creo en Vos » s'entend dans ce contexte comme « je Vous confie notre avenir. »

D'autres chansons relèvent tout simplement de l'imagination populaire. Par exemple, dans le *P'tit Québec de mon cœur* le chansonnier exprime des vœux collectifs de l'établissement d'une *québécoité* qui correspondrait à l'institution de l'ordre et de la paix personnelle dans le pays :

Je voudrais que tous les gens
Y vivent à l'aise et contents
Le p'tit Québec de mon cœur²¹⁵

On y reconnaît une généralisation presque naïve dont la sincérité réaffirme l'existence de la même voix humaine présente dans chacun de nous. Ce même désir de pouvoir se reposer « cuando liberemos la tierra » est présent dans *Amando en tiempo de guerra*. Ici, Luis Enrique Mejía Godoy recourt à l'expression d'illusion de la plénitude comprise dans « que la luna nos dé su pan y su beso » à la manière d'un fait accompli déjà pendant la guerre :

Amando en tiempo de guerra
(...)
Es conseguir que la luna nos dé su pan y su beso.²¹⁶

Ainsi l'auteur-compositeur suggère de vivre ses espoirs dans le moment présent.

Pays et paysage et *Volveré a mi pueblo* adoptent un angle différent où l'espoir se met en relation avec la patience. Dans *Pays et paysage*, Dor parle des changements socio-politiques en termes du durée nécessaire pour les effectuer : « nous prendrons le temps qu'il faudra. » Cette simple phrase reflète la décision de poursuivre les rêves collectifs et l'espoir

²¹⁵ Lévesque, Raymond. *op. cit. Le p'tit Québec de mon cœur*.

²¹⁶ Mejía Godoy, Luis Enrique. *Amando en tiempo de guerra*, album : *Amando en tiempo de guerra* . (CBS) Costa Rica, 1979.

qu'elle manifeste remonte à la patience ancrée dans le verbe « qu'il faudra. » Dans *Volveré a mi pueblo*, l'espoir s'exprime dans le fait de ce qu'un jour celui qui lutte pour un meilleur avenir pourra retourner chez lui afin de jouir d'une nouvelle réalité. C'est un espoir de ce que la lutte se terminera bientôt et que l'on pourra améliorer la vie une fois débarrassés du poids de l'injustice sociale et politique. Le paradis ici sera l'état de l'insouciance d'un enfant libre de profiter de sa vie dans un monde parfait.

Volveré a mi pueblo
Lleno de esperanzas
Con las manos grandes, para trabajar
Y cuando descansa al final del camino
Volveré a ser niño sin mirar atrás.²¹⁷

Quant à Luis Enrique Mejía Godoy, ses textes intègrent l'amour et la passion pour une femme dans l'amour patriotique. Dans ces vers où le pronom « te » est ambigu, il exprime l'espoir de ce que son peuple progresse :

Te amo con la misma energía
Que vemos avanzar el futuro del pueblo²¹⁸

Pour lui, le temps de la guerre est le temps “de hablar de esperanza y del amor” (*Amando en tiempo de guerra*) et la victoire de la révolution lui donnera la possibilité d'offrir tous les fruits de la liberté à ses ennemis :

Mi venganza personal será el derecho
de tus hijos a la escuela y a las flores.²¹⁹

Ainsi dans le mot « venganza » on lit « esperanza » ou *espoir* pour tous les changements que le peuple nicaraguayen a envisagé et qui viendront en temps et lieu. Une fois de plus, la doctrine chrétienne de l'amour de son prochain trouve une expression poignante dans ces

²¹⁷ Mejía Godoy, Carlos. *op. cit. Volveré a mi pueblo*.

²¹⁸ Mejía Godoy, Luis Enrique. *Para luchar y quererte*, album: *Para luchar y quererte*. (CBS) Costa Rica, 1975.

²¹⁹ Mejía Godoy, Luis Enrique. *Mi venganza personal*. c1980.

vers qui proposent une interprétation de « gifle pour gifle » dans un contexte de « œil pour œil ».

