

Le Terrain socio-musical populaire au Québec : « Et dire qu'on ne comprend pas toujours les paroles... »

Line Grenier et Val Morrison

Volume 27, numéro 3, hiver 1995

Poétiques de la chanson

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501097ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501097ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grenier, L. & Morrison, V. (1995). Le Terrain socio-musical populaire au Québec : « Et dire qu'on ne comprend pas toujours les paroles... ». *Études littéraires*, 27(3), 75–98. <https://doi.org/10.7202/501097ar>

Résumé de l'article

Depuis environ cinq ans, le duo Kashtin connaît un succès remarquable au Québec tout en chantant presque exclusivement dans leur langue maternelle. Le phénomène Kashtin constitue un terrain privilégié pour observer les modalités et les enjeux du développement contemporain de la musique populaire au Québec, dont il révèle la complexité comme la mouvance. La popularité de Kashtin et les particularités de son insertion dans le champ québécois sont-ils l'indice de nouveaux canons musicaux et cultures en émergence ? Cette question est à l'origine du présent article dont la visée consiste à présenter quelques outils conceptuels permettant une analyse critique des discours et des lieux de pouvoir changeants au sein desquels s'opère, à la croisée d'articulations globales et locales de l'activité musicale, une redéfinition de la musique populaire au Québec et, dès lors de la musique québécoise.



LE TERRAIN SOCIO-MUSICAL POPULAIRE AU QUÉBEC :

« ET DIRE QU'ON NE COMPREND PAS
TOUJOURS LES PAROLES... »

Line Grenier et Val Morrison

■ Kashtin est le nom de scène qu'ont adopté Florent Vollant et Claude M^cKenzie, deux auteurs-compositeurs-interprètes innus originaires de la réserve de Maliotenam, sise sur la rive nord du fleuve Saint-Laurent, près de Sept-Iles. Le duo effectue une entrée remarquée sur la scène québécoise dès la sortie de *E Uasstutan*, considéré par la critique comme le succès de l'été 1989. Quelques mois plus tard, Kashtin lance son premier album (*Kashtin*) et voit des chansons comme «Tshinanu» et «Tipatchimun» rejoindre rapidement «E Uas-siuian», aux sommets des palmarès. C'est principalement par l'entremise de ces pièces, très largement diffusées sur les ondes des principales stations radiophoniques à travers la province, que Kashtin se fait

connaître hors des limites des communautés autochtones où elle bénéficiait déjà d'une certaine notoriété¹ et que s'amorce le processus de sa popularisation. Sollicités de part et d'autres, Vollant et M^cKenzie multiplient les apparitions télévisuelles, contribuant ainsi à promouvoir leur album éponyme dont les ventes franchissent très vite le cap des 100 000 exemplaires². Invité à participer à la plupart des événements majeurs du calendrier culturel de l'époque, le duo voit un succès d'estime s'ajouter à son succès commercial. En effet, dès 1990, Kashtin obtient la reconnaissance des spécialistes des milieux musicaux du Québec qui décernent au groupe plusieurs prix et distinctions convoités, au nombre desquels des

1 Depuis 1984, le duo participe notamment au festival annuel *Innu Nikamu* (« l'Indien chante ») de Maliotenam, dont Vollant est le fondateur. La retransmission par Radio-Canada de l'édition 1988 de cette fête musicale des cultures autochtones du Québec aurait permis, semble-t-il, à des membres influents de l'industrie québécoise de la musique de « découvrir » Kashtin.

2 Ce premier album s'est vendu à plus de 300 000 exemplaires, mais ce nombre devrait augmenter encore si Sony le relance aux États-Unis, en Europe et en Asie comme il l'a annoncé.

trophées Félix ³ ainsi que le prix de l'Espace francophone ⁴. En 1993, le duo paraphe un important contrat avec Sony, l'un des maîtres transnationaux de la musique et du divertissement ⁵. Ayant lancé un troisième album (*Akua Tuta* ⁶) en octobre 1994, Kashtin effectue régulièrement des tournées non seulement au Québec et au Canada anglais, mais aussi en France et aux États-Unis, où sa popularité ne cesse de croître.

D'étoile régionale à *superstar* nationale, la trajectoire parcourue par Kashtin paraît semblable à celle de bien d'autres vedettes au Québec. La grande popularité que le duo s'est acquise dès la sortie de son premier album n'a en effet rien d'unique ; des artistes comme Jean Leloup, Laurence Jalbert et les Parfaits Salauds, dont la carrière respective a été lancée à peu près à la même époque, peuvent aussi s'enorgueillir d'un tel fait d'armes. Kashtin fait pourtant figure d'exception. Contrairement aux formations musicales ou autres artistes québécois à s'être taillés une place de choix sur le marché domestique, il est le seul à avoir obtenu un tel succès en chantant dans une langue autre que le français. Opposant un démenti à l'une des principales idées reçues constitutives du champ socio-musical au Québec, qui veut que le français constitue le véhicule linguistique de toute chanson authentiquement

québécoise, Kashtin est effectivement le premier groupe populaire chantant dans une autre langue à être d'emblée perçu, reconnu et globalement accepté par l'industrie, le public et la critique en tant que vedette foncièrement québécoise.

Contribue notamment à cette reconnaissance le fait que la carrière professionnelle de Kashtin a été orchestrée par des organisations et entreprises locales associées typiquement à l'industrie québécoise de la musique. Le duo travaille avec un producteur (Guy Trépanier) qui jouit d'une solide réputation dans le milieu ; il endisque sur une petite étiquette locale (Groupe Concept) et fait affaire avec l'une des principales entreprises de distribution indépendante du Québec (Musicor) ; à l'instar de plusieurs des artistes québécois de la relève, il bénéficie de subventions du Ministère provincial des affaires culturelles et de Musicaction ; qui plus est, dès 1989, le groupe présente des spectacles dans le cadre du Festival de Lanaudière, du Festival d'été de Québec et des festivités entourant la Fête Nationale du Québec, autant d'étapes incontournables du circuit de diffusion visant à assurer la popularité des vedettes québécoises. L'identification de Kashtin à la vie culturelle québécoise est aussi tributaire de la couverture que lui ont accordée les médias. Ainsi, au

3 Prix remis annuellement par l'Association de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo du Québec (ADISQ), baptisé ainsi en mémoire du poète et chansonnier Félix Leclerc.

4 Octroyé par le jury du Festival d'été de Québec.

5 L'équipe Sony ne compte que deux autres artistes du Québec, soient Céline Dion et Mario Pelchat.

6 Cet album est le premier album lancé au Québec auquel Sony est directement associé. Notons que le second album, intitulé *Immu*, a été mis en marché en 1991.

cours de la seule année suivant la sortie de son premier album, en plus des innombrables articles que lui consacre les magazines (*Clin d'Œil*, *Châtelaine*, notamment) et les grands quotidiens (dont *le Devoir*, *la Presse*, *le Journal de Montréal* et *le Soleil*), le groupe apparaît ou fait l'objet de plus de 62 émissions de télévision en tous genres, diffusées sur les principales chaînes du Québec (des *Nouvelles TVA* au *Téléjournal* en passant par *100 Limites*, *Garden Party*, *Caméra 90*, *Septième ciel*, *Début de Soirée*, *Bon Dimanche* et *Ferland-Nadeau*, entre autres). Quelques exemples d'entrevues, d'articles et de discussions avec ou à propos de Vollant et M^cKenzie devraient d'ailleurs suffire à mettre en évidence la manière dont le dispositif⁷, voire la « machine » musicale populaire participe à la construction de Kashtin comme Québécois⁸.

