

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JEAN DULARGE, CHANSONNIER (1965-1966) : LA FICTION COMME EXPLORATION DU  
PATRIMOINE IMMATERIEL ACADIEN DANS UNE PRATIQUE ARTISTIQUE TRANSDISCIPLINAIRE

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
RÉMI ROLAND BELLIVEAU

AVRIL 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## Remerciements

Un projet de si longue haleine acquiert de son passage plusieurs liens humains qui, ensembles, se tissent dans une toile vivante et dynamique – je tiens à l’honorer et à remercier les gens qui la composent :

Tou-te-s ces musicien-ne-s avec qui j’ai tenu des entretiens depuis 2013 : Ted Daigle, Fernand LeBlanc, Réal Pelletier, Patsy Gallant, Jean Marc Guitard et Gilbert Glasier, ainsi que ces autres musicien-ne-s que j’aborde ; ami-e-s ou inconnu-e-s, vivant-e-s ou réverbérant-e-s.

Tou-te-s ces gens de l’Acadie qui m’ont inspiré depuis le début : Hubert Noël pour l’étincelle qu’il m’a transmise (à son insu) ; Elise Anne LaPlante pour le cadeau de son amour vraisemblablement infini, inclassable et pour moi inestimable ; Stéphane Bénard et Serge Brideau pour leur enthousiasme lors de nos années de coanimation hebdomadaire sur les ondes radiophoniques de CKUM ; ainsi qu’une longue liste d’ami-e-s artistes (comme Annie France Noël et Alisa Arsenault), musicien-ne-s (comme Julie Aubé, Katrine Noël et Vivianne Roy) et poètes (comme Marc Chamberlain) qui ne cessent de me nourrir par leurs œuvres et par leurs exploits.

Tou-te-s ces personnages dans le théâtre enivrant de ma maîtrise à l’UQAM : Annie France Leclerc, Frédéric Bigras-Burrogano, Anthony Brunelle, Emylie Bernard et Roxanne Chamberland pour leur camaraderie ; Anne Bénichou, ma directrice de recherche, pour ses conseils et son audace ; Claire Savoie, pour son dévouement envers les étudiant-e-s du programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques ; ainsi que tou-te-s ces autres collègues, professeur-e-s et employé-e-s avec qui j’ai développé une complicité bien spéciale lors de ces dernières années.

Et finalement, ces individus exceptionnels à la Galerie de l’UQAM qui ne m’ont jamais laissé tomber alors que la pandémie de la COVID-19 est venue (à plusieurs reprises) jeter son ombre sur mon exposition de fin de maîtrise : Louise Déry, Anne Philippon, Johane Lévesque, Philippe Chevrette, Ariel Rondeau, Elise Anne LaPlante et Philippe Dumaine.

Sans compter ma famille acadienne (énorme) qui me *cheer on* depuis toujours. Merci à vous tou-te-s !!! Vous m’avez comblé par la beauté de vos esprits. Vous m’éblouissez. Et j’en suis éternellement reconnaissant-e !

Aux acadien·ne·s passé·e·s, présent·e·s et intemporel·le·s  
pour la hantise que vous m'offrez depuis toujours  
si *weird and wonderful* soit-elle.

## Avant-propos

Tout au long de ce mémoire, j'emploie une forme d'écriture inclusive qui me permet de donner une voix et une visibilité aux femmes et aux personnes non-binaires, autrement invisibilisé-e-s par la règle patriarcale du « masculin qui l'emporte sur le féminin » et les autres partis pris genrés des règles grammaticales de la langue française. Ainsi, dans mon texte, les conjugaisons et les accords sont explicitement féminines quand il s'agit d'une femme ou de femmes (ex : une autrice, des autrices), neutres (par le biais de néologismes) quand il s'agit d'une personne ou de personnes non-binaire-s (ex : un-e auteurice, des auteurices) et inclusives (par le biais du point médian) quand il s'agit d'une personne ou de personnes non-binaire-s (ex : un-e musicien-ne, des musicien-ne-s) et de groupes mixtes (ex : des auteur-ric-e-s, des musicien-ne-s). Il en va de même pour le masculin (ex : un auteur ou des auteurs).

En ce qui concerne les pronoms personnels, j'emploie le point médian pour rendre compte de la pluralité des genres des personnes qui composent un même groupe (ex : « il-elles » au lieu « d'ils » pour désigner un homme et des femmes). J'utilise également le pronom iel pour désigner une personne non-binaire.

Étant moi-même une personne non-binaire trans-fluide, je me conjugue de façon neutre et inclusive sauf une exception dans le texte où j'ai privilégié la conjugaison féminine.

Pour en savoir plus sur les multiples pratiques d'écritures inclusives, épïcènes et féminisées voir (entre autres) les guides proposées par l'association Féministes en Mouvement de l'Université Laval (FEMUL) et la Revue féministe étudiante pluridisciplinaire (FéminÉtudes), tous deux parus en 2020.

À noter également que ce mémoire déroge de la forme traditionnelle d'un mémoire pour faire écho à la double-face d'un disque vinyle 45 tours. Il est donc composé de deux sections principales (FACE A et FACE B) et d'une conclusion (Liner notes par Rémi Belliveau).

## Table des matières

Avant-propos.....	iv
Liste des figures.....	vi
Résumé.....	viii
FACE A : <i>Viens voir l'Acadie</i> .....	2
<i>Why Have There Been No Great Acadian Rock Musicians [before the 70s]?</i> .....	3
CAR.....	4
Prendre le <i>car</i> .....	5
L'engin qui poussait plus de <i>horse</i> qu'un j'val.....	6
<i>Que penser des Beatles et les autres ?</i> .....	8
ACADIE CONTEMPORAINE, Prise R4/4, Bobine 36.....	10
« L'abolition, p'tête, de l'Ave Marie Stella » ?.....	12
Temporalités 1, 2 et 3.....	15
LE PASSÉ ENTRE GUILLMETS ou <i>Ces collectes qui me précèdent</i> (années 1970 à 2012).....	15
LE PASSÉ RÉCENT ou <i>La collecte à l'ère du web</i> (2012 à aujourd'hui).....	16
LE PRÉSENT[-PASSÉ] ou <i>Ma maîtrise [L'histoire de Jean Dularge]</i> (2018 [1965] à aujourd'hui [1968]).....	17
Re-actualisation.....	21
« Genealogies of performance ».....	21
« Syncopated time ».....	22
« Jazz poetics ».....	25
Stages 1, 2 et 3.....	29
Le studio.....	29
Le film.....	32
La galerie et le cinéma.....	36
FACE B : <i>D'après une chanson de Bob Dylan</i> .....	42
<i>To Know</i> :.....	43
Appropriations 1, 2 et 3.....	45
Donat Lacroix, son double et le mien.....	45
<i>Acadie-Disque-Compagnie</i> ou Jean-Guy Gagnon en Acadie.....	47
Donat Lacroix ©1974 et Bob Dylan™.....	51
Quand Donat Lacroix dit que <i>Viens voir l'Acadie</i> « ne [lui] appartient pas », est-ce qu'il le pense vraiment? Seul lui saurait m'éclairer.....	54
<i>Tell Me, Momma</i> (s.d.).....	59
Le verdict.....	63
Liner notes par Rémi Belliveau : Une conclusion.....	65
Annexe A.....	71
Bibliographie / médiagraphie.....	79

## Liste des figures

Figure 1.1 Mon grand-père Jos Belliveau sur la ferme familiale avec La P'tite Nora, une de ses juments... 7	7
Figure 1.2 Édith Butler quittant la MG Midget MarK II (dans Forest, 1968)..... 10	10
Figure 1.3 Édith Butler à l'écoute du jazz d'Arthur Girouard (dans Forest, 1968). ..... 11	11
Figure 1.4 Isabelle Mckee-Allain entourée de ses collègues de classe (dans Forest, 1968). ..... 13	13
Figure 1.5 Le texte signé par Jean Dularge à l'endos de la pochette du disque de Donat Lacroix (dans Lacroix, 1974). ..... 18	18
Figure 1.6 Le producteur Harry Trask et Jean Dularge dans le studio de la Memramcook Recording Comapny. .... 19	19
Figure 1.7 La « première » version de <i>Viens voir l'Acadie</i> par Jean Dularge, exposée à la Galerie de l'UQAM. .... 20	20
Figure 1.8 Donat Lacroix (dans Lacroix, 1974), Jean Dularge et Rémi Belliveau. .... 24	24
Figure 1.9 Manuscrit de la chanson <i>Viens voir l'Acadie</i> telle qu'écrite par Jean Dularge. .... 26	26
Figure 1.10 Le studio de la Memramcook Recoding Company – véritable black box – recouverte de papier goudron noir. .... 28	28
Figure 1.11 Arthur Girouard (dans Forest, 1968) et Sébastien Michaud. .... 30	30
Figure 1.12 Mick Jagger (dans Gochanour, 2012) et Jean Dularge..... 33	33
Figure 1.13 Bob Dylan (dans Pennebaker, 1967) et Jean Dularge..... 35	35
Figure 1.14 Une visiteuse fait l'expérience du double présentoir ; elle écoute Jean Dularge. .... 38	38
Figure 1.15 La cabine d'enregistrement reconstituée avec sa fenêtre dans laquelle on voyait le magnétophone..... 39	39
Figure 1.16 La projection adjacente : on y voit la réelle cabine d'enregistrement de la Memramcook Recording Company. .... 40	40

Figure 1.17 Les Disques Acadisco – fier partenaire de l’exposition de Rémi Belliveau présentée à la Galerie de l’UQAM. ....	41
Figure 2.1 Extrait du formulaire de déclaration des <i>Intellectual Property Rights (IPR)</i> .....	44
Figure 2.2 Une des quelques lettres expérimentant la posture du gérant Jean-Guy Gagnon. ....	49
Figure 2.3 Jean-Guy Gagnon, 1970. ....	50
Figure 2.4 Poses explorées pendant la session de photos de presse de Jean Dularge. ....	52
Figure 2.5 Formulaire d’entente signé par Donat Lacroix : « avec plaisir / vas-y avec ton projet / pas de problèmes ». ....	55
Figure 2.6 Extrait du formulaire de déclaration des <i>Intellectual Property Rights (IPR)</i> signé. ....	58
Figure 2.7 Maquette d’impression de la Face B du disque 45 tours de Jean Dularge.....	61
Figure 3.1 La scène des ruines du Fort Beauséjour d’après une carte postale du début 20 <sup>e</sup> siècle. ....	69

## Résumé

Ce mémoire aborde la vie du chansonnier acadien autofictif Jean Dularge – celui que j’ai inventé, incarné et documenté tout au long de ma maîtrise. En brouillant les frontières du réel et par l’entremise de ses archives falsifiées, ce dernier met en lumière les angles morts d’un récit oublié, soit celui de la musique rock issue des communautés acadiennes (1958-1973). Dans cette fiction historique, Jean habite un passé *toujours en cours*, celui des années 1960, et ses performances de *drag* temporelle et archivistique (incarnée par moi-même, notamment dans un film documentaire) m’ont permis et me permettent toujours d’accéder directement à son époque fantomatique. La notion du temps linéaire est notamment de mise dans cette recherche et sa déconstruction demeure au cœur de ma démarche. J’ai ainsi pu explorer lors de ma maîtrise mon hypothèse que les premier·ère·s musicien·ne·s de rock acadien·ne·s ont été oublié·e·s précisément en raison de leur *acadienneté*; en raison de leur statut culturel ambigu et difficilement classable face à l’industrie de la musique canadienne et québécoise. La notion de *queerness* est ainsi abordée en relation direct avec la notion de l’acadienneté.

Ce mémoire aborde également la notion du droit d’auteur·rice dans les pratiques d’appropriation artistique par l’entremise de l’unique disque produit par Jean Dularge : *Viens voir l’Acadie / D’après une chanson de Bob Dylan*, soit une œuvre d’art musicale aux frontières juridiques floues. Celui-ci met de l’avant une suite d’appropriations et de collaborations provenant de l’univers créatif du chansonnier acadien Donat Lacroix (notamment le nom Jean Dularge et la chanson *Viens voir l’Acadie*) et de l’univers créatif du chansonnier américain Bob Dylan.

Mots clés : acadienneté, temporalité, autofiction, performance, queerness, héritage

I regard singing in part as a way of merging the inner (personal) nature with the other (public) picture. The constant task of the vocal artist to navigate freely between the chest register and the head or falsetto register, negotiating the "break" in the voice, is an opportunity to both actually and metaphorically consider my "selves".

– John Kelly

**FACE A**

*Viens voir l'Acadie*

## ***Why Have There Been No Great Acadian Rock Musicians [before the 70s]?***

Even a simple question [...] can, if answered adequately, create a sort of chain reaction, expanding not merely to encompass the accepted assumptions of the single field, but outward to embrace history and the social sciences, or even psychology and literature, and thereby, from the outset, can challenge the assumption, that the traditional divisions of intellectual inquiry are still adequate to deal with the meaningful questions of our time, rather than the merely convenient or self-generated ones.

– Linda Nochlin  
dans *Why Have There Been No Great Women Artists?* (2012, p.2)

Dans le titre de cet essai phare des approches féministes en histoire de l'art, Linda Nochlin demande à ses lecteur·rice·s : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », une question dont l'efficacité reposait et repose toujours sur sa capacité de subvertir le mécanisme patriarcal qu'elle cherche à déconstruire, soit celui du mythe du génie. La nature « simple » de sa formulation en comporte le piège épistémologique, car son emploi surnois de la distinction « grand·e », un emprunt ludique du vocable patriarcal, enclenche la « réaction en chaîne » à laquelle l'autrice fait allusion. À sa lecture, une rafale de questions monte à la surface : Il n'y a eu aucune grande artiste femme ? Vraiment ? Il doit bien y avoir des artistes femmes dans l'histoire de l'art ? Peut-être qu'on ne les considère tout simplement pas comme de « grandes » artistes ? Alors pourquoi ?

Au fil de son essai, l'autrice tâche de citer de nombreux exemples de femmes artistes notables qui se sont démarquées tout au long de l'histoire, et ce, sur les mêmes scènes artistiques (Florence, Paris, New York, etc.) que dominaient leurs collègues masculins, illustrant clairement qu'il ne s'agit pas d'une question de participation, mais plutôt d'une question de relation de pouvoir. Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes demande Linda Nochlin ? Car aux hommes seuls revient le pouvoir d'attribuer, voire de produire par un système inéquitable d'auto-valorisation entre hommes, la distinction « grand·e », celle qui élève les artistes masculins blancs (pour la plupart hétérosexuels) et bien nantis au rang de génies surhumains aux talents innés.

Ici, si je résume la réponse de l'autrice en peu de mots, ce n'est pas pour écarter son constat d'introduction qu'une question, « convenablement élucidée », peut s'ouvrir sur tout un champ d'interrogation qui dépasse largement les frontières de la « discipline où elle est énoncée » (Nochlin, trad. 1993, p. 203). J'ai moi-même constaté les effets de cette démarche expansive quand je me suis tâché de répondre à une

question semblable, soit pourquoi n’y a-t-il pas eu de grand·e·s musicien·ne·s de rock acadien·ne·s avant les années 1970<sup>1</sup> ? Comme Linda Nochlin, chaque tentative de réponse m’a (jusqu’à présent) dévoilé la qualité multicouche de mon sujet, comme une poupée russe dans laquelle se logent toujours d’autres pistes de réflexion encore plus élucidées que celles qui les enrobent. J’ai pu ainsi observer à mon tour des relations de pouvoir se jouer entre des musicien·ne·s de rock acadien·ne·s oublié·e·s (1958-1973) et 1) leurs éducateur·rice·s catholiques, 2) leurs patrons de l’industrie musicale canadienne et 3) les éventuel·le·s collectionneur·euse·s de leurs disques. Chacun·e à son tour a eu le pouvoir d’aborder ces artistes comme des musicien·ne·s de rock spécifiquement « acadien·ne·s » et pour des raisons taxonomiques (mon hypothèse) ne l’ont pas fait (ou très peu), produisant ainsi les conditions spécifiques de leur oubli.

Autrement dit, comment parler de grand·e·s musicien·ne·s de rock « acadien·ne·s » quand la dénomination « acadien·ne » était elle-même, à l’ère du rock classique, soit les années 1950 jusqu’aux débuts des années 1970, devenue soudainement floue, car en processus de libération de ses attaches folkloriques et religieuses ? Dans de telles circonstances, pourrait-on en déduire que l’absence de grand·e·s musicien·ne·s de rock issu·e·s de cette communauté relève à la base d’une lutte idéologique entre une vieille garde religieuse et une nouvelle garde progressiste ? Une lutte, peut-être, dans laquelle la vieille garde a longtemps résisté aux affronts de la nouvelle ? Pourtant, le rock a été un moyen privilégié de revendication identitaire contre les mœurs conservatrices de l’après-guerre dans bien d’autres cultures, comme on a pu notamment l’observer chez nos voisins au Québec à la fin des années 1960. Alors si le potentiel était là, pourquoi l’identité acadienne a-t-elle tardé à emprunter la voie du rock ?

**CAR** conj. [et n.m et n.f]

1. Conjonction servant à présumer la raison, l’explication de ce qui vient d’être formulé.
- [2. (ACADI.) Véhicule qui se meut à l’aide d’un moteur.]

Avant de donner un peu plus de corps à mes prochaines tentatives de réponses, j’aimerais ouvrir le terrain en employant la conjonction de coordination ci-haut : « car », celle qui normalement « [sert] à présumer la raison » (de Villiers, 2009), mais qui, dans la bouche des acadien·ne·s de chez nous (le Sud-Est du

---

<sup>1</sup> Une décennie marquée, en Acadie, par l’émergence d’artistes comme le cajun Zachary Richard et les groupes d’acadien·ne·s Beausoleil Broussard et 1755, qui revendiquaient l’identité acadienne (et cajun) contemporaine en mélangeant parfois les codes de la musique traditionnelle avec les codes du rock, notamment le rock progressif.

Nouveau-Brunswick), serait beaucoup plus susceptible à signifier « une automobile »<sup>2</sup>. Le lien entre les deux peut sembler facile, même superficiel, mais l'automobile comme métaphore de la vitesse délirante avec laquelle les pays occidentaux se sont modernisés après la Deuxième Guerre mondiale me servira à explorer le contexte socio-historique qui a produit à la fois le rock'n'roll et l'identité acadienne moderne, mais aussi les circonstances de leur incompatibilité idéologique (temporaire).

### **Prendre le *car***

Dans le débat spéculatif et mouvementé visant l'identification d'une première chanson de rock dans l'histoire de la musique enregistrée, *Rocket 88* (1951) de Jackie Brenston and His Delta Cats semble primer. Pourtant, comme l'argumente Nick Tosches dans *Unsung Heroes of Rock & Roll* (1991), il serait difficile de dresser la ligne entre les analyses essentialistes d'un « true rock'n'roll » forgé dans les années 1950 et celles d'un rock prototypique qui se développait dans les clubs noirs ségrégués des années 1940 (p.229). Ironiquement, *Rocket 88* exemplifie (peut-être même plus que la concurrence) les failles d'une quête pour la conception immaculée du rock, puisqu'elle est, en effet, une réécriture textuelle (mélodiquement fidèle) de la chanson *Cadillac Boogie* (1948) de Jimmy Liggins and His Drops of Joy (p. 231).

Je dis « réécriture textuelle », mais les paroles de Jackie Brenston, bien qu'elles soient différentes, ne s'éloignent pas très loin de leur source puisque la muse abordée, la *Rocket 88*, était et demeure un modèle culte d'Oldsmobile considéré comme le premier *muscle car* (« Oldsmobile 88, » 2021), et donc, un contrepoint culturellement rock au Cadillac luxueux de Jimmy Liggins. Il reste que ces deux chansons, comme plusieurs de l'époque, fétichisaient l'automobile comme une marque visible de la prospérité économique de leurs auteurs. Pour ces deux artistes noirs venus de milieux appauvris et vivant toujours dans un pays régi par les lois ségrégationnistes, l'acquisition d'une voiture hautement prisée devenait emblématique d'un certain succès qui leur était auparavant inatteignable.

Sans minimiser les défis supplémentaires auxquels la communauté noire faisait (et fait toujours) face, on peut dresser un parallèle avec d'autres groupes défavorisés, dont les acadien-ne-s qui, dans la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle et la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, ont vécu un exode rural massif vers les états américains de la Nouvelle-Angleterre où ils-elles fuyaient des conditions économiques ardues (Acadie vivante, s.d.). Dans les sillages de ce récit collectif, mon père m'a souvent raconté l'histoire de son oncle

---

<sup>2</sup> Prononcé à la fois « *car* » à l'anglaise (ma façon) et « *car* » à la française selon la région et l'époque. Également accordé au masculin (ma façon) et au féminin selon la région et l'époque.

américain, frère de son père, qui visitait son Memramcook natal pendant la saison estivale, chauffant sa nouvelle Cadillac blanche – l’image même du *American Dream*. Ironiquement, la légende au sein de la famille veut que l’oncle en question louait très probablement sa Cadillac dans le but d’impressionner les villageois-e-s. Il faut dire que pour cette génération, celle de mes grands-parents, l’automobile était apparue soudainement dans le paysage de leur enfance, comme un mirage en fort contraste avec leurs petits coins ruraux isolés. Mon grand-père maternel m’a déjà raconté à son tour ses souvenirs de ce *premier car* qui s’est mis à occasionnellement parcourir les chemins de terre poussiéreux de son propre hameau des Beaumonts avant même que l’on branche l’électricité dans le village. Ma grand-mère maternelle, elle, raconte qu’à l’arrivée d’une deuxième auto, une première collision a eu lieu faute d’espace sur les routes normalement parcourues par des chevaux.

Comment voir de tels fantômes et ne pas en rêver avec envie ?

### **L’engin qui poussait plus de *horse* qu’un j’val.**

De toute évidence, le rêve provoqué par cette vision mécanique sur quatre roues était à double tranchant puisque la modernisation dont elle faisait preuve annonçait également la fin d’un mode de vie traditionnel qui perdurait dans les communautés acadiennes depuis des siècles. Ce phénomène est peut-être exemplifié (à un degré particulièrement saisissant) par la vie de mon grand-père paternel Joseph Belliveau dit P’tit Jos.

Jeune homme, à peine dans la vingtaine, Jos eut l’occasion de reprendre la ferme familiale où il s’est mis à pratiquer l’agriculture et l’élevage d’animaux, notamment de chevaux (il adorait ses chevaux, on le voit d’ailleurs dans plusieurs photos en noir et blanc, posé avec ces bêtes magnifiques qui lui inspiraient une si grande fierté). Cependant, deux ans après la naissance de son troisième enfant – mon oncle Michel – il s’est vu dans l’obligation de vendre la maison et de changer de profession. La famille déménagea à Cormier’s Cove et Jos se mit à pratiquer le métier d’*auto body man* (carrossier-tôlier) avec son beau-frère dans la ville avoisinante d’Amherst. Entretemps, il tenta d’ouvrir sa propre station-service Fina à College Bridge – une entreprise qui n’a duré qu’un an. Un second déménagement a suivi, cette fois-ci à Saint-Joseph dans une petite maison devant l’église, ce qu’a redirigé Jos vers un emploi plus stable à Dryden Motors à Moncton. Éventuellement, avec un peu plus de moyens, la famille a déménagé une dernière fois,

cette fois-ci dans une belle grande maison près de la station-service Texaco, non loin de l'église, où Jos reprit la vieille grange de la cour arrière pour en faire sa *body shop* personnelle<sup>3</sup>.

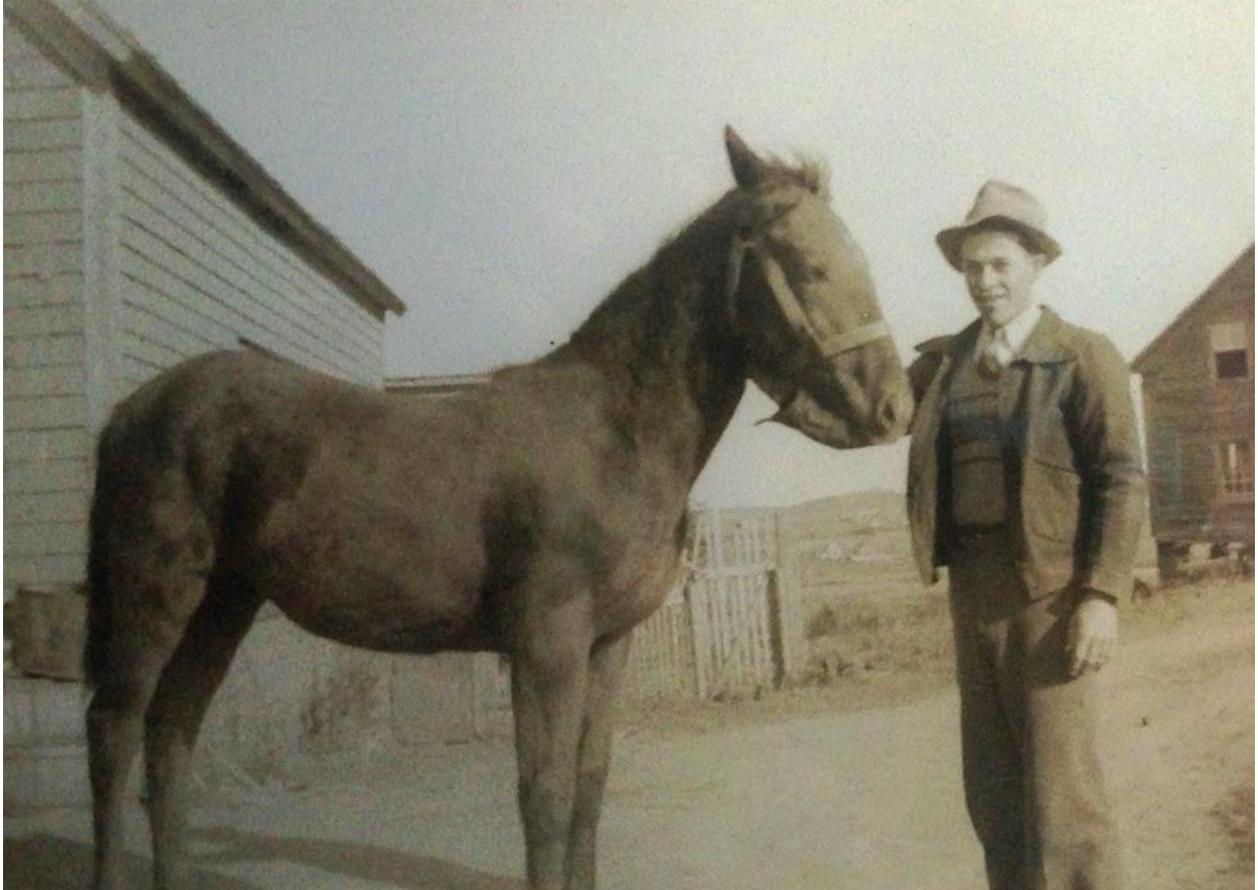


Figure 1.1 Mon grand-père Jos Belliveau sur la ferme familiale avec La P'tite Nora, une de ses juments.