L'espoir, étant une qualité nécessaire pour faire face aux adversités, appelle des formes distinctes d'énonciation. D'après les exemples étudiés, nous pouvons conclure que cette qualité accompagne les efforts des chanteurs sociaux pour changer le *statu quo* socio-politique du Québec et du Nicaragua entre 1960 et 1980 et qu'elle complète les descriptions des problèmes et des appels à l'action. L'espoir peut surgir d'une simple nécessité humaine et peut acquérir des dimensions religieuses. Il peut s'enfoncer dans la structure du récit et il peut se révéler d'une manière nette et préfigurée, comme nous l'avons vu dans l'ensemble des textes analysés.

Conclusion

En conclusion, il s'avère que les textes des chansons de l'époque entre 1960 et 1980 sont une expression vivante du milieu socioculturel de leurs lieux d'origine et que les auteurs-compositeurs-interprètes de cette période historique nous permettent de voir et de mieux comprendre le *caractère social* de chaque culture, ce qui constitue une partie intégrante de toute une *manière de vivre* d'un peuple. La *manière de vivre* représente la *contre-culture* qui cherche constamment une place légitime au sein de la culture dominante. Elle le fait par le moyen des *tactiques* qui comprennent un *braconnage* des valeurs officiellement reconnues et des *ruses* énonciatives multiples. Ces procédés relèvent des *occasions* qui se présentent sans pouvoir de les anticiper en avant. En effet, les chansonniers sont capables de transmettre des messages qui reflètent la pensée populaire spontanée. La chanson s'approche de la littérature orale en gardant les caractéristiques fondamentales d'une communication de geste, typique des communautés rurales dont proviennent tantôt les Québécois comme les Nicaraguayens. Les messages qu'elles contiennent réaffirment les valeurs collectives et invitent à les préserver mais signalent aussi des inquiétudes afin d'éveiller la conscience universelle. Elles jouent donc le rôle d'un baromètre social.

Deux thèmes manifestes se dégagent des œuvres étudiées : la pauvreté et l'espoir d'un meilleur avenir. La question qui se pose au Québec est celle de trouver un équilibre entre le passé rural récent, le progrès technologique et l'identité nationale. Au Nicaragua, il est question de réunir plusieurs ethnicités rurales sous le signe du colonisé pour qu'elles défendent leurs droits de citoyens.

Les formes distinctes que prennent les thèmes étudiés découlent de l'expression culturelle, de l'intensité des problèmes vécus et de la perception individuelle en conjonction

avec le savoir-faire de chaque auteur-compositeur-interprète. En vertu de leur popularité ces chansons se sont inscrites dans les transformations socio-politiques des deux pays dans les décennies de 1960 à 1980.

Discographie

Lévesque, Raymond. 1977. *Filoson*, FIL-77101.

Lévesque, Raymond. 1962. *Québec-Love* – Gamma GCD-507.

Mejía Godoy, Carlos. 1996 (1973). *Cantos a flor de pueblo*. Mántica-Waid 0396017 (1ère éd., San José, Costa Rica).

Mejía Godoy, Carlos. *Grandes éxitos de Carlos Mejía Godoy*. (España 1977/78/79).

Mejía Godoy, Carlos. 1999 (1977). *El son nuestro de cada día*. Mántica-Waid (1ère éd., San José, Costa Rica.)

Mejía Godoy, Luis Enrique. 1971. *Este es mi pueblo*. San José: INDICA/CBS 20072, San José, Costa Rica.

Mejía Godoy, Luis Enrique. 1973 (1970). *Hilachas de sol*. San José: INDICA/CBS 100.048, San José, Costa Rica (1ère éd., (CBS) Costa Rica).

Mejía Godoy, Luis Enrique. 1975. *Para luchar y quererte*. (CBS) Costa Rica.

Mejía Godoy, Luis Enrique. 1981. *Un son para mi pueblo*. (Luis Enrique Mejía Godoy y el Grupo Mancotal), Ocarina MC-010.