Annonçant la tenue prochaine du gala de l'ADISQ 1990 ayant pour thème *Plein feu sur la musique d'ici*, où Kashtin est mis en nomination pour huit trophées, un article du *TV-Hebdo* intitulé « Du sang neuf pour la chanson québécoise » sous-titre : « Jamais l'industrie du spectacle n'aura révélé autant de nouveaux talents. Autour de Michel Rivard, les BB, Kashtin et Julie Masse » (*Tv-Hebdo*,

1990). Le magazine attribue donc au duo non seulement une identité québécoise mais aussi une place de choix au sein de ce temple sacré d'authenticité qu'est la chanson. De façon plus métaphorique mais non moins révélatrice, alors que le duo termine sa première grande tournée de spectacles au Québec et au Canada, *Chanson d'aujourd'hui*, la seule revue québécoise spécialisée en musique populaire, intitule l'article qu'elle lui consacre « Je reviendrai à Malitotnam » (1989, p. 20). Cette allusion à la célèbre chanson « Je reviendrai à Montréal » suggère de quelque manière l'existence d'une filiation entre Kashtin et l'un des principaux représentants de la musique populaire contemporaine, Robert Charlebois, auquel la critique attribue le fait d'armes d'avoir révolutionné le mouvement chansonnier et modernisé la chanson québécoise. De plus, comme le précise notamment le réalisateur du vidéoclip de *E Uasstuan*, Joël Bertomeu, dans une entrevue accordée à la journaliste de l'émission *Lumières* (août 1989), l'importance qu'accorde le groupe à sa culture autochtone d'origine n'est nullement incompatible avec son identification à la vie musicale du Québec puisqu'après tout « ils [Vollant et M^cKenzie] sont Québécois comme nous

7 Nous entendons par dispositif (*apparatus*) l'ensemble des structures et modes d'opérations de l'industrie musicale prise dans son ensemble, c'est-à-dire tout ce qui assure non seulement la production, la distribution et la diffusion des produits musicaux (disques, vidéo-clips, spectacles) mais aussi leur promotion (articles de journaux, émissions de télévision, etc.) et celle des produits et pratiques connexes ou dérivés (production et ventes d'articles promotionnels en tous genres, organisation de *fans clubs*, etc.).

8 La construction médiatique de Kashtin comme Québécois mériterait une analyse approfondie à laquelle l'une des co-auteurs, Val Morrison, consacre effectivement ses recherches doctorales. Mais un tel développement dépassant de loin les limites du présent article, nous nous contentons ici d'en fournir quelques illustrations empiriques.

tous ⁹ ». C'est aussi ce qu'affirme à sa manière le chanteur René Simard, l'un des chefs de file de la musique pop/ variété depuis plus de quinze ans, alors animateur de l'émission *Laser* (novembre 1989) où le duo effectue une première apparition :

Ils [Kashtin] ne sont pas 100% francophones mais bel et bien 100% Québécois, même 200% Québécois. Ils font fureur en ce moment au Québec et j'en suis très fier — parce qu'ils viennent tout juste d'arriver d'Europe également — c'est non seulement au Québec, c'est même à l'extérieur de chez nous [qu'ils font fureur].

Pour sa part, Jean-Pierre Coallier, personnalité influente de la colonie artistique reconnue comme l'un des plus ardents défenseurs et promoteurs de la musique vocale d'expression française, insiste sur le caractère historique du succès qu'obtient Kashtin en tant que groupe québécois. Lors de la seconde émission de *Ad Lib* à laquelle participe Kashtin en moins d'un mois, Coallier annonce en primeur que l'album mis sur le marché il y a à peine cinq semaines a été consacré disque d'or ; après leur avoir remis des plaques commémoratives, le célèbre animateur félicite Vollant et M^cKenzie et commente en ces termes l'événement :

Kashtin ! C'est un moment bien spécial. Moi qui suis la chanson québécoise, je trouve que le public a évolué beaucoup, que *notre chanson québécoise a évolué beaucoup*. Des titres de disques d'or à des trucs anglophones, ça va, [à] des Québécois, maintenant c'est monnaie courante, mais je pense que c'est une page d'histoire que vous

écrivez ce soir avec un disque d'or, en montagnais s'il-vous-plait ! *C'est drôlement important ça !* (Coallier, *Ad Lib*, novembre 1989 ; c'est nous qui soulignons).

Comme en témoignent ces propos, Kashtin n'est pas simplement reconnu comme une formation québécoise. Peu de temps après son entrée en scène, le succès singulier du duo laissait déjà pressentir qu'il marquerait un moment « drôlement important » de l'histoire culturelle au Québec.

La singularité du phénomène Kashtin en fait un terrain privilégié pour observer les modalités et les enjeux du développement contemporain de la musique populaire au Québec, dont il révèle, nous le verrons, la complexité comme la mouvance. La popularité de Kashtin dénote-t-elle la transformation des modes de construction sociale et des formes de valorisation de la chanson populaire ? Son succès et les particularités de son insertion dans le champ québécois sont-ils l'indice de nouveaux canons musicaux et culturels en émergence ? Ces questions sont à l'origine du présent article dont la visée consiste à présenter, en lieu et place de réponses définitives, quelques outils conceptuels permettant une analyse critique des discours et des lieux de pouvoir changeants au sein desquels s'opère, à la croisée d'articulations globales et locales de l'activité musicale, une redéfinition de la musique populaire au Québec et, dès lors, de la

9 La double reconnaissance de Kashtin comme Québécois et Montagnais/ autochtone s'est cependant avérée davantage problématique lors de la crise d'Oka qui a eu lieu à l'été 1990 et au cours de laquelle des stations radiophoniques montréalaises ont boycotté la musique du duo, prétextant que sa diffusion risquait d'offenser les auditoires blancs. Pour une analyse détaillée du discours médiatique sur Kashtin produit au cœur de cette crise, voir Morrison.

musique québécoise. Nous espérons contribuer ainsi à la connaissance des manières dont le Québec, à l'instar d'autres nations marginales sur l'échiquier international, résout dans et par la chanson, des énigmes qui, comme la langue et l'ethnicité, sont au cœur de son développement endogène et de son positionnement dans l'arène globale.

La mise en société de la musique : esquisse d'une problématique théorique

Notre analyse repose sur une double prémisses. D'une part, en tant que phénomène social à part entière, la chanson est justiciable d'une analyse ayant pour objet les processus matériels et symboliques dans et par lesquels, à l'instar de toute production culturelle, elle participe à l'institution même de la socialité sous ses diverses formes (Grenier, 1992). D'autre part, en tant que l'une des formes-forces (Zumthor, 1992) du champ musical populaire moderne, la chanson est devenue indissociable du complexe industriel dont elle ne représente ni le point de départ ni la matière brute, mais plutôt le fruit, le terme final.

Dans le contexte nord-occidental, l'industrialisation constitue en effet l'une des médiations clés de la vie culturelle contemporaine. Cette médiation peut être définie comme le processus au sein duquel se crée, se produit, se diffuse et se reçoit la musique, ainsi que les outils servant à en définir et en mesurer la popularité — un processus complexe où se combinent, se fondent et se confondent des arguments techniques, économiques et musicaux (Frith, 1988). Ce que

l'on appelle musique populaire s'avère donc le produit d'une mise en société (Hennion, 1988) spécifique, d'un ensemble particulier de rapports sociaux au sein desquels sont construits, de manière réciproque et concurrente, des objets (partitions, chansons, disques, instruments de musique, répertoires, etc.) et des sujets (musiciens, auditeurs, compositeurs, paroliers, techniciens, etc.) musicaux. L'enjeu de cette mise en société est la définition même de ce qui vaut et prévaut comme phénomène musical dans un espace-temps donné. Cette définition, modulée par le processus d'industrialisation, résulte de l'itération et la confrontation constantes d'objets et de sujets, de points de vue et de pratiques qui assurent « l'installation de la musique comme réalité [sociale] composée » (Hennion, 1993, p. 21) et dès lors, la (re)production des différents critères applicables à l'appréciation et à l'évaluation d'une vaste gamme d'activités et de produits dits musicaux.

