

also cast more light on uglier, less uplifting aspects of wartime song. In describing Lebedev-Kumach/Aleksandrov's still popular "The Sacred War," the author writes that the lyrics are "stern yet noble" and that the refrain "leav[es] the audience with a sense of hope" (12). This is, however, a rather tame and perhaps inaccurate way of describing a song that includes a very graphic line (excised in Ament's translation) exhorting the nation to "drive a bullet into the forehead of the rotten fascist vermin" (The poem's fifth stanza, as published on the front page of *Izvestiya* on June 24, 1941. Translation by author.) Much wartime propaganda aimed not just to ready a nation for war or soothe the soul, but to create hatred and dehumanize the enemy. And some songs in this vein, including the "The Sacred War," earned just as permanent and prominent a place in the canon of wartime song as more sentimental ballads like "Dark Night." It will be up to others to reckon with the implications of that fact. Written with sympathy for its subject and filled with stories of human resilience in inhuman conditions, *Sing to Victory!* is certain to become a go-to work for students of Soviet wartime song and a solid starting point for future research. 🍷

## REFERENCES

- Ament, Suzanne. 1996. *Sing to Victory: The Role of Popular Song in the Soviet Union during World War II*. PhD dissertation, Indiana University.
- Lebedev-Kumach, Vasilii. 1941. *Svyashchennaya voyna*. *Izvestiya*. June 24, 1.
- Bellemare, Luc, Jean-Pierre Sévigny et Danick Trottier, dir. 2019. *Félix Leclerc. Héritage et perspectives*. Québec : Septentrion. 336pp.
- PIERRE LAVOIE  
Yale University
- Félix Leclerc est un monument de la culture et des arts au Québec. Son statut symbolique de père de la chanson québécoise a été consacré de maintes façons : par les biographes et les critiques culturels, par les hommages artistiques de ses pairs et les nombreux titres honorifiques qui lui ont été décernés par l'État et par les industries culturelles. Sa notoriété a également été inscrite dans de nombreux lieux de mémoire matériels et toponymiques. On n'a qu'à penser à la Maison Félix Leclerc de Vaudreuil et l'Espace Félix Leclerc sur l'Île d'Orléans, ou encore aux innombrables places, rues, salles et parcs qui portent son nom et qui font en sorte que celui-ci occupe le territoire de la province. C'est en prenant en considération cette aura particulière que 16 auteurs, sous la direction des musicologues Luc Bellemare et Danick Trottier, de même que de l'historien de la culture populaire Jean-Pierre Sévigny, ont rédigé *Félix Leclerc. Héritage et perspectives*. L'ouvrage, qui se présente comme un bilan des recherches initiées dans le cadre d'un colloque en 2014 à l'UQAM, offre d'inesestimables ressources documentaires comme cet inventaire, placé en annexe et commenté par les archivistes Frédéric Giuliano et Marc-André Goulet, qui permet de cartographier le contenu des fonds d'archives consacrés à la carrière et à la vie de l'artiste.
- En préface, la musicologue Marie-Thérèse Lefebvre annonce que les textes de l'ouvrage « convergent vers un horizon

commun», celui de «la remise en question de la pseudo-reconnaissance» de Leclerc par le milieu artistique français avant, pendant et après son premier séjour outre-Atlantique de décembre 1950 à avril 1951 (10). En introduction, Luc Bellemare souligne à cet effet que la carrière de dramaturge, d'auteur, de comédien et d'animateur de radio de l'artiste demeure à ce jour méconnue, bien qu'elle ait précédé sa professionnalisation comme chanteur. Or, dès le début des années 1960, on le présente comme un personnage annonciateur du mouvement des chansonniers qui entre alors dans son âge d'or. André Gaulin, professeur de littérature, convie ensuite le lecteur à situer Leclerc dans l'espace culturel québécois de la fin des années 1940. Se profilent dans son texte certaines des tensions que les auteurs des chapitres suivants tenteront de résoudre : Leclerc serait ainsi à la fois un être solitaire, sorte d'idéal de l'artiste désintéressé et authentique et un pilier d'identification collective dont la perte a exacerbé l'insécurité collective des Québécois. Pris entre la réalité et le romantisme, Leclerc est devenu avec le temps une figure à laquelle on rattache des valeurs, des sentiments, des projets.