Je me suis toujours dit que mon grand-père aurait préféré travailler avec ses chevaux s'il en avait eu le choix. Les quitter lui ayant sûrement brisé le cœur, j'ai l'impression qu'il s'est méfié tout au long de sa vie de choses qui posaient un risque au maintien de ses traditions (l'anecdote se veut qu'au moment de l'arrivée de la pizza à Memramcook, Jos faisait son difficile, acceptant d'en manger seulement s'il pouvait y ajouter de la mélasse). Toutefois, mon grand-père n'était certainement pas le seul à craindre « les changements » qu'apportait la modernité. L'Église catholique, si fermement ancrée dans la gestion de la société acadienne de l'époque et si investie dans la conservation (voir la production) d'une identité

---

<sup>3</sup> Ce garage deviendra un lieu central de mon projet de maîtrise, mais j'y reviendrai plus tard.

acadienne folklorique, percevait une crise morale qui s'imprégnait surtout dans la jeunesse plus vulnérable avec de nouveaux vices comme le rock.

### ***Que penser des Beatles et les autres ?***

Dans une chronique publiée le 26 juillet 1965 dans la section jeunesse du journal L'Évangéline (p.11), un certain E.C. (probablement un prêtre) s'attaque au phénomène des Beatles (et les autres, donc au phénomène du rock tout court) le rattachant aux aspirations diaboliques du modernisme dans l'écriture et dans l'art. Sa critique est sulfureuse :

La société moderne présente un phénomène étrange et déroutant qui semble avoir un caractère morbide d'ordre psychique. Ce phénomène se produit surtout au sein d'une certaine jeunesse qui s'est donnée le nom de « Beatles »... de « Happenings »... de « Eye-eye » [Yé-yé]... de « Twisters » et d'autres de même acabit, ainsi que dans le monde des pseudo-artistes dit modernistes. L'observateur le plus impartial ne peut s'empêcher de diagnostiquer chez eux les symptômes de grands malades qui souffrent de psychose, d'épilepsie, de catalepsie, de neuropathie [sic], d'hystérie ou autres maladies psychiques et mentales.

Et un peu plus loin :

Nous assistons présentement, affirme la Documentation catholique, à une crise de laideur de l'art, qui paraîtrait invraisemblable si elle n'était vraie et si on ne trouvait malheureusement des écrivains qui ont le courage, de bonne ou de mauvaise foi, d'exalter cette espèce de maladie contagieuse, qui rappelle quelquefois l'arthritisme déformant ou l'éléphantiasis, ou la lèpre, ou les oreillons.

Ces artistes de la déformation parlent d'abstraction, de synthétisme, de réalisme pictural, de subjectivisme, de réalisme magique, de peinture de la sensation, d'architecture des volumes, et patati-patata.

La plus grande partie de la chronique (qui fait presque une demi-page) tâche d'expliquer comment l'âme contemporaine s'est dissociée d'une conception de l'univers centrée sur l'harmonie ciel-terre-enfer pour en favoriser une conception unidimensionnelle du « moi ». Selon l'auteur, « c'est ainsi [que l'humain moderne] est devenu un être frustré. Il éprouve le besoin de l'infini [...] » sans quoi son âme « revient sur elle-même en rassemblant dans le remous tous les sédiments de l'irrationnel, de l'instinctif, de l'obscur, de l'inconscient ». Conséquemment, son corps, dépourvu d'une âme, « n'est plus qu'un cadavre, un tas d'éléments chimiques, une décomposition, une pourriture, une puanteur, une laideur ».

La diatribe d'E.C. effleure rapidement la thématique de « l'obsession » sexuelle chez les jeunes<sup>4</sup> (celle qui était le plus souvent expérimentée sous le toit profane d'un *car*) avant de conclure sur une note un peu plus positive. « Faut-il pour autant désespérer et verser dans le pessimisme », demande le fervent croyant ? Apparemment non, puisque selon lui, cette même jeunesse corrompue par le rock est « assez forte pour résister au tourbillon de démente » qui s'impose dans l'ère moderne. Elle peut donc travailler vers un renouement avec l'au-delà et ainsi trouver son salut.

Qui qu'il soit, E.C. brandissait un discours qui devait bien être partagé par plusieurs, surtout tou-te-s ces religieux et religieuses catholiques qui formaient une grande partie du corps professoral dans les écoles, collèges et autres institutions acadiennes de l'époque. Dans ce contexte scolaire spécifique, une réponse adéquate à la montée des « pseudo-artistes » aurait bien pu être ironiquement musicale, car comme l'argumente Jeanette Gallant dans son analyse des chansons patriotiques acadiennes, « the arts were used as a tool of social mobilization by clerics [at these religious institutions], meaning that various "national" forms of music such as national anthems, patriotic songs, Gregorian chant, and folksongs were employed to enrich the daily devotional practices of students » (Gallant, 2017, pp.38-39). Ici, l'ethnomusicologue parle spécifiquement du chant de chorale : la pratique musicale la plus valorisée en Acadie avant les années 1970, et une dont la maîtrise par les chœurs de jeunes acadien-ne-s a inspiré des voyages à l'internationale, trois films de l'ONF<sup>5</sup> et une vague de disques qui composent le premier grand bloc du catalogue enregistré de la musique dite *acadienne*. On en compte même un album produit à Memramcook par Columbia Records – un géant de l'industrie musicale – en 1959.

Dans ce programme régi par l'église, l'identité acadienne des étudiant-e-s était imaginée comme faisant partie d'un tout catholique où la ligne entre l'acadienneté<sup>6</sup> et la pratique endiablée du rock était clairement dessinée. Toutefois, ce climat austère n'a pas empêché aux acadien-ne-s de jouer du rock (ni de « nœcker dans l'*back seat* » : de s'embrasser sur la banquette arrière), mais il a certainement retardé le croisement du style avec une revendication identitaire acadienne qui devait peut-être traverser la musique folklorique (et surtout sa forme la plus en vogue : le *folk*) avant de se lancer dans d'autres projets un peu plus audacieux comme le rock.

---

<sup>4</sup> « Voyez la jeunesse s'attacher avec engouement à toutes les tripailles qu'on leur jette en pâture ».

<sup>5</sup> Dont les films *Voix d'Acadie* (1952) et *Chanteurs Acadiens* (1953) du réalisateur québécois Roger Blais.

<sup>6</sup> L'orthographe du terme « acadienneté » n'a jamais été standardisé et apparaît parfois comme « acadiennité ». Pour ma part, je choisis « acadienneté », celle qui semble émerger de plus en plus dans les textes de mes homologues acadien-ne-s.

**ACADIE CONTEMPORAINE, Prise R4/4, Bobine 36 :**  
**Une MG Midget Mark II décapotable traverse la Péninsule Acadienne.**

On sent très bien la tension entre la musique folklorique acadienne et ses aspirations modernes dans le film *Les Acadiens de la dispersion* (1968) de Léonard Forest où il est notamment question d'un état des lieux de l'Acadie « d'aujourd'hui ». Sorti l'année même des fameuses manifestations étudiantes de l'Université de Moncton (immortalisées à leur tour par Michel Brault et Pierre Perrault dans leur film culte *L'Acadie, l'Acadie ?!?*), ce premier documentaire aborde les réalités lointaines de la diaspora acadienne hors Canada avant de s'attarder sur les provinces maritimes, sur ses habitants et ses dirigeants, mais surtout sur sa jeunesse (pour l'instant toujours obéissante à l'aube de la *génération 68*). Tout au long de ce dernier passage (qui fait à peu près le tiers du film), on est accompagné·e·s de nul autre qu'Édith Butler, nouvelle figure emblématique de la musique acadienne et une des premières, sinon la première, musicienne professionnelle reconnue de sa génération.

Lors d'une scène en particulier, on la voit debout sur une plage déserte où se brisent les vagues. Son regard pensif vers le large, elle parle en voix *off* de ses premiers rapports avec le folklore de « différent pays », de sa découverte subséquente du folklore acadien et de son choix de l'interpréter (presque exclusivement), citant comme motivation qu'elle est « pour la cause acadienne [et] tout ça », qu'elle y contribue en chantant son héritage. En musique de fond, on entend bien sûr la mer, mais on entend aussi le bruit ambigu d'un moteur. À première écoute, celui-ci semble porter le timbre d'un bateau qui pourrait bien voguer hors champ de la caméra, mais l'image que nous donne le cinéaste suggère qu'il proviendrait peut-être d'une voiture de sport, celle que la chansonnière vient de quitter sur la côte avant de s'être approchée de l'eau.



Figure 1.2 Édith Butler quittant la MG Midget Mark II (dans Forest, 1968).

La MG Midget Mark II décapotable fait véritablement figure de personnage secondaire dans cette séquence ainsi que dans celles qui l'entourent. On voit Édith Butler la conduire à plusieurs reprises, étui de guitare fermement attachée sur la grille de son coffre, alors que les champs désertiques, les vieilles maisons de bardeau, les granges délabrées et la mer lointaine déferlent en toile de fond sur ses airs de « [...] chantons en s'en allant dondé ». La scène détone complètement avec la voiture – summum de design et de *sex-appeal* – qui ne quitte jamais la conscience de le-a spectateur-ric, ronronnant hors-champ, comme pour rappeler qu'il y a, oui, l'Acadie, le folklore, la cause « et tout ça », mais aussi le monde alléchant de « l'ailleurs ». Cette tension est amenée à son point de bascule un peu plus tard quand le film tourne son regard vers la ville de Moncton, vers l'urbanité acadienne et vers ses aspirations cosmopolites.

Édith Butler demeure toujours notre protagoniste ici, mais elle est maintenant entourée de musiciens, soit Arthur Girouard (flute traversière), Robert Beaulieu (contrebasse) et Vinton Underwood (batterie), qui l'accompagnent dans l'ancien studio de Radio-Canada Acadie (rue Main). On les voit à un moment donné, les quatre, travailler ensemble sur une version harmonique de la chanson traditionnelle *Les anneaux de Marianson* : Édith chante et joue la mélodie sur sa guitare, Robert écoute et nomme les accords et Artur les exécute. « Il serait bon, après l'avoir joué quatre fois en do, d'armonier [de remonter] à si bémol » affirme le contrebassiste avant de vérifier avec son acolyte si « ça va ? » et partir le décompte. La scène qui s'en suit est saisissante : le groupe se lance aussitôt dans une interprétation jazz (complètement inattendue) de *Marianson* dans laquelle on voit Édith Butler poser sa guitare sur ses genoux et fredonner un peu avant de se résoudre à une humble écoute alors que les improvisations de flute d'Arthur Girouard deviennent de plus en plus saccadées, virtuoses et impressionnantes.



Figure1.3 Édith Butler à l'écoute du jazz d'Arthur Girouard (dans *Forest*, 1968).

Les images qui viennent se superposer à cette transgression jazz du folklore sont tout aussi contradictoires que la transgression elle-même. D'une part, on voit la future sociologue et future doyenne de la faculté des arts de l'Université de Moncton Isabelle Mckee-Allain, encore jeune étudiante, absorbée dans une discussion avec ses collègues de classe. D'autre part, on voit un fermier trainer une presse à foin avec son tracteur, accompagné de travailleurs qui raclent le foin dans la bouche de la machine et qui étalent les balles qui la quittent à l'autre bout. Ces juxtapositions visuelles et sonores (qu'on retrouve à quelques reprises dans le film) produisent un effet général d'irrésolution des enjeux qui se maintient jusqu'à la fin du documentaire. Est-ce que l'Acadie est réellement moderne en 1967 ? Ce n'est toujours pas clair. Cependant, une lueur d'espoir militante se présente momentanément lors des dernières minutes alors que l'on retrouve les mêmes étudiant·e·s mentionné·e·s plus tôt, dont Isabelle Mckee-Allain qui témoigne de son expérience vécue au *Ralliement de la jeunesse acadienne* tenu à l'ancien Collège Saint-Joseph de Memramcook du 1<sup>er</sup> au 3 avril 1966.

#### « L'abolition, p'tête, de l'Ave Marie Stella » ?

Le Ralliement, initié par la Société Nationale de l'Acadie (SNA), avait pour but d'intégrer la participation de leaders étudiant·e·s acadien·ne·s au sein des activités de la SNA afin de cultiver une relève qui pouvait assurer la « continuité d'une œuvre [patriotique] commencée en 1881 » lors de la première Convention nationale acadienne, également tenue à Memramcook (Hauteceur, 1975, p.274). Initialement, les instigateurs de la rencontre souhaitaient que son organisation soit prise en charge par un groupe de jeunes aux forts penchants « nationalistes<sup>7</sup> », mais à leur insu, les étudiants intellectuels qui se sont retrouvés à la tête de leur comité incarnaient un certain discours marxiste émergent qui s'opposait à la nature élitiste de la Nationale. Le ton du Ralliement fut ainsi. Les discussions portant sur l'engagement politique et social ont primé lors des conférences offertes, ce qui a résulté (au grand désarroi des observateur·rice·s) en l'action spontanée de la « descente du drapeau acadien » ainsi que le vote en assemblée plénière des recommandations suivantes (Hauteceur, 1975, p.282) :

Attendu que les signes extérieurs de notre nationalisme n'ont plus de valeur d'identité et d'épanouissement,

Attendu que nous vivons dans une société pluraliste,

---

<sup>7</sup> La notion du « nationalisme » dans un contexte spécifiquement acadien n'a pas la portée souverainiste ou séparatiste qu'on retrouve au Québec (à l'exception près du Parti Acadien, actif de 1972 à 1986). Elle cherch(ait) plutôt à réunir le peuple, séparé par les effets du Grand Déplacement, autour d'un même projet de société qui, en 1966, s'imbriquait toujours avec l'Église. Aujourd'hui, l'appellation est largement tombée en disgrâce.

Attendu que nous voulons que notre nationalisme soit ouvert à tous les francophones quel que soit leur credo,

Attendu qu'à l'heure actuelle la foi et le nationalisme ne sont pas liés l'un à l'autre,

Attendu que nous voulons respecter et la nature de la foi et la nature du nationalisme.

L'assemblée recommande que les signes patriotiques tels que le drapeau [tricolore français avec l'étoile de l'assomption], l'hymne [l'Ave Marie Stella], la patronne [la vierge Marie], la fête nationale [le 15 août, soit la fête de l'assomption], soient conservés dans la richesse folklorique de l'Acadie mais ne soient pas invoqués comme signes d'identité nationale.

« Alors, on a été traités d'anti-nationalistes », affirme Isabelle Mckee-Allain, « mais là c'est à se demander si on est nationaliste » (dans Forest, 1968) ? Pour ces jeunes militant·e·s, il ne s'agissait pas des signes patriotiques qui posaient un problème, mais plutôt « l'association du patriotisme, du religieux et du nationalisme qui, à moment donné, étaient synonymes » (dans Forest, 1968). De leur point de vue, si le projet nationaliste acadien tel que défini par l'élite devait forcément passer par l'église, la cause devait donc se doter d'un nouveau projet laïque qui serait à l'image du progrès et de l'inclusion – ce qui s'est ultimement réalisé (et en très peu de temps).



Figure 1.4 Isabelle Mckee-Allain entourée de ses collègues de classe (dans Forest, 1968).

Les années qui ont suivi ont marqué l'histoire de la société acadienne par leur foisonnement politique et social : manifestations de l'Université de Moncton en mai 1968, manifestations contre les expropriations de Kouchibouguac dès 1969 (comptant plusieurs itérations), formation du Parti Acadien en 1972 (Rudin, 2016 ; Lonergan, 2013). Dans la foulée de cet éveil collectif mené surtout par des jeunes, une première grande vague d'auteur·rice·s-compositeur·rice·s acadien·ne·s s'est tournée vers la thématique de l'acadienneté non pas dans sa dimension patriotique, mais dans sa dimension politique du quotidien, du

moment présent voire du contemporain. Le courant était résolument *folk* (dans le sens populaire du terme) et moins folklorique (dans le sens traditionnel du terme) qu'auparavant, touchant à d'autres genres comme la musique *pop*, le *country* et la chanson française. L'industrie musicale (québécoise) y était au rendez-vous également : plusieurs disques ont été produits<sup>8</sup> et la parole acadienne autodéterminée fut légitimée dans le processus. Toutefois, le rock devait encore mettre un peu de temps avant de se joindre en bonne et due forme (acadienne identitaire) avec les contributions<sup>9</sup> du cajun Zachary Richard et des groupes d'acadien·ne·s Beausoleil Broussard et 1755 dans la deuxième moitié des années 1970.

Ces figures emblématiques de la musique acadienne marquent d'une certaine façon le début de l'histoire « formelle » du rock dans la communauté puisque ce sont leurs chansons qui perdurent dans la mémoire collective comme étant les premières ; comme ces premiers *cars* qui ont tant marqué l'imaginaire de mes grands-parents. La musique de 1755, surtout, persiste dans le temps, ayant vécue des éditions et des rééditions sur à peu près tous les supports – vinyle, 8-track, cassette, disque compact, MP3 – depuis la parution de leurs deux albums clés<sup>10</sup> plus de quarante ans passés. Leur biographie par Robert Duguay est parue en 2002, l'*Anthologie* (de leurs trois albums) ainsi que la télésérie *La gang arrive* sont parus en 2012 et leur livre de chansons officiel est paru en 2017. Une édition limitée de bière a même été embouteillée en leur nom par la distillerie Fils du Roy en 2016. Leurs spectacles – toujours composés d'un répertoire qui date de plus ou moins 1978-1982 – attirent encore des foules considérables chaque été quand ils sortent de leur dormance pour leurs apparitions quasi rituelles lors des fêtes entourant le 15 août.

Comment déplacer un tel monolithe pour ainsi voir plus loin dans un paysage dessiné par le(s) chemin(s) poussiéreux du temps ? Comment dégager la voie pour tou·te·s ces autres artistes et groupes d'origine acadienne qui se sont retrouvés dans les fossés de l'histoire, dérouté·e·s par la vitesse délirante de la machine moderne ? Comment remorquer la Cadillac (blanche), la Rocket 88, la MG Midget et les autres afin de leur donner une deuxième vie ? Quel pouvoir rétroactif avons-nous sur le passé ?

---

<sup>8</sup> Édith Butler apparaissait déjà sur des compilations et des transcriptions de Radio-Canada à la fin des années 1960, mais Raymond Breau est le premier à enregistrer un album de ses propres compositions en 1971, suivi d'Édith Butler et de Georges Langford en 1973, d'Angèle Arsenault et de Donat Lacroix en 1974 (sans compter les deuxièmes albums d'Édith Butler et de Raymond Breau la même année ainsi que celui de Georges Langford l'année suivante) et de Calixte Duguay en 1976.

<sup>9</sup> Ces contributions n'étant pas nécessairement des albums de rock ou même des chansons entières de rock, mais plutôt des bribes citationnelles de rock qui ouvraient finalement la porte à un croisement plus explicite entre les multiples discours sur l'identité acadienne et une approche au rock plus « typique ».

<sup>10</sup> 1755 (1978) et *Vivre à la Baie* (1979).

## **Temporalité 1 : LE PASSÉ ENTRE GUILLEMETS ou *Ces collectes qui me précèdent* (années 1970 à 2012)**

Dans mon essai *Souvenirs / de temps [que l'on aurait pu] passer ensemble* (2021)<sup>11</sup> (voir Annexe A) je me suis intéressé-e à la notion du *mislabeled* – l'identification erronée – des musicien-ne-s acadien-ne-s (pour la plupart bilingues) qui, avant les années 1970, étaient le plus souvent perçus comme des « *maritimers* anglophones » ou des « québécois-e-s » dans le regard des médias et de l'industrie musicale canadienne. Dans ce contexte où les artistes acadien-ne-s avaient toujours de la difficulté à affirmer leur propre acadienneté hors d'un contexte folklorique et religieux, la machine médiatique qui alimentait l'industrie musicale dans laquelle ils-elles baignaient ne l'affichait certainement pas à leur place (du moins pas sans la motivation ultime du capital<sup>12</sup>). Dans de telles circonstances, il était plus profitable pour les artistes de se conformer aux goûts des publics ciblés par le marketing des maisons de disques et par les revues de musique populaire – anglo dans certains cas, franco-québécois dans d'autres – ce qui a donné lieu à des traces documentaires criblées d'informations floues (pour ne pas dire fallacieuses).

Depuis cette ère maintenant révolue, il revient surtout aux collectionneur-euse-s la tâche ardue d'en faire le tri, mais ce qui nous reste de ces quarante dernières années de catalogage amateur manque de rigueur selon moi. En fait, la tendance que j'ai pu observer dans mes recherches reflète beaucoup les mécanismes linguistiques insidieux que je viens de décrire, c'est-à-dire : un-e collectionneur-euse anglophone des Maritimes va normalement aborder les artistes acadien-ne-s qui interprétaient de la musique en anglais comme si c'était bel et bien leur identité d'origine, et inversement, un-e collectionneur-euse franco-québécois-e fera de même quand la musique interprétée est en français. Toutefois, l'erreur demeure humaine ; je ne perçois pas de mauvaise foi dans ce geste, seulement un manque de jugement critique. Malgré cette haute propension pour l'inexactitude dans la documentation qu'ils-elles produisent, il en reste que les collectionneur-euse-s – pour la plupart musicologues dans leurs esprits – détiennent un certain pouvoir d'articuler, de répandre et d'entretenir, mais aussi de revoir et de corriger de façon rétroactive les récits populaires (pour ne pas dire mythiques) qui circulent à l'égard de ces artistes et de leur musique.

---

<sup>11</sup> Publié premièrement en anglais dans la revue *Canadian Art* sous le titre *Acadian Rock'n'Roll* (2020) et ensuite retravaillé en français pour le carnet *Hier semble si loin* (2021) produit par la Galerie de l'UQAM.

<sup>12</sup> Parce que l'acadienneté n'avait qu'à percer pour que l'industrie réalise qu'il y avait de l'argent à faire sur des œuvres de nature « acadienne » comme les monologues de La Sagouine (d'Antonine Maillet) et la musique d'Édith Butler.

## **Temporalité 2 : LE PRÉSENT RÉCENT** **ou *La collecte à l'ère du web* (2012 à aujourd'hui)**

Avec ce détail en tête, j'aimerais revisiter ma question de départ, car l'enjeu spécifique du pouvoir rétroactif des collectionneur·euse·s en suppose une formulation légèrement différente, soit : « Pourquoi [nous ne reconnaissons toujours] pas de [...] musicien·ne·s de rock acadien·ne·s avant les années 1970 » ? En autres mots, pourquoi personne n'a encore entrepris le projet de revalorisation et de révision historique qui s'invite dans cette rétroactivité motivée par la collecte de disques? Ce à quoi je réponds : si ce projet devait premièrement être mené par une personne concernée – un·e acadien·ne (et je suis d'avis qu'il le devait) – il faudrait peut-être que la communauté acadienne, si disparate soit-elle, ait aussi accès à une plus haute connectivité afin de permettre la création de liens plus significatifs entre ses collectionneur·euse·s et ses musicien·ne·s de rock, pour la plupart, isolés dans leurs régions et/ou à la retraite. J'affirme mon hypothèse avec conviction, puisque je suis moi-même de ces collectionneur·euse·s qui, au fil des neuf dernières années, a mené une recherche et a pu observer l'entrée massive de ces gens (les baby-boomers) sur les plateformes de courriels, les forums, les pages personnelles, les blogues, les bases de données et surtout sur les médias sociaux et les messageries instantanées. En sollicitant régulièrement leur parole depuis 2012<sup>13</sup>, j'ai été capable de retracer une histoire plus complète (mais non exhaustive) du rock dans les communautés acadiennes, ce qui m'a permis, tout récemment, de publier un premier article sur le sujet dans la revue *Canadian Art* ainsi qu'un carnet plus étoffé édité par la Galerie de l'UQAM.

Ces écrits sont en quelque sorte des réponses proactives à ma question de départ ; une question qui peut-être un jour, bientôt (je le souhaite), ne se posera plus, parce que les gens, désormais outillé·e·s, sont maintenant en mesure d'affirmer qu'il y avait bel et bien des « musicien·ne·s de rock acadien·ne·s avant les années 1970 » qui ne s'affichaient peut-être pas comme acadien·ne·s, mais qui l'étaient tout autant. À la suite de ce long parcours (textuel et temporel), l'affirmation est certainement réjouissante, et il faut bien prendre le temps de s'y arrêter et d'apprécier la clarté qu'elle apporte, mais le désir d'un scénario alternatif m'habite toujours malgré moi. Les circonstances de l'histoire n'y ont pas été favorables, mais dans un monde idéal, le rock en Acadie aurait peut-être évité une partie de son histoire trouble s'il avait

---

<sup>13</sup> Le 16 août 2012 marque le jour précis où j'ai assisté·e à une courte présentation offerte par mon ami Hubert Noël, étudiant au doctorat à l'Université de Moncton, portant sur le rock en Acadie. La recherche était embryonnaire, mais j'ai été tout de même affecté·e par la découverte de groupes comme The Stonemen et The Brunswick Playboys, ce qui m'a lancé dans plusieurs années de recherche, de collecte, de chroniques radio (2013 à 2015) et de création à la fois artistique et musicale (parfois les deux).

