

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**11 : 1 | 2014**

**Souvenirs, souvenirs**

---

# « Le train qui siffle ». Nostalgie et modernité dans la chanson country-western au Québec

*“The Whistling Train”. Nostalgia and Modernity in Quebec Country-Western Songs*

**Catherine Lefrançois**

---



### **Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4380>

DOI : 10.4000/volume.4380

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 30 décembre 2014

Pagination : 69-81

ISBN : 978-2-913169-36-4

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Catherine Lefrançois, « « Le train qui siffle ». Nostalgie et modernité dans la chanson country-western au Québec », *Volume !* [En ligne], 11 : 1 | 2014, mis en ligne le 30 décembre 2016, consulté le 15 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4380> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4380>

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# « Le train qui siffle » :

## Nostalgie et modernité dans la chanson country-western au Québec

par

Catherine Lefrançois

OICRM, Université de Montréal

**Résumé :** La chanson country-western, qui fait son apparition au Québec en 1942 avec les chansons de guerre de Roland Lebrun, a toujours exploité la nostalgie. Il s'agit d'un *ethos* fermement ancré dans ce répertoire et il est signalé, dans les enregistrements du country-western émergent des années 1940 et 1950, par plusieurs marqueurs sonores qui font notamment appel à un usage particulier du second mode de phonation et de la réverbération. Il s'agit alors d'une nostalgie typique de la modernité populaire, axée sur les souvenirs personnels et les récits individuels. Ce premier country-western s'inscrit par ailleurs dans la modernité de plusieurs manières, notamment par son succès médiatique. Cette modernité semble aujourd'hui complètement occultée et si la nostalgie demeure un élément clé de la chanson country-western, celle-ci est devenue une nostalgie plus traditionnelle et conservatrice, orientée vers une idéalisation du passé.

**Mots-clés :** *Analyse musicale – Voix – Stylistique – Phonographie / Transphonographie – Nostalgie*

**Abstract:** Since the first commercial recordings of Quebec's country-western music in the early 1940's, nostalgia has always been an important trope of the genre. In these recordings, nostalgia is signaled by very specific uses of falsetto and reverb, which are important signifiers in the genre's expressivity. Early country-western music uses nostalgia as a mean to express individual feelings and tell personal stories, something that, along with an extensive use of the mass media by the singers—many of them being radio personalities—places the genre in the realm of popular modernity. This modernity, however, is overshadowed by a shift towards tradition and authenticity, which took place in the 1970's and which is responsible for the somehow conservative image of québécois country-western music.

**Keywords:** *Analysis (musical) – Voice – Stylistics – Phonography / Transphonography – Nostalgia*

L'auteure tient à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour son soutien financier.

**La chanson** <sup>country-western</sup><sup>1</sup> occupe une place particulière dans l'univers culturel québécois. À la fois objet de honte et de fascination, elle suscite périodiquement un intérêt curieux dans les médias. Elle a longtemps été traitée comme une manifestation culturelle marginale et ses adeptes et ses artistes ont souvent fait l'objet d'une observation de type anthropologique visant à percer les mystères de ce qui est le plus souvent présenté comme un « phénomène ». Il circule d'ailleurs plusieurs idées reçues sur ce genre musical. Le country-western serait le genre musical qui vendrait le plus de phonogrammes au Québec, bien plus que la musique populaire de grande consommation. Le country-western serait « québécois », à la fois à cause de ses chansons naïves et de son code vestimentaire importé des États-Unis, souvent clinquant et sans racines historiques québécoises. Il serait aussi conservateur, moralisateur, et représenterait une vision traditionnaliste et passiste de la société québécoise. En effet, ce genre musical fonde son authenticité, depuis les années 1970, sur la mise en valeur d'une tradition interne faite d'un répertoire canonique, de liens familiaux importants entre les différentes générations d'artistes et d'hommages en tous genres. De plus, les chansons country-western des dernières décennies sont nombreuses à présenter une thématique religieuse ou à faire l'apologie d'un âge d'or où tout était plus simple, plus vrai et plus sincère. Ces repré-

sentations occultent les aspects les plus modernes du genre qui, au moment où il émerge dans les années 1940, introduit plusieurs nouveautés dans la musique populaire québécoise, notamment par la codification d'effets paralinguistiques et technologiques dans la représentation sonore de divers *ethos*. Parmi ces effets, l'usage du second mode de phonation et celui de la réverbération sont abondamment employés, entre autres pour signaler la nostalgie. Après une brève présentation des origines du genre musical au Québec, cet article décrira la manière dont ces deux traits sonores sont exploités dans la phonographie country-western des années 1940 et 1950, puis montrera comment ils sont convoqués dans la chanson « Le train qui siffle » en tant que marqueurs sonores de la nostalgie, une nostalgie qui, on le verra, tend à s'inscrire dans la modernité et non dans la tradition.