Une telle problématique de la médiation, voire de la mise en société effective des pratiques et des produits musicaux, suppose de remettre en cause les différentes catégories conceptuelles conduisant à concevoir la musique comme un domaine distinct dont on connaîtrait déjà les limites comme les propriétés définitoires et, sur cette base, à en chercher les filiations avec d'autres domaines du même acabit — la société, l'économie, la culture, la politique ou la technologie par exemple. Ces découpages, en apparence obligatoires et évidents, constituent en fait des nécessités construites, consolidées et

garanties par un ensemble complexe de relations sociales et de rapports de force ; qui plus est, l'extériorité réciproque des domaines ainsi distingués est tributaire des procédures de légitimation des pratiques, savoirs et produits musicaux particuliers que cette logique causative permet de positiver. L'alternative consiste à appréhender le musical non pas comme un monde déjà fait, mais plutôt comme un monde en train de se faire, à considérer ses articulations spécifiques en des espaces-temps socio-historiques donnés comme autant d'*événements* dont l'analyse vise à cerner les conditions d'émergence et d'existence singulières : celles qui les ont rendus possibles, eux plutôt que d'autres (Foucault, 1968).

Une telle approche nous semble particulièrement féconde pour comprendre le phénomène Kashtin appréhendé ici comme un événement singulier dont l'insertion et la trajectoire au sein de l'univers socio-musical sont de quelque manière révélatrices d'un état particulier de la musique populaire au Québec. Le duo peut effectivement être considéré comme l'une des instances socio-musicales qui incarne le mieux les années 1990 au Québec. Comme nous tenterons de le démontrer, Kashtin, comme événement, met en cause les principales forces sous-jacentes aux développements que connaît le terrain musical québécois depuis environ dix ans. Il articule de manière exemplaire un processus spécifique de mise en société de la musique populaire qui trouve notamment sa genèse dans la crise qui a secoué, aux plans national et international, les industries

liées à la musique au début de la précédente décennie.

Après avoir offert un aperçu des principaux bouleversements qui ont marqué les années 1980, nous soulignerons comment, dans leur prolongement, les constituants économique-politiques et esthétiques du dispositif musical populaire se sont transformés. Ce portrait descriptif permettra d'identifier les propriétés empiriques centrales du terrain populaire contemporain au Québec dont nous tenterons ensuite de cerner conceptuellement les nouveaux pourtours sous deux angles privilégiés que sont d'une part, les modes d'interaction entre les différentes pratiques musicales existantes au plan local et d'autre part, les stratégies de gestion des frontières mises en œuvre dans la reconnaissance du Québec comme entité musicale distincte. Ces outils analytiques nous permettront enfin d'examiner comment l'événement Kashtin mobilise les articulations concurrentes de la musique québécoise qui sont aujourd'hui constitutives du Québec comme espace socio-musical hybride.

Les jeux complexes de médiations en « temps de crise »

Dans la majorité des sociétés capitalistes nord-occidentales, les années 80 ont été significativement infléchies par une tendance croissante vers la globalisation institutionnelle et économique. Dans le domaine socio-culturel qui nous intéresse ici, cela s'est notamment traduit par l'intégration des magnats du disque aux conglomérats transnationaux du loisir et du divertissement, la

LE TERRAIN SOCIO-MUSICAL POPULAIRE AU QUÉBEC

modification des structures de profit axées désormais non seulement vers la vente de disques mais aussi des droits de reproduction et d'exploitation de la musique dans différents médias ainsi que la participation d'auditoires locaux à des modes transnationaux de consommation. Dans un contexte où l'organisation de la vie sociale et politique n'obéit plus exclusivement aux règles canoniques d'états-nations dont les pouvoirs seraient en voie d'être redéfinis, les modalités des échanges constitutifs de la nouvelle économie politique musicale portent en effet le sceau d'une déterritorialisation accrue que dénote la circulation intense des acteurs, des marchandises, des idées et des capitaux musicaux au-delà des frontières géopolitiques (Appadurai, 1990). S'ajoutent aux musiques transnationales diffusées à l'échelle du globe et aux musiques régionales en recrudescence depuis (Wallis et Malm, 1992 ; Robinson et al., 1991), un ensemble de produits musicaux synchroniques puisant à une pluralité de traditions, d'histoires et de politiques, issus de centre de production/ distribution jadis perçus comme marginaux (Frith, 1991 ; Rutten, 1991). Plusieurs experts affirment que ces développements ne mènent pas tant à l'homogénéisation ou la synchronisation culturelle du monde qu'à la négociation/ réinterprétation des forces globalisantes. En d'autres termes, « the globalization of culture is not the same as its homogenization,

but globalization involves the use of a variety of instruments of homogenization [...] which are absorbed into local political and cultural economies » (Appadurai, 1990, p. 307). Ce processus se déroulerait d'ailleurs à l'échelle de « localités » définies non plus comme des entités closes au territoire ou à l'histoire fixes, mais comme des représentations changeantes et hybrides (Nederveen Pietersen, 1994) de réseaux, d'alliances et de pratiques traversant des lieux spécifiques (Cohen, 1993). Il est trop tôt pour vérifier la justesse de ce diagnostic eu égard au Québec où, fait à souligner, la longue récession économique qui accompagna ces développements a sévi très sévèrement. À en juger par la situation prévalant dans les milieux associés à la musique, le moins que l'on puisse dire c'est que si la localisation obligée de la globalité dont parlent les experts a cours, elle ne s'effectue pas sans heurts.

Dès la fin des années 1970, alors que l'industrie musicale internationale affichait de nets signes d'essoufflement, le milieu musical québécois se trouve propulsé dans une crise d'une telle gravité qu'on croit la survie même de la jeune et relativement fragile industrie locale québécoise en péril¹⁰. D'une part, les compagnies de disques étrangères et leurs filiales canadiennes, qui avaient toujours dominé le marché domestique du disque, entreprennent de rationaliser leurs activités de

¹⁰ Pour une analyse critique détaillée de cette période de crise et de la restructuration subséquente de l'industrie musicale au Québec, voir Grenier (1993a).

production et de promotion dans l'espoir d'éponger une partie des importantes pertes de revenus et de profits qu'elles accusent au début des années 1980. À cette fin, elles se retirent presque complètement de la musique vocale de langue française dans laquelle elles avaient par ailleurs largement investi au cours des prospères années 1970. Alors que ces entreprises avaient lancé 180 nouveaux albums de musique de langue française sur le marché québécois en 1979, elles ne participaient plus qu'à la production de 37 nouveaux albums en 1987 ¹¹ (ADISQ, 1989). Leur retrait du secteur francophone crée un vide que les rares entreprises locales qui survécurent à la crise et une vingtaine de nouvelles petites compagnies de disques indépendantes ne sont parvenues à combler qu'au bout de plusieurs années et, encore là, partiellement. Si la production annuelle moyenne des compagnies de disques québécoises est remontée à environ 75 nouveaux albums à la fin de la décennie, il n'en demeure pas moins que cette production locale reste inférieure de 10% à celle de 1979 ¹².

Aux prises avec une production en pleine chute libre, le milieu musical doit d'autre part composer avec une très importante baisse de popularité des produits québécois de langue française, principaux piliers de son industrie

locale. Après avoir atteint un sommet record (26%) en 1973-74, considérées comme les années d'or de la chanson québécoise, les ventes d'albums d'artistes québécois périclitent : en 1985, elle ne représentent plus que 10% du total des ventes de disques dans la province. De la même manière que la ferveur du mouvement nationaliste, moussée par l'avènement du Parti Québécois à la tête du gouvernement provincial, a contribué à la vitalité commerciale et culturelle de la chanson québécoise au cours des années 1970, la frustration, la désillusion et l'amertume que plusieurs éprouvent suite à la défaite du référendum de 1980 sur la souveraineté ne semblent pas étrangères à la perte d'intérêt de nombreux Québécois et Québécoises à son égard. Le climat politique affecte non seulement les goûts et habitudes de consommation mais aussi les pratiques de plusieurs des créateurs et créatrices ayant depuis longtemps milité, en chanson, en faveur de l'indépendance du Québec. Des artistes clés de la chanson nationaliste québécoise, dont Gilles Vigneault, Pauline Julien, Paul Piché et Robert Charlebois par exemple, retardent alors la production de leur prochain album ou diminuent le nombre de concerts et d'apparitions à la télévision, modifiant ainsi leurs stratégies de promotion afin d'éviter une

11 Depuis, leur intérêt pour la musique québécoise francophone s'est à nouveau accru. Les compagnies transnationales et leurs affiliés canadiens investissent notamment dans la ré-édition sur disque compact de « valeurs sûres » telles Félix Leclerc (PolyGram) et Beau Dommage (Capitol/ EMI).