été capable de produire un·e chansonnier·ère identitaire politisé·e dans les mêmes sillages que Robert Charlebois et Louise Forestier au Québec ; un·e chansonnier·ère qui aurait potentiellement manié un certain discours engagé et ainsi devancé d'une décennie le croisement entre le rock et l'identité acadienne. Cette figure historique manque à l'appel, mais rien n'empêche de rêver et de spéculer. Et s'il y avait eu un·e chansonnier·ère acadien·ne politisé·e qui s'en était pris à l'église, aux puristes de la langue, à la déportation et aux autres enjeux (toujours de mise de nos jours) lors des années révolutionnaires marquées par des figures comme Bob Dylan, Donovan, Joni Mitchell, Robert Charlebois, Louise Forestier et d'autres? Quelle aurait été sa contribution à la cause acadienne? Quelle aurait été sa musique?

### **Temporalité 3 : LE PRÉSENT[-PASSÉ]**

#### **ou *Ma maîtrise [L'histoire de Jean Dularge] (2018 [1965] à aujourd'hui [1968])***

Voilà le terrain de recherche nébuleux que j'ai voulu plus spécifiquement investir lors de ma maîtrise en arts visuels et médiatiques en proposant un alter ego d'autofiction conçu selon les codes du folk-rock incarnés par Bob Dylan dans l'année précédant son accident de moto (été 1965 à été 1966), mais aussi selon la vraisemblance de réels artistes acadien·ne·s de *folk* populaire relevant de la même époque. Édith Butler, Raymond Breau et Calixte Duguay m'ont tou·te·s servis de repères en imaginant comment mon personnage pouvait bouger, respirer, chanter, mais bien au-delà de celle·eux·ci, Donat Lacroix s'est avéré être le modèle biographique idéal sur lequel construire ma fiction. À l'été 1965, il était en début de carrière, il venait de gagner un concours avec sa première composition (Donat Lacroix dans Rivière, 2005, p.48) et il avait le même âge que moi (en 2018). Il était donc facile pour moi d'imaginer une dérive historique où il était parti pour la grande ville de Montréal (comme moi), où il avait mis du temps à perfectionner sa discipline (comme moi) et où, éventuellement, il dévoilerait le résultat de son gros projet de création (comme moi).

Cela dit, je ne cherchais pas à incarner un Donat Lacroix biographique (au tout début peut-être bien, mais j'y reviendrai dans la section Face B), mais seulement à simuler quelque chose de plausible. Je me suis donc résolu·e à m'approprier son alter ego, le mystérieux Jean Dularge, celui qui signe le texte à l'endos de la pochette de son album *Viens voir l'Acadie* (1974), mais qui ne figure pas ailleurs dans l'œuvre de l'artiste<sup>14</sup>. Puisque ce texte était la seule manifestation (déjà fictive) de Jean dans le monde réel, j'étais libre d'imaginer les neuf années de parcours musical et artistique (pour ma maîtrise, je m'en suis tenu·e aux premières années) qui l'auraient mené à ultimement collaborer avec Donat Lacroix en 1974. Encore

---

<sup>14</sup> J'ai appris plus récemment que *Jean Dularge* était le nom d'un des premiers bateaux de pêche de Donat Lacroix.

une fois, j'ai choisi de mettre l'appropriation au cœur de ma démarche en sélectionnant la chanson vedette de ce dernier, soit *Viens voir l'Acadie* – ce grand cliché communément appelé « l'hymne populaire » des acadien-ne-s – comme point de départ pour la musique « originale » de Jean. Dans ma fiction, ce serait lui l'auteur d'une première version politisée de *Viens voir l'Acadie* (1967) que Donat aurait ensuite réécrite, réenregistrée et utilisée comme prétexte pour l'inviter à rédiger les notes de sa pochette.

# DONAT LACROIX



A-101

## “viens voir l'acadie”

FACE 1

1. LE P'TIT BATEAU (Folklore)
2. JOS FEDRIC
- 3.\* L'AMOUR, L'HIVER ET LA MAREE
4. COMPLAINTÉ D'UN VIEUX PECHEUR
5. SAUTE DANS TA BARGE
6. LA FIN DE SEMAINE



FACE 2

1. FA LA LA DONDAINE
2. DONNE-MOI LA MAIN
- 3.\* POUR UN ENFANT
4. JIM WATERBOY
5. VIENS VOIR L'ACADIE

Paroles et musique:	Donat Lacroix
Direction musicale:	Adrienne Richard
Piano:	Renée Robichaud Lanteigne
Flûte:	Arthur Girouard
Contrebasse:	Jacques Picard
Batterie:	André Picard
Guitare:	Florian Lambert
Saxophone:	Maurice Bouchard
Violon:	Michiko Nagashima
Trompette:	Mark Carmichael
* Autre voix:	Emérentienne Lacroix
Photographies:	Micho Caraquet
Réalisation:	Jacques Rhéaume

*Quand j'acoste mon bote au téhai  
le vendredi soire chu boraie de mette le  
pié à terre pi ma créature itou  
parce qu'on en connaît une  
dante de pêcheux qu'on jamais  
arsoudu du large. Harel, on est  
comme des barbaques, si la vague  
surmonte pas pour les temps y'allons  
couver. Le mer, mon bote de cote  
le vent frais, les cris des goélards et des  
margots, les coquilles collés sur mes  
hardes, le sable dans mes bottes,  
l'espace et la tranquillité à  
partir de vue, j'arguerais pas sa  
y'allé même pour se plus belle  
chanson.*

*Jean Dulargé.*

Figure 1.5 Le texte signé par Jean Dulargé à l'endos de la pochette du disque de Donat Lacroix (dans Lacroix, 1974).

Le tout s'est opéré sur une période de deux ans correspondant à un calendrier historique datant de 1965 [2018] à 1967 [2020], ce qui m'a permis-e de performer Jean de façon ponctuelle dans mes projets, au jour le jour, dans le présent, en correspondance directe avec des événements marquants du passé comme le spectacle de Bob Dylan à la Place-des-Arts de Montréal le 20 février 1966 (Heylin, 2016, pp.129-132), ou le lancement de sa chanson *Rainy Day Women #12 & 35* deux mois plus tard (p.191). Très tôt dans le processus, Dylan fut employé dans ma fiction comme un mécanisme d'idolâtrie plausible qui pouvait donner une direction artistique à Jean lors de sa conversion imminente du *folk* au *folk-rock*. Le récit s'est donc mis à dévier de la réalité biographique de Donat Lacroix lorsque Jean s'est mis à s'habiller comme Dylan, à écrire comme Dylan (poésie beat-surréelle, mais en chiac, pour sa part) et même à chanter comme Dylan. Cette version de Jean est celle qui est ultimement entrée dans le studio de la Memramcook Recording Company à la fin avril 1966, accompagné d'un groupe de collaborateur-ric-e-s dont un caméraman maniant une caméra 16 mm. Toutefois, son obsession pour Dylan l'aura ultimement coincé quand sa réécriture de la chanson *Tell me, Momma* (s.d.) – la Face B de *Viens voir l'Acadie* – s'est vue refusée une licence ; une réelle circonstance qui m'a moi-même empêché et m'empêche toujours de lancer / vendre le disque de Jean (ce que j'aborde en profondeur dans la section Face B).



Figure 1.6 Le producteur Harry Trask et Jean Dularge dans le studio de la Memramcook Recording Comapny.

Ce parcours finalement terminé, je me suis aussitôt attelé à imaginer une façon d’amener Jean Dularge – un nouveau personnage de l’histoire aux frontières juridiques floues – à la rencontre d’un public contemporain en présentant ses archives falsifiées dans une installation à la Galerie de l’UQAM, dont ces images tournées lors des sessions d’enregistrement. Les réactions furent mixtes. D’une part, des gens à Montréal / du Québec, un peu moins initié-e-s à la culture acadienne, se laissaient rapidement séduire par ce personnage qui leur en apprenait davantage sur l’histoire musicale d’une communauté francophone voisine ; certaines personnes se laissaient même emporter par la fiction à leur insu. D’autre part, les gens au loin (au large) en Acadie, avertis par les articles et les entrevues qui se sont mis à circuler sur le sujet, saisissaient plus facilement le jeu d’appropriation que comporte mon utilisation de la chanson bienaimée *Viens voir l’Acadie*, ce qui m’a attiré le reproche de manquer de respect envers un des pères de la chanson acadienne. Or, Donat avait été mis au courant en cours de route (quoi que tardivement dans le processus) – il m’a accordé (avec une entente signée) les droits à sa musique (avant le pressage du disque) et il a participé à ma recherche. À mon avis, le « nœud » (intentionnellement cultivé par moi) résidait et réside toujours dans la tendance de mon projet à adopter une compréhension théorique de la temporalité qui se positionne en résistance à une conception purement linéaire du temps. Dans le cas de Jean, je spécule : Et si le passé était toujours en cours ? Est-ce qu’un personnage dans le présent pourrait venir s’y immiscer ?



Figure 1.7 La « première » version de *Viens voir l’Acadie* par Jean Dularge, exposée à la Galerie de l’UQAM.

Re-actualization [:]  
the way in which ceremonial ritual, composed in repetition and imitation,  
[can] return participants to a prior moment – a prior moment that is,  
in a sense, ongoing or incomplete.

– Rebecca Schneider d'après Mircea Eliade  
dans *Performing Remains* (2011, p.126)

Est-ce que Jean Dularge a réellement existé ? C'est-à-dire, est-ce qu'il a été le vrai précurseur historique de Donat Lacroix et non l'inverse ? Voilà un nœud généalogique qui a le potentiel de froisser les adhérent·e·s du temps linéaire, surtout dans une petite communauté comme la mienne où les « premiers » et les « premières », que ce soit chansonnier·ère·s ou autres, sont si peu nombreux·ses, que l'on a le réflexe de les défendre par peur de remettre en cause nos réussites historiques. Pourtant, la notion même du-de la « premier·ère » que l'on cherche à protéger et commémorer ici n'existerait aucunement si le paradigme du temps normatif n'était pas linéaire, n'était pas une suite d'évènements qui se succèdent l'un après l'autre. Moi-même j'ai déjà été de ces adhérent·e·s, mais mon parcours personnel avec Jean, autant en recherche qu'en création, m'a mené à fréquenter le monde des *performance studies* où des penseur·euse·s comme Rebecca Schneider, Joseph Roach, Diana Taylor, David Romàn, Elizabeth Freeman et d'autres ont influencé ma façon de comprendre le temps comme quelque chose de malléable, et donc de parcourable, surtout par des artistes, comme moi.

### « Genealogies of performance »

Dans *Cities of the Dead* (1996, pp.25-31), Joseph Roach argumente qu'une conception puriste de la succession, comme celle des monarchies européennes, repose inévitablement sur une fiction de « l'origine » qui s'applique tout autant à la performance (p.25). Il en arrive à cette observation en déployant ce qu'il appelle une « généalogie de la performance », un terme adapté de Jonathan Arac et basé sur la pensée de Nietzsche telle qu'abordée par Michel Foucault dans *Nietzsche, la généalogie, l'histoire* (1971). Dans ce dernier essai, le philosophe français affirme que « ce qu'on trouve, au commencement historique des choses, ce n'est pas l'identité encore préservée de leur origine, – c'est la discorde des autres choses, c'est le disparate » (Foucault, 1971, p.148). Ainsi, Joseph Roach note que l'exercice de remonter les filiations entre performeur·euse·s amène le·a généalogiste au constat « that discontinuities rudely interrupt the succession of surrogates, who are themselves the scions of a dubious bloodline » (1996, p.25). En ce sens, la performance est toujours comprise comme quelque chose de citationnelle, ce qui suppose un certain répertoire culturel dans lequel on puise, mais comme l'affirme Diana Taylor, le mot

« repertoire, etymologically "a treasury, an inventory", also allows for individual agency, referring also to "the finder, discoverer", and meaning to find out ». Ainsi, « the repertoire both keeps and transforms » (Taylor, 2003, p.20).

Si la passation linéaire de matières performées est mise en cause par cette tension qui existe entre citation et agentivité, la temporalité linéaire sur laquelle elle repose peut tout autant être visée. Le théoricien de la performance Richard Schechner illustre bien comment une telle linéarité se déconstruit quand la notion de l'original est critiquée : « If the past was already self-different by virtue of being composed in restoration, then in the dizzying toss and tumble that always attends mimesis the fact that restoration renders an event different really only renders it *the same as the original was: different* » (dans Schneider, 2011, p.126). Il en va de même dans mon cas : mes performances de *Viens voir l'Acadie* et de Jean Dularge sont tout autant citations que le sont la chanson originale et ses performances par Donat Lacroix. Dans ce revirement de circonstances, il serait donc impertinent de parler d'un « premier » auteur de *Viens voir l'Acadie* alors que d'autres versions de la chanson portant d'autres titres existent déjà. Je pense notamment à Larry Robichaud qui chantait « si vous allez visiter ma province / vous verrez le pêcheur acadien / vous serez enchanté par ce beau paysage » : paroles chantées sur un disque édité vers la fin des années 1960<sup>15</sup> alors que Donat en était qu'à noter ses paroles « viens voir l'Acadie / viens voir le pays / le pays qui m'enchanté » en 1971 (Donat Lacroix dans Rivière, 2005, pp.65-66).

### « Syncopated time »

Dans ce « dizzying toss and tumble », il est d'autant plus vertigineux de penser que le « pêcheur acadien » auquel Larry faisait référence dans sa chanson aurait pu être de ces personnages de l'univers *lacroixienne* – certains réels, d'autres fictifs – comme Jos Manigo, pêcheur humoristique (Donat Lacroix dans Rivière, 2005, pp.65-67) conçu en 1967, précurseur (marin) de Donat lui-même qui est devenu pêcheur de profession à la fin des années 1970 (pp. 55-58) à bord d'un premier bateau baptisé le « Jean Du Large ». Jos Manigo à son tour était inspiré en partie de Joseph « Jos Frédéric » Lacroix, grand-père du chansonnier (p.26), qui fut immortalisé dans sa chanson *Jos Frédéric* (p.55) et ensuite re-matérialisé dans un deuxième bateau<sup>16</sup>, baptisé le « Jos-Frédéric » en 1987 (pp.58-61). Dans cet univers convoluté dans lequel j'ai intégré ma propre appropriation de Jean Dularge, les noms de gens semblent résonner en écho dans le temps

---

<sup>15</sup> L'album en question – *Le pêcheur acadien* – n'est pas daté, mais son numéro de catalogue succède celui du disque *Les Napoléons à gogo* (1966) et précède immédiatement celui du disque *30 succès pour la danse vol.3* (vers 1969).

<sup>16</sup> En 2018, le bateau fut érigé en permanence sur un terrain longeant la mer à Bas-Caraquet, décoré de voiles en filet et hissé sur des supports de bois à la façon d'un monument public (Pichard, 2018).

comme les motifs syncopés de la musique jazz (cités par le rock, mais aussi mises en opposition aux structures répétitives de la musique folklorique). Rebecca Schneider nomme ce geste artistique « the medium of double citation » où le fait de faire appel au nom d'un-e autre « imbricates one time in another time so that the "tune" of the historical [person] is always something of a ghost note to the contemporary riff [played by the artist] in *whatever* [performance space] on *whatever* date » (2011, p.64). La musique jazz lui sert ici de champ lexical pour décrire la façon dont les événements de l'histoire peuvent être « put into play but not precisely played » :

In Jazz, one cannot accurately say that a tune is *misplayed* by the riff. So too history is not *mistold* via the riff by which [the artist] tells it. In fact, playing in difference might be one way to *get those notes right*. That is, something of the history is sounded in not being sounded directly, or in being sounded stepwise, off note, via "negative capability" or the double or triple or quadruple speak of homonyms that tell, always, more than one. (2011, p.65)

« To get those notes right » dans le cas de Jean Dularge tel que « sounded » par moi dans ma pratique artistique voudrait donc dire de jouer l'histoire *comme elle aurait dû l'être* selon mes propres aspirations, d'évoquer ses lacunes comme des non-vides, de la *corriger* par « negative capability ». Comme le propose Rebecca Schneider dans un chapitre intitulé *Finding faux fathers* (2011, p.61), le théâtre de la dramaturge Suzan-Lori Parks joue précisément sur ce même registre « [of] getting something right through error » (p.70). Dans sa pièce *The America Play* (1994), son personnage principal – un homme noir, fossoyeur et imitateur de profession – passe son temps sur scène à incarner « mal » la vie de son idole, le célèbre président américain et « abolisseur » de l'esclavagisme, Abraham Lincoln. Son imitateur, nommé parfois « the Lesser Known » (*le moins connu des deux*) et d'autres fois « the Foundling Father » (*le petit père fondateur abandonné et retrouvé*), entretient un kiosque « out West » dans lequel les gens peuvent payer un sou (un *Lincoln Head*) afin de vivre l'expérience d'assassiner « The Great Man » (Abraham Lincoln) en sélectionnant un pistolet et en (re)jouant l'assassin John Wilkes Booth qui pénètre sa loge (sa *booth*) pour le tirer. Tout au long de la pièce, la question de la ressemblance entre le Lesser Known et son idole est mise et (re)mise en tension par le Foundling Father lui-même, ainsi que par sa femme Lucy, par son fils Brazil et par le-a narrateur-riche omniscient-e de la pièce. Ces dernier-ère-s soulignent tou-te-s à un moment ou un autre la justesse de son incarnation alors que le Lesser Known n'est pas blanc (comme Abe) et porte de fausses barbes dont une « fancy beard » blonde (la mauvaise couleur) :

The beards were his although he himself had not grown them on his face but since he'd secretly bought hairs from his barber and arranged their beard shapes and since the procurement and upkeep of his beards took so much work he figured that the beards were completely his. Were as authentic as he was, so to speak. (Parks, 1995, p.8)

Dans ce scénario absurde et humoristique (qui exemplifie le *getting right through error* de la pièce), le Lesser Known, par son échec si flagrant, réussit à remettre en question non pas sa propre interprétation d'Abraham Lincoln, mais la validité d'Abraham Lincoln lui-même. Visuellement, la barbe blonde qu'il adorne à l'effet de rehausser le non-dit de sa couleur de peau et nous alerte comme spectateur-riche-s (ou lectrice dans mon cas) à la relation de pouvoir qui se joue entre l'homme blanc reconnu pour l'abolition de l'esclavagisme et son admirateur noir descendant d'esclaves. Ici, « l'erreur » du Lesser Known suggère de façon implicite que le *white saviour* de la communauté afro-américaine serait peut-être *mieux joué par une personne noire* [ma traduction] (Schneider, 2011, p.70), par une personne réellement concernée. De même, la hiérarchie qui naît de la fonction historique d'Abraham Lincoln comme « forefather » de tou-te-s Américain-ne-s y incluant le Lesser Known est transgressé dans la prononciation du mot par son fils Brazil qui l'appelle son « foe-father », littéralement « père-adversaire » et/ou phonétiquement « faux-père ». Comme l'émet Rebecca Schneider, « the point, here, is that historical *and* surrogate, fore *and* faux, Booths and Lincolns *sound*. Not only words, but bodies, times and spaces cross and multiply » (2011, p.65). Tous ces noms, comme ceux de Donat Lacroix, de Jean Dularge et de Rémi Belliveau, sonnent et résonnent par l'entremise du langage (dans la bouche comme dans l'esprit) porté par nos corps multiples qui, dans leur matérialité (exacerbé par la barbe blonde), remontent le temps avec difficulté, mais qui, dans leur oralité et leur textualité, portent toujours les résidus du passé dans le présent.



Figure 1.8 Donat Lacroix (dans Lacroix, 1974), Jean Dularge et Rémi Belliveau.

## « Jazz poetics »

L'imbrication de multiples temporalités les unes dans les autres est au cœur de la démarche de Suzan Lori-Parks dans *The America Play*. Son emploi d'une prose poétique « jazz-inflected » dans laquelle « orality and textuality work in tandem » (Nathaniel Mackey dans Schneider, 2011, p.65) participe formellement à découdre la temporalité de sa pièce en adoptant une ponctuation clairsemée plus près de l'oralité. L'effet produit est celui de la désorientation poussée à la limite de l'absurde :

The Great Man lived in the past that is was an inhabitant of time immemorial and the Lesser Known out West alive a resident of the present. And the Great Mans [*sic*] deed had transpired during the life of the Great Man somewhere in past-land that is somewhere "back there" and all this while the Lesser Known digging his holes bearing the burden of his resemblance all the while trying somehow to equal the Great Man in stature, word and deed going forward with his lesser life trying somehow to follow in the Great Mans footsteps [*sic*] footsteps that were of course *behind* him. The Lesser Known trying somehow to *catch up* to the Great Man all this while and maybe running too fast in the wrong direction. Which is to say that maybe the Great Man had to catch him. Hhhh. Ridiculous. (Parks, 1995, p.17)

Comme le suggère (avec tant d'humour) le-a narrateur-riche omniscient-e de la pièce, il y a peut-être un « past-land » vers lequel on peut voyager si on tente de « rattraper » le passé *dans la bonne direction*. Par exemple, ma réécriture de la chanson *Viens voir l'Acadie* performée (et coécrite) par Jean Dularge tente de le faire en évoquant des formes antérieures du chiac – mon propre dialecte – dans le but d'argumenter contre les critiques émises à son égard. Dans les paroles de la chanson, Jean se demande si les acadien-ne-s ne se plient pas trop aux attentes normatives de « tous ces autres » qui incluent « les apôtres », soit le clergé franco-catholique, qui a toujours entretenu le mythe originel que les acadien-ne-s étaient demeuré-e-s culturellement français-e-s avant, pendant et après la Déportation. Pourtant, les acadien-ne-s entretiennent une relation culturelle étroite avec l'anglais (la langue et l'individu) qui, Jean le souligne, « remonte à bien des cent ans / à des échanges avec anglos marchands ». Les détracteur-riche-s contemporain-e-s du chiac vont souvent pointer vers « l'érosion » du français, provoqué par l'anglais, comme un phénomène assez récent à contrer rapidement, mais comme le souligne John Mack Fargher dans *A Great and Noble Scheme* (2006), « documentary evidence [from the seventeenth century] does exist, however, for the curious combinations of English and French [chiac] that peppered the Acadian language—*vous too* instead of *vous aussi*, *pas yet* rather than *pas encore* » (p.126). Le chiac est donc bien campé dans la bouche des acadien-ne-s depuis longtemps, n'ayant posé aucune menace pour le Français (grand F) en cours de route. Il n'est pas non plus figé dans une forme standardisée : par exemple, la formule



for himself he began to record his own movements. He hoped he'd be of interest to posterity. As in the Great Man's footsteps » (Parks, 1995, p.10). Ainsi, lors de la deuxième scène de la pièce, on retrouve Lucy et Brazil « out West » à la recherche de traces laissées par le père avant sa mort récente, dont ses effets personnels, délibérément enterrés afin d'accélérer leur patine. De façon semblable, Jean Dularge gesticule lui aussi vers un futur *déjà en cours* en employant un chiac du 21<sup>e</sup> siècle qui, dans sa bouche, peut être anachronique, mais qui, dans ma bouche, renforce l'idée que les Acadien-ne-s parlent toujours le chiac sans pour autant avoir basculé dans l'anglais (ni dans le français normatif). Cet aspect est peut-être plus subtil dans ses chansons, mais il prend pleinement forme dans les interjections spontanées qu'on entend dans la documentation filmée des sessions d'enregistrement de *Viens voir l'Acadie* ; celles qui constituent la pièce centrale de mon installation présentée à la Galerie de l'UQAM. Comme les effets personnels du Lesser Known (qui incluent une télévision sur laquelle il réapparaît de manière posthume), Jean s'est empressé de laisser des traces – un film documentaire, mais aussi des manuscrits, des photos et autres objets – pour la postérité tout en les *draguant* dans le temps afin d'accélérer leur patine.

J'emploie *draguer* dans le double sens proposé par Elizabeth Freeman dans *Packing History Count(er)ing Generations* (2000) et repris par David Romàn dans *Performance in America* (2005) où la pratique du *temporal drag* – celle d'incarner une autre époque par le costume, le maquillage et les manières – renvoie à la pratique d'incarnation féminine des *drag queens*, mais aussi à l'action de *draguer*, ou de traîner comme on l'entend en anglais et en chiac, les choses dans le temps afin d'accumuler de ses marques et de ses poussières. Toutes ces figures – the Lesser Known, les *drag queens*, Jean Dularge – dépendent d'une certaine *black box* afin de mettre en scène leur *drag(ue)* : le théâtre dans le premier cas, la scène d'un bar (le plus souvent) dans le deuxième et la galerie dans le troisième. Toutefois, dans le cas de Jean, la galerie sert peut-être plus de prétexte (ou de post-texte) pour la véritable *black box* qu'est la Memramcook Recording Company : ce studio d'enregistrement constitué d'une seule pièce recouverte de papier goudron noir où Jean a produit de ses traces musicales et cinématographiques. En tant que croisement entre *lieu de mémoire* – « artificial [site] of the modern production of national and ethnic memory » – et *milieu de mémoire* « the largely oral and corporeal [retention] of traditional cultures » (Roach d'après Pierre Nora, 1996, p.26), le studio agit comme un personnage principal dans mon récit, car il est à la fois une machine à produire des archives (hautement théâtralisé par son traitement dans le cinéma rock depuis les années 1960) et une archive en soi, une scène vivante, hantée par tou-te-s les musicien-ne-s enregistré-e-s de l'histoire ; hanté-e-s par tout-e-s les musicien-ne-s de l'histoire ; hanté-e-s par toute l'histoire.