### « L'adieu du soldat »

La nostalgie est inscrite au cœur de la chanson country-western depuis les débuts sur disque de celui qu'on considère comme son premier représentant, Roland Lebrun dit « le soldat Lebrun ». Engagé volontaire basé à Valcartier, dans la région de Québec, Roland Lebrun, tombe malade et compose des chansons sur le départ des soldats pendant sa convalescence (Thérien, 2003 : 204). En 1941, il commence à se présenter sur scène et il attire un public nombreux dans les salles de la région de Québec (Du Berger *et al.*, 1997 : 153), puis remporte au début de l'année 1942 le concours d'amateurs du Palais Montcalm, victoire qui lance sa carrière sur les ondes de CHRC (Ber-

« Le train qui siffle »

nier *et al.*, 1968 : 86). Selon l'historien Robert Thérien, c'est grâce à l'armée canadienne qu'il serait rapidement passé de la scène au studio d'enregistrement (2003 : 205) : le 7 février 1942<sup>2</sup>, Lebrun enregistre « L'adieu du soldat » pour la compagnie Starr, chanson dans laquelle un soldat fait ses adieux à ses proches. Les ventes de ce disque auraient été « phénoménales » (Thérien, 2004 : 6). Le chanteur est alors assigné aux services auxiliaires de l'armée canadienne et il amorce une série de tournées au Québec et partout au Canada pour présenter ses chansons dans les bases militaires, à la radio et sur scène (Thérien, 2004 : 6), effectuant pendant trois ans un véritable travail de propagande pour l'armée et pour la conscription. La station CHRC consacre une émission hebdomadaire à Roland Lebrun, le lundi soir, (Du Berger *et al.*, 1997 : 154) et le chanteur est si populaire que la station doit engager en 1943 une employée dont la tâche consiste exclusivement à traiter la correspondance qui lui est adressée (70), qui pouvait se composer de plusieurs centaines de lettres par semaine (155). Le public de Roland Lebrun est largement féminin et celui-ci est avant tout un chanteur sentimental. Ses chansons racontent bien sûr la guerre, mais aussi l'amour, heureux ou déçu, la famille et le pays. La nostalgie imprègne ses chansons de guerre mais aussi ses chansons d'amour (« Un jour c'était ta fête ») et ses nombreuses chansons glorifiant l'amour de la mère, comme par exemple dans « La prière d'une maman ». Bien que la persona adoptée par Roland Lebrun soit explicitement militaire<sup>3</sup>, il est associé dès ses débuts à l'univers western et *Radiomonde*, qui consacre en février 1942 un entrefilet à la chanson « L'adieu

du soldat », présente l'artiste comme un cow-boy chantant. La formule du chanteur s'accompagnant à la guitare qu'adopte Roland Lebrun ainsi que sa voix plus nasale que celle des chanteurs populaires du début des années 1940 n'y sont sans doute pas étrangères.

Plusieurs sources suggèrent que le style et le répertoire de Roland Lebrun ont directement influencé les chanteurs country-western qui l'ont suivi. Cinq ans avant d'enregistrer son premier disque, le jeune Marcel Martel, âgé de 17 ans en 1942, interprétait les chansons du soldat Lebrun dans ses spectacles (Martel et Boulanger, 1983 : 38 et 40). Il continuera à le faire à la radio lors de son premier engagement à CHLN (Martel et Boulanger, 1983 : 52). Willie Lamothe interprète lui aussi les chansons du soldat Lebrun sur scène (Le Serge, 1975 : 43). Pendant son passage dans l'armée, il se fait d'ailleurs brièvement appeler « le sergent chantant » sur les ondes de CKAC et il se présente sur scène dans son uniforme (Le Serge, 1975 : 43). De plus, il semble que ce soit le succès commercial des disques du soldat Lebrun qui ait incité RCA Victor à tenter de répliquer à Starr en recrutant Paul Brunelle. Remarqué par Hugh Joseph au concours de la Living Room Furniture qu'il remporte en 1944 pour une deuxième fois à Montréal (Thérien, 2003 : 207), Paul Brunelle, qui interprète à l'époque les chansons de Tino Rossi et de Bing Crosby, se met à chanter dans le style country-western à la demande de la compagnie, dans le but explicite de concurrencer Roland Lebrun (Godin, 1965 : 40). C'est donc à la fois au style adopté par le soldat Lebrun et au succès qu'il a connu qu'on peut attribuer l'émergence d'un

groupe de chanteurs amateurs, auteurs-compositeurs-interprètes s'accompagnant à la guitare, qui donneront naissance au country-western, et c'est probablement à cause de la rentabilité des disques du soldat Lebrun que ces artistes ont eu à leur tour accès aux studios d'enregistrement, chez RCA Victor qui veut proposer un produit concurrent et chez Starr qui poursuit le développement de son secteur country-western.