12 Depuis le milieu des années quatre-vingt, la production locale d'albums québécois est cependant en progression constante, le lancement de nouveaux titres étant passé de 93 en 1986-87 à 201 en 1992-93. Cette production est largement assurée par des compagnies québécoises dont le nombre a presque doublé en cinq ans — passant de 48 à la fin de 1985 à 80 en 1992 (Tremblay et Lacroix, 1993).

surexposition médiatique. Par ailleurs, puisque les réactions du public et des artistes à l'endroit de la musique québécoise semblent coïncider avec leurs attitudes envers l'actualité et les débats politiques (constitutionnels, surtout), il paraît légitime de penser que la tourmente constitutionnelle que suscitent le rapatriement de la constitution canadienne par le gouvernement Trudeau en 1982 et, ultérieurement, l'échec des négociations entourant la proposition constitutionnelle des conservateurs de Mulroney (le projet d'accord du Lac Meech) médiatisent probablement le regain de popularité que connaît depuis 1986-87 la musique québécoise.

Ce n'est en effet que vers cette époque que le milieu commence à montrer des signes de reprise. La musique vocale de langue française représente alors 50% de l'ensemble des produits musicaux consommés dans la province et, plus important encore, les maisons de disques nouvellement mises sur pied ont accru leur contrôle sur la production locale de disques, étant responsables de 90% des nouveaux albums d'artistes québécois (Brunet, 1991). Qu'est-ce qui permet au milieu musical de trouver un second souffle ? Tout porte à croire que le renforcement des bases financières et commerciales de l'industrie musicale québécoise de même que la consolidation politique et idéologique d'un milieu professionnel longtemps divisé y auraient grandement contribué. Ce que dans le jargon politique on qualifie de « sortie de crise » coïncide en effet avec l'émergence des maisons de disques et des producteurs indépendants sous contrôle québécois, dont le développement

est notamment encouragé par les différents programmes d'aide à l'industrie de l'enregistrement sonore créés par les gouvernements provincial et fédéral. Nonobstant leur sous-capitalisation chronique de même que la petite taille et la précarité du marché domestique, certaines jeunes entreprises, dont Audiogramme, n'hésitent pas à se lancer dans l'aventure de la diversification et l'intégration verticale (comme le font, à plus grande échelle, leurs concurrents transnationaux) en s'impliquant dans des secteurs connexes tels la production de films, d'émissions de télévision, de vidéo clips et de spectacles. La répartition des pouvoirs respectifs des entreprises locales et étrangères est aussi favorisée par l'entrée en scène d'entreprises locales spécialisées dans cet autre domaine d'activité névralgique qu'est la distribution. L'existence d'un réseau national de compagnies de distribution indépendante qui, à l'instar de Distribution Sélect et Musicor — chefs de file du réseau — entretiennent des liens très étroits avec les producteurs et les maisons de disques locales, assurent une diffusion et une promotion plus adéquates de leurs produits sur le territoire québécois (Lapointe, 1994) ; cela confère d'ailleurs à l'industrie québécoise un net avantage sur son vis-à-vis canadien-anglais qui doit presque obligatoirement faire affaires avec des filiales de compagnies transnationales de diffusion pour qui les produits canadiens ne constituent pas nécessairement un secteur d'activités de première importance.

Au cours de cette période, le Québec se dote aussi d'un organe de représentation

destiné à défendre les intérêts de l'industrie et des différents professionnels de la musique qui, au plus fort de la crise, n'ont guère le choix que de faire front commun. Créée en 1979, l'Association du disque et de l'industrie du spectacle et de la vidéo du Québec (ADISQ) se charge d'abord surtout de l'organisation des désormais célèbres soirées des Félix, une fête annuelle conçue pour célébrer et promouvoir les réalisations des artistes et des artisans québécois de la musique. En fait, les premiers quatre ou cinq galas télévisés se révèlent un champ de bataille public sur lequel se jouent les conflits qui font rage au sein d'un milieu musical divisés en deux camps rivaux, associés respectivement au mouvement chansonnier et à la variété ou musique pop. Tel que décrite par les porte-paroles respectifs des deux camps, les producteurs Guy Latraverse et Guy Cloutier, dont les propos sont avidement repris par les médias, la bataille oppose d'une part, une clique populiste, défendant ses propres intérêts commerciaux en prétendant défendre ceux des Québécois et Québécoises ordinaires et leurs musiques favorites ; et d'autre part, une clique intellectuelle et snob, reconnue pour son penchant nationaliste, son discours de gauche ainsi que ses « réseaux d'influence » au gouvernement et dans les principaux organismes subventionnaires. On ignore encore l'étendue et la nature exacte des transformations qu'a connues l'ADISQ depuis la glorieuse époque où cette querelle attirait et monopolisait l'attention des quelque deux millions de téléspectatrices et téléspectateurs du Gala

(que diffuse en direct Radio-Canada), mais chose certaine, elles semblent avoir porté fruits.

D'une part, et sans pour autant que les conflits plus ou moins ouverts et les scandales soient devenus choses du passé, l'image publique du monde musical québécois a changé : l'idée d'un groupe extrêmement divisé de semi-professionnels centrés uniquement sur le Québec a fait place à celle d'un tout passablement cohérent, plus grand que la somme de ses parties, lesquelles renvoient aux différents noyaux de professionnels et d'industriels bien organisés et de plus en plus puissants qui, par l'entremise d'un représentant unique, prennent activement part à la majorité des débats touchant la musique, les médias et le divertissement. Ces interventions se font tout autant à l'échelle locale, nationale qu'internationale et portent aussi bien sur les politiques de radiodiffusion, la loi sur les droits d'auteurs et les droits voisins, en passant par les accords de libre-échange, les statuts économique et légal des artistes, le développement international et la coopération entre les membres des pays et nations francophones, pour n'en nommer que quelques-uns. D'autre part, cette consolidation idéologico-politique du milieu est accompagnée d'une sorte de trêve au plan esthétique. Les divisions artistiques fondées sur le genre (musical) et le style qui avaient jusqu'alors séparé en les hiérarchisant les pratiques et produits musicaux semblent reléguées au second plan. On assiste notamment à l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes (Jean Leloup, Laurence Jalbert,

Marie-Denise Pelletier, Hart Rouge et Marie Phillippe par exemple) dont les répertoires marient, sinon confondent les styles et les genres ; nombre de leurs succès s'avèrent difficiles à classer suivant la catégorisation dichotomique traditionnelle chanson vs pop-rock. Se substitue progressivement au centre bi-polaire dont étaient extraits les critères permettant de circonscrire les frontières du populaire, un nouveau type d'espace musical marqué au sceau de l'hétérogénéité et de la mouvance, le *mainstream*. Dans le jargon du métier, ce terme anglais réfère aux musiques qui jouissent d'une large popularité commerciale en permettant de prendre le pouls musical du moment. Nous l'utilisons pour désigner cet ensemble composite de pratiques et de produits ayant une forte incidence sur les marchés et contribuant à établir les pourtours de cet espace socio-culturel jugé porteur des normes musicales du moment — un espace où les différences de genre/ style sont secondaires et qui, en dépit de son apparente banalité, constitue un point de référence obligé autant pour les fans, les artistes et les professionnels qui s'y reconnaissent que ceux et celles qui cherchent à s'en distinguer (Grenier, 1993b).