Figure 1.10 Le studio de la Memramcook Recoding Company – véritable black box – recouverte de papier goudron noir.

## Stage 1 : Le studio

The way I see it, performance makes visible (for an instant, live, now)  
that which is always already there: the ghosts, the tropes, the scenarios  
that structure our individual and collective life.  
These specters, made manifest through performance,  
alter future phantoms, future fantasies.

– Diana Taylor  
dans *The Archive and the Repertoire* (2003, p. 143)

La Memramcook Recording Company, studio situé dans mon village natal, est assurément hantée. Depuis son ouverture en 2015, il est hanté par les musicien·ne·s acadien·ne·s du passé, par leurs performances, porté·e·s dans les corps de tou·te·s ces musicien·ne·s du présent qui l'ont fréquenté, qui le fréquentent, héritier·ère·s de leur legs. Il est aussi hanté par les ondes du passé, puisqu'il est de ces rares studios à tenter de préserver la technique maintenant « obsolète » d'enregistrer sur des bandes magnétiques, celle par laquelle la très grande majorité de l'histoire de la musique a été captée, celle qui fixe à tout jamais des traces électromagnétiques de ses sujets vivants. Cependant, pour moi personnellement, il est surtout hanté par la petite histoire, par l'histoire de ma propre famille, car le vieux garage qui lui a servi de coquille avant sa transformation en studio est cette même grange que mon grand-père Jos a adaptée en *body shop* toutes ces années passées, près de la maison où mon père a grandi. Debout dans cette pièce à la fin avril 1966 [2019], j'ai eu l'impression d'être mon grand-père, d'être Donat Lacroix et Édith Butler, d'être Bob Dylan, d'être Jean Dularge : d'être « as authentic as [they were], so to speak ». J'étais entouré·e de gens « resident[s] of the present », mais aussi « of time imemorial », qui s'étaient prêté·e·s à mon jeu pendant quatre jours de production lors desquels j'ai réellement eu l'impression que nous étions dans la présence d'un passé *toujours en cours*.

Dans le riche lexique qui entoure la hantise, on peut également parler de *ghosting* comme l'entend Diana Taylor dans *The Archive and the Repertoire* (2003), soit « that visualization that continues to act politically even as it exceeds the live » (p.143) ou, dans mon cas spécifique, *those sound(ing)s that continue to act politically as they exceed the live* [ma réécriture]. Un exemple multicouche me vient à l'esprit : au moment de visionner *Les acadiens de la dispersion* des années passées, j'ai été complètement abasourdi par l'avant-gardisme du Trio Arthur Girouard performant des interprétations jazz du répertoire folklorique d'Édith Butler<sup>17</sup> et j'ai assurément rejoué ce geste politique lors de ma propre session d'enregistrement sans

---

<sup>17</sup> La séquence qui m'a le plus marqué a lieu vers la fin du film, où on entend leurs notes superposées à des images d'églises en cours de démolition !

même le savoir. Le trio nous hantait. Plus récemment, j'ai constaté que leurs visitations étaient encore plus multiples quand j'ai appris qu'Arthur Girouard était le flutiste original de la chanson *Viens voir l'Acadie* telle qu'enregistrée par Donat Lacroix en 1974 (crédité sur la pochette) – il était donc lui aussi parmi nous, virtuellement, dans son imprégnation de cette mélodie à laquelle il avait participé. Le flutiste était peut-être même matériellement des nôtres ! Il s'avère que mon trompettiste-tromboniste, Sébastien Michaud, joue régulièrement avec sa fille Monique Girouard, qui elle est violoniste, ce qui suppose quelque part une transmission de corps-à-corps entre musicien-ne-s qui remonte directement au flutiste de son vivant. En d'autres mots, Sébastien portait peut-être *la manière* d'Arthur, dans le corps, dans son corps, à son insu...



Figure 1.11 Arthur Girouard (dans Forest, 1968) et Sébastien Michaud.

Arthur Girouard hante *Viens voir l'Acadie* (toutes versions confondues) autant dans sa réelle participation à la chanson originale que dans son engagement politique préalable, puisque l'invitation lancée dans le titre de la chanson était elle-même politique alors que Donat, successeur temporel du flutiste, s'est mis à la chanter vers la fin des années 1960. Comme le témoigne son homologue Calixte Duguay, pour certaines personnes à l'époque (dont le feu poète militant Raymond-Guy LeBlanc) c'était la première fois qu'on entendait le mot « Acadie » dans une chanson populaire (Calixte Duguay dans Rivière, 2005, p.146). Ces artistes (y incluant Arthur, Donat, Calixte, Raymond-Guy et d'innombrables autres) s'inscrivent dans une filiation de revendications acadiennes par la musique et les mots que j'ai voulu moi-même *draguer* dans le temps en performant Jean Dularge, un personnage que je vois maintenant comme étant lui aussi issue d'un drag(ue) temporel. Quand celui-ci invite les gens à « venir voir l'Acadie », avant Donat, en 1967 et, à la suite de Donat, en 2019 (simultanément), son énoncé demeure aussi politique que le chansonnier, mais l'est différemment. David Romàn élabore sur ce concept lorsqu'il parle de la pratique de John Kelly, un musicien qui incarne Joni Mitchell (en image et en chanson) dans ses performances de drag :

The songs [performed by Kelly] should not be relegated only to a particular subculture or moment in history such as hippies or the 1960s; Mitchell's songbook can still do important cultural work precisely by summoning the kinds of energies they once circulated and putting those energies back in circulation in the contemporary moment. Thus Kelly's work is not simply about revisiting the past so as to render that past romantic or ideal; Kelly revisits the past so as to put that past in conversation with the present, and in doing so places contemporary social struggles in a historical context of ongoing progressive engagement through the arts. (2005, p.177)

Dans ce moment présent comme dans le passé, mon invitation à « venir voir l'Acadie » est double. D'une part, elle s'adresse aux antagonistes de la communauté acadienne, comme cette montée récente de la droite anti-bilinguiste au Nouveau-Brunswick, celle qui était en posture de résistance face à l'adoption du bilinguisme officiel en 1969 et qui fut ressuscité dans le CoR Party, un parti politique actif dans les années 1980 et 1990 et dont le premier ministre actuel est un ancien membre. Elle s'adresse à Christian Rioux qui écrivait dans *Le Devoir* en 2012 que le groupe acadien Radio Radio « se complait dans la sous-langue d'êtres handicapés en voie d'assimilation » (Rioux, 2012). Elle *drague* le passé et s'adresse à Frank Basil Tracy qui écrivait un siècle plus tôt que les acadien·ne·s « had no brains [and] were, mentally, cabbages or any other vegetable you please » (Tracy, 1908, p.403). Je les invite tou·te·s à venir voir l'Acadie, à voir qui nous sommes vraiment, passé(s) et présent(s), afin qu'ils-elles arrivent à nous reconnaître notre valeur, peut-être même à nous aimer. D'autre part, mon invitation s'adresse à ces acadien·ne·s d'origines modestes (aux gens du large) qui vivent toujours avec ces symboles critiqués lors du *Ralliement de la jeunesse* en 1966, et qui peinent toujours à se voir comme autre chose que simplement folklorique. Dans la coda de ma chanson, je *drague* les clichés (qui existent en marge de ces symboles) dans des fictions impossibles – « Viens voir Évangéline assis' su' l'bord d'une tombe », « Viens voir le squallette [*sic*] à Beausoleil Broussard [héro folklorique] », « Viens voir la dernière photo d'la Déportation » – afin de tendre vers des Acadie futures à peine imaginées.

Elizabeth Freeman écrit : « If Identity is always in temporal drag, constituted and haunted by the failed love-project that precedes it, perhaps the shared culture-making projects we call "movements" might do well to feel the tug backwards as a potentially transformative part of movement itself » (2000, p.743). *Movement itself* : dans le sens de bouger tout court, de se grouiller, de *s'escouer*<sup>18</sup>, de troubler l'idée capitaliste et néolibérale d'aller vers l'avant en proposant de retourner vers l'arrière. Dans le studio, Jean Dularge n'était pas seul à bouger ; chansonnier, musicien·ne·s, producteur, ingénieur du son et caméraman (et magnétophone et caméra) bougeaient tou·te·s en harmonie. Nous nous adressions par

---

<sup>18</sup> Acadien pour se secouer.

des noms fictifs basés sur des *soundings* du passé : Mike, le producteur, a choisi Harry Trask, son nom de naissance, celui de son père et de son grand-père ; Christine, la bassiste, a choisi Flora Bourque, celui de sa grand-mère. Nous évoquons aussi des figures affectives : Bob Dylan, Allan Ginsberg, Nico, Georges Martin en étant habillé-e-s de vêtements trouvés en boutiques vintages. Nous fumons des cigarettes glissées dans de vieux paquets de Lucky Strike achetés sur eBay. Nous jouons des instruments, pour la plupart, clones d'instruments d'époques branchés dans des équipements, pour la plupart, clones d'équipements d'époque. Nous mettons en scène les années 1960 en bougeant nos lèvres et nos corps afin de fixer quelque chose sur la bande magnétique ; afin de fixer quelque chose sur la pellicule 16 mm fictive de ma caméra DSLR, celle qui tournait, qui documentait le simulacre de nos *mouvements*.

## Stage 2 : Le film

You're not the same person on stage as you are the rest of the time  
[...] you're acting. You're doing an act. It's not really you.

– Mick Jagger  
dans le film *Charlie is my darling* (1966) de Peter Whitehead

En 2012, à la suite d'un long travail de restauration, l'équipe de Mick Gochanour (réalisateur) et Robin Klein (productrice) a lancé le film *Charlie is my Darling – Ireland 1965*, une reconstitution cinématographique d'un documentaire perdu portant sur une tournée des Rolling Stones en Irlande, originalement réalisé par Peter Whitehead sous le titre *Charlie is my Darling* (1966). L'approche technique de ce film mérite d'être interrogée : lors du processus de restauration, deux éléments clés ont permis à l'équipe d'étirer le film à une durée totale de plus d'une heure, soit presque le double de l'original. Premièrement, lors de la recherche en archives, plusieurs bobines de pellicule délaissées lors du premier montage, dont plusieurs canettes non développées, ont été découvertes, offrant ainsi la possibilité d'ajouter des séquences au film. Deuxièmement, l'accès à de nouvelles technologies numériques a permis à l'équipe de synchroniser cinq chansons<sup>19</sup> enregistrées lors de la tournée avec des images de scène silencieuses, peu importe leur réelle correspondance (Gochanour, 2013). Le film qui en résulte entreprend donc l'ambitieuse double-tâche de reconstituer le film original et l'expérience délirante inédite d'assister à un concert des Rolling Stones lors de leur ascension au vedettariat.

---

<sup>19</sup> Soit les chansons *The Last Time*, *Time Is on My Side*, *Around and Around*, *I'm Alright*, et *(I Can't Get No) Satisfaction*.

Sur son site web, le réalisateur élabore sur son approche : « There was much discussion on whether or not to update and modernize the style. [...] But in the end, [I] decided that it might feel less manipulative and more authentic if kept somewhat in the style of a film from the era. As if it always existed » (Gochanour, 2013). *Comme si le film avait toujours existé*. Les implications de cette déclaration sont profondes, car elles sous-tendent un désir de voir exister quelque chose qui *aurait pu être*, mais qui *n'a jamais été* ; comme mon propre désir de voir un-e chansonnier-ère acadien-ne politisé-e œuvrer à la même époque que les Rolling Stones. Ironiquement, malgré mon accès contemporain au pouvoir vaste du numérique, j'ai rencontré des défis semblables à ceux de *Charlie is my Darling – Ireland 1965* quand j'ai voulu représenter mes propres performances de *Viens voir l'Acadie*. C'est-à-dire, j'ai dû les monter à partir de prises sonores disparates, plusieurs incomplètes, d'autres complètes dont celle de la console, que j'ai dû ensuite synchroniser avec des centaines de plans fragmentaires provenant de multiples tentatives d'enregistrement captées au cours d'une journée en studio. Tout particulièrement, la séquence de la prise finale, celle que l'on entend sur le disque, est composée d'environ une vingtaine de plans individuels dont certains légèrement ralentis ou accélérés afin de correspondre au débit imprévisible de mes lèvres (comme celles de Mick Jagger, d'ailleurs).



Figure 1.12 Mick Jagger (dans Gochanour, 2012) et Jean Dularge.

L'illusion visuelle produite par les séquences technologiquement manipulées est remarquablement convaincante dans les deux cas, mais selon moi la *liveness* de la matière abordée joue aussi un énorme rôle dans sa capacité à nous séduire, à nous convaincre comme spectateur-riche-s. Je m'explique : en me basant sur ma propre expérience, je peux affirmer qu'une telle séquence se monte avec acharnement, à la façon d'un-e archéologue qui rapièce un vase antique à partir de fragments provenant d'autres vases. Ultiment, on finit par laisser un peu de la singularité de chaque fragment dicter l'assemblage final plutôt

que de céder la place à sa propre créativité. Le résultat est forcément saccadé, imprévisible et imparfait, tout comme une performance de rock – d'où mon argument. Toutefois, je préciserais que Jean, contrairement au *live on stage* des Stones, agit dans un paradigme du *live* qui relève spécifiquement de la culture du studio, soit celui du *live off the floor* : une technique qui cherche à capter les chansons en une seule prise et donc à capter cette énergie de scène que l'on perd souvent dans la surproduction de la musique. Peu importe le paradigme, la considération du *live* est présente dans le cas des deux performances : c'est la chose qu'on cherche à capturer, mais comme l'articule si bien Philip Auslander, le *live* n'existerait même pas si ce n'était pas des technologies qui la captent et ainsi la (re)produisent :

Far from being encroached upon, contaminated, or threatened by mediation, live performance is always already inscribed with traces of the possibility of technical mediation (i.e., mediatization) that defines it as live. [...] The immediate is not prior to mediation but derives precisely from the mutually defining relationship between the im-mediate and the mediate. Similarly, live performance cannot be said to have ontological or historical priority over mediatization, since liveness was made visible only by the possibility of technical reproduction. [...] The live can exist only within an economy of reproduction. (dans Schneider, 2011, p.91)

L'argument d'Auslander tient la route pour Jean et pour les Stones même si ma documentation du premier se distingue nettement des aspirations de *Charlie is my Darling – Ireland 1965* par mon désir spécifique de capturer son *aliveness* bien au-delà de sa *liveness*. Il suffit de légèrement modifier la proposition : « [a]live performance cannot be said to have ontological or historical priority over mediatization, since [a]liveness [is in this case] made visible only by the possibility of technical reproduction ». Jean Dularge – (a)live – n'existe que dans une économie de reproduction artistique qui falsifie sa documentation en prévision d'un passage de frontière tumultueux entre la fiction et la réalité. Son film est probablement son document le plus sûr dans cet exploit ; il a convaincu de nombreux-ses spectateur-riche-s dont une personne qui était venue assister à une critique de groupe dans le cadre d'un séminaire et qui avait ouvert son analyse en disant : « Bon, vous avez trouvé un film dans les archives et vous l'avez numérisé ». Selon-moi, le film réussit à donner une vie réelle à son sujet de drag temporel par le fait qu'il est lui-même (le film, le document cinématographique) *dragué* dans les codes temporels de l'archive, ce que David Romàn nomme *archival drag* (2005, pp.137-178). Premièrement, il a été tourné sur la fonction noir et blanc de ma caméra DSLR (hantée par la pellicule) et donc il n'existe pas en couleur ; deuxièmement, le format écran-large (16 :9) capté nativement par ma caméra DLSR a été réduit au format écran-standard (4 :3) de la pellicule 16 mm lors du montage afin de simuler les films du cinéma-vérité comme *Don't Look Back* (1967) de D.A.

Pennebaker ; et troisièmement, un double filtre de grain artificiel a été ajouté afin de faire de la pellicule un élément esthétique littéralement d'avant-plan.



Figure 1.13 Bob Dylan (dans Pennebaker, 1967) et Jean Dularge.

Avec le contenu et le contenant en si bonne symbiose, le tour est, le plus souvent, joué. Et pourtant...le film est rempli d'anachronismes (certains voulus, d'autres accidentels) que j'ai laissé transparaître dans le montage final afin de donner des clés de lecture (clandestines) aux gens qui le scruteraient : les calorifères, thermostats et autres montures neuves détonnent, les lumières DEL de la console éblouissent, les tatouages sur les bras des chanteuses, les barbes et collets ouverts dé-professionnalisent, et j'en passe. Elizabeth Freeman aborde ce type d'anachronisme dans son analyse du film *Shulie* (1997) d'Elizabeth Subrin, une reconstitution plan-par-plan d'un film éponyme de 1967 mettant en vedette l'icône du féminisme de deuxième vague Shulamith Firestone. Dans son essai *Packing History, Count(er)ing Generations* (2000), elle défend les anachronismes de Subrin comme étant ni parodiques, ni excessifs, ni particulièrement drôles (p.734), comportant plutôt en une forme d'engagement « with prior time as genuinely elsewhere » (p.735) :

The subtle 1990s touches work against the neoconservative tendency to consign to the irretrievable past anything that challenges a dominant vision of the future—and remind us that social progressives have a tendency to be too easily embarrassed by earlier political moments. [Shulamith's] "now" clearly resonates with our own, and since hers was about to detonate into a political future, the video implicitly asks, why not ours? (p.174)

Jean Dularge – sa nature temporelle dévoilée par ses anachronismes – nous demande lui aussi de façon implicite « why not ours ? », mais de plus – sa nature fictive dévoilée – nous demande aussi « why not

his » ? Pourquoi les chansonnier·ère·s de son époque n'ont-ils-elles pas poussé le discours plus loin qu'une simple invitation de venir voir l'Acadie ? Comme Elizabeth Subrin, mon film et ma chanson adoptent un ton parfois ambivalent face aux réalisations des chansonnier·ère·s acadien·ne·s de l'époque comme Édith Butler et Donat Lacroix, « which is as accusatory as it is reverential, as much about the lack of a genuinely transformed context for women [or acadian musicians] born into [...] the 1980s as it is about an admiration for ideas that came earlier » (Freeman, 2000, p.737). Cette ambivalence m'a longtemps rendu nerveus·e. Avant de faire l'expérience de présenter mon projet à un public hors de ma cohorte de maîtrise, je ne pouvais pas m'empêcher de penser que certain·e·s acadien·ne·s allaient se dire que je me moquais de Donat Lacroix en chantant sa chanson différemment. Heureusement, la réception à la Galerie de l'UQAM ainsi que dans le cadre du Festival International du Cinéma Francophone en Acadie (FICFA) (toutes deux à l'automne 2020) a été unanimement positive, mais les quelques articles de journaux qui se sont mis à circuler en même temps ont incité des gens méfiants à se prononcer sur mes intentions sans même avoir visiter l'installation ou vu le film.

### **Stage 3 : La galerie et le cinéma**

Often, the best hedge against amnesia is gossip [...].

– Joseph Roach  
dans *Cities of the Dead* (1996)

Mon installation présentée à la Galerie de l'UQAM, intitulé *Hier semble si loin / Chapitre : 4 / Jean Dularge* ainsi que le long-métrage que j'ai présenté au FICFA, intitulé tout simplement *Jean Dularge*, fonctionnent sur la capacité des visiteur·euse·s et spectateur·rice·s d'avoir un « *Aha !* » *moment* : un moment où l'on réalise qu'on ne regarde pas ce que l'on pensait. Son exemple le plus classique est peut-être celui de la pièce *Hamlet*, soit l'histoire du Prince de Danemark qui, visité par le fantôme de son père, apprend que son oncle Claudius l'a tué afin d'accéder à son trône. Dans le but de prouver le meurtre, Hamlet organise une pièce de théâtre où l'on (re)joue le meurtre d'un roi par son frère, ce qui provoque une réaction angoissée dans le visage de Claudius (visiblement coupable) qui réalise soudainement qu'il ne regarde pas une pièce de théâtre, mais une reconstitution accusatrice de son acte (Oliver, 2000). Même si les rôles sont répartis un peu différemment, les visiteur·euse·s et spectateur·rice·s qui participent à la *pièce* de Jean Dularge peuvent également arriver à ce *Aha !* à des degrés variables selon leurs connaissances de la culture acadienne. Par exemple, l'expérience est très différente pour une personne acadienne qui connaît son hymne populaire, car quelques notes de *Viens voir l'Acadie* suffiront pour que la plupart des acadien·ne·s

réalisent qu'ils-elles sont en présence d'une fiction, l'expérience changeant ainsi de registre vers : « Pourquoi suis-je dans une fiction » ?

Au Québec, cependant, où j'ai présenté mon exposition de fin de maîtrise, les gens arrivaient pour la plupart dans la salle avec peu de connaissances de la culture acadienne et donc pas de repères au sujet de l'origine de ma chanson. Pour plusieurs, l'exposition avait le réel potentiel de les traverser sans jamais provoquer *le moment* de réalisation, ce qui donnait vie à Jean d'une certaine façon en le consacrant comme personnage véridique de l'histoire. Dans les deux cas – fiction ou vérité – le résultat me plaisait et j'avais le désir de conserver autant que possible le mystère : un défi qui s'est avéré assez particulier lorsque j'ai dû faire des entrevues avec des journalistes qui avaient le potentiel de me voler mon *punch*. Après un certain temps, je me suis résolu·e à les inviter à participer à ma fiction en leur demandant d'aborder Jean comme un artiste nouvellement découvert par moi-même lors de ma recherche. Dans ma première tentative, la journaliste a décliné mon jeu, citant le devoir des médias de reporter « les faits » ; l'entrevue radiophonique qui en a résulté s'est donc intéressée à ma recherche portant sur l'histoire du rock et non à mon exposition (qu'elle devait originalement aborder). Ma deuxième tentative fut plus fructueuse, celle-ci avec une journaliste étudiante du *Montréal Campus* qui s'est engagée bien au-delà de mes suggestions dans sa démarche en invitant une chargée de cours (nommée professeure dans son article) à commenter l'histoire du rock en Acadie ! Dans son article elle la cite : « Le rock'n'roll de l'Acadie cherche plutôt à faire des ponts, à se reconnecter avec la musique culturelle acadienne, à assumer ses origines et se réapproprier son style musical » (dans Moulun, 2020), soit une déclaration tellement généraliste qu'elle me paraît intentionnellement absurde.

Le geste était génial (et hilarant), mais l'article dans son ensemble demeurait boiteux, fétichisait mon accent et me citait maladroitement. Au moment de sa parution, j'étais particulièrement déstabilisée par sa déclaration que la version de *Viens voir l'Acadie* écrite par Jean Dularge était celle « bien connue par les habitants de cette région » (Moulun, 2020) alors que, fiction ou non, la version de Donat Lacroix demeurait toujours celle qui s'est inscrite dans l'histoire collectivement retenue. Encore une fois, j'étais nerveus·e. J'étais, comme le dirait Rebecca Schneider, prise dans le « *meantime* », à la fois dans *l'entre-deux* et dans le *même-temps* des choses (événements, actions) en cours (2011, p.87-110). J'étais comme Hamlet pour qui ce *meantime* l'angoisse : « He is eager that [the play] occurs as he wants it to occur, though other things (like laughter) may interrupt the meantime in the meantime » (Schneider, 2011, p.88). *Laughter* ou bien méfiance, puisque c'est justement ce qui a apporté une certaine personne acadienne (qui demeurera

anonyme), lecteur de l'article publié dans le *Montréal Campus*, à me poser toutes sortes de questions en interrogatoire privé dans le but précis de me coincer dans mon *mensonge* que Donat Lacroix n'était pas l'auteur de sa propre chanson. Pourtant, j'avais calculé cette possibilité lors de mon entrevue avec l'étudiante, mais comme Hamlet, « the possibility of player error complicates an approach to time as linear, to time carried off without a hitch » (Schneider, 2011, p.89). En d'autres mots, si la journaliste avait bien saisi ma consigne (dans toutes ses nuances difficilement saisissables, j'en conviens), il n'y aurait pas eu de confusion dans la suite précise d'informations que je souhaitais relayer au public.

Simplement dit, je n'avais pas le contrôle complet comme je l'ai eu dans la galerie, par exemple, où j'ai mis beaucoup d'attention à imaginer l'expérience multicouche des visiteur-euse-s en fonction de ce *Aha !* potentiel. En partant, le piège était tendu dans une affiche-cartel posée à l'entrée de la pièce déclarant Jean Dularge comme figure oubliée du rock en Acadie, précurseur de Donat Lacroix. La pochette du disque de ce dernier était accrochée juste à côté de l'affiche, mettant en évidence la « vraie » signature de Jean Dularge, la preuve. Une fois dans la salle, un double-présentoir contenant neuf 45 tours (dont celui de Jean Dularge) et neuf pistes<sup>20</sup> sonores (parcourables avec des écouteurs<sup>20</sup>) invitait les visiteur-euse-s à écouter et à contextualiser la musique de Jean dans le concret de l'histoire officielle.



Figure 1.14 Une visiteuse fait l'expérience du double présentoir ; elle écoute Jean Dularge.

---

<sup>20</sup> Avant la pandémie de la COVID-19, mon intention était d'offrir aux visiteur-euse-s les mêmes écouteurs des années 1960 que l'on retrouve dans la documentation vidéo des sessions d'enregistrement de *Viens voir l'Acadie* (comme on peut l'apercevoir dans la figure 1.14), mais faute des mesures sécuritaires, j'ai dû abandonner cette idée.