### Les marqueurs sonores de la nostalgie

Les pionniers du country-western qui font leurs débuts sur disque dans les années 1940 vont s'emparer, comme leur modèle Roland Lebrun, de l'*èthos* nostalgique. Ils vont également, de manière beaucoup plus systématique que Lebrun, adopter et adapter plusieurs éléments du style vocal des chanteurs country états-unien et de l'esthétique des enregistrements issus du cinéma western. Parmi une vaste palette de paramètres vocaux, instrumentaux et technologiques, deux marqueurs stylistiques sont particulièrement mis à contribution dans l'expression de la nostalgie : il s'agit du recours au second mode de phonation et de l'usage de la réverbération, codifiés dans l'expressivité country-western et convoqués dans la construction de diverses représentations symboliques.

#### *Le second mode de phonation*

Le second mode de phonation<sup>4</sup> constitue, avec la nasalisation, un des marqueurs stylistiques les plus importants de la voix country. Dans la chanson

country-western enregistrée au Québec, le second mode de phonation est surtout employé dans le yodel et dans de brèves figures ornementales qui introduisent un changement de timbre. Le passage d'un mode de phonation à l'autre s'accompagne d'un phénomène bruité perçu par l'oreille comme une rupture dans la voix. Appelé *break* dans les travaux en anglais, cette cassure vocale est mise en valeur et amplifiée dans plusieurs styles de chant populaire dont le country-western. Le passage du premier au second mode de phonation et la cassure vocale qui l'accompagne occupent des fonctions expressives importantes dans le corpus.

Fernando Poyatos attribue au second mode de phonation, envisagé comme un effet paralinguistique, un rôle expressif et communicationnel important. (Poyatos, 1993). Le second mode de phonation est aussi spontanément employé par les hommes imitant une femme. Pour John Napier (2004), cette association entre second mode de phonation et voix féminine alimente souvent une interprétation erronée de l'usage de ce registre et on devrait davantage tenir compte de la filiation stylistique des œuvres et du contexte dans lequel ce modificateur *y* est utilisé. Par exemple, Catherine Rudent a montré que pour le *hard rock*, et en particulier chez le chanteur de Deep Purple, Ian Gillan, le second mode de phonation constitue un marqueur de virilité, à cause de son association avec la virtuosité et du contexte de compétition improvisée avec d'autres instruments dans lequel il survient (Rudent, 2005). Napier, quant à lui, revisite le rôle expressif de ce modificateur paralinguistique chez Hank Williams, qui, pour David Brackett, était associé à une « éruption du féminin » (Brackett

« Le train qui siffle »

1995). Napier y voit quant à lui un marqueur stylistique important mais aussi, à cause de l'importance des chansons qui traitent d'abandon et de rejet chez Williams, un indicateur de tristesse (Napier, 2004 : 127-128). La relation entre second mode de phonation et tristesse semble d'ailleurs confirmée, pour la voix parlée, par au moins une étude psycho-acoustique (Burkhardt et Sendlmeier, 2000). Cette association entre le second mode de phonation et la tristesse trouve peut-être sa source dans une de ses manifestations physiologiques : le pleur. L'anthropologue Greg Urban soutient en effet que le second mode de phonation constitue une des icônes interculturelles du pleur, présentes dans les pleurs authentiques mais aussi dans plusieurs types de pleurs rituels (Urban, 1988 : 389). Parmi les icônes du pleur identifiées par Urban, on retrouve également ce qu'il nomme le *cry break*, qui consiste en une accumulation d'air sous la glotte fermée suivie par une expulsion d'air voisée et souvent accompagnée de bruits, avec une intonation descendante. (Urban, 1988 : 389-390). Ces deux icônes du pleur, soit le second mode de phonation et le *cry break*, sont cités par Aaron Fox comme faisant partie du style vocal country états-unien, qui les associe lui aussi à la stylisation des pleurs et de la tristesse, ces effets signalant des affects précis et découlant des traditions stylistiques (Fox, 2004 : 280).

Timothy Wise (2007) s'est intéressé aux différentes manifestations du second mode de phonation dans la chanson country, en particulier dans la musique *hillbilly* d'avant la Deuxième Guerre mondiale. Il définit chaque occurrence du second mode de phonation accompagnée d'une cassure

vocale comme appartenant à une espèce de yodel particulier, chacune de ces espèces pouvant être associée à des affects différents (« *mood categories* », Wise, 2007 : par.1). Le yodel de première espèce consiste en une alternance entre les deux registres effectuée sur des syllabes dépourvues de signification verbale, à la manière du yodel alpin traditionnel; il est très courant dans la musique *hillbilly* et les chansons de cow-boy des années 1930 et 1940 (Wise, 2007 : par.38), tout comme dans le corpus country-western québécois. La deuxième espèce de yodel correspond à une technique que Wise nomme le *word-breaking* : l'interprète « brise » une voyelle d'un mot la chantant d'abord en premier mode de phonation pour ensuite lui ajouter une seconde note, plus haute et généralement plus longue et accentuée, chantée en second mode de phonation. Wise associe cette espèce de yodel à la plainte et à l'abattement mais souligne que le *word-breaking* peut aussi indiquer l'extase. Enfin, la troisième espèce de yodel correspond à l'utilisation du second mode de phonation de manière ornementale, au début ou à la fin d'un mot. Si l'ornement est situé après la note cible, comme c'est le plus souvent le cas dans le corpus étudié par Wise, cette technique est alors appelée *feathering* (Wise, 2007 : par.45). Marqueur stylistique important de la musique country, il est souvent utilisé dans les chansons de cow-boy aux thèmes sentimentaux des années 1930, dans lesquelles il exprime l'exubérance (Wise, 2007 : par.46).