À la lumière de ces deux phénomènes, nous sommes enclins à penser que le processus de « sortie de crise » est largement médiatisé par les stratégies mises en œuvre par les différents acteurs individuels et collectifs du milieu afin de développer et promouvoir la musique québécoise dans son ensemble plutôt qu'à mettre de l'avant ses lieux et modalités de différenciation interne. Dans leur

foulée, le statut longtemps accordé à la chanson a vraisemblablement été altéré. Ayant largement perdu son étroite connotation politique d'antan, la chanson représente en quelque sorte l'étiquette générique accolée à toute musique populaire créée/ faite au Québec, tous genres confondus. C'est ainsi, par exemple, que le *Festival des musiques francophones*, dont la programmation combine le rock, le pop, le folk et le country notamment, s'est déroulé en 1992 sous le thème de « Célébrons la chanson d'ici » ; que des musiciens aussi différents que Michel Rivard, les Colocs et Gildor Roy se soient tous retrouvés, la même année, sur la première page du magazine spécialisé, *Chansons* ; que, fort de ses 25 ans d'existence, le *Festival international de la chanson de Granby*, le doyen des festivals couronnent de plus en plus le talent d'interprètes et d'auteurs-compositeurs faisant revivre des traditions musicales fort différentes ; et que « notre chanson québécoise », comme la qualifiait Jean-Pierre Coallier, compte désormais Kashtin dans ses rangs.

Les articulations contemporaines du terrain populaire québécois

Le simple fait que Kashtin soit reconnu et accepté comme Québécois à part entière indique bien qu'au sein de ce terrain socio-musical reconfiguré, on ne peut plus prendre pour acquis ce qui vaut ou peut valoir comme « musique québécoise ». Pour comprendre ce phénomène-événement, nous ne nous proposons pas d'invoquer quelque nouvelle série de critères définitoires, mais

plutôt de considérer les problématiques concurrentes dont il participe. Aux fins de la présente analyse, nous retiendrons deux ordres de problématiques et les définirons, analytiquement, comme des axes clés d'articulation du terrain québécois contemporain. L'un de ces axes est relatif aux relations existant entre les différentes pratiques constitutives du terrain musical populaire contemporain ; l'autre renvoie aux stratégies de délimitation et de gestion des frontières du Québec en tant qu'entité culturelle distincte.

Sur le premier axe, nous distinguerons conceptuellement, à l'instar de Will Straw (1993), la communauté musicale de la scène musicale en tant que deux modes distincts de rapports inter-musicaux. La notion de *communauté musicale* dénote l'espace culturel qu'occupe une population relativement stable lorsque son engagement musical s'actualise principalement par le biais de l'exploration continue d'un petit nombre de formes musicales idiomatiques supposément enracinées dans un héritage historique spécifique, géographiquement circonscrit. Le concept de *scène musicale* désigne quant à lui un espace culturel « within which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization » (Straw, 1993, p. 373). Ces deux modes peuvent sembler antinomiques, voire mutuellement exclusifs, d'autant qu'ils supposent dans un cas, une tendance vers la stabilité (locale) par la continuité (historique) et dans l'autre, une tendance vers la

mouvance par la reconnaissance de la relativité et du caractère cosmopolite de cette continuité. Pourtant, c'est bel et bien leur juxtaposition qui rend le plus adéquatement compte des propriétés contemporaines du terrain musical québécois reconfiguré. Nous formulons en effet l'hypothèse que le Québec combine les attributs de la scène et de la communauté musicale et que chacun de ces modes contribue donc, à sa manière propre, à l'institution sociale d'un terrain musical distinct ainsi qu'à la mise en société de ladite musique québécoise comme ensemble spécifique de pratiques locales.

La matière du second axe d'articulation prend appui sur les travaux de Barth (1969), Cohen (1985) et Talai (1989) sur les communautés et l'ethnicité. Nous considérons les frontières d'un groupe donné comme le produit des pratiques de ses membres, lesquelles supposent l'usage de symboles communs auxquels des significations différentes sont néanmoins attribuées. Un groupe constitue une entité relationnelle dont l'existence dépend de processus de communalisation et de différenciation par lesquels il se dote de symboles communs et se distingue d'autres groupes, respectivement. Ces deux processus médiatisent simultanément la définition des frontières du groupe, lesquelles peuvent être perçues différemment « not only by people on opposite side of it, but also by people on the same side » (Cohen, 1985, p. 12). Leur définition repose donc sur des stratégies distinctes selon qu'elle est produite par et pour les membres d'un groupe ou par les membres du groupe pour d'autres avec lesquels

LE TERRAIN SOCIO-MUSICAL POPULAIRE AU QUÉBEC

ils et elles sont en contact, de manière réelle ou putative. Sur la base de cette distinction entre les stratégies mises en œuvre à *l'intérieur des frontières* et *le long des frontières* d'un groupe, on peut imaginer le Québec comme possédant des faces privées et publiques puisque ce dernier est symboliquement construit de diverses manières autant en son sein que dans ses rapports avec l'« étranger ». Si les symboles sur lesquels se fondent ces faces s'avèrent relativement stables et partagés, celles-ci ne sont, quant à elles, ni unanimement acceptées, ni statiques. En d'autres termes, nous concevons le Québec comme une entité culturelle définie à l'intersection même des espaces culturels qui en sont prétendument constitutifs et d'« autres » espaces culturels considérés différents, extérieurs au Québec.

Comme le suggère la figure ci-dessous, la superposition des deux axes nous permet de considérer le terrain musical populaire québécois comme l'articulation de quatre zones distinctes mais inter-reliées que leurs caractéristiques respectives apparentent à une communauté musicale vue de l'intérieur (zone 1), à une communauté musicale vue à travers ses frontières (zone 2), à une scène musicale vue de l'intérieur (zone 3) et le long de ses frontières (zone 4).

— FIGURE 1 —

ARTICULATIONS DE L'ESPACE SOCIO-MUSICAL POPULAIRE QUÉBÉCOIS

	À L'INTÉRIEUR DES FRONTIÈRES	LE LONG DES FRONTIÈRES
COMMUNAUTÉ MUSICALE	ZONE 1	ZONE 2
SCÈNE MUSICALE	ZONE 3	ZONE 4

En dépit des connotations strictement spatiales de la terminologie privilégiée, notre découpage analytique vise aussi à rendre compte de l'ancrage temporel des phénomènes à l'étude. Les zones ainsi discriminées sont en effet constituées de pratiques socio-musicales ayant leur genèse propre — ce qui explique d'ailleurs en partie le fait que toutes ces pratiques ne jouissent pas de la même notoriété culturelle ou musicale, et n'inspirent ou n'infléchissent pas également le développement des institutions, infrastructures et politiques en matière de musique.

Ainsi, les caractéristiques apparentant certaines zones du terrain québécois à une scène musicale ne sont devenues saillantes que récemment. Jusqu'à la fin des années 1970 environ, ce sont surtout les musiques qui contribuent à façonner le visage culturel et socio-politique d'un Québec moderne dont elles font vibrer les cordes nationalistes qui retiennent l'attention. Ces musiques participent à la production d'une communauté musicale qui tire sa raison d'être des profonds liens affectifs qui unissent d'une part certaines pratiques musicales contemporaines, tout particulièrement celles des auteurs-compositeurs-interprètes s'inscrivant dans le prolongement du mouvement chansonnier et d'autre part, le double héritage musical que réactualisent ces pratiques, soit celui du Québec en tant que population de descendance française et minorité francophone en Amérique du Nord.

Encore aujourd'hui, les pratiques et objets dérivés de la tradition chansonniers, qui balisent cette zone du terrain socio-musical où s'articule une communauté musicale

définie à l'intérieur des frontières du Québec (zone 1), se nourrissent à leur manière de réminiscences de ces liens affectifs. Adaptés au paysage sonore actuel où elles demeurent l'une des figures prédominantes, ces musiques sont toujours au moins partiellement définies en opposition au pop/rock dont la légitimité en tant que forme musicale locale n'est plus l'objet d'aussi vives controverses qu'elle ne l'était il y a dix ou quinze ans. Cette dualité hiérarchisante chanson vs pop/rock reste donc au cœur de la délimitation des frontières de ladite communauté mais elle n'y discrimine plus le « Québécois pure laine » et l'« Américain camouflé ». Dans un univers dont la règle d'or veut que toute musique québécoise soit chantée en français, elle sert plutôt à différencier les musiques eu égard à leur usage respectif de la langue française en tant que pivot de l'héritage culturel québécois et instaure ainsi un clivage stylistique séparant les poèmes mis en musique des musiques avec paroles. La langue représente ici le sceau de l'authenticité qui confère à cette communauté musicale contemporaine sa raison d'être. Ce n'est donc pas la langue proprement dite qui caractérise cet espace socio-musical, mais la marque d'authenticité dont sont porteurs certains de ses usages et la volonté de perpétuer un héritage culturel particulier qui fondent ces mêmes usages.