Bibliographie générale

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Édition révisée. London: Verso, 1991.
- Andrews, Caroline et Denis Bachand, dir. *Dislocation et permanence. L'invention du Canada au quotidien*. Ottawa : Les presses de l'Université d'Ottawa, 1999.
- Asselin, Christiane, dir. « Des textes qui chantent. » *Urgences*, n° 26, (déc. 1989), p. 5-125.
- Avendaño, Xiomara, Jorge Cuadra, et Francisco Cedeño. *Cantos de lucha sandinista*. Managua : ENIGRAC-Editorial Vanguardia, 1989.
- Ávila, Raphaël. « Religion et société politique au Nicaragua après la révolution sandiniste. » *Social Compass*, vol. 30, n°s 2-3, p. 233-259.
- Baillargeon, Jean-Paul, dir. *Les pratiques culturelles des Québécois. Une autre image de nous-mêmes*. Québec : Institut Québécois de Recherche sur la Culture, 1986.
- Balandier, Georges. « Essais d'identification du quotidien. » *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 74, (janvier-juin), 1983, p. 5-12.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 262.
- Bataillon, Gilles. « Nicaragua: Moskitia, l'envers d'une démocratie. » *Esprit*, n° 12, p. 165-172.
- Bérengruer, Martine. « La chanson contemporaine engagée. » *L'École des lettres*, n° 10, (second cycle 2005-2006), p. 45-58.
- Bernard, Yvonne. « La chanson, phénomène social. » *Revue française de sociologie*, vol. 5, 1966, p. 166-174.
- Black, George. *Triumph of the People: The Sandinista Revolution in Nicaragua*. London : Zed Press, 1981.
- Ciechanower, Mauricio. « Carlos Mejía Godoy: Canción en Nicaragua, otra herramienta. » *Plural*, vol. 14, n° 167, p. 21-24.
- Ciechanower, Mauricio. « Nicaragua: una cultura de resistencia. » *Plural*, vol. 18, n° 207, p. 61-65.
- Ciechanower, Mauricio. « Carlos Mejía Godoy: Nicaragua en constante combustión. » *Plural*, vol. 14, n° 168, (segunda época), p. 45-51.
- de Certeau, Michel. *L'invention du quotidien, Arts de faire*, vol. 1, Paris: Gallimard, 1990.

- de Certeau, Michel. *La prise de parole*. Paris : Desclée de Brouwer, 1968.
- Denisoff, R. Serge. *Great Day Coming! Folk Music and the American Left*. Urbana: University of Illinois Press, 1971.
- Dor, Georges. *Poèmes et chansons*, vol. 1-4, Montréal : Leméac/Hexagone, 1970.
- Dunkerley, James. *Power in the Isthmus: A Political History of Modern Central America*. London and New York: Verso, 1988.
- Duval, Michèle. « Le Québec à l'heure des chansonniers et de la jeunesse » : *La chanson française*. Montréal : Editions Collège et Famille. 1966, p. 79-98.
- Eco, Umberto. « La musique et la machine » : *Communications*. Paris : Editions du Seuil, vol. 6, 1965, p. 10-19.
- Fairley, Jan. Review: « 'Gracias a la vida' The Power and Poetry of Song. » par Robert Pring-Mill. *Popular Music*, vol. 11, n° 3 (Oct. 1992), p. 365-370,
- Fairley, Jane. « Analysing Performance: narrative and ideology in concerts by ¡Karaxú! » *Popular Music*, vol. 8, n° 1, p. 1-30.
- Farnsworth, Paul R. *The social psychology of music*. New York: Dryden Press, 1958.
- Gagné, Robert M. (Robert Mills). *Principes fondamentaux de l'apprentissage : application à l'enseignement*. Montréal : Les Éditions HRW, 1976.
- Gagnon, Lysiane. « La chanson québécoise. » *Liberté*, vol. 8, n° 4, (juill-août 1966), p. 35-49.
- García, Claudia. « Interacción étnica y diplomacia de fronteras en el reino Miskitu a fines del siglo XVIII. » *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 56, n° 1, p. 95-121.
- Garfias, Robert. « The Marimba of Mexico and Central America. » *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 4, n° 2 (Autumn - Winter 1983), p. 203-228. University of Texas Press.
- Genest, Jean. « Âge d'or ou mal du siècle. » dans Jacques Charpentreau. *La chanson française*. Montréal: Les Éditions Bellarmin, 1965, p. 117-127.
- Giroux, Robert, éd. *Les aires de la chanson québécoise*. Montréal : Triptyque, 1984.
- Giroux, Robert, éd. *La chanson en question(s)*. Montréal : Triptyque, 1985.
- Guimond, Pierre. *La chanson comme phénomène socio-culturel : analyse de ses divers aspects*. (mémoire de maîtrise de sociologie) Montréal : Université de Montréal, 1968.