En ouverture de la première partie, Aurélien Boivin, professeur émérite à l'Université Laval, s'intéresse au succès populaire et au contenu des contes de Leclerc. Ses recueils *Adagio*, *Allegro* et *Andante*, tous parus avant que l'artiste ne soit connu comme auteur-compositeur-interprète, constituent selon lui des *best-sellers* de la période au Québec. Boivin rappelle également le caractère intermédiaire de la pratique artistique de Leclerc dès ses débuts, ses premiers recueils étant des adaptations de textes performés à la radio. Le conte, chez Leclerc comme dans le reste

du genre, cherche à éduquer et offrir une morale, ce que lui reprocheront certains de ses contemporains, comme Marcel Raymond, qui considère dangereuse l'édification du religieux et du national. En recensant ses activités à la radio, le chercheur indépendant Luc Dupont vise pour sa part à magnifier les traits de Leclerc l'artisan des médias qui se cache derrière sa persona de chansonnier. Dupont reconstitue le parcours intermédiaire impressionnant qu'ont connu ses textes d'abord produits pour la radio dans les années 1940 avant d'être repris au théâtre puis en chanson, pour ainsi revenir à la radio. Pour l'auteur, il est nécessaire d'élever la «radiographie» de Leclerc au rang de «composantes essentielles de la production globale de l'artiste» (53).

La professeure et historienne du théâtre Lucie Robert se lance de son côté dans la reconstitution et dans la fascinante analyse d'une pièce tombée dans l'oubli, *Maluron* (1947). La pièce, produite par les Compagnons de Saint-Laurent, semble pourtant fort attendue, comme en témoigne la réception critique de l'époque. La campagne publicitaire use même de la notoriété publique et médiatique de Leclerc, une réalité promotionnelle qui entre directement en tension avec le propos de cette pièce qui met en scène une figure idéalisée de l'acteur de théâtre opposée à celle des acteurs de cinéma carriéristes venus de la ville. Cette recherche de l'idéal artistique est centrale dans la carrière de Leclerc. En 1978, lors de la seule interview qu'il accorde à des chercheurs universitaires (Aurélien Boivin et André Gaulin) — reproduite à la fin de l'ouvrage — Leclerc mentionne qu'il n'écoute pas les autres chansonniers et qu'il n'a pas du tout été influencé par les chanteurs populaires qui

Pont précédé. Il entretient lui-même l'idéal de l'artiste qui crée hors du temps, à l'abri des modes. Cet idéal fait aussi son chemin dans le discours tenu par l'auteur-compositeur Stéphane Venne dans une entrevue accordée à Jean-Pierre Sévigny où il témoigne de son rapport affectif particulier envers Leclerc. Celui-ci aurait selon Venne inventé une forme de chanson, une forme de chanteur et même une forme d'auteur dans la francophonie. Venne y va de plusieurs propositions discutables, entre autres lorsqu'il déclare que Mary Bolduc Travers, Lionel Daunais et Roland Lebrun, des figures majeures de la musique populaire au Québec dans les années 1930 et 1940, n'auraient pas eu de descendants parce que leur art était trop « mince » (93). De plus, Leclerc n'aurait pas cherché à cibler un public, mais en créant et en interprétant ses chansons de façon authentique, il serait arrivé à créer son propre marché.

Cette dernière proposition est rapidement mise en perspective par l'article de Danick Trottier qui suit en ouverture de la deuxième partie de l'ouvrage et qui, à mon avis, en constitue la contribution la plus significative. Trottier s'intéresse à la reconnaissance de Leclerc au Québec, puis à la consécration de sa carrière musicale dans le passage de Montréal à Paris entre 1949 et 1951. Il analyse cette période à partir de l'idée de professionnalisation, en partant à la recherche des étapes de l'implantation de Leclerc dans l'industrie musicale. Selon le professeur de musicologie, « la réussite d'une carrière musicale n'est pas attribuable uniquement au talent » (102). Si Leclerc trouve un public, c'est qu'il évolue dans un marché musical soumis aux lois de l'offre et de la demande; et s'il fait la rencontre de l'impresario français Jacques Canetti, c'est qu'il dispose de réseaux et de « ressources