L'espace dans lequel ils-elles se retrouvaient était lui aussi piégé ; recouvert de papier noir, comme ce papier goudron de la Memramcook Recording Company, mais encore plus important, habitée de la même cabine d'enregistrement, reconstituée à l'échelle avec les mêmes matériaux (figure 1.15). Ici, la vérité historique devait commencer à se découdre tranquillement. Le film présentant les sessions d'enregistrement de Jean étant projeté sur un mur adjacent (figure 1.16), les gens devaient remarquer la correspondance entre la pièce dans laquelle ils-elles se trouvaient et celle qu'ils-elles voyaient à l'écran. Est-ce la même ? Suis-je dans une mise-en-scène ? Les anachronismes pouvaient mieux transparaître maintenant (s'ils ne l'avaient pas déjà) et semer le doute davantage. Soudainement, la cabine construite en bois frais de la quincaillerie semblait plutôt louche et la projection couleur dans sa fenêtre détonnait avec l'époque, d'autant plus que le magnétophone qu'on y voyait tournait en boucle infinie (figure 1.15).



Figure 1.15 La cabine d'enregistrement reconstituée avec sa fenêtre dans laquelle on voyait le magnétophone.



Figure 1.16 La projection adjacente : on y voit la réelle cabine d'enregistrement de la Memramcook Recording Company.

Dans l'espace juridique de la « galerie d'art » – lieu où la notion du droit d'auteur est souvent mise et remise en jeu – je pouvais jouer avec les limites de mon appropriation en sachant que certains membres du public l'aborderaient avec un sens critique aiguisé, habitué aux espiègleries de l'art actuel. Dans le cadre du FICFA, cependant, un contexte cinématographique populaire qui présente plusieurs documentaires historiques dans sa programmation, j'ai dû adapter la matière (soit la documentation vidéo de Jean dans le studio, normalement jouée en boucle dans la galerie) afin d'assurer que *l'authenticité* de mon film ne soit pas comprise au premier degré. J'y ai donc ajouté un début – titre, noms fictifs des personnes à l'affiche, texte d'introduction – et une fin – images supplémentaires, texte de conclusion, générique – qui suggérerait la nature fictive du document. Rien de particulièrement fallacieux, à l'exception près d'un bref détail au tout début du film, dans les premières secondes, où j'ai affiché le logo des Disques Acadisco (avec une petite mélodie que j'ai composée) afin de signaler la maison de disques comme productrice du film. Le geste peut sembler anodin, mais mon appropriation de cette mystérieuse maison de disques éphémère, imaginée par Donat Lacroix pour son propre microsillon et aussitôt abandonnée, représente l'appropriation d'un pouvoir administratif plus large sur les œuvres de Jean Dularge, de Donat Lacroix et

d'autres artistes potentiel-le-s qui demeurent à être imaginé-e-s. Le logo d'Acadisco s'est ainsi retrouvé sur l'affiche à l'entrée de mon exposition, sur le 45 tours de Jean et même dans les communications de la Galerie de l'UQAM (à ma demande) afin d'animer la présence d'une tierce partie entre moi et le public. Entre mes mains, Acadisco est tranquillement devenu l'entité légale abstraite derrière Jean Dularge, celle qui agissait en son nom (et à ma place) dans toutes les sphères de sa réalité juridique. Au début du film, la maison de disques assumait en quelque sorte la responsabilité éthique de livrer *l'authentique vérité*, fictive ou non, au public. En la faisant renaitre de ses cendres au fil de mon projet, j'ai dû apprivoiser son pouvoir (tombé en dormance, mais jamais disparu) – un apprentissage tumultueux qui m'a amené au seuil de la loi.

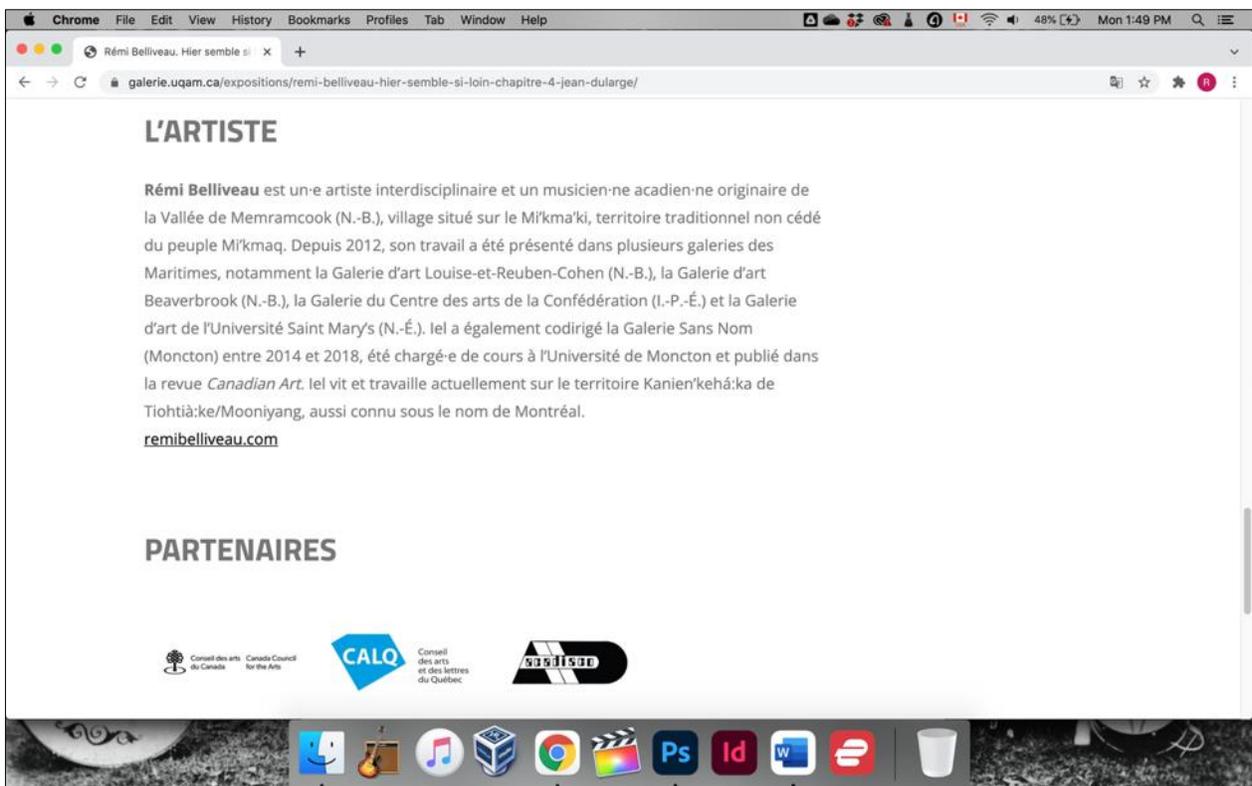


Figure 1.17 Les Disques Acadisco – fier partenaire de l'exposition de Rémi Belliveau présentée à la Galerie de l'UQAM.

**FACE B**

*D'après une chanson de Bob Dylan*

You know,  
every word has its little letter and big letter,  
like the word *know*.  
You know the word *know*, k-n-o-w?  
Ok. You know the word *Know*, capital K n-o-w?  
Like, each of us really *Knows* nothing. Right?

– Bob Dylan  
dans le film *Don't Look Back* (1967)

### **To know :**

La faculté de savoir, de connaître quelque chose avec plus ou moins de certitude, d'en avoir fait l'expérience. Dans la citation ci-haut, tirée d'une séquence filmée avec un journaliste de *Time Magazine*, le jeune Bob Dylan met en opposition deux formes de connaissances : d'une part, le *savoir*, « petit s », celui qui relève de la pensée critique, et d'autre part, le *Savoir* factuel, « grand S », que l'on devrait nous livrer dans une revue comme *Time* (ou dans un film présenté dans un festival). « The audience that subscribe [*sic*] to Time Magazine, [...] it's a *class* of people that take the magazine seriously », dit-il, « there are no ideas in Time Magazine, there are just these facts » (dans Pennebaker, 1967). Ici, Dylan nous renvoie à la relation de pouvoir qui existe entre celles-ces qui valorisent le *savoir* mouvant des idées, et celles-ces qui ont la prétention, peut-être élitiste, du *Savoir* comme quelque chose d'indéniable et d'immuable.

Si tous les mots ont leur petite lettre et leur grande lettre, le mot « loi » ne devrait pas en faire exception. De toute apparence, la *Loi* porte bien sa grande lettre; elle se doit par nature d'être rigide afin de guider (et juger) la société dans sa perception de ce qui est permis et ce qui ne l'est pas ; mais qu'en est-il de sa petite lettre? D'une certaine façon, je me pose cette question anxiogène depuis plusieurs années. L'enjeu chez moi, en tant qu'artiste visuel qui utilise l'appropriation dans son travail, est que pendant longtemps je saisis mal ce que l'on considère précisément comme légal en matière d'appropriation artistique<sup>21</sup>. En reproduisant des marques de commerce, ou bien des peintures du 19<sup>e</sup> siècle, j'ai toujours été tiraillé entre la compréhension de ce geste comme quelque chose qui ne constituait pas forcément un vol de propriété intellectuelle (que la loi avait bel et bien sa petite lettre), et la

---

<sup>21</sup> Je suis conscient-e qu'actuellement le terme « appropriation » demeure fortement connoté par des rapports de pouvoir avec les cultures minoritaires. Dans mon cas, je l'emploie pour adresser l'appropriation de propriété intellectuelle dépourvue d'une appartenance à un groupe culturelle (avec l'exception de ma propre culture).

conscience que, néanmoins, ce geste portait toujours un risque sur le plan juridique. En d'autres mots, « I always *knew* » que la loi permettait une certaine flexibilité dans son interprétation, mais « I didn't *Know* » les Lois spécifiques qui régissaient les règles de ce jeu. Cependant, Dylan me dirait probablement : « But you can't *Know* anything really », et il aurait bien raison.

J'ai dû apprendre cette leçon à mes dépens. À l'été 2019, alors que j'étais au bout du processus d'enregistrement et d'édition du disque 45 tours de Jean, je me suis retrouvé devant un formulaire fourni par l'usine de pressage (Figure 2.1), dans lequel je devais attester que les deux chansons que j'étais m'appartenaient. La réponse courte était non : dans les deux cas, j'avais approprié des bouts de textes, des mélodies et même les titres de chansons appartenant à Donat Lacroix et à Bob Dylan. J'ai donc dû aller à la recherche de leur approbation formelle par l'entremise de licences, mais contrairement à l'entente amicale que j'ai pu conclure avec Lacroix, les éditeurs de Dylan m'ont refusé la licence requise. Cette embuche – à la fois malédiction et bénédiction – m'a obligé à entreprendre un travail d'autoréflexion et de recherche qui m'a permis de développer un discours sur l'appropriation dans mon travail. J'en suis venu à la compréhension qu'il est impossible de *Savoir* de façon absolue ce que l'on considère une atteinte au droit d'auteur, surtout en arts visuels, en raison de la nature interprétable de la loi et de la nature parfois immatérielle de l'art.

**Do you own the Intellectual Property Rights (IPR) for the contents of the ENTIRE recording or project?**

**YES**    Mark "YES" if you are the OWNER of the IPR of ALL content on the disc.     **NO**    If the answer is "NO", you **MUST PROVIDE PROOF OF LICENSING** (permission from the actual owner of the content).

**Vinyl Audio Content**

Artists:

Is this a **COMPILATION**?     **YES**     **NO**    Content/Music Type:

If you are not the IPR owner (typically the performer or record label) of every audio track on the record, please include a list of all licensed audio tracks and provide proof of licensing agreements for each one.  
Sampling/mixing of additional recordings not owned (regardless of type, quantity, and length) requires licensing of those original recordings.

I declare that all information provided herein is true and that all audio contents indicated as being "licensed" are properly licensed for replication under the terms of an effective agreement with the original rights holder(s). I further declare that I am the intellectual property rights owner for all contents indicated as being "owned" and I authorize its replication.

Figure 2.1 Extrait du formulaire de déclaration des *Intellectual Property Rights (IPR)*.

La mer, mon bout de côte,  
[...] l'espace et la tranchité à part de vue,  
j'larguerais pas ça yallé  
même pour la plus belle chanson.

– Jean Dularge  
dans les notes de *Viens voir l'Acadie* (Lacroix, 1974)

### **Appropriation 1 : Donat Lacroix, son double et le mien**

« Un album par un artiste acadien est sans doute suffisamment obscur pour être sujet à l'appropriation sans conséquence » – voilà la grande présomption naïve qui, à la base, a inspiré mon projet de maîtrise. Or, je constate désormais que les enjeux éthiques potentiels de mon projet étaient tout à fait prévisibles. Il suffit de lire l'intention de recherche que j'ai soumise avec ma demande d'admission au programme de maîtrise pour cerner les angles pas-tellement-morts auxquels j'allais bientôt faire face :

J'aimerais déconstruire [l'album *Viens voir l'Acadie* de Donat Lacroix] non seulement en recréant la session d'enregistrement par l'entremise de performances musicales captées sur pellicule Super 8, mais aussi en recréant l'environnement du studio par l'entremise de l'installation. Moi-même j'interpréterai Donat Lacroix d'après sa photo à l'arrière de [son album...].

On peut déconstruire cette proposition pour en cibler les problèmes potentiels : j'ai l'intention de reconstituer la session d'enregistrement d'un album devant la lentille d'une caméra cinématographique, je dois donc 1) interpréter des chansons qui ne m'appartiennent pas sur un médium reproductible et 2) incarner leur auteur, soit une personne toujours vivante, en utilisant son « apparence historique<sup>22</sup> » et son nom légal. Même si c'est le premier point – la question du droit d'auteur – qui s'est avéré le plus problématique lors de mon parcours, c'est en fait le deuxième point – la question du droit de la personne (à son image) – qui s'est manifesté le plus tôt dans ma recherche.

Au moment d'entamer ma maîtrise, mon projet, tel que je l'avais proposé quelques mois plus tôt, avait évolué vers des intentions que la *Loi* qualifierait peut-être de fraude plutôt que d'appropriation (« Code criminel, » 1985, pp.436-438). Je me souviens de mes premières présentations devant mes collègues et professeur·e·s lors desquelles je stipulais mon intention de performer un Donat Lacroix à la fois historique et juridique (datant de 1965) en jouant surtout des moments de sa vie, mais aussi en

---

<sup>22</sup> Employé dans le sens de *likeness* en anglais : une représentation visuelle d'une personne ancrée dans une époque précise. Dans ce cas en particulier, je fais référence à l'apparence de Donat Lacroix tel que portraituré à l'endos de l'album *Viens voir l'Acadie* (photo prise vers 1974).

apposant sa signature falsifiée sur des correspondances et des contrats fictifs. Ce geste en particulier a immédiatement sonné l'alarme chez certain·e·s de mes professeur·e·s, dont Mario Côté qui m'avait dit : « il va falloir que tu réfléchisses à si oui ou non ton projet est éthique sans l'approbation de monsieur Lacroix ».

Si j'avais pris une décision basée uniquement sur des exemples d'appropriation d'identité chez d'autres artistes, j'aurais eu de bons arguments pour me convaincre d'aller de l'avant avec mon plan initial. Un projet de l'artiste Joshua Shwebel me vient à l'esprit : au moment où je l'ai rencontré en avril 2012, il venait d'être sélectionné pour une exposition au centre d'artiste Article sous l'imposture de l'artiste canadien Micah Lexier. Je me souviens clairement de sa nervosité en envisageant (dans le *meantime*) la tâche de répondre à l'invitation et d'expliquer au comité de sélection qu'il s'était approprié la documentation publique de Lexier (son CV et son portfolio) afin de rattacher un nom reconnu à une proposition de projet intentionnellement médiocre. Son but, comme le décrit Amber Berson dans son article *Classic Fake-Out* (2014), était : « To make "use" of a famous artist as a means of exposing what he considered to be a growing trend in artist-run centres : the contradiction between a mandate to exhibit emerging artists and present radicalized practices and the temptation to bring in big-name artists » (p.73). En gros, le comité de sélection d'Article avait choisi de pardonner la faiblesse d'un dossier en raison de la réputation de son candidat, et devait maintenant faire face à son erreur. En fin de compte, tout s'est bien passé : Shwebel a non seulement eu l'occasion d'exposer les traces documentaires produites par son geste d'appropriation, mais il a également eu l'approbation de Micah Lexier qui lui a fait don de documents supplémentaires.

Avec un peu de recul, je constate qu'une démarche risquée comme celle de Shwebel peut bien valoir le coup, alors que dans mon cas, en début de parcours, j'étais trop préoccupé par les conséquences légales potentielles pour y percevoir quelconques retombées artistiques. Je me suis ainsi réorienté vers un avatar fictif. Jean Dularge s'est rapidement avéré comme un choix encore plus riche et intéressant que son créateur puisque, d'une part, sa nature fictive évacuait le risque de devoir répondre aux accusations de vol d'identité ou de diffamation, et, d'autre part, sa nature momentanée (sur la pochette de Donat) me donnait libre cours à lui inventer une histoire. De plus, j'étais en mesure d'approprier la main d'écriture de Jean telle qu'on la retrouve sur la pochette de *Viens voir l'Acadie* puisque l'artiste-graphiste responsable de cette calligraphie m'avait déjà exprimé son intérêt de collaborer en m'offrant de transcrire mes textes à la façon de l'album ; une offre bien trop savoureuse pour décliner.

Columbia était l'une des premières compagnies discographiques des États-Unis,  
mettre le pied dans la porte était une chose sérieuse.  
Pour commencer, le folk était vu comme un genre mineur, médiocre,  
et seuls quelques labels s'en occupaient.

– Bob Dylan  
dans *Chroniques* (trad. 2005)

## **Appropriation 2 : Acadie-Disque-Compagnie ou Jean-Guy Gagnon en Acadie**

Aujourd'hui, il est difficile d'imaginer qu'un album de *folk* acadien soit édité par une maison de disques aussi réputée que Columbia Records, mais cela a pourtant été le cas d'Édith Butler en 1973. En fait, le répertoire du *folk* populaire acadien des années 1970 a en grande partie été édité par des maisons de disques ayant des bureaux à Montréal, comme Columbia. Le premier de ces disques, *Vol. 1* de Raymond Breau a été édité par Select en 1971. Par la suite, l'album *Arrangez-vous pour qu'il fasse beau* de Georges Langford a été édité par les Disques Gamma en 1973, l'album *Avant d'être dépaysée* d'Édith Butler a été édité par Columbia la même année et l'album *Viens voir l'Acadie*, selon un article du 24 décembre 1972, devait un jour être édité par Polydor (Rivière, 2005, p.262). Pour une quelconque raison, cette dernière entente n'a jamais eu lieu, mais cela n'a pas empêché un jeune prêtre québécois de mobiliser l'effort nécessaire afin d'assurer l'édition d'un disque comme *Viens voir l'Acadie*.

Le prêtre en question se nomme Jean-Guy Gagnon. Professeur de théâtre à l'ancien Collège Saint-Joseph de Memramcook et ensuite à l'Université de Moncton, Gagnon a été instrumental dans l'établissement d'une scène artistique pour les acadien.ne.s à Moncton au début des années 1970<sup>23</sup>. Entre autres, Gagnon a servi momentanément de gérant à deux ou trois artistes musicaux, dont Donat Lacroix, en organisant des tournées de spectacles par l'entremise d'un théâtre qu'il a cofondé à Moncton nommé Les Feux Châlins. C'est dans cette fonction éphémère qu'il a réussi à financer l'album de Donat avec des fonds octroyés par la Congrégation Sainte-Croix, ce qui a permis au chansonnier d'enregistrer son album dans un sous-sol à Québec et ensuite de l'éditer sous un nouveau label acadien, soit les Disques Acadisco. Malheureusement, au moment de son départ ultime de Moncton, Jean-Guy remet l'entièreté des archives d'Acadisco (qu'il conservait) au militant acadien Donatien Gaudet qui, à son tour, n'en a laissé aucune

---

<sup>23</sup> Jusqu'au années 1970, l'église jouait un rôle central dans l'éducation des acadien.ne.s. Plusieurs prêtres d'origine québécoise étudiaient ou enseignaient à Memramcook et ensuite à Moncton. Ces religieux étaient parmi les gens les plus éduqués en Acadie, ils ont donc contribué à y instaurer une culture littéraire, musicale, artistique et théâtrale.

trace dans ses archives conservées au Centre d'études acadiennes de l'Université de Moncton (Gagnon, communication personnelle, 22 février 2019).

De toute apparence, Acadisco ne se manifeste (aujourd'hui) dans le monde matériel que par l'album vinyle de *Viens voir l'Acadie* où son logo est imprimé trois fois, accompagné de son unique numéro de catalogue, A-101, figé dans le décompte. Voilà le lieu de mon deuxième volet d'appropriations dans lequel je me suis imaginé éditer mon propre disque en déployant la même machine administrative que celui de Donat Lacroix. Ceci incluait la gérance d'un certain Jean-Guy Gagnon, vers qui toutes les pistes m'avaient initialement mené à des culs-de-sac. Lors de ma première session à la maîtrise, ce manque à l'appel m'a momentanément donné la confiance d'explorer l'identité épistolaire de ce personnage historique à l'intérieur de ma propre fiction (comme j'avais souhaité le faire avec Donat Lacroix au début). Pour ce faire, j'ai commandé du papier à entête d'Acadisco comprenant son logo, l'adresse postale du Collège Saint-Joseph et la devise de la Congrégation Sainte-Croix, et j'ai pratiqué la signature de Gagnon afin d'entreprendre une correspondance avec l'industrie de la musique montréalaise des années 1960 (Figure 2.2).

En ce qui concerne l'appropriation de logos et de marques de commerce dans l'art, l'histoire n'est certainement pas en manque d'exemples. On peut penser à Valie Export qui, en 1970, s'est appropriée un paquet de cigarettes Smart Export – autant le paquet lui-même que la dénomination « Export » – afin de mettre de l'avant sa nouvelle identité d'artiste femme/féministe, délaissant ainsi les patronymes de son père et de son mari (Museum of Modern Art, s. d.). Dans cette œuvre, l'artiste performe en quelque sorte l'administration d'un produit fictif comme une forme d'*empowerment* féministe en créant une marque de cigarettes portant son nom et en créant une photo publicitaire dans laquelle elle joue la modèle affranchie. Par contre, ses cigarettes ne transgressent pas leur statut d'objet d'art pour réellement performer l'objet commercial sur le marché, comme cela a pu être le cas avec les *Boîtes de savon Brillo* (1964) d'Andy Warhol, par exemple. Ces boîtes de bois, produites à l'échelle de masse par l'artiste et ses *Factory assistants*, poussent la limite de l'objet sculptural en proposant une copie conforme d'un produit qui se dévoile comme imposteur uniquement par sa matérialité. Leur statut était si ambigu à l'extérieur du monde de l'art, qu'en 1965, elles ont été confondues avec de la marchandise alors qu'un galeriste canadien tentait de les faire traverser les douanes américaines (Musée des beaux-arts du Canada, s. d.). Même si ce n'était pas nécessairement l'intention de l'artiste, cet incident démontre à quel point l'art, par sa nature conceptuelle, a le potentiel d'introduire des objets et des actions juridiquement flous dans l'engrenage du monde habituel – ce que je souhaitais peut-être faire avec Acadisco et, surtout, avec mon disque.



4 décembre, 1965

Pour votre considération,

Voici un démo de compositions originales par notre artiste,  
Jean Dularge. Vous y trouverez les chansons suivantes :

- 1) Jim Waterboy
  - 2) Jos Fedric
  - 3) Viens voir l'Acadie
- ~~4) Le rêve de Jean Dularge (instrumentale)~~

Nous sommes à la recherche d'investissements importants de la part d'une maison de disques à Montréal ayant intérêt et ressources nécessaires pour la production d'un disque simple (45RPM) ou d'un microsillon (33RPM) de ces chansons. En guise de négociation préliminaire, les Disques Acadisco Ltd vous offre la somme de 3200\$ en échange de 50% des retours sur la vente des disques

Veillez trouver également une photo de presse de l'artiste ainsi que les partitions des chansons en question. À noter que Jean Dularge compose et enregistre en duo avec le pianiste Adam Savoie. Ce dernier travaille à son propre compte et devra être embauché indépendamment.

En espérant pouvoir travailler avec vous,  
veuillez recevoir mes plus sincères salutations,

Jean-Guy Gagnon  
Directeur

Figure 2.2 Une des quelques lettres expérimentant la posture du gérant Jean-Guy Gagnon.

Cependant, mon humble désir d'écrire des lettres et de produire un seul disque se distingue de la véritable manufacture qu'Andy Warhol déployait tout au long de sa carrière, entre autres, par le fait que les compagnies concernées, Brillo, Campell's, Coca-Cola et le reste, semblaient approuver ses œuvres en raison de la vitrine publicitaire gratuite qu'elles leur offraient. On en voit un exemple concret dans le fait qu'un gérant du marketing des produits Campbell's lui a envoyé des caisses de soupe aux tomates en 1964,

lui disant « we admire your work » et qu’il aurait un jour souhaité acheter une de ses œuvres, mais qu’elles étaient devenues « much too expensive » (Letters of Note, 2010). Pour ma part, je soupçonnais qu’une petite maison de disques comme Acadisco n’avait peut-être jamais même été enregistrée comme marque de commerce et que probablement personne n’en était le-la propriétaire quarante ans plus tard. L’occasion de tester cette hypothèse s’est éventuellement présentée quand un jour, lors de ma deuxième session à la maîtrise, j’ai reçu un courriel de nul autre que Jean-Guy Gagnon.



Figure 2.3 Jean-Guy Gagnon, 1970.