- Hayakawa, S.I. « Popular songs - vs - the facts of life. » *ETC*, vol 12, 1995, p. 83-95.
- Jordá, Miguel. *La sabiduría de un pueblo*. Santiago : Ediciones Mundo. c1975.
- Landau, Gregorio. *The Role of Music in the Nicaraguan Revolution – Guitarra Armada*. (thèse de doctorat de philosophie). San Diego: University of California, 1999.
- Larsen, Christian. *Chansonniers du Québec*. Montréal : Éditions Beauchemin, 1964.
- Léger, Robert. *Écrire une chanson*. Montréal : Éditions Québec Amérique, 2001.
- Léger, Robert. *La chanson québécoise en question*. Montréal : Les Éditions Québec Amérique, 2003.
- L'Herbier, Benoît. *La chanson québécoise*. Montréal : Les Éditions de l'homme, 1974.
- Maillard, Stanislas. « Que veulent les évêques? » *Informations catholiques internationales*, n° 554, p. 19-21.
- Mántica, Carlos. *El habla nicaragüense : estudio morfológico y semántico*. San José : EDUCA, 1983.
- Mayol, Pierre. « Michel de Certeau, l'historien et la culture ordinaire. » *Ésprit*, vol. 3, n° 4, p. 191-205.
- Mejía Godoy, Carlos, et Luis Enrique Mejía Godoy. 1980 (1978). *Guitarra armada*. Managua: Ocarina (1ère éd., San José, Costa Rica).
- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé*. Montréal : L'Étincelle, 1972.
- Moles, Abraham. *Sociodynamique de la culture*. Paris : Mouton, 1966.
- Muñoz Cruz, Héctor. « Educación y lenguaje en contextos indo-afroamericanos de la Costa Caribe de Nicaragua. » *Signos: Literarios y Lingüísticos*, vol. 1, n° 1, (junio 1999), p. 110-31.
- Oviedo, José Miguel. « Nicaragua: Voices in Conflict. » *Review: Latin American Literature and Arts*, vol. 31, n° 19, p. 19-25.
- Pailler, Claire. « Poésie populaire et révolutionnaire au Nicaragua. » *Iris*, vol. 1, 1981, p. 35-61.
- Pailler, Claire. Jorge, Chen Sham, éd. and introd.; Solís Cuadra, Pedro Xavier (epilogue). « Pablo Antonio Cuadra y el hombre nicaragüense. El poeta como Testigo y Atlante de su pueblo. » *Volver... a la fuente del canto: Actas del I Simposio Internacional de Poesía Nicaragüense del Siglo XX (Homenaje a Pablo Antonio Cuadra)*. (pp. 81-97). Managua, Nicaragua: Asociación Pablo Antonio Cuadra, 2005.

- Parisé, Robert. *Georges-Henri Lévesque, Père de la renaissance québécoise*. Montréal : Alain Stanké, 1976.
- Pring-Mill, Robert. « The roles of the Revolutionary song – a Nicaraguan Assessment. » *Popular Music*. vol. 6, n° 2, Latin America, (May, 1987), p. 179-189.
- Pring-Mill, Robert. « ‘Gracias a la vida’ The Power and Poetry of Song » London : Departement of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1990, p. 89.
- Pring-Mill, Robert. « The Nature and the Functions of Spanish American *poesía de compromiso*. » Dans Robert Gurney, éd. *The Search for Identity in Latin American Literature* (= *Bulletin of the Society for Latin American Studies*, n° 31), 1979, p. 4-21.
- Pring-Mill, Robert. « Cantas-Canto-Cantemos: las canciones de lucha y esperanza como signos de reunión e identidad. » *Romanistisches Jahrbuch*. n° 34, 1983, p. 318-54. (Reprinted as pamphlet, Oxford 1986, available through Dolphin books.)
- Reina García, G. *Diccionario de fraseologismos usados en Nicaragua*. Managua: UNAM-Managua, 1996.
- Renney, Céline. « De la guitare au fusil. » *Croissance des jeunes nations*, n° 210, p. 27-30.
- Rhodes, Willard. « Music as an agent of political expression. » *African Studies Bulletin*, vol. 5, (May 1962), p. 14-22.
- Rioux, Lucien. *Vingt ans de chanson*. Paris: Éditions Arthaud, 1966.
- Rioux, Lucien. « Vagabondages. » *Communications*, vol. 6, 1965, p. 79-88.
- Rioux, Marcel. « La jeunesse dans le monde contemporain et dans le Québec. » *Perspectives*, vol. 2, n° 1, (février 1966), p. 11-20.
- Rioux, Marcel « Remarques sur le développement socio-culturel du Canada-français. » *Contribution à l'Étude des Sciences de l'Homme*, vol. 4, 1959, p. 144-159.
- Rodríguez, Osvaldo. *Cantores que reflexionan* (notas para una historia personal de la nueva canción chilena). Madrid : Editorial LAR, 1984.
- Roy, Bruno. « Chansons et poésie : de belles intentions pédagogiques. » Vincent Charles Lambert, dir. *Leçons du poème*. Québec : Editions Nota Bene, 2007, p. 27-37.
- Roy, Bruno. *Et cette Amérique chante en québécois*. Montréal: Leméac, 1978.
- Roy, Bruno. *Panorama de la chanson au Québec*. Montréal: Leméac, 1977.