humaines », comme Guy Mauffette, Jacques Normand, Jean Rafa et Pierre Dulude (113). Trottier révèle un Leclerc qui fait lui aussi la une du *Radiomonde* et que l'on décrit comme « l'un des plus en vedette de nos écrivains et artistes radiophoniques » (110). Trottier souligne également l'importance des prix, comme le Prix Charles-Cros décerné à Leclerc en 1950, dans le processus d'élévation du chansonnier au sein de son nouveau marché. Son talent musical est alors légitimé et prend de la valeur. Dès lors, l'artiste devient un modèle d'émulation et on se demande où se cache le prochain Leclerc dans les campagnes du Québec.

Selon Jean-François Plamondon, les romans *Pieds nus dans l'aube* et *Moi, mes souliers* doivent être considérés pour leur caractère autobiographique. Leclerc y montrerait que pour devenir un homme, il faut repousser le sacré dans l'enfance — une enfance qui, pour Leclerc, n'est pas une période, mais bien un espace. Plamondon embrasse ainsi l'idée d'un Leclerc moderne qui préfigure le Québec à venir, celui de la Révolution tranquille, et qui se détache progressivement des codes du terroir. Pour l'historien Claude Hauser, Leclerc est aussi un acteur privilégié des transferts culturels de l'espace culturel francophone en construction durant la seconde moitié du XXe siècle. Il s'intéresse particulièrement aux retombées de ses séjours en Suisse et à l'évolution de la réception critique qui en découle entre 1955 et 1977. Il est bien reçu dès *Le Petit bonheur*, mais ce sont ses chansons du tournant des années 1970 qui lui permettront d'être reconnu comme chanteur engagé auprès d'une certaine jeunesse en Suisse romande, la chanson québécoise y étant alors vue comme une forme de résistance face à la culture anglo-

saxonne. Un second interlude, constitué d'une entrevue avec le compositeur François Dompierre (propos recueillis par Luc Bellemare), permet ensuite d'aborder les influences classiques de Leclerc, notamment son appréciation de Schubert.

Robert Proulx ouvre la dernière partie de l'ouvrage en proposant une lecture écologiste de l'œuvre de Leclerc, en particulier de *Pieds nus dans l'aube* et *Moi, mes souvenirs*. Selon l'auteur, alors qu'au début de sa carrière Leclerc met surtout l'accent sur la beauté de la nature, plus tard, il laisse poindre une inquiétude grandissante envers les ravages causés par l'homme. Dans leur chapitre, Hervé Guay et Marie-Noëlle Lavertu avancent l'hypothèse suivante : à partir du milieu des années 1960, Leclerc aurait essayé de s'éloigner de son théâtre plus enfantin des débuts pour offrir un théâtre engagé politiquement, dont la première manifestation serait sa pièce *Les Temples*. La pièce bénéficie d'un grand battage médiatique avant sa sortie, mais reçoit un accueil critique généralement négatif puisqu'on la trouve pessimiste. On reproche notamment à Leclerc son usage de l'allégorie, un style jugé révolu à l'ère de la parabole brechtienne. Ceux qui choisissent de défendre Leclerc soulignent toutefois son authenticité et voient une proximité entre son écriture et le peuple québécois. Le chercheur Jean-Nicolas De Surmont s'intéresse lui aussi à l'engagement de Leclerc qu'il situe en rapport à la constellation d'artistes gravitant autour du Parti Québécois. Selon De Surmont, il faut faire la différence entre l'engagement politique et l'engagement militant de Leclerc. De fait, il est mis en contact tôt et durablement avec le milieu politique et avec celui des affaires, mais tardera avant de s'engager de façon militante.