En fonction de sa coordination avec d'autres paramètres, la présence du second mode de phonation est donc employée dans la constitution d'*ethos* variés. La chanson country-western enregistrée

au Québec au cours des années 1940 et 1950 propose son propre code expressif, qui est dérivé du corpus états-unien mais qui s'en distingue sur certains plans. Si le yodel de deuxième espèce y est pratiquement inexistant, celui de troisième espèce y est très abondant. Ce passage ornemental au second mode de phonation y est surtout utilisé dans des chansons plaintives exprimant la tristesse et l'abattement et jamais l'exubérance. Il est alors très bref et il est toujours situé avant la note cible, agissant à la manière de sanglots stylisés; il partage d'ailleurs des traits phonatoires avec les icônes interculturels du pleur identifiés par Greg Urban, dont l'intonation descendante et la présence de sons bruités. On retrouve aussi dans le corpus québécois plusieurs performances de yodel de type tyrolien (yodel de première espèce), qui présentent une alternance répétée, souvent très rapide, entre le premier et le second mode de phonation, s'étendant sur une section formelle entière. La plupart des chansons country-western comportant du yodel sont des chansons exubérantes et joyeuses mettant en scène des personnages de cow-boys, et plusieurs sont des chansons faisant référence à des espaces naturels imposants (plaines et prairies, montagnes). Le yodel peut y être plus ou moins virtuose et peut faire l'objet de toutes sortes de microvariations de timbre (Lefrançois, 2011 : 137-167).

### *La réverbération*

Les enregistrements des chanteurs country-western sont probablement parmi les premiers, au Québec, à utiliser de manière codifiée la réverbération, en partie sans doute sous l'influence des films western

hollywoodiens. Les vedettes de ces films, comme Roy Rogers et Gene Autry, étaient présents dans les pages artistiques des journaux montréalais, et les chansons de ces cow-boys chantants faisaient l'objet de nombreuses adaptations enregistrées au Québec par des chanteurs populaires. C'est dans ces films que se sont codifiées les représentations symboliques associées à la réverbération, en particulier en ce qui concerne les représentations aurales de l'Ouest. (Doyle 2004; 2005). Imaginé et montré au cinéma comme un espace vaste, peu habité et sauvage, l'Ouest est représenté dans les enregistrements de musique populaire de cette époque par le biais de phénomènes acoustiques naturels censés caractériser ce territoire. La réverbération, le plus souvent appliquée à la *steel guitar* et à des voix d'accompagnement qui font l'objet d'une captation sonore éloignée, est ainsi devenue une convention évoquant ces grands espaces. À ces sonorités fortement réverbérées s'opposait le plus souvent une voix soliste captée de beaucoup plus près et mate<sup>5</sup>, sans réverbération (Doyle, 2005 : 113).

Cette convention est appliquée dans plusieurs enregistrements country-western québécois des années 1940 et 1950. Avant le milieu des années 1950, ces enregistrements font cependant entendre une instrumentation beaucoup plus restreinte que ceux des cow-boys chantants. Le contraste entre voix réverbérée et voix mate décrit par Doyle est limité aux enregistrements comportant du yodel et concerne uniquement la voix du soliste. L'usage de la réverbération tend à délimiter des sections formelles dans les chansons; la réverbération est alors appliquée aux sections de yodel

« Le train qui siffle »

ou encore, si elle était déjà présente, elle devient plus longue lors de ces passages. Ces variations dans la réverbération ont pour effet de situer la voix dans des espaces distincts et représentés comme possédant des caractéristiques acoustiques différentes. La voix qui yodèle donne l'impression de se situer dans un espace extérieur, vaste, et ce procédé se retrouve en général dans des chansons décrivant les prairies ou les montagnes. La voix mate présente un niveau sonore souvent plus élevé que la voix réverbérée. Celle-ci apparaît donc non seulement située dans un espace vaste mais semble également plus distante. Ce contraste, selon Doyle, témoigne d'une dialectique opposant l'ici et l'ailleurs (Doyle, 2004 : 38). C'est précisément cette opposition ce qui constitue l'objet principal de la chanson « Le train qui siffle ».