- Salaün, Serge. « La canción de protesta : quelques mécanismes de base » *Discours et idéologie* (Paris : Séminaire de PUER d'Etudes Ibériques, Université de la Sorbonne Nouvelle), n° 1, 1981, p. 111-19.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.
- Seeger, Charles. *Music in Latin America*. Washington, D.C.: Pan American Union, 1942.
- Sylvain, Alain. « Le Québec qui chante » dans Jacques Charpentreau et al. *La chanson française*. Montréal : Les Éditions Bellarmin, 1965.
- Scruggs, T.M. « Nicaragua, » dans *The Garland Encyclopedia of World Music – South America, Central America, and the Caribbean*. Olsen, Dale et Daniel Sheehy, éd. New York: Garland. 1998b, p. 747-69.
- Scruggs, T.M. « Miskitu, » dans *The Garland Encyclopedia of World Music – South America, Central America, and the Caribbean*. Olsen, Dale et Daniel Sheehy, éd. New York: Garland. 1998c, p. 659-65.
- Scruggs, T.M. « Music, Memory, and the Politics of Erasure in Nicaragua. » *Memory and the Impact of Political Transformation in Public Space*, Lisa Knauer and Daniel Walkowitz, éd. Duke University Press, 2004, p. 255-75.
- Scruggs, T.M. « Musical Style and Revolutionary Context in Sandinista Nicaragua. » *I Sing the Difference: Identity and Commitment in Latin American Song*, Jan Fairley and David Horn, éd. p. 117-134. Institute of Popular Music, University of Liverpool, 2002.
- Scruggs, T.M. « Let's Enjoy As Nicaraguans: the Use of Music in the Construction of a Nicaraguan National Consciousness. » *Ethnomusicology*, vol. 43, n° 2, 1999, p. 297-321.
- Scruggs, T.M. « (Re)Indigenization?: Post-Vatican II Catholic Ritual and “Folk Masses” in Nicaragua. » *World of music*, vol. 47, n° 1, 2005, p. 91-124.
- Scruggs, T.M. « Socially Conscious Music Forming the Social Conscience. » *From Tejano to Tango*. Clark, Walter Aaron, éd. New York: Rutledge, 2002, p. 41-69.
- Smith, Gordon E. « Folk Music. » Dans *The Garland Encyclopedia of World Music – South America, Central America, and the Caribbean*. Olsen, Dale et Daniel Sheehy, éd. New York: Garland. 1998c, p. 1163-1167.
- Souty, Jérôme. « Michel de Certeau (1925-1986). Un historien du quotidien. » *Sciences humaines*, n° 131, (oct. 2002), p. 44-46.
- Sylvain, Alain. « Le Québec qui chante. » dans Jacques Charpentreau. *La chanson française*. Montréal: Les Éditions Bellarmin, 1965, p. 63-75.

Thériault, Joseph Yvon. *Faire société. Société civile et espaces francophones*. Sudbury : Prise de parole, 2007.

Twain, Mark. *Mark Twain's travels with Mr. Brown*. New York : Russell & Russell, 1971.