Au sein de cet espace aux allures de communauté défini cette fois le long de ses frontières (zone 2), les pourtours du terrain québécois se dessinent en regard des traditions étrangères, françaises et étatsuniennes

qui colorent l'héritage musical qui s'y réactualise. La communauté se développe par l'entremise de relations bilatérales strictes avec la France ou les États-Unis, référents « extérieurs » par excellence des pratiques associées respectivement à la chanson et au pop/rock. Entre la chanson québécoise et la chanson française, le pop-rock québécois et le pop-rock étatsunien prévalent des relations complexes et changeantes où se marient, à des degrés variables selon les circonstances, le respect et l'admiration, l'envie et le mépris, l'amour et la passion, la frustration et la méfiance. Ces vivantes traditions musicales « étrangères » représentent des sources d'influence intarissables dont les pratiques et les produits locaux doivent par ailleurs constamment se distinguer, faute de quoi leur caractère québécois se trouve compromis. Comme on le constate, le Québec est ici construit non pas de façon autonome, mais essentiellement par la négative, dans et par ses rapports avec l'extérieur auquel il se trouve en quelque sorte subordonné. Fait à noter, cet extérieur significatif n'inclut ni la Grande-Bretagne qui est pourtant un centre influent de la musique populaire anglo-saxonne, ni le Canada qui demeure dans bien des cas l'incarnation même de l'« autre », aux plans politique et institutionnel notamment.

En nous déplaçant vers les quadrants inférieurs de la figure 1, nous changeons d'angle d'observation de manière à quitter le terrain de la communauté au profit de ce secteur musical qui se constitue comme scène. Définies de l'intérieur (zone 3), ces frontières ne

sont pas le fruit de quelque opposition binaire mais d'un ensemble d'alliances entre des pratiques et des objets musicaux hétérogènes. Au zénith de cet espace socio-musical, on retrouve les formes associées à un *mainstream* local en pleine expansion qui, nous l'avons vu, participent activement à désamorcer les batailles de genres et de styles en privilégiant, au contraire, le mélange, le bricolage, le métissage au double plan du produit sonore et de la performance. Dans la même veine, les alliances entre des camps industriels autrefois absolument opposés les uns aux autres contribuent à l'établissement des pourtours changeants d'une scène québécoise dont la spécificité (et non l'authenticité) est d'ordre ethnique (et non linguistique). Au sein de cette zone, la musique québécoise n'est pas nécessairement française mais obligatoirement francophone : c'est une musique du Québec mais qui n'est pas ethniquement anglophone. Ce postulat a été discuté pour la première fois sur la place publique en 1990, suite à l'esclandre causée par Céline Dion lors du Gala de l'ADISQ. L'artiste refuse alors le trophée de « meilleure artiste anglophone » que le jury veut lui remettre en hommage au succès phénoménal que remporte *Unison*, son premier album entièrement en anglais. Dans un discours empreint d'émotion, Dion dénonce l'Association qui, en la qualifiant ainsi d'« anglophone », l'insulte et insulte ses nombreux et fidèles fans québécois. L'épisode qui, on s'en doute, a suscité de nombreux débats dans les médias électroniques et imprimés, renforce le clou, pourrait-on dire : la scène musicale québécoise

est certes aux prises avec des questions de langue qui ne se posent pas seulement en termes stylistiques (formes poétiques vs non-poétiques) mais aussi ethniques et culturels.

C'est peut-être dans la zone où s'articule la scène musicale le long des frontières du Québec (zone 4) que s'observent les développements les plus marquants. Alors qu'au niveau de la communauté, les frontières du terrain musical sont établies dans et par des rapports bilatéraux d'exclusion, au niveau de la scène leur définition procède de relations multilatérales d'inclusion. La Francophonie, réseau international de peuples et d'états ayant en commun l'usage du français, représente la référence principale des pratiques constitutives de la scène contemporaine. Dans les milieux concernés, on ne cesse de débattre du rôle qui devrait incomber à la France dont on critique ou craint parfois les tendances centralisatrices associées à son histoire de puissance colonisatrice. Aux côtés de la majorité des états, peuples et nations membres qui lui prêtent d'ailleurs une oreille attentive, le Québec œuvre activement au maintien du caractère multilatéral des relations commerciales, politiques et culturelles constitutives de ce réseau. Dans un premier temps, la Francophonie ouvre la voie à des alliances avec des cultures musicales existant à travers le monde. Elle rend du même coup possible des musiques chantées dans une variété de langues. Car si le français représente le plus petit commun dénominateur de ce réseau et que sa défense et sa promotion en constituent la raison d'être, cela n'implique nullement qu'il soit

le seul ni le principal véhicule linguistique privilégié de création et de performance. En principe, la langue anglaise n'est pas exclue ; en pratique, il s'en fait un usage pour le moins parcimonieux lors de manifestations musicales francophones. Dans un deuxième temps, ce réseau représente un forum international potentiel pour les musiques québécoises où les artistes chantant dans une langue autre que le français (et l'anglais) peuvent prendre une place qu'il ne leur est pas toujours possible de revendiquer aussi légitimement. De plus, ces alliances encourageant l'exploration, à l'échelle locale, de formes musicales idiomatiques jusqu'alors ignorées de part et d'autres du terrain socio-musical québécois et, de ce fait, incitent à la reconnaissance de divers groupes de musiciens et musiciennes qui se trouvent autrement confinés à l'exotisme et à la marginalité réservés aux diverses « musiques ethniques » de qualité produites au Québec.

Quand le Québec chante « E Uassiuian »

Comme nous l'avons déjà indiqué, l'événement Kashtin illustre de manière exemplaire la manière dont se chevauchent et s'influencent mutuellement les diverses articulations de la musique québécoise constitutives du terrain socio-musical contemporain. Nous terminerons cette analyse en examinant les positionnements respectifs de Kashtin au sein des quatre zones conceptuelles que nous venons de distinguer afin d'illustrer l'agencement des points de vue contrastés qui informe sa construction en tant que Québécois.

Sachant que le duo chante en Innu, il semblerait a priori exclu d'une communauté musicale qui, à l'intérieur de ses frontières (zone 1), doit sa raison d'être à la langue française et pourtant, il en participe activement. Quoiqu'ils ne chantent pas en français, Vollant et M^cKenzie appartiennent au seul peuple autochtone du Canada dont l'un des traits distinctifs est que ses membres adoptent majoritairement le français comme langue seconde. Leur maîtrise de la langue officielle du Québec a d'une part facilité la popularisation du duo qui, dès le début de sa carrière, a été omniprésent dans les médias et participé aux événements les plus prestigieux concourant à définir le terrain socio-musical local. Rappelons qu'en 1989, Kashtin a joué lors du méga-concert célébrant la Saint-Jean, fête nationale du Québec. Au nombre des prix Félix pour lesquels il a été mis en nomination, on retrouve celui d'auteur-compositeur-interprète, une catégorie qui découle en droite ligne de la tradition chansonnière dont elle contribue à réactualiser l'héritage ; au nombre des trophées qui lui ont été décernés cette même année, on retrouve celui du meilleur premier disque que convoitaient également Marc Gabriel, Vilain Pingouin, Parfaits Salauds et Laurence Jalbert, autant d'artistes « Québécois pure laine » chantant dans leur langue maternelle, le français. Le fait que Vollant et M^cKenzie parlent couramment le français a d'autre part médiatisé la manière dont Kashtin et son répertoire ont été associés au domaine de la chanson populaire au Québec : constamment priés de le faire par les journalistes, critiques

et animateurs radio et télé, ils sont à même d'expliquer la signification de leurs chansons. La question linguistique, nerf de la guerre de la communauté musicale, refait certes surface ici mais dans un contexte qui en modifie ou en déplace la zone de pertinence : c'est en effet le sens général du texte qui importe bien plus que le caractère plus ou moins poétique de sa forme ! Notons à cet égard que le groupe n'a jamais recours à la traduction pour pallier au problème que pose l'incompréhensibilité de l'innu pour une très large part de son auditoire ¹³. Ainsi, les pochettes des albums sont bilingues ou trilingues (innu et français ou anglais, selon les éditions) mais proposent en lieu et place de traductions des textes chantés des notes explicatives destinées à présenter l'idée générale ou l'atmosphère qui s'en dégage. À propos de «E Uassiuian», le premier grand succès du groupe, on peut ainsi lire :