### « Le train qui siffle » : Intimité, distance et nostalgie

En 1948, la compagnie RCA Victor fait paraître « Le train qui siffle ». Enregistrée par Paul Brunelle, la chanson met en scène un narrateur faisant ses adieux avant d'entreprendre un voyage. L'identité du narrateur, celle du narrataire, le lieu du récit et la destination du voyage sont inconnus. Tout au plus peut-on supposer que les adieux ont lieu sur le quai d'une gare. Le refrain fait référence au train qui approche et au sifflet qui annonce son arrivée :

N'entends-tu pas le train qui siffle  
N'entends-tu pas le train qui s'en vient  
Ne vois-tu pas ce train qui m'invite  
Allons serre-moi donc la main

Les deux couplets décrivent la fébrilité qui s'empare du narrateur à l'approche du train :

J'ai toujours aimé voyager  
J'ai parcouru le monde entier  
Et lorsque j'entends le sifflet siffler  
Je sens que je dois m'embarquer

Le sang dans mes veines s'agite  
À l'approche du train qui s'en vient  
Je dois faire mes adieux bien vite  
Pour tâcher de prendre mon train

Les chansons country-western des années 1940 et 1950 font en général entendre des paroles bien plus concrètes et explicites. Elles présentent plus de détails sur les personnages et les lieux évoqués et peuvent le plus souvent être rattachés à des archétypes facilement identifiables. Récits amoureux (heureux ou malheureux), souvenirs de jeunesse, scènes de la vie quotidienne ou de la vie de cow-boy, chansons de guerre : ces catégories embrassent la quasi totalité du corpus. On ne peut cependant rattacher « Le train qui siffle » à aucune de celles-ci. Les paroles semblent redondantes, sans aucune progression. La chanson se réduit à la mise en scène d'un adieu plutôt qu'à sa description. L'accompagnement de guitare, simple et répétitif, introduit peu de variété, et le rythme harmonique lent et irrégulier crée une impression d'inertie. La voix semble plaintive et à la première écoute, une grande nostalgie se dégage de l'enregistrement. Le texte lui-même n'évoque pourtant ni tristesse ni nostalgie; le narrateur précise même qu'il a « toujours aimé voyager ». C'est plutôt la combinaison de certains paramètres musicaux, vocaux et technologiques qui permet de constituer une représentation de la

nostalgie, et ce dans le cadre de conventions déjà codifiées au sein du genre country-western.

L'enregistrement s'ouvre sur un yodel lent et plaintif s'amorçant sur une unique note chantée en premier mode de phonation pour passer immédiatement au second à l'aide d'une cassure vocale clairement accentuée. Ce yodel est constitué de deux segments de phrase, chacun se terminant par un glissement mélodique descendant reliant ses deux dernières notes. Un yodel semblable mais plus élaboré est répété au cours d'un interlude puis dans la coda. Ces passages constituent manifestement une imitation du sifflet d'un train. Paul Brunelle fait alterner sons courts et sons longs, comme dans le système de communication codé utilisé par les conducteurs de train, et la courbe mélodique évoque elle aussi le sifflet à vapeur, dans lequel la variation de la pression pouvait provoquer un glissement mélodique en début et en fin d'émission. Ces glissements mélodiques sont semblables à ceux que l'on retrouve dans les chansons plaintives du corpus (Lefrançois, 2011 : 99-100). Dans « Le train qui siffle », ces glissements ne sont pas réservés aux sections yodelées et ils se retrouvent également en fin de phrase dans les couplets et les refrains. En regard du code expressif qui prévaut dans la chanson country-western, ils contribuent sans contredit à accentuer le caractère plaintif de la voix.

L'effet de plainte créé par ces passages tient surtout à la modification des principaux traits compositionnels habituellement associés au yodel dans le corpus. Le plus souvent, une section de yodel débute et se termine en premier mode de phonation, présente une proportion à peu près égale de

notes chantées en premier et en second mode de phonation et le yodel comprend des notes qui sont répétées sur des phonèmes différents. Les chansons comportant du yodel ont également généralement un tempo plus rapide (Lefrançois, 2011 : 158). Ces traits compositionnels ne semblent pas avoir de significations expressives particulières mais la variation par rapport à ces normes compositionnelles vient toujours nuancer, dans le corpus, l'*èthos* d'exubérance habituellement associé au yodel. La chanson « Quand je reverrai ma province », enregistrée par Willie Lamothe et parue en 1948, constitue un exemple particulièrement représentatif. Cette chanson d'amour est exécutée à un tempo rapide variant entre 137 et 146 pulsations par minute, et les mélodies des couplets et refrains, très semblables, contiennent des syncopes qui sont de surcroît composées de doubles croches, ce qui leur donne un caractère sautillant et joyeux. Les sections de yodel chantées par Willie Lamothe dans cet enregistrement s'écartent cependant des traits compositionnels typiques des yodels country-western. Les yodels de « Quand je reverrai ma province » sont construits principalement sur des notes tenues valant une, deux ou quatre pulsations et ils s'accompagnent d'un ralentissement du rythme harmonique. Ils sont chantés principalement en second mode de phonation, chaque phrase comportant un tremplin initial en premier mode d'une durée maximale d'un temps, comme dans « Le train qui siffle ». Le yodel de Willie Lamothe, dans cet enregistrement, s'accompagne également de glissements descendants entre plusieurs notes du yodel. « Quand je reverrai ma province » est une chanson