Venne, Stéphane. « Notre chanson en quête de hauteurs. » *Liberté*, vol. 8, n° 4, p. 63-69.

Vigneault, Gilles. Album : *Mets donc tes plus belles chansons ensemble - Le Nordet* GVNC-1016. 1965.

Walker, Thomas W, éd. *Nicaragua in Revolution*. New York: Praeger, 1982.

Williams, Raymond. *The Long Revolution*. New York: Columbia University Press, 1961.

Yukiévich, Saúl. *Poesía hispanoamericana 1960-1970*. México : Siglo XXI editores, 1972.

Sites Internet

Almeida, Lilian Pestre de, «Regard périphérique sur la francophonie ou Pourquoi et comment enseigner les littératures francophones dans les Amériques.» *Études littéraires*, vol. 16, n° 2, août 1983 («Regards du Brésil sur la littérature du Québec»), p. 253-273. 2 juin 2008, <http://id.erudit.org/iderudit/500610ar>.

Cameron, Douglas M., « La représentation des frontières dans le cinéma contemporain : l'imbrication des cultures dans *El Mariachi*. » *Études littéraires*, vol. 29, n° 3-4, hiver 1997, p. 147-161. 2 juin 2008, <http://id.erudit.org/iderudit/501177ar>.

Chanady, Amaryll, «Entre la quête et la métalittérature — Aquin et Cortázar comme représentants du postmoderne excentrique.» *Voix et images*, 34, automne 1986 («Dossier comparatiste Québec-Amérique latine»), p. 42-53. 2 juin 2008, <http://id.erudit.org/iderudit/200605ar>.

Gérin-Lajoie, Antoine. *Un Canadien errant*. 10 août 2008, http://www.comnet.ca/~rg/ch_tr002.htm.

Gugelberger, Georg M. « Postcolonial Cultural Studies: 1. Origins to the 1980. » *The Johns Hopkins Guide to Theory and Criticism, Second Edition*. 2005. The Johns Hopkins University Press. 15 juin 2008, <http://litguide.press.jhu.edu.proxy.lib.uwaterloo.ca/cgi-bin/view.cgi?eid=209&query=cultural%20studies>.

Henighan, Stephen. « Central America's poets confront the era of globalization. » *Verse and Versatility*. June 2007. 21 juillet 2008, <http://www.walrusmagazine.com/articles/2007.06-poetry-festival/2/>.

Lévesque, Raymond. 29 juillet 2008, <http://www.qim.com/artistes/biographie.asp?artistid=96>.

Macherey, Pierre. Copyright. « Michel de Certeau et la mystique du quotidien. » (06/04/2005), 7 juin 2008, <http://stl.recherche.univlille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/macherey06042005.html>.

Mántica, Carlos Abaunza. « Carlos Mejía Godoy: Juglar de Nicaragua. Carlos y su inventario creador . » Junio 2005. 23 août 2008, <http://www.laprensa.com.ni/archivo/2005/agosto/29/nacionales/nacionales-20050829-04.html>.

Mejía Armijo, Rodrigo. « Marimba de arco. » Versión preliminar, febrero del 2001. 27 juillet 2008, <http://www.tilingolingo.com/main-s.htm>.

Mejía Godoy, Carlos. 14 mais 2008, http://lacuerda.net/tabs/c/carlos_mejia_godoy/?c=cmgo037.

Mejía Godoy, Luis Enrique. 19 mais 2008, <http://luisenriquemejiagodoy.musicas.mus.br/letras/749918/>.

Paradis, Ken. « American Theory and Criticism: 2. 1900 to 1970. » *The Johns Hopkins Guide to Theory and Criticism, Second Edition*. 2005. The Johns Hopkins University Press. 15 juin 2008, <http://litguide.press.jhu.edu.proxy.lib.uwaterloo.ca/cgi-bin/search.cgi>.

Pitti, Iván. « Elementos para una discusión sobre la Canción Centroamericana. » *Centroamericanto*. 3 juin 2008, <http://www.centroamericanto.com/news/CancionCA.htm>.

Poster, Mark. « The Question of Agency: Michel de Certeau and the History of Consumerism. » *Diacritics*. vol. 22 n° 2, (Summer 1992), p. 94-107. 7 juin 2008, <http://www.jstor.org.proxy.lib.uwaterloo.ca>.