Le Révérend Père Gagnon n’était pas disparu : il est octogénaire, il vit à Montréal, et il a pris quatre mois pour répondre à un courriel que je lui ai envoyé en septembre 2018 faute de dextérité technologique. Depuis cette heureuse suite de circonstances, j’ai eu le privilège de développer une relation amicale avec cet homme retraité. Je lui rendais visite de temps à autre (pré-pandémie) afin de jaser d’Acadie et de « bon vieux temps ». Pendant ces rencontres, je l’ai enfin mis au courant de mes recherches et il a accepté que je poursuive mes explorations de son personnage historique. Il a même offert de contribuer à mon projet en me prêtant une portion de ses archives personnelles contenant plusieurs volets de sa vie depuis les années 1950, 1960 et 1970. En ce qui concerne Acadisco, Jean-Guy a pu me confirmer que la maison de disques avait été fondée pour l’édition de *Viens voir l’Acadie*, qu’il s’agit de son seul disque édité, que la marque n’était pas incorporée et que le logo n’appartenait à personne<sup>24</sup>. Ces informations m’ont donné le feu vert pour poursuivre mon utilisation de la marque Acadisco sans courir le risque d’une poursuite – du bon *timing* puisque Jean Dularge devait bientôt enregistrer sa musique en studio.

---

<sup>24</sup> Quoi que le nom soit techniquement une idée originale de Donat.

Nous étions, cette année-là [1969], plusieurs connaissances qui aspirions  
à détrôner Bob Dylan, alors au sommet de sa gloire.  
Entre autres Raymond Breau, Donat Lacroix [...] et moi-même.

– Calixte Duguay  
dans *Donat Lacroix* (Rivière, 2005)

### **Appropriation 3 : Donat Lacroix ©1974 et Bob Dylan™**

Contrairement au cas de Donat Lacroix, de *Viens voir l'Acadie* et d'*Acadisco*, je n'avais aucune intention d'aborder Bob Dylan à l'intérieur de mon projet au moment où j'ai rédigé ma demande d'admission à la maîtrise. Par contre, j'avais quand même fait un rapprochement entre l'album de Lacroix et la musique de Dylan en écrivant que « la chanson titre, en particulier, incarne la folie et dégage ainsi une allure semblable à la fanfare psychédélique de Bob Dylan sur *Rainy Day Women [#]12 & 35* ». À ce stade préliminaire, l'analyse de *Viens voir l'Acadie* sous la lentille du rock était non pas une piste de recherche que je proposais, mais plutôt un moyen pour moi de justifier mon intérêt pour un artiste acadien obscur. C'est seulement plus tard, lors de ma première session, que j'ai perçu le potentiel de Dylan comme modèle contemporain pouvant être admiré par un chansonnier acadien des années 1960, en l'occurrence Jean Dularge. Au début, ce mécanisme d'idolâtrie servait plus largement à guider mes choix temporels à l'intérieur de ma fiction, en me donnant des points d'ancrage dans l'actualité musicale de l'époque à laquelle mon chansonnier acadien pouvait réagir, mais ma propre obsession de Dylan s'est rapidement miroitée chez Jean, beaucoup plus que je ne l'avais prévu.

Jean Dularge devint ainsi la nuance conceptuelle entre deux pôles, soit Donat Lacroix : mon point de départ folklorique, et Bob Dylan : ma destination rock. Une fois ce trajet programmé dans l'engrenage de ma production artistique, la transition d'un chansonnier-référent à l'autre s'est réalisée assez rapidement. En début novembre 2018, la première chose que j'ai accomplie en adoptant la posture créative de Jean Dularge était d'enregistrer note pour note et mot pour mot trois chansons de Donat Lacroix portant sur la mer et la pêche en y ajoutant de l'harmonica afin d'introduire une première influence de Dylan. Peu de temps après, je lui ai organisé une session de photos de presse dans laquelle certaines poses étaient inspirées de Bob Dylan, d'autres étaient inspirées de Donat Lacroix alors que d'autres encore étaient improvisées sur place<sup>25</sup> (Figure 2.4).

---

<sup>25</sup> En fin de compte, j'ai choisi une photo mettant de l'avant une pose improvisée qui, comme les reprises que je venais d'enregistrer, faisait référence au style marin de Lacroix par l'entremise d'un col roulé en laine.

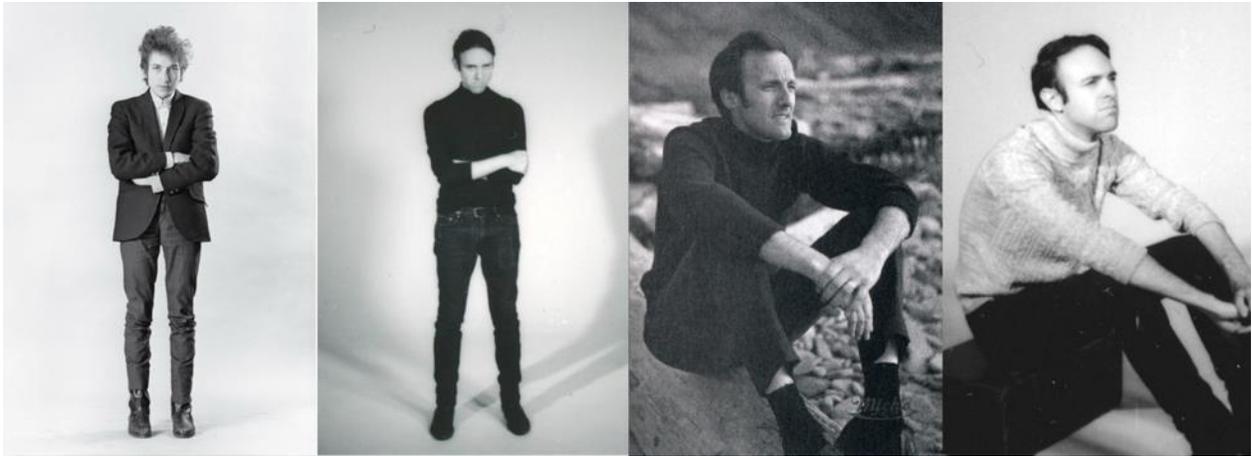


Figure 2.4 Poses explorées pendant la session de photos de presse de Jean Dularge.

Ces explorations des racines de Jean Dularge ont été présentées à la mi-décembre 2018, ce qui m’a permis de clore un premier volet de création ancré dans le folklore et dès lors m’orienter vers un nouveau paradigme, donnant lieu à mes explorations rock à l’hiver 2019. Celles-ci avaient comme leitmotiv le spectacle de Dylan à la Place-des-Arts le 20 février 1966 (Heylin, 2016, pp.129-132) où j’imaginai Jean hypnotisé par l’amplification électrique de la chanson *Tell Me, Momma*, au point de vouloir complètement réorienter sa musique. À partir de ce moment-là, je me suis mis à lui écrire de nouveaux textes, à lui composer une nouvelle mélodie et à lui concevoir un nouvel habit en préparation pour sa session d’enregistrement de disque, prévue pour fin avril/début mai 2019.

Dans une autre branche de ma vie d’artiste, je suis moi-même auteurice-compositeurice et musicien·ne, et je dirais (modestement) que mon style d’écriture de paroles a été largement construit sur le modèle poétique proposé par Bob Dylan dans les années 1960. Je me suis ainsi senti chez moi en produisant des textes *dylanèssques* dans le cadre d’une réécriture de la chanson *Viens voir l’Acadie*, basée (mélodiquement) sur *Rainy Day Women #12 & 35*, et d’une réécriture de la chanson *Tell Me, Momma*. Lors de cette étape importante dans le cheminement de Jean, j’étais tellement animé par l’idée d’écrire de nouvelles chansons – quelque chose que j’adore faire et que je n’avais pas fait depuis quelque temps – que je n’ai pas songé aux embûches potentielles que pouvait représenter leur édition. Pourtant, j’avais déjà vécu le processus complet de production indépendante d’un disque vinyle en 2016 quand mon groupe, *Les Jeunes d’Asteure*, s’était lancé dans l’enregistrement de son unique long-jeu : *Paradis, possiblement*. J’aurais donc dû être en mesure de prévoir le formulaire requis par l’usine de pressage dans lequel on nous demande de cocher YES ou NO à la question : « Do you own the Intellectual Property Rights

for the contents of the ENTIRE recording or project? » (Intellectual Property Rights [IPR] Form, s. d.). Étonnamment, j'ai été totalement pris au dépourvu par ce formulaire lorsque je l'ai reçu.

Voilà l'élément déclencheur d'une quête pour plusieurs approbations formelles en lien à mon projet, cette même quête qui a éventuellement mené à un refus de licence pour ma réécriture de la chanson *Tell Me, Momma*. Le concept d'une licence dans ce cas-ci est assez simple : elle permet aux artistes de recevoir des redevances quand d'autres artistes profitent de leurs œuvres, ce qui inclut notamment l'enregistrement de reprises (traduites ou non) et l'utilisation de chansons originales dans d'autres médiums comme dans une série télévisée ou dans un film. Cependant, il n'y a pas de règles spécifiques pour le monde de l'art actuel où, par exemple, une chanson a le potentiel de jouer en boucle des milliers de fois lors d'une exposition. Cette contradiction, en plus d'une culture de l'appropriation répandue dans le monde de l'art, fait en sorte que plusieurs artistes actuel·le·s comme Bridget Moser, sautent complètement l'étape du *licensing* et s'approprient librement la musique des autres. C'est le cas de son œuvre *Every Room is a Waiting Room Part 1* (2017) où elle s'approprie une section de la chanson *Hide and Seek* de l'artiste Imogen Heap, le temps d'une séquence vidéo où elle chante dans un sèche-cheveu. Lors d'un échange courriel récent, elle m'expliquait :

I steal very liberally with total disregard for any potential consequences. I try to choose my sources carefully so that I'm not stealing too recklessly (for example, I think it's fine to steal from Alex Jones [conspirationniste] or Jordan Peterson or the [pop] band Imagine Dragons. (communication personnelle, 4 décembre 2019)

Moser utilise précisément le terme « steal » et non « appropriate », ce qui renforce l'idée qu'elle fait quelque chose qui est techniquement illégal. Je me suis interrogée toutefois à savoir comment une si jeune artiste a su développer la confiance d'aller à l'encontre de la *Loi*, « grand L » alors que les risques semblent toujours omniprésents?

Actuellement, l'ère numérique ouvre les portes à toute une gamme de technologies qui rendent l'appropriation et la manipulation d'images, de sons et de vidéos plus faciles que jamais. On a qu'à penser au *sampling*, une pratique répandue en musique qui repousse toujours les limites de l'éthique et qui force les législateur·rice·s à repenser les paramètres du jeu. Pour des artistes visuels qui ont fait leur formation dans le nouveau millénaire, comme Bridget Moser et moi-même, l'appropriation se présente comme une évidence dans les pratiques actuelles où les artistes ont une compréhension plus souple de la loi et plus près de sa « petite lettre ».

[*Viens voir l'Acadie*], tout le monde l'a repris quasiment comme un hymne national.  
Je ne pensais jamais que ma petite chanson aurait un pareil impact.  
On ne sait jamais quand on les fait.  
C'est après que ça vient ou ça ne vient pas.  
Ça ne nous appartient pas.

– Donat Lacroix  
dans *Donat Lacroix* (Rivière, 2005)

**Quand Donat Lacroix dit que *Viens voir l'Acadie* « ne [lui] appartient pas », est-ce qu'il le pense vraiment? Seul lui saurait m'éclairer.**

Tout au long de ma première année à la maîtrise, j'ai été aux prises avec le fait que, peu importe l'éthique de mon projet, j'allais probablement croiser Donat Lacroix un jour au sein d'une petite communauté comme la communauté artistique acadienne. En fait, je me souviens d'être au lancement d'album d'un groupe acadien (Les Hôtesses d'Hilaire) à Montréal à l'automne 2018 quand la partenaire du guitariste m'a dit : « Tu savais que Donat c'est l'oncle de Mico [guitariste en question], right? ». C'est la réalité d'être artiste en Acadie : nous sommes peu à peupler un milieu composé de peu de gens, peu de lieux, peu d'institutions et peu de médias, alors c'est impossible de ne pas se faire connaître des autres. Même si j'ai voulu croire autrement, je savais dès le départ que, dans mon cas, la rencontre avec Donat ce n'était pas de l'ordre du *si*, mais plutôt de l'ordre du *quand*. Motivé par les enjeux soulevés par la *IPR form*, j'ai finalement décidé d'entreprendre les recherches pour retrouver Donat afin de savoir une fois pour toutes quelle importance il accorde à sa propriété intellectuelle.

L'ex-pêcheur n'était pas difficile à rejoindre – je n'ai eu qu'à envoyer un message à une connaissance mutuelle, agente d'artistes de la Péninsule Acadienne (nord-est du N.-B.), qui m'a donné son numéro de téléphone et m'a dit de lui téléphoner après l'heure du souper. Évidemment, j'étais exceptionnellement nerveu-se au moment de notre échange puisque je savais que cet appel avait le potentiel de profondément réorienter mon projet de maîtrise. En partant, j'ai voulu lui jaser d'Acadie et de « bon vieux temps », comme je faisais avec Jean-Guy, question de briser la glace et de le mettre à l'aise. Toutefois, après quelques minutes seulement, il m'a coupé la parole pour me dire : « Rémi, mes chansons là, prends les pis fais quose tu veux avec. À 86 ans, chus trop vieux pour aller courir après des redevances » (juillet, 2019). Essentiellement, je recevais carte blanche d'un de mes deux chansonniers-sujets; une entente formidable que j'ai rapidement tenté de formaliser en lui envoyant une lettre à signer. Celle-ci lui demandait son approbation rétroactive pour 1) l'édition de trois reprises (enregistrées et édités à l'automne 2018) et 2) l'édition d'une nouvelle chanson intitulée *Viens voir l'Acadie*, contenant des éléments mélodiques de sa

chanson originale ainsi qu'un refrain presque identique. Peu de temps après l'avoir postée, il me l'a renvoyée signée en date du 9 septembre 2019.

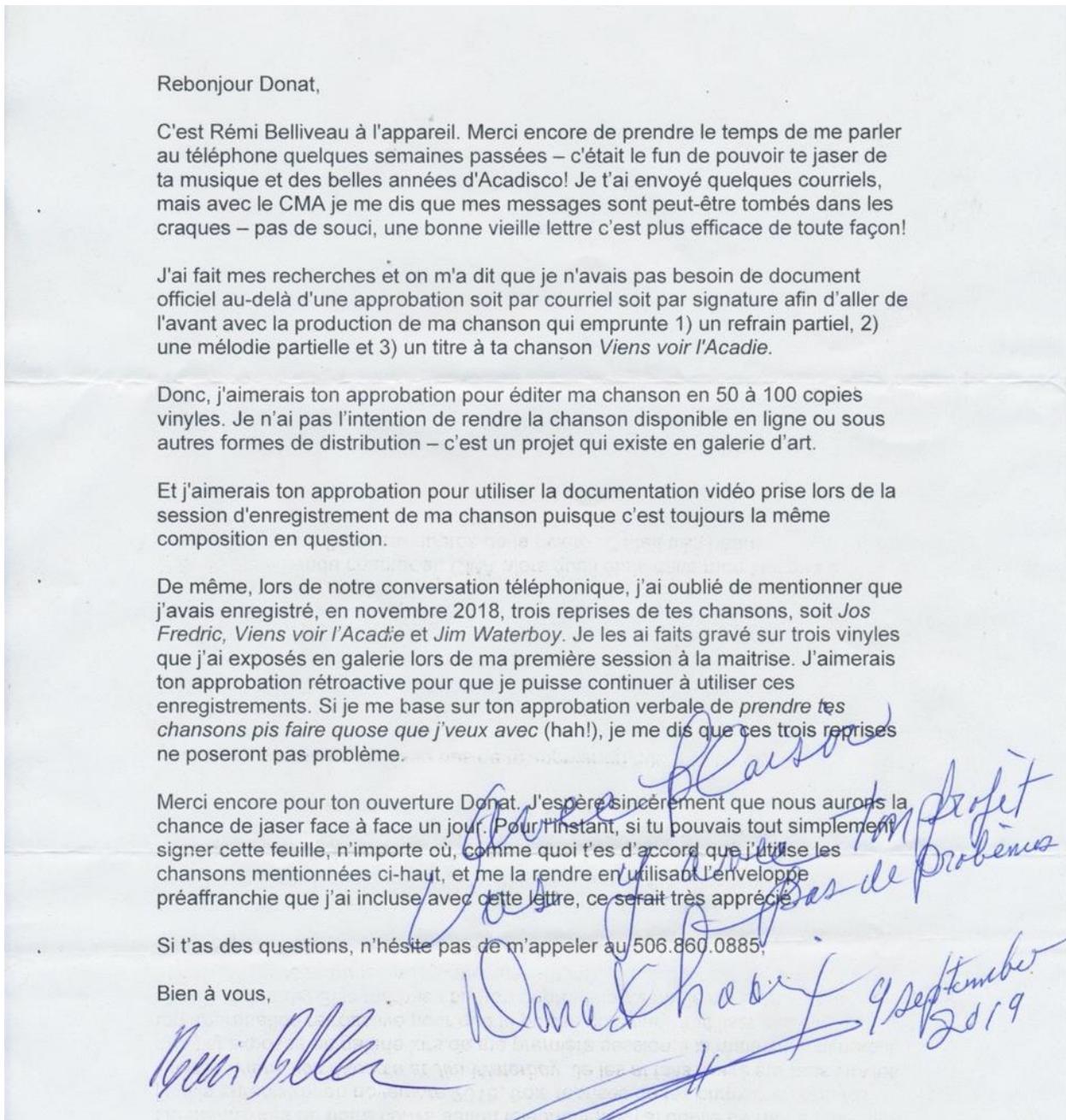


Figure 2.5 Formulaire d'entente signé par Donat Lacroix : « avec plaisir / vas-y avec ton projet / pas de problèmes ».

Autant que Donat Lacroix puisse réellement sentir que sa chanson « ne lui appartient plus », la loi canadienne sur le droit d'auteur stipule que légalement parlant, elle lui appartiendra tout au long de sa vie et pendant les cinquante années après sa mort (Loi sur le droit d'auteur, L.R.C., 1985, p.15), ce qui lui

donne l'agentivité d'en faire ce qu'il veut de son vivant, comme l'offrir formellement en cadeau, libre de droits (p.17). Cependant, à la suite de sa mort, ce sera sa succession qui aura le contrôle de ses œuvres avant l'expiration de ses droits ; d'où l'importance pour moi d'avoir l'approbation écrite de l'artiste, parce que sa succession pourrait un jour tenter de me poursuivre en réclamant que « l'artiste n'aurait jamais accepté un tel projet ». Ces paramètres peuvent sembler arbitraires, et d'une certaine façon ils le sont, mais les lois sur le droit d'auteur ont tout de même été créées en réponse aux flux technologiques et idéologiques de l'Occident depuis leurs premières adoptions au 18<sup>e</sup> siècle (Ickowicz, 2013). Basé initialement sur la notion chrétienne et patriarcale de l'artiste-génie (celle critiquée par Linda Nochlin), le droit d'auteur conserve un héritage moral qui participe à la façon dont nous en parlons aujourd'hui, même si le vocabulaire légal a largement changé.

Dans son livre *Le droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art* (2013), Judith Ickowicz retrace cet héritage dans le contexte spécifique de la France où les droits d'auteurs ont vu le jour avec l'adoption de la loi des 19-24 juillet 1793. Elle cite :

*L'article 1 de la loi disposait que : « Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs, qui feront graver les tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de les vendre »; et l'article 7 ajoutait que « les héritiers de l'auteur d'un ouvrage de littérature ou de gravure, ou de toute autre production de l'esprit ou du génie qui appartiennent aux Beaux-Arts en auront la propriété exclusive pendant dix ans ».* (p.35)

Malgré son âge, cette loi contient déjà le mécanisme qui fait de l'appropriation artistique une pratique ambiguë sur le plan légal, soit la perception de l'œuvre d'art comme étant une « production de l'esprit », c'est-à-dire quelque chose qui naît dans l'esprit de l'artiste et qui est transmis dans le monde matériel par la suite (p.59). Je dis bien « matériel » parce que c'est précisément la condition qui pose un problème dans la mise à jour des lois sur le droit d'auteur depuis l'invention de la photographie au 19<sup>e</sup> siècle. La question qui s'est imposée avec l'arrivée de cette nouvelle technologie était la suivante : « Si une photographie relève d'un procédé mécanique, est-ce qu'elle peut réellement naître dans l'esprit d'un.e artiste? ». Le débat s'est ainsi divisé entre deux camps, soit ceux qui pensaient que l'œuvre d'art avait lieu dans la matérialité de son objet, et ceux qui pensaient que l'œuvre d'art avait lieu dans l'immatérialité de son idée (pp.33-42). Le problème, qui demeure encore pertinent aujourd'hui, est que la loi peut difficilement étaler sa juridiction sur le monde des idées parce que ce dernier n'investit aucun bien matériel dans le marché. Une œuvre d'art est donc plus facile à protéger par le droit d'auteur lorsqu'elle correspond tangiblement à un objet.

En revanche, le monde de l'art visuel se confronte à cette conception étroite de l'objet d'art depuis les débuts du *Ready-Made* duchampien où l'objet proposé comme l'œuvre n'est pas (ou peu) transformé par l'artiste, du moins sur le plan matériel. À ce moment-là, c'est l'idée ou le concept qui devient la marque de l'auteur, celle qui nous permet de faire la distinction entre un simple urinoir et la célèbre *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp, par exemple (pp. 309-312). Bien qu'elle soit appropriée, et que son statut juridique soit flou, cette *sculpture* ne consiste techniquement pas en une atteinte au droit d'auteur puisque l'objet de base ne bénéficie pas du statut d'œuvre de l'esprit. Par contre, l'œuvre d'appropriation *Fountain (After Marcel Duchamp)* (1991) de Sherrie Levine pourrait être considérée comme un vol de propriété intellectuelle à l'égard de la succession de Duchamp. Ironie mise à part, ce qui est intéressant avec l'urinoir en bronze de Levine est que ce dernier est conçu d'après un tout autre modèle d'urinoir que celui de *Fontaine* (1917), donc, l'artiste s'approprie uniquement le concept de Duchamp et non son objet formel. Elle déjoue même l'idée de la matérialité chez Duchamp en proposant un urinoir dans une autre matière : le bronze, un geste qui pourrait jouer en sa faveur si jamais elle se faisait poursuivre puisque l'œuvre originale a subi une « transformation », ce qui la rapproche de l'utilisation équitable.

La Loi canadienne sur le droit d'auteur définit les paramètres de l'utilisation équitable dans les articles 29, 29.1 et 29.2 de la section « Exceptions ». L'article 29 stipule que « l'utilisation équitable d'une œuvre ou de tout autre objet du droit d'auteur aux fins d'étude privée, de recherche, d'éducation, de parodie ou de satire ne constitue pas une violation du droit d'auteur » (Loi sur le droit d'auteur, L.R.C., 1985, p.43). Les articles 29.1 et 29.2 (p.43) ajoutent par la suite que :

L'utilisation équitable d'une œuvre ou de tout autre objet du droit d'auteur aux fins [de communication des nouvelles,] de critique ou de compte rendu ne constitue pas une violation du droit d'auteur à la condition que soient mentionnés : a) d'une part, la source; b) d'autre part, si ces renseignements figurent dans la source : (i) dans le cas d'une œuvre, le nom de l'auteur (...).

Ces critères, par leur nature large, demeurent interprétables. Dans le cas de l'appropriation en art actuel, on pourrait imaginer que la plupart des artistes faisant face à une poursuite juridique citeraient « la recherche » et/ou « la critique » comme motivation justifiable pour leurs actes. Dans le cas de Sherrie Levine, celle-ci pourrait très bien évoquer la critique comme argument lors d'un procès visant *Fountain (After Marcel Duchamp)* puisque son œuvre répond aux critères de l'article 29.1 en nommant l'artiste et l'œuvre référée dans son titre. Pourtant, ce geste ne l'a pas épargné d'ennuis judiciaires par rapport à sa

série de photos *After Edward Weston* (1979) dans laquelle Levine propose des copies conformes de photos par le photographe célèbre (Ickowicz, 2003, p. 457 ; p.468).

Malgré les précautions pouvant être prises par les artistes, la loi, dans toute sa souplesse, doit être menée et entretenue par des cours et des juges qui ont le devoir de trancher lors de conflits juridiques; parfois les artistes appropriationnistes gagnent leurs causes, parfois non. Jeff Koons en aurait à dire sur le sujet puisqu'il s'est retrouvé, en alternance, aux deux extrémités du verdict tout au long de sa carrière. Dans le cas de *Blanch v. Koons* (2005-2006), l'artiste a eu gain de cause en réclamant l'utilisation équitable dans son œuvre *Niagara* (2000), un tableau dans lequel il s'approprie, entre autres, une photo publicitaire produite par la photographe commerciale Andrea Blanch. La cour a jugé que l'œuvre de Koons transformait suffisamment l'image originale pour en constituer une nouvelle, et que, d'autant plus, celle-ci ne faisait pas concurrence sur le marché (Ickowicz, 2003, p.472). Par contre, dans l'affaire *Rogers v. Koons* (1992), c'est le photographe Art Rogers qui a eu gain de cause en accusant l'artiste de lui avoir volé sa photo d'une femme et d'un homme tenant des chiots, une image qu'on reconnaît immédiatement dans la sculpture de Koons *String of Puppies* (1988). Malgré les multiples transformations qu'a pu apporter l'artiste à l'original (transfert de médium, rajout de la dimension couleur, altérations humoristiques), la cour a jugé que son appropriation n'était pas suffisamment originale et n'a pas cherché à étudier plus en profondeur (pp.468-473).

L'appropriation représente donc toujours un risque, peu importe les précautions, mais le retour artistique en vaut souvent le coup. C'est ce que le professeur de propriété intellectuelle Georges Azzaria me disait lors d'une rencontre Skype qui m'a particulièrement marqué. Sans véritablement me conseiller qu'il soit légitime pour moi de procéder avec l'édition de ma réécriture de Bob Dylan, il m'a néanmoins fortement encouragé, ce qui m'a donné suffisamment confiance pour procéder à cette étape importante de mon projet.