Chanson d'enfance et de la fin de l'enfance avec ses « flashes » de conscience sur le monde. Pour nous, ce fut la découverte de la différence, celle de la vie « sur la réserve » et « hors réserve ». «E Uassiuian», c'est aussi le désir de continuer à rire, à s'amuser, à s'émerveiller. Un enfant ça naît GÉANT et ça rapetisse en vieillissant (Kashtin).

Le fait que la plupart des pièces du répertoire de Kashtin, notamment toutes celles qui ont figuré sur les palmarès, comportent une section mélodique uniquement fredonnée favorise aussi à l'établissement de liens affectifs entre Kashtin et la part de l'auditoire ne

parlant pas la même langue que ses membres. C'est ainsi, par exemple, que les « dou-dou-dou » qui tiennent lieu de refrain dans «E Uassiuian» sont vite devenus la marque de commerce de Kashtin, faisant en sorte que non pas 10 000 personnes parlant l'innu mais plusieurs centaines de milliers de Québécois et Québécoises, quelle que soit leur langue, ont pu chanter «E Uassiuian».

La langue dans laquelle chante Kashtin ne semble moduler qu'indirectement le succès dont il jouit dans les milieux où la réactualisation des traditions musicales constitutives de l'héritage historico-culturel du Québec s'avère une priorité. Dans ce contexte, leur acceptation nous semble tributaire des parallèles qui existent au niveau des stratégies respectives de gestion de frontières au sein des nations québécoise et innu. À l'instar de celui du Québec, le développement de la nation dont Kashtin est originaire (tout comme l'ensemble des premières nations dont le duo est considéré bon gré mal gré comme l'un des principaux ambassadeurs culturels) est infléchi par son statut minoritaire au sein d'un continent nord-américain majoritairement anglophone. Quoique rarement pris en compte ou reconnu par le discours officiel, l'histoire de ce peuple veut que ses ancêtres aient toujours vécu au Québec et que sa maîtrise de la langue française traduise l'enracinement et l'attachement de ses membres à la province. Malgré que leur

13 Ce choix politique de la part de Volant et M^cKenzie est de quelque manière modulé par le fait qu'à l'instar d'autres langues autochtones, l'innu est difficilement traduisible, en raison des propriétés syntaxiques, lexicales et sémantiques qui le définissent et en régissent les usages.

existence et leur survie aient été maintes fois mises en péril, les Innus sont parvenus à maintenir leur langue et leur culture ; qui plus est, livrant une bataille similaire à celle que mène depuis des générations la population francophone du Québec, ils ont réussi à développer leur culture dans et par leur langue. Sur la base de telles analogies, il est permis de penser que les liens qui unissent Kashtin à la communauté musicale québécoise s'expliquent, en partie, par la manière dont ses pratiques font appel à l'héritage musical et culturel du duo. Au sein de cette communauté, l'intérêt que l'on porte à l'héritage innu que Kashtin fait revivre en chansons dénote davantage la curiosité que le paternalisme — attitude prédominante il n'y a pas si longtemps, qui aurait probablement légitimé la célébration de leur « exotisme ».

Le long des frontières de ce terrain (zone 2), Kashtin articule à sa manière la double tactique d'emprunt et de distanciation culturelle prétendument caractéristique des pratiques musicales définissant la communauté. En plus de puiser dans le fond musical innu, le groupe s'inspire des principales traditions musicales populaires de l'Amérique du nord et de l'Europe occidentale ; Vollant et M^cKenzie avouent souvent être des fans inconditionnels des Beatles et de Bob Dylan notamment. Mais tout comme nombre d'autres artistes locaux, le duo en fait un bricolage spécifique afin de donner à ses compositions un style propre mais « bien de chez nous ». À cet égard, une seule ombre au tableau, soit l'inclusion sur leur deuxième album d'une chanson écrite par Willie Dunn. « Son of the Sun », chantée

dans la langue dans laquelle elle a été originellement créée, l'anglais, a soulevé l'indignation dans certains milieux qui ont reproché à Kashtin de ne pas avoir opté pour une pièce en français lors de cette première aventure musicale hors des sentiers innus. Vollant, qui prête sa voix à la chanson, la défend en rappelant que « Son of the Sun » a été écrite et chantée par Willie Dunn et que Kashtin la recrée pour rendre hommage à cet artiste célèbre de la nation MicMac. Les motifs invoqués par Vollant ne sont pas sans rappeler la manière dont est définie la raison d'être de l'espace musical en cause, c'est-à-dire en subordonnant les questions linguistiques à des questions d'authenticité.

La popularité et la renommée croissantes de Kashtin hors du Québec contribuent aussi à consolider la place qu'il occupe au sein de la communauté musicale locale lorsque celle-ci est définie dans et par son rapport à quelque « ailleurs significatif ». En premier lieu, poursuivant la tradition voulant que la France demeure le marché d'exportation par excellence pour les produits culturels québécois, Kashtin y a rapidement lancé son album éponyme. En 1990, le groupe a effectué une tournée des principales villes françaises, assurant ainsi la promotion d'un disque dont l'une des pièces, « E Uassiuian », a atteint le sommet du palmarès. En second lieu, fort des ressources et des contacts dont dispose Sony, le duo a entrepris la difficile conquête des marchés étatsuniens. Après des apparitions au prestigieux *New Music Seminar* de New York en 1990 et 1991, il prépare une tournée de spectacles destinée à promouvoir

LE TERRAIN SOCIO-MUSICAL POPULAIRE AU QUÉBEC

Innu et Akua Tuta que la multinationale y a (re)lancé à l'automne 1994. Il faut noter qu'une partie du public américain connaît déjà un certain nombre des chansons de Kashtin qui font partie de la trame sonore de la très populaire série télévisée *Northern Exposure*. Tout récemment, une de leurs pièces a été retenue pour l'album *Music for the Native Americans* (Capitol C2 7243 8 28295 2 2) conçu et produit par Robbie Robertson, un musicien canadien-anglais de descendance Mohawk, connu notamment pour son rôle clé dans le groupe *The Band* — lequel s'est acquis renommée, succès et prestige dans les années 1970, tout particulièrement aux États-Unis. Sur cet album, qui est en fait la trame sonore d'une série de documentaires produits par Ted Turner, consacrés à l'histoire des peuples autochtones des Amériques, Kashtin est l'un des rares invités à interpréter une de ses propres compositions (en l'occurrence « Akua Tuta »). Comme la couverture médiatique (au Québec) de l'album le confirme, le duo sert en quelque sorte de véhicule promotionnel pour ce produit lancé au Canada à grand renfort de publicité, en octobre 1994.