## « Le train qui siffle »

joyeuse où le narrateur, parti en tournée, exprime sa hâte de revoir sa ville et sa fiancée. L'*èthos* qui se dégage des yodels entre en contradiction avec cette hâte : ceux-ci semblent plutôt exprimer la nostalgie du narrateur, qui se présente comme un cow-boy solitaire et qui « chaque jour au coucher » « [s']ennuie de son paradis ». Le yodel, lorsqu'il est associé à un rythme harmonique et mélodique lent, à des glissements mélodiques descendants et à une prédominance du second mode de phonation, semble donc perdre son caractère exubérant. Dans ces deux enregistrements, qui touchent aux thèmes du voyage et de l'éloignement, il semble être associé à la nostalgie.

Dans « Le train qui siffle », le traitement sonore des pistes de guitare et de voix produit un contraste entre d'une part les passages yodelés et d'autre part les refrains et les couplets. Pendant les yodels, le niveau sonore de la piste de guitare est significativement plus bas et la voix, enrobée d'une réverbération longue, semble plus lointaine. Immédiatement après l'introduction, pour le premier refrain, le niveau sonore de la piste de guitare est progressivement augmenté, tandis que la voix, qui est désormais mate, donne l'impression d'être captée de beaucoup plus près que dans les passages réverbérés. La voix, dont les fréquences les plus graves sont alors amplifiées, semble se situer dans un espace petit, intime, proche à la fois de l'auditeur et de l'interlocuteur silencieux de la chanson. L'effet global, en ce qui concerne le niveau sonore, est celui d'une diminution dans les sections chantées en second mode de phonation et réverbérées, et d'une augmentation dans les sections avec paroles et où la voix est mate, ce qui accentue encore le

contraste entre l'effet de distance créé par la réverbération et celui d'intimité créé dans les refrains et les couplets. Le procédé situe non seulement la voix du chanteur dans deux espaces physiques distincts, mais aussi dans deux espaces émotionnels différenciés, l'un évoquant la distance et le voyage en train, l'autre évoquant l'intimité des adieux.

La réverbération ainsi que la variation du niveau sonore contribuent donc à créer dans cet enregistrement des effets de spatialisation et d'intimité, de distance et proximité, qui illustrent de manière aurale les lieux et les thèmes évoqués de manière plutôt abstraite par les paroles de la chanson : distance parcourue et à parcourir, intimité des adieux et absence prochaine. L'usage du second mode de phonation, la cassure vocale accentuée et les glissements mélodiques créent un effet de plainte d'autant plus identifiable qu'il s'agit de représentations fermement encodées dans la voix country-western. En l'absence d'une quelconque tristesse dans les paroles, cette combinaison d'effets vocaux et technologiques, en accord avec d'autres occurrences dans le corpus et avec le thème des adieux, évoque plutôt la nostalgie. Le second mode de phonation et la cassure vocale sont employés par les chanteurs country-western dans de nombreuses chansons ayant explicitement recours aux thèmes de la mémoire, du souvenir et de la nostalgie (Lefrançois, 2011 : 184-186) et la réverbération, appliquée de manière prolongée à la voix, peut être associée à la nostalgie dans certains enregistrements, notamment chez Roland Lebrun. À propos de la musique populaire des années 1920, 1930 et 1940, Peter Doyle observe que la réverbération est souvent associée à des moments idylliques et à des lieux

quasi édéniques. Ici, la réverbération, combinée au second mode de phonation et aux autres icônes du pleur, dans des passages de la chanson où la voix de Paul Brunelle imite le sifflet d'un train, évoque une relation complexe où se nouent l'envie du voyage, la notion de rêve qui lui est associée et la tristesse du départ.

### **La nostalgie country-western : de la modernité à la tradition**

À la suite de Roland Lebrun, de nombreux chanteurs country-western font leurs débuts dans les années 1940 et 1950. Comme Paul Brunelle, ils introduisent dans leur répertoire des chansons aux accents nostalgiques. Ainsi, les chansons contenant le mot « souvenir » abondent : « Souvenir de mon enfance », « Souvenir d'un amour », « Lettre et souvenir » (Marcel Martel) « Souvenir d'un cowboy », « Souvenir d'une amie » (Paul-Émile Piché), « Triste souvenir » (Georges Caouette), « Souvenir d'une maman » (Julien Tailly), « Souvenir du passé » (Yvan Trempe). Au-delà de la sémantique, plusieurs chansons consistent sur le plan narratif en des souvenirs racontés ou en la description d'un moment appartenant au passé. D'autres témoignent simplement d'un ethos nostalgique. La nostalgie marque donc toute la première chanson country-western : nostalgie d'une famille dont la guerre nous tient à distance chez le soldat Lebrun, mais aussi celle du foyer dont le cow-boy est temporairement éloigné ou encore celle d'un amour perdu ou naissant, appartenant au passé. Il s'agit d'une nostalgie

personnelle, touchant à l'univers domestique et émergeant dans un corpus de chansons intimes.