 *Print form, then sign here.*  
Muri Heller  
2 December 2019  
Signature of Representative from Party Soliciting Order      Date  
*Must be completed by individual or organization ordering replication, not by a Broker or Intermediary.*  
IPR/ENG/2017 Page 1 of 3

Figure 2.6 Extrait du formulaire de déclaration des *Intellectual Property Rights* (IPR) signé.

I guess everybody's wonderin'  
when that friendship's gonna end but  
c'mon baby chus ton friend!

– Jean Dularge d'après ***Tell Me, Momma*** (s.d.) de Bob Dylan  
dans *D'après une chanson de Bob Dylan* (1967)

Lorsque j'ai soumis la documentation requise pour obtenir une licence auprès de l'éditeur de Dylan, celui-ci m'a tout simplement répondu : « Unfortunately we consider this a re-write and not a translation, and consequently we cannot approve your version of the song ». Je m'en doutais. Le service auquel j'avais fait appel pour m'aider à naviguer dans ce monde inconnu (Easy Song Licensing) m'avait averti que les éditeurs de Dylan n'étaient généralement pas enthousiastes face aux traductions libres de ses chansons. D'une certaine façon, je comprends le malaise : si je conserve, en grande partie, la structure et la mélodie d'une chanson originale (propriété intellectuelle), mais je lui consacre un nouveau texte, en théorie, je prête des intentions à son auteur. Même si ma version de *Tell Me, Momma* conserve l'ambiguïté poétique de sa source, il y a des thèmes politico-acadiens chargés qui émergent dans ma réécriture, comme dans la phrase : « mes ancêtres sont dead n' done / back su' les bateaux boarded yink pour d'la fun ». Il est clair que Bob Dylan n'aurait pas intérêt à défendre mes propos, mais est-ce qu'il aurait réellement à les défendre si ma chanson n'était pas sur le marché de la musique?

Avec un peu de recul, je vois une certaine mécompréhension de ma part face à la nature même de la licence que je demandais aux bureaux de Dylan, soit la *licence mécanique*. Celle-ci est généralement vouée aux musicien.ne.s professionnel.le.s qui souhaitent faire plusieurs copies physiques (comme des vinyles) de la propriété intellectuelle d'un-e artiste par l'entremise de reprises et de traductions. Cette licence est particulièrement pertinente dans le monde du rock où l'auditoire se définit souvent en opposition à la musique populaire, ce qui donne lieu à un marché profitable pour les artistes de rock qui souhaitent adapter des *hits* populaires dans leur propre style. On pourrait penser à la chanson *Faith* de George Michael, reprise par le groupe Limp Bizkit, ou bien la chanson *Smooth Criminal* de Michael Jackson, reprise par le groupe Alien Ant Farm, qui, dans les deux cas, ont lancé les carrières de ces groupes. De plus, quand les personnes concerné-e-s risquent de vendre des millions de copies de leurs disques, les enjeux économiques sont considérables. C'est pourquoi la licence mécanique tente de régulariser le marché en donnant une forme de compensation aux auteur-riche-s qui, autrement, subiraient une dilution des revenus générés par leur propriété intellectuelle. Cependant, le monde de l'art ne fonctionne pas de la même façon, encore moins en art actuel où les artistes sont plus souvent rémunéré-e-s par des cachets et ne

touchent rarement sinon jamais des revenus de ventes d'œuvres. Fondamentalement, la licence mécanique fonctionne sur le principe que la chanson est elle-même l'œuvre, que le revenu est généré par cette dernière, alors que dans mon cas, ce principe n'est pas tellement juste.

Afin de cerner exactement où se situe l'œuvre dans mon projet, revenons à la question des « productions de l'esprit ». En ce qui concerne le marché de la musique, ce sont les compositions musicales qu'on perçoit comme les œuvres, et les vinyles, les cassettes, les disques compacts, etc. en sont leurs contenants. Or, dans mon cas, le vinyle lui-même participe à une œuvre plus large au même titre que les chansons. Ces deux choses sont des composantes équivalentes du projet de Jean Dularge, soit une œuvre et un personnage de fiction qui avait comme but d'écrire, d'enregistrer et d'éditer un disque rock au cours des années 1960. La reprise de Dylan par Dularge participe à une « recherche » plus vaste que je mène sur l'histoire du rock en Acadie et à une « critique », d'une part des détracteur·rice·s du chiac, d'autre part de la perception folklorique que les acadien.ne.s peuvent encore avoir d'elles-eux-mêmes. En ce sens, cette reprise ne peut pas être considérée comme autonome puisqu'elle fera toujours partie d'un ensemble complexe formé, entre autres, par le personnage de Jean Dularge, son récit, ses archives et son disque. Judith Ickowicz décrit ce genre d'œuvre comme étant une « universalité de faits », ou en d'autres mots, « un ensemble de biens constitutifs d'un bien » (Frédéric Zenati-Castaing dans Ickowicz, 2013, p.336). Elle donne comme exemple l'œuvre *Réserve* (1990) de Christian Boltanski, dans laquelle la galerie hôtesse doit acheter une quantité de vêtements et choisir parmi quatre protocoles d'accrochage, c'est-à-dire d'avoir des « vêtements répartis sur un seul mur, sur trois ou quatre murs, sur le sol, ou pliés sur des étagères. [L'artiste] impose seulement que les vêtements soient récents » (2013, pp.332-334). L'authenticité de l'œuvre de Boltanski dépend du respect de ces consignes : par exemple, si la galerie choisissait des vêtements qui ne sont pas « récents », ce choix mettrait en péril l'œuvre.

Afin d'éviter de prendre des risques inutiles, autant par rapport à l'authenticité de mon œuvre que par rapport à sa légalité (choses que je réalise maintenant comme intrinsèquement liées), je songe à y intégrer quelques principes d'utilisation, de présentation et d'acquisition, le cas échéant. Même avant de presser le vinyle, je me suis arrêté sur un titre stratégique : *D'après une chanson de Bob Dylan*, reprenant la tactique de Sherrie Levine, afin de répondre (du moins partiellement) à l'article 29.1 de la loi sur le droit d'auteur ainsi qu'aux exigences de l'UQAM par rapport au plagiat. Je dis partiellement puisque l'article 29.1 stipule qu'un artiste appropriationniste doit faire mention de « la source », ce que j'ai fait, mais sans préciser *Tell Me, Momma*, soit le titre de la chanson, comme source spécifique. J'ai pris ce risque

sur une base historico-conceptuelle, c'est-à-dire que Jean n'aurait pas pu savoir que la chanson se nomme *Tell Me, Momma* puisque Dylan n'avait pas encore adopté ce titre au moment où il l'a joué à la Place-des-Arts le 20 février 1966. Je me suis donc contenté de nommer son auteur uniquement en me disant que le titre se retrouve tout de même dans le refrain de ma réécriture, comme c'est le cas dans l'originale.



Figure 2.7 Maquette d'impression de la Face B du disque 45 tours de Jean Dularge.

Toutefois, je dirais que cette précaution spécifique est plutôt une mesure préventive en cas de bris avec la filiation de mon projet puisque le disque de Jean Dularge, édité en seulement 100 copies, devra, en principe, toujours être accompagné d'un contrat avant de quitter ma possession. Celui-ci sera conçu afin de répondre aux exigences spécifiques de deux relations : celle avec une galerie (la présentation) et celle avec une collection (la possession). Afin de ne jamais profiter directement de la propriété intellectuelle de Bob Dylan sur le plan financier, je souhaite intégrer une clause dans mon contrat avec les galeries stipulant que :

Tout cachet reçu par l'artiste ne consiste pas en une forme de paiement ou de licence pour la présentation du 45 tours de Jean Dularge. L'artiste offre de transporter et d'installer cet objet exclusivement à ses propres frais.

J'inclurais également une clause en vue d'une acquisition par une collection stipulant que :

Ce 45 tours de Jean Dularge a été offert en don à la collection par l'artiste. Il ne devra jamais être revendu à une tierce partie. En cas d'aliénation, la collection devra détruire le disque plutôt que d'en faire vente ou don à son tour.

Il sera également important de rendre claires les modalités de présentation et d'utilisation du disque. Peut-être que l'ultime mesure de prévention à adopter serait celle d'exclure toute manifestation visuelle et sonore de ma réécriture de *Tell Me, Momma* dans le contexte d'une exposition afin que le public n'y ait jamais directement accès. Cette approche peut apparaître comme un énorme compromis de ma part, mais j'estime que celui-ci en vaut le coup puisqu'il a le potentiel de soulever encore une fois la question de la fiction. Si la chanson n'est pas dans l'exposition, comment savons-nous qu'elle existe réellement? Le disque vinyle se prête bien à ce jeu puisque sa nature bidimensionnelle (ou du moins plate) fait en sorte que l'on peut choisir d'exposer un côté seulement selon le dispositif. Cela soulève également une question par rapport à la propriété intellectuelle : est-ce que l'inclusion, sous une forme sculpturale, d'une chanson appropriée dans une exposition consiste en une atteinte au droit d'auteur? Une clause explicitant ces modalités de présentation pourrait également inclure quelques interdictions, notamment faire jouer le disque dans un contexte public, le numériser pour des fins de conservation, de publication ou toute autre raison.

Contrairement au cas des galeries et des collections institutionnelles qui ne feront que présenter le disque (avec la Face A, *Viens voir l'Acadie*, faisant face aux visiteur-euse-s), les collectionneur-euse-s non institutionnel-le-s pourront en faire un usage courant : le faire jouer sur une table tournante. C'est surtout cet usage qui m'a poussé à éditer la chanson malgré tous les risques (au-delà d'une contribution à la recherche sur le droit d'auteur), puisque *D'après une chanson de Bob Dylan* est, selon moi, une bonne pièce de musique qui mériterait d'être écoutée. C'est pourquoi le contrat devra inclure la clause suivante : « Il n'est pas interdit de faire jouer le disque 45 tours de Jean Dularge, seulement, et seulement si, il est joué dans un contexte privé ». Il s'agira de ma dernière mesure préventive – le reste sera hors de mon contrôle.

I don't think Dylan is interested in the avant-garde,  
much less in contemporary art.

– Richard Prince  
dans l'essai *Bob Dylan's Fugitive Art* (2011)

### **Le verdict**

Est-ce que Bob Dylan aimerait mon projet? C'est la première question qui m'est venue à l'esprit lorsqu'on m'a refusé la licence, car à lui seul revient le pouvoir de déterminer le destin juridique de mon appropriation. S'il était disposé à en apprécier la valeur, il lui faudrait au moins un degré de sensibilité ou d'intérêt pour l'art actuel, ce que l'artiste appropriationniste Richard Prince affirme qu'il ne possède pas. Il y a, par contre, une ironie dans tout cela : à ce jour, Bob Dylan a eu deux expositions de peinture à la prestigieuse Galerie Gagosian de New York (2011 et 2012-2013) ; un fait absurde que plusieurs personnes attribuent à une ruse collaborative initiée par Richard Prince lui-même (Allen, 2012). Si cette théorie s'avère exacte, Dylan serait déjà dans l'acte d'offrir ses œuvres à des fins de recherche sur le droit d'auteur! Peut-être est-il alors plus disposé à apprécier l'art actuel qu'on ne pourrait à priori le penser?

De plus, *Tell Me, Momma*, entretient une relation très spécifique au monde du droit d'auteur dont je n'ai pas encore fait mention. Il s'agit en fait d'une chanson inédite qui provient des enregistrements du *1966 World Tour* et qui a été éditée dans un coffret de 36 disques compacts en 2016 afin de renouveler son droit d'auteur dans des pays comme le Canada où les pièces inédites expirent après 50 ans. Ce coffret, *The 1966 Live Recordings* (2016) contient 20 versions de *Tell Me, Momma* qui, comparées les unes aux autres, démontrent comment Dylan improvisait le texte de soir en soir en s'appuyant sur une structure rimée un peu plus stable. Les paroles semblent n'avoir jamais été complétées; une hypothèse que je soutiens par le fait que son texte publié sur son site web (et protégé par le droit d'auteur) ne correspond aucunement aux versions que l'on retrouve dans le coffret (Dylan, 1971), ce qui représente l'entièreté des enregistrements connus de cette chanson. Alors, quelles sont les vraies paroles de *Tell Me, Momma*? Est-ce qu'une œuvre incomplète est une œuvre au même titre que celles qui bénéficient d'un droit d'auteur? Est-ce que ma réécriture est techniquement une reprise si mon texte est près de l'original, mais mouvant comme l'original? Et alors est-ce que cela demeure une appropriation si la chanson est (comme je le citais dans la section Face A) *the same as the original was: different* (Richard Schechner dans Schneider, 2011, p.126)?

J'observe tout de même une différence entre mon travail et les travaux d'artistes ciblés par de grosses poursuites comme Sherrie Levine et Jeff Koons : je ne n'ai pas de réputation au sein du marché de l'art, ce qui fait en sorte que mes œuvres ne sont pas acquises pour des centaines de milliers, voire des milliards de dollars, donc les enjeux économiques ne sont probablement pas assez considérables pour attirer l'attention de qui que ce soit. En fait, je perçois un plus grand risque dans le cadre de mes appropriations de Donat Lacroix, non pas sur le plan financier, mais sur le plan social, puisque ma propre communauté pourrait toujours, malgré mes efforts, me les reprocher. Par contre, ma réactivation d'Acadisco, cette maison de disque délaissée et oubliée, a un potentiel incroyable que j'aurai peut-être intérêt à explorer. D'une part, celle-ci va pouvoir éditer toutes les itérations futures de Jean Dularge, dont au moins une est déjà en cours de conceptualisation. D'autre part, elle pourrait éditer d'autres disques qui ont une résonance temporelle avec ma recherche, comme des rééditions de toutes ces artistes acadien·ne·s du rock oublié·e·s, éparpillé·e·s un peu partout sur leurs disques 45 tours, ou même d'artistes plus récent·e·s comme les groupes punk, grunge et art rock des années 1980 et 1990 qui autoéditaient leur musique sur des cassettes (aujourd'hui obsolètes). Acadisco pourrait devenir un *(re)issue label* administré par moi qui serait par sa nature inscrit dans le va-et-vient d'un *passé toujours en cours*. Dans ce cas-là, j'aurais sûrement à enregistrer la marque de façon formelle. Peut-être que je pourrais même acquérir les droits relatifs à son seul disque préalable – *Viens voir l'Acadie* du chansonnier acadien Donat Lacroix. Voilà un revirement de circonstances qui serait assurément à mon goût.

**Liner notes par Rémi Belliveau**

Une conclusion.

À la fin avril 2019, lorsque je suis arrivé-e au vieux garage de mon grand-père, dans le studio de la Memramcook Recording Company, le producteur Mike travaillait sur d'autres projets, dont l'album *La grosse piastre* (2019) de mon ami « Mononcle » Jason LeBlanc. Quatre jours plus tard quand j'ai quitté le studio, j'étais accompagné-e de mon amie Vivianne Roy (chanteuse lors des sessions de Jean) avec qui j'allais partager la route de retour jusqu'à Montréal. Dans l'*car*, sur l'autoroute, Vivianne m'a fait écouter les démos du prochain album de son groupe Les Hay Babies intitulé *Boite aux lettres* (2020). Ces deux albums, enregistrés dans les mois entourant les sessions de Jean Dularge, ont depuis été acclamés pour leur esthétique (musicale et visuelle) hommage aux années 1960. Les deux ont été édités en format vinyle (redevenu standard de nos jours) : celui de Mononcle Jason a été enregistré sur bande magnétique comme celui de Jean Dularge, celui des Hay Babies a été glissé dans une pochette *tip-on*, le procédé d'impression par collage qu'on utilisait jusqu'aux années 1960. Jason évoque les sons de Johnny Cash, d'Elvis à Las Vegas et de Herb Alpert and The Tijuana Brass. Les Hay Babies évoquent les sons du *vocal pop* de Dusty Springfield et de Nancy Sinatra, du vocal pop tout court – elles font même une reprise traduite des Rolling Stones (avec licence acquise en bonne et due forme). Comment se peut-il que nous nous retrouvions tou-te-s, musicien-ne-s acadien-ne-s de la même génération, dans l'impulsion de se retourner vers l'arrière tou-te-s en même temps?

Même si nous n'avons pas été motivé-e-s par les mêmes considérations, j'ai l'impression que nous avons tou-te-s été affecté-e-s par ce retour récent du vinyle lors de notre entrée dans l'âge adulte, par ce retour à la musique du passé et aux technologies analogues qui ont produit ce que plusieurs personnes considèrent la meilleure musique enregistrée de l'histoire. Comme moi, Mononcle Jason et Les Hay Babies tentent de donner vie à un son qui nous a échappé en Acadie ; oui, il y a ces artistes du rock que j'aborde dans ma recherche, mais ces petites entreprises musicales rejoignent difficilement le calibre de ces œuvres grandioses des années 1960 qui nous obsèdent tant et qui animent nos discussions lorsque nous nous retrouvons ensemble. D'une certaine façon, il-elles réussissent l'exploit bien mieux que moi, car leur musique originale rejoint naturellement les gens dans leurs habitudes musicales au quotidien : sur la table tournante, l'ordinateur, le lecteur média ou bien dans l'*car*. Toutefois, ce n'est pas pour dire que mes efforts ne sont pas sans raison ni sans intérêt. En effet, au moment de présenter le film de Jean Dularge au FICFA, Jason m'a envoyé un message partageant son intérêt de participer à mon prochain projet, en nommant notamment son intérêt pour la nature politique de mon travail – j'ai naturellement acquiescé.

Drôlement, Jason était le guitariste de mon dernier groupe de musique – Les Jeunes d’Asteure – qui a cessé de jouer spécifiquement quand la carrière de Monconcle s’est mise à prendre du momentum (alors que nous, nous œuvrions plutôt dans l’underground de Moncton). Au sein du groupe, Jason était la personne qui, le plus souvent, s’occupait de mettre de l’ordre dans nos arrangements convolutés aux ambitions *prog-rock* : un style musical complexe que nous peinions à jouer. En imaginant les prochaines étapes de Jean Dularge (soit son entrée dans les années 1970), je me suis dit que le *prog* serait un terrain fertile à explorer, compte tenu, entre autres, de ma relation préalable avec mon futur collaborateur. La matière est aussi, et surtout, pertinente dans le contexte de l’histoire de la musique acadienne puisque, comme je l’ai mentionné plus tôt, le *prog* a été la première formule de rock à être investie en bonne et due forme par des artistes acadien·ne·s engagé·e·s, comme les groupes 1755 et Beausoleil Broussard ainsi que le cajun Zachary Richard. Spécifiquement, leurs chansons *Kouchibouguac* (1755), *Les tourterelles tristes*, *Le mitant du siècle qui s’en vient*, *La fuite en avant* (Beausoleil Broussard), *La Ballade de Jackie Vautour* et *La Ballade de Beausoleil* (Zachary Richard) forment un corpus de *prog* politique étonnamment cohérent que je pourrais facilement prélever avec un minimum d’intervention (et donc un minimum de risque légal).

J’y songe sérieusement, parce que la parution de ces chansons dans les années 1978-1979 était bien évidemment tardive comparé au mouvement *prog* qui voyait ses premiers albums clés apparaître (ceux de King Crimson, Yes, Jethro Tull, Genesis, Pink Floyd et autres) au début des années 1970. Déjà, l’idée de (re)placer cet héritage musical acadien dans le contexte de l’avant-garde musicale populaire qui l’a inspiré m’allume énormément. En m’attardant moins sur la modification de la matière musicale première, je pourrais m’attarder davantage sur tout l’enrobage social qui entoure Jean Dularge, ses actions et ses désirs du début de cette décennie turbulente. Je pense surtout à mon propre cheminement en tant que personne trans et nouvellement ouvertement fluide dans le genre, un parcours personnel qui s’est mis en marche lors de mon *draguage* de Jean Dularge et qui, pour moi, en est indissociable. Dans cet esprit, Jean devra vivre ses propres péripéties de transition (parallèles aux miennes) à l’époque hautement politisée des Stonewall riots (1969) et du mouvement pour les droits des personnes LGBT [selon l’acronyme de l’époque] qui les ont suivis.

Depuis un certain temps, je parle de queerness dans mes revendications dans le sens « plus large » décrit notamment par les directeur·rice·s de l’ouvrage *QuébéQueer* (2020) qui affirment en introduction que « tout peut être potentiellement queerisé, c’est-à-dire saisi depuis une pensée non binaire, non

catégorielle et non normative » (Boisclair et al., p.14). Dans les temps précédant ma transition, je me suis beaucoup attardé sur la dimension queer de l'acadienneté, celle que j'ai décrite dans mon essai *Souvenirs / de temps [que l'on aurait pu] passer ensemble* comme « cette qualité de la culture acadienne [qui, bien qu'elle soit descendante d'une ancienne colonie] se caractérise par sa volonté de ne pas toujours se conformer adéquatement aux attentes coloniales (normatives) héritées du Canada français (le Québec) ou du Canada anglais ». Aujourd'hui, en pleine transition (une démarche qui pour moi n'a pas de finalité), il est intéressant d'imaginer comment les queerness de Jean, celle de son genre et celle de son acadienneté, vont pouvoir s'entrecroiser, voire se polliniser dans un virage musical vers le *prog*. Quels fruits vont pouvoir émerger de cette pollinisation quand iel se met à chanter des paroles comme « On se demande souvent pourquoi / qu'on a été mis sur la terre » (1755 dans *Kouchibouguac*, 1979) et « Si tu regardes pas les choses de face / y ont toujours un peu plus raison de toi » (Beausoleil Broussard dans *La fuite en avant*, 1979) ? Le tiraillement entre alliances politiques et appartenances affectives au territoire qu'on reconnaît aux drames historiques de la communauté acadienne (et qu'on aborde explicitement dans le corpus de *prog* acadien cité) s'applique tout autant aux frontières muables du corps et de sa subjectivité ; un parallèle qui me semble trop riche pour ne pas l'investir plus en profondeur.

La dimension temporelle – si centrale à l'expérience acadienne, et donc à mon projet de maîtrise, et donc à toute manifestation future de Jean Dularge peu importe l'époque – s'invite facilement dans un paradigme du *prog-rock* où déjà les structures des chansons sont longues et très peu « linéaires », mais aussi où la thématique du temps est souvent abordée. Je pense automatiquement à la chanson *Echoes* (1971) de Pink Floyd, celle qui fait œuvre centrale du film *Live at Pompeii* (1972) d'Adrian Maben où l'on voit le groupe jouer dans l'amphithéâtre vide de cette fameuse île détruite par l'éruption volcanique du Mont Vésuve. *Live at Pompeii* m'obsède depuis le moment où je l'ai visionné pour la première fois il y a plus de dix ans. Quand David Gilmore et Richard Wright chantent en harmonie : « [...] deep beneath the rolling waves / in labyrinths of coral caves / the echoes of a distant time / come willowing across the sand / and everything is green and summery », l'on sent réellement que les spectateur-riche-s de cette performance sont les fantômes de gens qui ont péri sous la poussière volcanique presque deux-mille ans passés. Le concept de ce film est trop parfait pour ne pas l'approprier directement. J'imagine Jean dans toute sa transitude avec son nouveau groupe de *prog* acadien dans les ruines du Fort Beauséjour, sur la frontière entre le Nouveau-Brunswick et la Nouvelle-Écosse, où l'intention de déporter les acadien-ne-s a officiellement été consacrée dans l'esprit méfiant des dirigeants britanniques en 1755 (Mack Faragher, 2006, pp. 278-311). Les fantômes dans ce cas-ci seraient nos ancêtres (à Jean et à moi) qui ont dû se battre

contre leur gré (forcé-e-s par les militaires de la Nouvelle France) et quitter leurs hameaux avoisinants, aujourd'hui des marécages inhabités. Une mythologie de drag est même déjà inscrite dans le récit : selon la légende, le Père Jean-Louis Le Loutre (intimidateur et partisan de la Nouvelle France) a réussi à quitter le lieu en toute sécurité, déguisé comme une femme (Mack Faragher, 2006, p.309). Ça ne s'invente pas.



Figure 3.1 La scène des ruines du Fort Beauséjour d'après une carte postale du début 20<sup>e</sup> siècle.

Clairement, les idées bourdonnent déjà ; ma nature obsessionnelle est toujours à la pâte malgré moi. Pour l'instant, mon intuition me dit que Jean Dularge a encore une vie entière à vivre, que la posture du chansonnier politique n'est qu'un premier volet dans une longue suite de projets. Je le vois jouer du new-wave à la fin des années 1970 (comme King Crimson l'a fait) et du synth-pop au début des années 1980 (comme Yes, Genesis et Jethro Tull l'ont fait) pour ensuite faire un retour aux origines en fin de carrière (peut-être même à celles du country, celles qui précèdent le rock). Peut-être que sa transition queer fem va l'amener vers des icônes féminines que j'ai à peine encore considérées comme Debbie Harry, Elizabeth Fraser ou même Dolly Parton? Qui sait?

### **Time will tell.**

Dans le paragraphe qui précède mon passage intitulé *Geneologies of performance* (p.21), j'ai posé la question suivante : « Est-ce que Jean Dularge a réellement existé ? » sans jamais vraiment répondre oui

ou non. Mon argumentaire théorique a cependant tenté de suggérer qu'un « oui » serait possible à l'extérieur d'un paradigme du temps linéaire, mais ce constat me fait songer davantage. Et si l'on pourrait parler d'un temps non linéaire propre à la communauté acadienne? D'un *acadian time* dans la même veine que le *queer time* de Jack Halberstam qui se développe « in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction » (*In A Queer Time and Place*, 2005, p.1)? Ce pourrait-il qu'une expérience singulière du temps soit produite dans le geste réflexif (et acadien) de toujours se tourner vers les traumas du passé, vers l'année 1755, vers l'ombre monumentale qui obscurcit des siècles de notre histoire ? Pouvons-nous, artistes acadien·ne·s, volontairement aller peupler ces vides historiques qui nous appartiennent légitimement ? Si la réponse est oui, alors Jean existe définitivement dans une temporalité acadienne qui se développe en opposition aux institutions de la conquête coloniale, de la moralité catholique et de la normalisation linguistique (sans pour autant se déresponsabiliser de son rôle parfois actif dans ces institutions). Heureusement, je n'ai pas toutes les réponses. J'aurai donc le plaisir d'approfondir ces réflexions entouré·e de ces gens que j'aime et que j'aborde, ces acadien·ne·s de chez nous qui sont bourré·e·s de talents et qui en ont tant à donner. Quel privilège ai-je d'attirer l'attention de gens comme mon ami Jason qui pourrait facilement se contenter uniquement de sa propre pratique musicale, mais au lieu choisit d'animer des discours engagés avec moi – ça m'émeut. Dans les faits, notre passé acadien sera probablement toujours trouble, sur ce, ma pratique n'y pourra rien, mais au moins les joueur·euse·s qui m'entourent sont prêt·e·s à me joindre dans mes tentatives de déconstruction.