À l'interlude final, dans une entrevue avec Jean-Pierre Sévigny (propos recueillis par Danick Trottier), l'historien décrit Leclerc en tant que cas unique dans l'histoire culturelle du Québec. Il le qualifie de « véritable artiste multidisciplinaire » qui « a changé le cours de la chanson francophone » (228). L'historien énonce certaines propositions à la fois intéressantes et paradoxales. D'une part, il reconnaît que la relation de Leclerc avec la France est en bonne partie commerciale, basée sur la grandeur du marché. Il rappelle aussi qu'une certaine élite le juge sévèrement en raison de sa « fructueuse carrière industrielle » (239). D'autre part, Sévigny perpétue lui aussi la figure de l'artiste désintéressé qui aurait fait fi du canon musical de son époque. Il situe l'usage que fait Leclerc de la chanson au théâtre dans une longue histoire qui inclue Kurt Weill et Bertolt Brecht, mentionnant au passage que cette pratique avait de quoi surprendre le public. Or, il aurait été intéressant de prendre en compte à ce sujet l'histoire des arts populaires de la scène, comme le vaudeville, qui ont eux aussi popularisé auprès d'un large public la conjugaison de numéros théâtraux et musicaux.

La collection de textes présentée dans l'ouvrage permet de survoler d'un même élan les différentes forces à l'œuvre dans la canonisation d'un personnage comme Leclerc. Grâce notamment aux textes de Trottier et de Robert, le lecteur est exposé à une historiographie critique et lucide; alors que d'autres textes, comme l'entrevue accordée par Venne, exposent la persistance des présupposés esthétiques qui rendent le renouvellement du mythe possible. Les directeurs de *Félix Leclerc. Héritages et perspectives* ont fait le pari risqué de mettre en tension la mémoire et l'histoire, l'enquête et l'inventaire, ainsi que la parole des

créateurs et celle des chercheurs. Le résultat aurait pu être confus et dissonant. Au contraire, il me semble qu'il s'agissait-là de la façon la plus honnête et efficace de montrer ce qu'a été, ce qu'est et ce que sera Félix Leclerc pour les générations à venir. 🍀

Feldman, Walter Zev. 2016. *Klezmer: Music, History, and Memory*. New York: Oxford University Press. 440 pp.

JUDITH COHEN  
York University

While several articles and collections of essays, to say nothing of innumerable recordings, have appeared on *klezmer*, instrumental Ashkenazi Jewish music, this book's companion website is correct in presenting the volume as "the first comprehensive study of the musical structure and social history of klezmer music." Throughout over 400 printed pages and additional material on the companion website, Feldman offers social and political history, history of klezmer studies, and detailed musical analyses, all leading to interesting questions, ideas, and/or conclusions, in clear, largely jargon-free language. The very first sentence draws us in: "Over a hundred years ago a *khasene*, a Jewish wedding was about to begin in a shtetl in Podolian Ukraine. The fiddler..." The vignettes of weddings and musicians evoked here will be discussed in complex and intricate, as well as engaging, detail throughout the volume.

The vignettes also introduce and position the author himself, as a child listening to his father's memories, as a scholar, and as an active musician and dancer. Feld-

man (known in academic contexts as Walter, and in live music and dance contexts by his second, familiar, given name, "Zev") is well-known in the fields of Jewish and Turkic musics. His scholarly output includes solid work on Ottoman classical music (1996), Uzbeki oral epic poetry, and the klezmer research leading to the present volume; as a musician, he is renowned for his revival of the *tsimbl* (the Ashkenazi Jewish version of the cimbalom), his fieldwork and research leading to reinterpretations of 19th-century klezmer music, and as an expert on classical Turkish and other hand-drumming. He is also an internationally sought-after performer and teacher of Yiddish dance. A faculty member of New York University's Abu Dhabi programme, Feldman is also the Director of the Ansky Institute for Jewish Expressive Culture based in New York City, and a board member of the Corpus Musicae Ottomanicae based in Münster, Germany. Throughout the volume, his experience and expertise in all these areas are brought into play.

Feldman sets out clearly what he means to do and how he means to do it, then proceeds, methodically for the most part, to follow through. It would take several pages to actually sum up what he explains. In general, this clearly written book combines the following:

- relevant history of the main countries and cultures, with their different historical names, where the music was and is situated: Russia, Poland, Lithuania, Moldavia, Ukraine, and eventually America, along with Ottoman, Roma and other interactions;
- social history of the music and