Pour Michael Thomas Carroll, la nostalgie est une des traits importants de la modernité populaire. Avec la généralisation de la photographie commerciale, qui permet de fixer sur pellicule son histoire personnelle et familiale, la nostalgie ne concerne plus seulement, au sens premier du terme, le mal du pays, mais désigne désormais une relation particulière au passé individuel; elle marque ainsi toute une manière de consommer la culture, en particulier la musique populaire (Carroll, 2000 : 66-69), et les chansons country-western sont un reflet de cette nouvelle relation au temps et à l'histoire personnelle. C'est loin d'être le seul aspect de la chanson country-western à la rattacher à la modernité populaire : pensons notamment à son rapport étroit avec la technologie par le biais d'une utilisation codifiée des effets technologiques, à sa mise en scène de l'intimité, à sa préférence pour les modèles américains. Le succès médiatique important des pionniers du country-western constitue sans doute l'élément central dans cette expression de la modernité. Ils seront presque tous très actifs à la radio, comme animateurs et comme chanteurs interprétant en direct les demandes spéciales, entretenant une très grande proximité avec le public. Des informations sur les ventes de disque, sur les revenus générés par ceux-ci, sur le nombre de disques produits et sur l'émulation entre les compagnies de disques qu'a suscité le succès de Roland Lebrun permettent d'esquisser les contours d'un genre populaire, apprécié et largement médiatisé (Lefrançois, 2011 : 202-233). Les carrières des premiers chanteurs country-wes-

« Le train qui siffle »

tern témoignent d'un succès à l'ère moderne, celle du divertissement et de la culture diffusés par la technologie (Carroll, 2000 : 61), dont ils investissent les principaux médias.

Pourtant, quelques décennies plus tard, le country-western est fortement considéré comme traditionneliste et conservateur. Dans les années 1970, le genre s'est cristallisé autour d'une valeur centrale, l'authenticité, qui fait appel à la famille, à la simplicité et à une nostalgie désormais reliée à un ensemble de traditions internes (Lefrançois, 2011 : 50-63; Giroux, 1993). On fait paraître des albums de « chansons souvenirs », le genre possède un ensemble de chansons canoniques qui émaillent le répertoire des nouveaux artistes, la filiation réelle ou symbolique avec les pionniers (Marcel Martel, Willie Lamothe et Paul Brunelle surtout) est fortement revendiquée. La nostalgie du country-western récent est davantage tournée vers le « bon vieux temps » et vers la ruralité. Il s'agit d'une tendance totalement absente des

chansons enregistrées au cours des années 1940 et 1950.

En quelques années, la nostalgie du country-western a donc changé d'objet. Cet ethos a contribué à définir les règles du genre et à l'instar de la tristesse et de l'exubérance, elle a été encodée dans le répertoire à l'aide de divers paramètres musicaux, vocaux et technologiques. À l'origine une nostalgie individuelle et une expression de la modernité populaire, elle est, quelques décennies plus tard, principalement la nostalgie traditionneliste d'un passé collectif fortement idéalisé. Elle contribue en ce sens à masquer la modernité des premières manifestations du country-western, qui n'auraient pas été possibles sans l'investissement des artistes dans les médias de masse. Élément de continuité dans l'histoire du country-western, la nostalgie met en lumière un de ses grands paradoxes, soit un parcours qui l'a mené de la modernité à la tradition.