Ensemble, j'ai confiance que nous arriverons à chanter nos propres « Acadie(s) qui enchante(nt) », *where everyting is green and summery*.

**SOUVENIRS  
/ DE TEMPS  
[QUE L'ON  
AURAIT PU]  
PASSER  
ENSEMBLE**

[Patsy Gallant] travaille aussi bien en anglais qu'en français et partage son temps entre le Canada anglais et le Québec. (...) On a dit d'elle qu'elle était anglaise ou anglophone.

« C'est faux, nous dit-elle, je suis Québécoise de nationalité Acadienne ».

– dans la revue *Photo-Journal* (1977)

J'ai l'impression que la plupart des Acadien·ne·s se reconnaissent dans cette réplique de la – toujours si glamour – reine du disco canadien, Patsy Gallant. Personnellement, elle me renvoie au moment où j'ai mis les pieds au Québec pour la première fois. J'avais 16 ans, j'étais au comptoir de Chez Ashton, je commandais une poutine québécoise (et non râpée) en français (mon français acadien) et on m'a répondu en anglais (assumant que j'étais anglophone), et ce malgré mon insistance à conclure la transaction dans ma langue maternelle (le français). Ce que l'on observe dans mon cas, comme dans celui de Patsy 30 ans plus tôt, c'est le *mislabeling* – l'identification erronée – perpétuel des Acadien·ne·s en raison de leur différence linguistique et culturelle face au Québec, mais aussi, dans d'autres scénarios à l'étude, face au Canada anglais.

Pour les fins pratiques de ce zine,  
nommons cette différence l'*acadienneté*.

L'acadienneté, selon moi, est par sa nature une forme de *queerness*<sup>1</sup>. Bien qu'elle soit descendante d'une ancienne colonie (l'Acadie), cette qualité de la culture acadienne se caractérise par sa volonté de ne pas toujours se conformer adéquatement aux attentes coloniales (normatives) héritées du Canada français (le Québec) ou du Canada anglais. Comme toute forme de *queerness*, l'acadienneté a historiquement été perçue et reçue avec confusion et mépris de la part des observateur·trice·s issues du binaire anglo / franco canadien. Que ce soit les autorités britanniques qui ont ordonné la déportation de nos ancêtres politiquement « neutres » plus de deux siècles passés, ou bien les journalistes québécois·e·s qui s'attaquent à la beauté interlinguistique<sup>2</sup> de mon propre parler chiac (voir notamment les textes de Christian Rioux et de Denise Bombardier), le message perçu par les Acadien·ne·s au fil des siècles demeure essentiellement le même : « pick un côté ».

Voilà le *glitch* culturel qui est au cœur d'*Hier semble si loin*, un projet d'historiographie expérimental dans lequel je me suis donné le défi de rapiécer des chapitres manquants d'une histoire perdue, soit celle

---

1 Le terme *queerness* est généralement employé par les études queer pour qualifier ce qui relève des identités sexuelles et de genres marginales, c'est-à-dire, celles qui ne cadrent pas dans une hétéronormativité prescrite. Par contre, le terme peut être réinvesti dans un nombre indéfini de contextes par l'acte du *queering* : une méthodologie utilisée par les études queer et vouée à la déconstruction des structures normatives et dualistes par la valorisation de(s) pluralité(s). Ici, j'emprunte le terme pour qualifier ce qui relève d'une identité culturelle marginale et complexe, soit l'identité acadienne, que j'argumente comme étant non normative par sa nature culturellement imbriquée.

2 Les détracteur·trice·s du chiac entretiennent généralement des valeurs assez conservatrices face à la langue et perçoivent donc ce dialecte « franglais » comme une potentielle menace à la survie de la langue française en Amérique du Nord. Le terme « interlinguistique » est ici employé de façon à déconstruire cette paranoïa et à revaloriser le chiac comme un parler riche et imbriqué de plusieurs codes linguistiques, dont le français, l'anglais et l'acadien traditionnel (composé d'un vieux lexique unique à l'Acadie).

de la musique rock dans les communautés acadiennes du Nouveau-Brunswick d'avant (plus ou moins) 1974. (Un peu de contexte : la deuxième moitié des années 1970 est précisément le moment où les groupes acadiens 1755 et Beausoleil Broussard ainsi que l'artiste cajun Zachary Richard émergent avec un style hybride qui marie la musique traditionnelle avec d'autres registres comme le rock).

Or, l'enjeu ici n'est pas que cette musique ait littéralement été « perdue » ; après tout, les artistes acadien·ne·s du rock ont réussi à produire une quantité modeste de disques 45 tours (*singles*) et même quelques long jeux (albums) que les collectionneur·euse·s ont soigneusement catalogués et catégorisés au fil des années. Non, le problème ici relève plutôt des catégories elles-mêmes (ainsi que les personnes qui les déterminent), car les Acadien·ne·s du Nouveau-Brunswick, étant pour la plupart bilingues, ont produit de la musique rock dans les deux langues « officielles » du Canada. Une production qui, avec le temps, est tombée dans les failles du binaire mentionné plus tôt. C'est-à-dire :

Rock franco = Québec ; Rock anglo = Canada anglophone [? = Acadie]

Alors lorsque je dis « perdue », j'emploie le mot non pas dans un sens général, mais plus spécifiquement « en relation avec la communauté acadienne et son héritage ». Les Acadien·ne·s, ces gens qui devraient, à juste titre, être les gardien·ne·s (*safekeepers*) de ce récit de culture populaire, ont perdu de vue ses personnages principaux : ces jeunes qu'ils·elles ont élevé·e·s, ont aimé·e·s et pour qui ils·elles ont câré<sup>3</sup>, en d'autres mots, pour qui ils·elles ont déployé un travail familial invisible, sans quoi ce récit n'aurait jamais même eu lieu. Les circonstances ont fait en sorte que nous n'avons aucune idée comment notre propre

---

3 Dans une des formes écrites du chiac (parmi tant d'autres), le tilde marque une prononciation anglophone d'une voyelle au sein d'un mot autrement prononcé en français.

communauté a participé au phénomène du rock à ses débuts. Selon mes recherches, cela s'équivaut à environ 15 années de production musicale enregistrée (1958 à 1973) qui a été mal classée et, ainsi, historiquement (més)appropriée par les paradigmes du rock [franco-canadien] québécois et [anglo-canadien] maritime ou « *maritimer* ».

### **Québécoise de nationalité acadienne?**

Revenons à Patsy Gallant. Le début de sa carrière représente une bonne étude de cas pour cette chronologie du rock s'étalant sur 15 ans, car bien avant son étiquette *seventies* de vedette disco, elle performait et enregistrait de la musique yéyé (dont des chansons de rock) avec son groupe familial Les Sœurs Gallant (mi-1950 à 1967). Par la suite, ses premières années comme artiste solo se sont plutôt penchées sur des styles de musique qui étaient émergents au tournant des années 1970 comme le rock psychédélique et le hard rock. Tout au long de cette époque, elle a performé et enregistré en français et en anglais. Cette habileté a sans doute été un facteur déterminant dans son obtention d'un contrat avec la maison de disques Columbia (vers 1972) qui a ensuite édité les premiers albums de l'Acadienne dans les deux langues (une tactique récurrente).

Malgré cette dualité linguistique, Patsy Gallant demeure fièrement Acadienne assumée, et c'est précisément pour cette raison que je l'ai choisie comme épigraphe. Lorsqu'elle réplique à son interlocuteur·trice qu'elle est non seulement Acadienne, mais aussi une (citoyenne) Québécoise (elle habitait à Montréal depuis près de 20 ans au moment de l'entrevue), elle lui dit entre les lignes : « Écoutez, vos étiquettes normatives ne me définissent pas. Moi, j'ai mes propres étiquettes, merci bonsoir! »

L'audace de l'affirmation identitaire de Patsy me surprend. Contrairement à sa compatriote, l'Acadienne Édith Butler (qui habitait également à

Montréal et qui était également sous contrat avec Columbia Records dans les années 1970), Patsy (son image, sa musique, sa carrière) n'était pas tellement associé à l'Acadie. Cette divergence s'explique peut-être par le fait que ces deux femmes venaient de deux vagues musicales différentes malgré la proximité de leurs âges. Celle de Patsy (issue de la fin des années 1950 et des années 1960) ne portait pas l'Acadie au cœur de son discours alors que celle d'Édith (issue de la fin des années 1960 et des années 1970) en faisait un enjeu central. Effectivement, lorsqu'on fait le survol de la musique enregistrée par de jeunes Acadien·ne·s avant la fin des années 1960 (la cohorte de Patsy), on a l'impression que souvent ces artistes masquaient leurs origines; un réflexe probablement ancré dans une insécurité culturelle ou même dans une honte (qui demeurent des enjeux vécus par les Acadien·ne·s aujourd'hui) ou encore dans un désir de se conformer aux cultures de masse dominantes qu'ils·elles voyaient à la télévision (la révolution médiatique de leur génération).

Ce flou a donné libre cours à une culture d'adaptation dans laquelle les maisons de disques (ainsi que les artistes ils·elles-mêmes) se permettaient de cultiver une *québécoïté* ou bien une *anglophonneté* dans le marketing de leurs groupes d'origine acadienne afin de rendre « le produit » plus vendable aux publics visés. Pour moi, ce phénomène a souvent été un obstacle dans la recherche puisque des informations importantes comme les noms des musicien·ne·s ainsi que leurs lieux de provenance – des points d'ancrage indubitables à l'œil acadien – ont été fictionnalisés sur les disques ou dans d'autres formes de documentation (comme les rares pochettes de disques, par exemple).

En d'autres mots, il serait injuste de blâmer les collectionneur·euse·s amateur·trice·s de ne pas percevoir toute la politique identitaire qui se joue dans l'acadienneté de ces groupes quand, en réalité, les artéfacts produits en donnent très peu à voir (superficiellement). Je suis personnellement d'avis que la démarche de rapatrier tou·te·s ces artistes à leur communauté d'origine demande que la recherche aille au-delà des archives, vers

une approche plus relationnelle qui vise également le développement de liens humains avec tous ces gens qui ont participé à cette histoire oubliée. Depuis 2013, j'entrepris précisément cette démarche où j'accumule des disques, des images et des documents, mais surtout des récits et des amitiés dans le but d'enfin dresser une image plus claire du rock dans les communautés acadiennes du Nouveau-Brunswick.

### **Hier semble si loin / [mais je sais] comment y revenir**

J'ai eu l'occasion d'exposer cette recherche (brièvement) pour la première fois lors de mon exposition de fin de maîtrise *Hier semble si loin / Chapitre 4 / Jean Dularge*, présentée à la Galerie de l'UQAM du 18 septembre au 21 novembre 2020, mais seulement ouverte au public les 18, 19, 23-26 et 30 septembre 2020 (dates ici inscrites pour la postérité) faute d'un resserrement des mesures sanitaires face à la deuxième vague de la COVID-19. Puisque l'exposition n'a pu pleinement bénéficié d'une vie épanouie en salle, il a été convenu avec l'équipe de la Galerie qu'un zine (devenu carnet) serait une bonne façon de rejoindre le public où il se trouve actuellement : en confinement à la maison.

Neuf enregistrements de musique rock par des artistes acadien·ne·s seront à l'étude dans ce carnet. Ils correspondent à neuf disques 45 tours qui étaient présentés dans l'espace de la Galerie et que l'on pouvait écouter par l'entremise d'un double présentoir / dispositif sonore.

À noter que ces neuf disques que vous allez bientôt découvrir forment un survol partiel d'une histoire oubliée que je tente toujours de rapiécer. Cela dit, j'ai tout de même tissé dans mon récit plusieurs disques connexes sans pour autant les aborder en profondeur (par exemple, les chapitres 2 et 5 offrent une liste de disques à consulter, mais proposent d'approfondir la réflexion dans un projet futur). Dans l'ensemble, la plupart de ces chansons (tous disques confondus) sont aujourd'hui disponibles pour écoute en ligne, soit sur YouTube, soit sur des services



**Vue de l'exposition Rémi Belliveau. Hier semble si loin / Chapitre 4 / Jean Dularge, 2020, Galerie de l'UQAM. Photo : Rémi Belliveau**

de *streaming*. Je vous invite ainsi à aller les découvrir au fur et à mesure que vous les croisez. Cependant, d'autres chansons n'ont jamais été archivées sur le web, celles-ci demeurent encapsulées sur vinyle (parfois sur shellac), en dormance matérielle, comme des fossiles sonores. En attendant leur éventuelle réincarnation dans l'univers numérique, je vous offre un récit fragmentaire :

Le tout commence bien avant la naissance du rock,  
commence à l'autre bout de la montagne,  
là où « la chanson du vent / me rappelle un souvenir de toi ».

## Bibliographie / médiagraphie

1755. (1978). *1755* [Vinyle]. Presqu'île.
1755. (1979). Kouchibouguac [Chanson et paroles]. Dans *Vivre à la Baie* [Vinyle]. Presqu'île.
- Acadie Vivante. (s.d.). *Les acadiens de la Nouvelle-Angleterre*. [http://www8.umoncton.ca/acadie-vivante/fr/Themes/Identite/Franco\\_Americains](http://www8.umoncton.ca/acadie-vivante/fr/Themes/Identite/Franco_Americains).
- Allen, Greg. (2012, 5 décembre). If he did it [Blog]. <https://greg.org/archive/2012/12/05/if-he-did-it.html>
- Beausoleil Broussard. (1979). Le mitant di siècle qui s'en vient, Les tourterelles tristes [Chansons] et La fuite en avant [Chanson et paroles]. Dans *Le mitan du siècle qui s'en vient* [Vinyle]. CBS.
- Belliveau, Rémi. (2021). Souvenirs / de temps [que l'on aurait pu] passer ensemble. Dans *Hier semble si loin*. Galerie de l'UQAM.
- Belliveau, Rémi. (2021, hiver). Acadian Rock'n'Roll. *Canadian Art*, 64-67.
- Berson, Amber. (2014, automne). Classic Fake-Out, Joshua Shwebel at Article. *Esse*, (82), 72-75.
- Blaine Higgs. (2021, 14 octobre). Dans *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Blaine\\_Higgs](https://en.wikipedia.org/wiki/Blaine_Higgs)
- Blais, Roger. (1952). *Voix d'Acadie* [Film docu-fiction]. Office national du film du Canada.
- Blais, Roger. (1953). *Chanteurs acadiens* [Film docu-fiction]. Office national du film du Canada.
- Boucher, Colbert. (1959, 31 décembre). De la musique pour tous les goûts. *Le bien public*, 6.
- Boisclair, Isabelle, Landry, Pierre-Luc et Poirier Girard, Guillaume (dir.). (2020). *QuébéQueer*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Brenston, Jackie and His Delta Cats. (1951). *Rocket 88* [78 tours]. Chess Records Corp.
- Code criminel, L.R.C. (1985), ch. C-46. À jour au 7 octobre 2021.
- Choix du chant thème du Festival Acadien de Caraquet. (1965, 23 juillet). *L'Évangéline*, p.8.
- Comeau, Paul-Emile. (2014). *Acadian Driftwood : The Roots of Acadian and Cajun Music*. Fox Music Books.
- Confederation of Regions Party of Canada. (2021, 31 mai). Dans *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Confederation\\_of\\_Regions\\_Party\\_of\\_Canada#New\\_Brunswick](https://en.wikipedia.org/wiki/Confederation_of_Regions_Party_of_Canada#New_Brunswick)
- de Villiers, Marie-Éva. (2009). *Multi dictionnaire de la langue française* (5<sup>e</sup> éd.). Québec Amérique.
- Duguay, Robert. (2002). *L'épopée 1755*. Les éditions de la francophonie.

Dularge, Jean. (1974). [Notes d'accompagnement]. Dans Lacroix, Donat. (1974). *Viens voir l'Acadie* [Vinyle]. Acadisco.

Dylan, Bob. (2016). *The Bootleg Series Vol. 12, Bob Dylan 1965-1966, The Cutting Edge* [Coffret de 6 disques compacts et deux livres]. Columbia Records.

Dylan, Bob. (2016). *The 1966 Live Recordings* [Coffret de 36 disques compacts et un livret]. Columbia Records.

Dylan, Bob. (2005). *Chroniques* (traduit par Jean-Luc Piningre). Fayard.

Dylan, Bob. (1971). *Tell Me, Momma* [Paroles]. Consulté sur <http://www.bobdylan.com/songs/tell-me-momma/>

E.C. (1965, 26 juillet). Que penser des Beatles et les autres ? *L'Évangéline*, 11.

FéminÉtudes. (2020). *Guide d'écriture inclusive* [Document PDF]. [https://les3sex.com/medias/document/file\\_document/Guide\\_en\\_format\\_PDF.pdf](https://les3sex.com/medias/document/file_document/Guide_en_format_PDF.pdf)

Féministes en Mouvement de l'Université Laval. (2020). *écriture inclusive* [Document PDF]. <https://femulaval.files.wordpress.com/2020/11/guide-redaction-inclusive-2020-femul.pdf>

Forest, Léonard (réalisateur). (1968). *Les acadiens de la dispersion* [Film documentaire]. Office national du film du Canada.

Foucault, Michel. (1971). Nietzsche, la généalogie, l'histoire. Dans Bachelard, Suzanne (dir.), *Hommage à Jean Hypolite*. Presses universitaires de France.

Freeman, Elizabeth. (2000). Packing History, Count(er)ing Generations, *New Literary History* 31(4), 727-744. <http://doi.org/10.1353/nlh.2000.0046>

Gagnon, Ernest. (1880). C'est la belle Françoise et Marianson, dame jolie [Paroles]. Dans *Chansons populaires du Canada*. Robert Morgan.

Gagosian Gallery. (2012-2013). *Revisionist Art: Thirty Works By Bob Dylan*. <https://gagosian.com/exhibitions/2012/revisionist-art-thirty-works-by-bob-dylan/>

Gagosian Gallery. (2011). *Bob Dylan: The Asia Series*. <https://gagosian.com/exhibitions/2011/bob-dylan-the-asia-series/>

Gallant, Jeanette (2017). Ultramontane Piety and Catholic Sociability: The Prescription and Practice of Identity in Acadian Patriotic Songs, *Yale Journal of Music & Religion* 3(1), article 3. <https://doi.org/10.17132/2377-231X.1047>

Gochanour, Mick. (2013). *Director's Statement, The Rolling Stones – IRELAND 1965*. <https://web.archive.org/web/20190326212956/http://www.mickgochanour.com/directors-statement-2.html>

Gochanour, Mick (réalisateur) et Klein, Robin (productrice). (2012). *Charlie Is My Darling – Irland 1965* [Film documentaire]. ABKCO Films.

Halberstam, Jack. (2005). *In a Queer Time and Place*. NYU Press.

Hautecoeur, Jean-Paul. (1975). *L'Acadie du discours* (274-284). Les Presses de l'Université Laval.

Heylin, Clinton. (2016). *Judas!: From Forest Hills to The Free Trade Hall, A Historical View of The Big Boo*. Route.

Heylin, Clinton. (2003). *Bob Dylan : Behind the Shades Revisited*. Dey St.

Hicks, Michael. (1999). *Sixties Rock : Garage, Psychedelic and other Satisfactions*. University of Illinois Press.

Ickowicz, Judith. (2013). *Le droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art*. Les Presses du Réel.

Intellectual Property Rights (IPR) Form. (s.d.). Formulaire reçu par courriel.

*La chorale de l'Université Saint-Joseph*. (1959). [Notes d'accompagnement]. Dans *Folklore canadien* [Vinyle]. Columbia Records.

Lacroix, Donat. (1974). Viens voir l'Acadie [Chanson et paroles]. Dans *Viens voir l'Acadie* [Vinyle]. Acadisco.

Larose, Karime et Rondo, Frédéric (dir.). (2016). *La contre-culture au Québec*. Presses de l'Université de Montréal.

Letters of Note. (2010). I hear you like Tomato Soup. Repéré à <http://www.lettersofnote.com/2010/07/i-hear-you-like-tomato-soup.html>

Liggins, Jimmy and His Drops of Joy. (1948). *Cadillac Boogie* [78 tours]. Specialty.

Les Hay Babies. (2020). *Boite aux lettres* [Vinyle]. Simone Records.

Loi sur le droit d'auteur, L.R.C. (1985), ch. C-42. À jour au 21 juin 2019.

Loi sur les langues officielles (Nouveau-Brunswick). (2021, 5 septembre). Dans *Wikipedia*. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Loi\\_sur\\_les\\_langues\\_officielles\\_\(Nouveau-Brunswick\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_sur_les_langues_officielles_(Nouveau-Brunswick))

Lonergan, David. (2013). *Acadie 72, Naissance de la modernité acadienne*. Les éditions Prise de parole.

Maben, Adrian. (2003). *Live at Pompeii (Director's Cut)* [Film documentaire]. Universal Music Canada.

Moser, Bridget. (2017). *Every Room is a Waiting Room Part 1*. Consulté sur <http://www.bridgetmoser.com/videos/every-room-is-a-waiting-room-pt-1/>

MacDonald, Ian. (1995). *Revolution in the Head, The Beatles' Records and the Sixties*. Pimlico.

Mack Fargher, John. (2006). *A Great and Noble Scheme*. W. W. Norton.

Mononcle Jason. (2019). *La grosse piastre* [Vinyle]. Le Grenier Musique.

Moulun, Aurélie. (2020). Une exposition au timbre de la musique acadienne. *Montréal Campus*.  
<https://montrealcampus.ca/2020/09/28/une-exposition-au-timbre-de-la-musique-acadienne/>

(Musée des beaux-arts du Canada. (s.d.). Récupéré à <https://www.gallery.ca/collection/artwork/brillo-soap-pads-boxes>

Museum of Modern Art. (s.d.). Récupéré à <https://www.moma.org/collection/works/147167>

Nochlin, Linda. (2012). *Why Have There Been No Great Women Artists?* The Centre for Programs in Contemporary Writing. [http://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda\\_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf](http://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf)

Nochlin, Linda. (1993). Pourquoi n’y a-t-il pas eu de grands artistes femmes. Dans *Femmes, art et pouvoir* (traduit par Oristelle Bonis, 1988). Éditions Jacqueline Chambon.

Oldsmobile 88. (2021, 17 juin). Dans *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Oldsmobile\\_88](https://en.wikipedia.org/wiki/Oldsmobile_88)

Oliver, Laurence (réalisateur). (2000). *Hamlet* [Film]. The Criterion Collection.

Parks, Suzan-Lori. (1995). *The America Play*. Dramatis Play Service, Inc.

Pennebaker, D. A. (réalisateur). (1967). *Don't Look Back* [Film documentaire]. Leacock-Pennebaker.

Pichard, Vincent. (2018). La nouvelle vie du Jos-Frédéric à Bas-Caraquet. *L'Acadie Nouvelle*.  
<https://www.acadienouvelle.com/actualites/2018/08/22/le-jos-fredric-bien-en-evidence-a-lentree-de-bas-caraquet/>

Prince, Richard. (2011). *Bob Dylan's Fugitive Art*. Consulté sur  
<https://www.nybooks.com/daily/2011/10/05/richard-prince-bob-dylan-fugitive-art/>

Richard, Zachary. (1978). La ballade de Jackie Vautour et La ballade de Beausoleil [Chansons]. Dans *Migration* [Vinyle]. CBS.

Roach, Joseph. (1996). *Cities of the Dead*. Columbia University Press.

Robichaud, Larry. (vers 1969). Le pêcheur acadien [Chanson et paroles]. Dans *Le pêcheur acadien* [Vinyle]. Passe-Temps.

Romàn, David. (2005). *Performance in America*. Duke University Press.

Rioux, Christian. (26 octobre 2012). Radio Radio. *Le Devoir*.  
<https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/362441/radio-radio>

Rivière, Sylvain. (2005). *Donat Lacroix. Viens voir l'Acadie*. Les éditions de la Francophonie.

Rudin, Ronald. (2016). *Kouchibouguac : Removal, Resistance and Rememberance*. University of Toronto Press.

Sanders, Daryle. (2018). *That Thin, Wild Mercury Sound, Dylan, Nashville and the Making of Blonde on Blonde*. Chicago Review Press.

Schneider, Rebecca. (2011). *Performing Remains*. Routledge.

Shwebel, Joshua. (2012). *Please Do Not Submit Original Works*. Consultée sur <https://joshuaschwebel.com/section/387510-Please-Do-Not-Submit-Original-Works.html>

Suzan-Lori Parks. (1995) *The America Play*. Dramatists Play Service inc.

Taylor, Diana. (2003). *The Archive and the Repertoire*. Duke University Press.

Tosches, Nick. (1991). *Unsung Heros of Rock & Roll*. Secker & Warburg.

Tracy, Frank Basil. (1908). *Tercentenary History of Canada*. P.F. Collier.

Varga, Geroge. (2017). Was Elvis a thief? Yes! No! Maybe? Music stars weigh in on Presley's legacy. *The San Diego Union Tribune*. <https://www.sandiegouniontribune.com/entertainment/music/sd-et-music-elvis-thief-20170805-story.html>