## Bibliographie

- BERNIER Gilles, *et al.* (1968), « Le soldat Roland Lebrun », in *La Bolduc. Pierre Calvé. Robert Charlebois. Clémence Desrochers. Georges Dor. Jean-Pierre Ferland. Claude Gauthier. Le soldat Lebrun*, Vol. 1, Chanson d'hier et d'aujourd'hui : Dossier de travail, Québec, Département d'études canadiennes, Université Laval, p. 184-209.
- BRACKETT David (1995), *Intepreting Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRUNELLE Paul (1948), « Le train qui siffle », 78 tours, RCA Bluebird 55-5324, face A.
- BURKHARDT Felix, & SENDLMEIER Walter F. (2000), « Verification of Acoustical Correlates of Emotional Speech Using Formant-Synthesis », in *SpeechEmotion-2000*, Belfast, Textflow, p. 151-156.
- CARROLL Michael T. (2000), *Popular Modernity in America : Experience, Technology, Mythohistory*, Albany, State University of New York Press.
- CHION Michel (1982), *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'étoile.
- DOYLE Peter (2004), « From "My Blue Heaven" to "Race With the Devil" : Echo, Reverb and (Dis)ordered Space in Early Popular Music Recording », *Popular Music* 23(1), p. 31-49.
- (2005), *Echo and Reverb: Fabricating Space in Popular Music Recording, 1900-1960*, Middletown, Wesleyan University Press.
- DU BERGER Jean, *et al.* (1997), *La radio à Québec, 1920-1960, Laboratoire d'ethnologie urbaine*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- GIROUX Robert (1993), « Les deux pôles de la chanson québécoise : la chanson western et la chanson contre-culturelle », in GIROUX Robert (ed.), *La chanson prend ses airs*, Montréal, Tryptique, p. 115-130.
- GODIN Gérald (1965), « Ils ont inventé le cowboy québécois », *Le magazine Maclean* 5(12), p. 24-25 & p. 39-41.
- FOX Aaron A. (2004), *Real Country : Music and Language in Working-Class Culture*, Durham, Duke University Press.
- LEFRANÇOIS Catherine (2011), *La chanson country-western, 1942-1957 : Un faisceau de la modernité culturelle au Québec*, Ph. D. Université Laval.
- LE SERGE Diane (1975), *Willie Lamothe : Trente ans de show-business*, Montréal, Publiooption.
- MARTEL Marcel & BOULANGER André (1983), *Au jardin de mes souvenirs*, Drummondville, Éditions de Mortagne.
- NAPIER John (2004), « Traditional "Fakings" : Hank Williams, Jeff Buckley, Kamr'Uddin Khan and Other Falsetto Acts », in EWANS Michael, *et al.* (eds.), *Music Research : New Directions for a New Century*, Londres, Cambridge Scholars, p. 125-134.
- POYATOS Fernando (1993), *Paralanguage : A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*, Amsterdam, John Benjamins.
- ROUBEAU Bernard, *et al.* (2009), « Laryngeal Vibratory Mechanisms : The Notion of Vocal Register Revisited », *Journal of Voice* 23, n° 4, p. 425-438.

« Le train qui siffle »

RUDENT Catherine (2005), « La voix de fausset dans “Speed King” de Deep Purple : Une virilité paradoxale », in PRÉVOST-THOMAS Cécile, et al. (eds.), *Le féminin, le masculin et la musique populaire aujourd’hui, Observatoire musical français, Jazz, chanson, musiques populaires actuelles*, n° 1, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire musical français, p 99-108.

THÉRIEN Robert (2003), *L’histoire de l’enregistrement sonore au Québec et dans le monde, 1878-1950*, Québec, Presses de l’Université Laval.

— (2004), « Le soldat Roland Lebrun », *notes pour Le Soldat Lebrun : Les années Starr, 1942-1953*, Disques XXI XXI-CD 2 1501.

URBAN Greg (1988), « Ritual Wailing in Amerindian Brazil », *American Anthropologist* 90(2), p 385-400.

WISE Timothy (2007), « Yodel Species: A Typology of Falsetto Effects in Popular Music Vocal Styles », *Radical Musicology* 2, <<http://www.radical-musicology.org.uk/2007/Wise.htm>> [consulté le 1er octobre 2010].

## Notes

1. Au Québec, les premiers artistes de musique country sont désignés comme des chanteurs *western*, terme en vogue rattaché aux très populaires films de cow-boys chantants mais aussi à la production musicale états-unienne la plus récente. Le mot s’entoure progressivement, au Québec, d’une connotation péjorative liée à un déficit de légitimité et, dans les années 1980, le mot *country* apparaît dans le discours de certains artistes dans une tentative de moderniser l’image du genre. Afin d’évacuer les connotations attribuées à l’un ou l’autre de ces termes au Québec, et à la suite de plusieurs chercheurs, j’utiliserai le terme *country-western* pour désigner les manifestations québécoises de la musique country.

2. Thérien présente cette date comme étant celle de l’enregistrement du disque. Elle correspond cependant peut-être plutôt à sa parution puisque le jour même, on retrouve dans *Radiomonde* un entrefilet sur cette chanson. Bien que la chanson ait déjà été diffusée à la radio, il serait étonnant que cela soit une coïncidence, et plus plausible que la publication de ce court texte signale de parution du disque.

3. Son succès s’inscrit d’ailleurs dans grand engouement pour l’univers militaire auquel contribue le gouvernement canadien qui opère alors une vaste entreprise de propagande visant à encourager le recrutement et à valoriser l’effort de guerre. La guerre est partout, dans l’actualité comme dans la publicité. Les réclames de mode féminine, d’aliments pour bébés et même de serviettes hygiéniques utilisent des slogans guerriers pour vanter leurs produits (Lefrançois 2011 : 208).

4 On appelle *premier mode de phonation* le registre utilisé habituellement pour la parole et *second mode de phonation* celui situé immédiatement au-dessus. Le passage de l’un à l’autre nécessite une modification du mode de vibration des plis vocaux qui entraîne un changement de timbre facilement perceptible. Ces deux modes se chevauchent sur une étendue plus ou moins grande selon les individus, généralement sur un peu plus de deux octaves (Roubeau et al., 2009 : 428).

5. En anglais, on qualifie de *dry* une voix à laquelle aucun effet sonore n’a été appliqué; Michel Chion propose la traduction *voix mate* (1982).