Considéré cette fois à l'aulne de cet ensemble de pratiques musicales apparentant le terrain québécois à une scène, Kashtin respecte la nouvelle règle du jeu interne (zone 3) voulant qu'est considérée québécoise à part

entière toute musique créée par des artistes du Québec pour autant qu'elle ne soit pas chantée en anglais. Non seulement Vollant et M^cKenzie sont nés au Québec, parlent français et sauf exception, ne chantent pas en anglais, mais leur répertoire est aussi associé au *mainstream* local. Dans un article intitulé « *Quebec Duo Kashtin Led Way From Reserve to Mainstream* », le quotidien montréalais *The Gazette* va même jusqu'à désigner Kashtin comme l'initiateur de l'« invasion autochtone » qui fait déferler à travers le Canada les musiques de différents artistes originaires des Premières Nations et présente le duo en ces termes :

If the so-called « Native Invasion » develops beyond catchy phrase status, then the invaders can carry Kashtin flags into battle. The Innu duo of Florent Vollant and Claude M^cKenzie paved the way for artists currently bringing tunes from the reserve to the mainstream. It started in Quebec in '89 with two musicians from the Malinotnam reserve. With a facility for writing hooky, singalongsongs like « E Uassiuian », Kashtin easily crossed the language barrier. Vollant's avuncular disposition and M^cKenzie's younger, rockier demeanor became familiar as the province embraced the duo, but the music seeped across boundaries and went national... (*Canadian Press*, 1994, p C4¹⁴).

En plus de jouir d'une grande popularité sur les marchés, la plupart des compositions de Kashtin affichent cet air de normalité musicale caractéristique du *mainstream*. Mélangeant allégrement les styles et les genres, se situant de part et d'autres du continuum pop-rock/ chanson (qui demeure encore l'étalon

14 Huit mois plus tard, le même quotidien publie un long article (intitulé « *Nativity* » et accompagné notamment d'une photo couleur de Vollant et M^cKenzie) dont l'auteur confirme que l'« invasion autochtone » est non seulement bel et bien là pour rester, mais que propulsée par la musique populaire, elle s'étend désormais à l'ensemble des arts (voir Kelly, 1994).

de mesure stylistique par excellence dans certaines zones du terrain musical), leurs pièces s'avèrent difficiles à classer. Lorsque Kashtin s'est vu décerner le prix Félix du meilleur album country-folklore 1990, les commentaires qui mettaient en doute la pertinence d'une telle catégorisation ont fusé de toutes parts. Par exemple, Roger Sylvain (1990) de *Hebdo-Vedettes* est au nombre des chroniqueurs locaux qui ont questionné le jugement des membres du jury et de l'ADISQ dans cette affaire. Un auteur-compositeur country très en vue dans le milieu, Robert Miron, a aussi contesté publiquement leur victoire, alléguant que les deux Montagnais ne faisaient absolument pas le même genre de musique que les autres concurrents, reconnus eux comme des artistes country (R.B., 1990¹⁵). De plus, acceptant le prix lors du Gala, Vollant a tenu des propos (largement repris par les médias) qui suggèrent que le groupe lui-même aurait probablement classé autrement sa musique : « On ne fera pas de formalité sur le format ; on est contents *quand même* » (*idem*). Si l'étiquette « folklorique » paraît contestable, bien d'autres lui sont accolées : pop, rock, *worldbeat*, folk, etc. Il n'est pas étonnant que la compagnie Sony insiste beaucoup sur le caractère musical composite de Kashtin qu'elle présente d'ailleurs aux médias comme un « transfuge incontournable ». L'illustre de façon exemplaire l'extrait suivant, tiré de la « Biographie » de Kashtin, un document de promotion préparé par Sony

Music et distribué lors du récent lancement de *Akua Tuta* tenu au Club Soda de Montréal :

Il n'est pas possible de catégoriser la musique de Kashtin. Elle a une saveur folk/ rock, un cachet... Beatlesque, un accent... country-folk, un parfum Dylanesque. C'est du *worldbeat* propulsé par l'énergie propre à *The Pogues* et à *The Proclaimers*, couronné par une couleur amérindienne sans pareille. Mais les étiquettes musicales sont moins importantes que la force musicale du groupe et de ses airs populaires qui vous captent pour ne plus jamais vous libérer. Kashtin passe facilement du rythme à des airs d'une sensualité brûlante, toujours prêt à vous étonner en alternant des ballades douces et des rocks à faire sauter la baraque. Ce don de Kashtin pour intégrer ses racines à son rock confirme son statut de transfuge incontournable (Sony Music, 1994).

Les alliances qu'articule Kashtin en tant qu'intervenant de la scène musicale québécoise ne sont pas uniquement d'ordre esthétique ou stylistique. On construit aussi le duo comme participant de la revitalisation des liens géopolitiques qui unissent les différentes cultures régionales et contribuent à donner au Québec, dans son ensemble, ses couleurs distinctives. De telles constructions mettent à profit le fait que Vollant et M^cKenzie vivent sur une réserve autochtone située sur la rive nord du Saint-Laurent, une région où l'on retrouve certains des plus impressionnants paysages et routes panoramiques de la province et qui, pour cette raison, jouit d'un statut spécial aux yeux notamment des acteurs institutionnels des milieux touristique et muséologique. S'interprète ainsi, au moins en partie, le rôle attribué à Kashtin dans un vidéo sur la Côte-Nord produit par Tourisme Québec. Au son d'une voix de femme décrivant les beautés de

15 On ne réfère à l'auteur ou auteure de l'article que par ses initiales.

la région, apparaissent à l'écran Vollant et M^cKenzie conversant amicalement assis sur les berges rocailleuses de Havre Saint-Pierre : ces lieux, révèle la commentatrice, sont la source d'inspiration de Kashtin qui a pu nous offrir des chansons comme « Tshinanu » — qui se fait alors entendre pendant que la caméra revient au duo, toujours assis sur le rocher. Dans la même veine, les responsables du Musée de la civilisation à Québec ont fait appel à Vollant et M^cKenzie pour promouvoir l'exposition axée sur les cultures des différents peuples autochtones de la province présentée lors de son inauguration. Dans le vidéo produit pour l'occasion, Kashtin interprète « *Isbkuess* », un succès de leur second album. La caméra les présente d'abord à l'intérieur du Musée avec, à l'arrière-plan, certaines des pièces exposées, puis sur la terrasse extérieure du Musée où l'on voit les toits des édifices du Vieux Québec. Ces prises de vue tissent en quelque sorte des liens symboliques entre Kashtin, les peuples respectifs des artistes participant à l'exposition et le patrimoine du Québec. Ce sont là quelques-unes des instances où Kashtin représente non seulement la beauté des paysages régionaux mais aussi l'histoire du Québec et de ses premiers habitants.

Observons enfin Kashtin du point de vue de la scène musicale définie le long de ses frontières (zone 4). Le duo a fait son entrée sur la scène musicale au début d'une période fortement marquée par la recrudescence des dites

« musiques du monde » ou *worldbeat* jouissant depuis lors d'une popularité sans précédent sur un ensemble de marchés locaux ainsi qu'à l'échelle internationale. Ces musiques occupent déjà une place de choix dans l'univers socio-musical urbain de la province ; en attestent le nombre sans cesse croissant de festivals et d'événements populaires les célébrant, le foisonnement des clubs de danse, montréalais notamment, mettant à l'honneur ces musiques, ainsi que l'augmentation du nombre d'albums produits sur des étiquettes locales par des artistes d'ici, tels Rude Luck, se réclamant de ce mouvement en pleine effervescence. Dans la foulée de ce mouvement, Kashtin s'est rapidement acquis la réputation d'être une sorte de « *worldbeat* maison », statut qui l'inscrit simultanément au cœur d'une des nouvelles tendances musicales au Québec et de l'un des courants musicaux internationaux les plus en vue. Nombre des manifestations musicales d'envergure auxquelles le groupe a participé ont contribué à forger et à renforcer ce statut. Quoiqu'encore à ses débuts, le duo a notamment assuré la première partie du spectacle offert par l'une des plus célèbres formations de ce genre, les Gypsy Kings, dans le cadre de l'édition 1990 du prestigieux Festival de Lanaudière. L'année suivante, le groupe tenait l'affiche dans le cadre des Francofolies, un événement annuel entièrement consacré aux musiques francophones de cinq continents (que l'on peut considérer comme un sous-ensemble relativement cohérent quoiqu'hétéroclite de *worldbeat* ¹⁶).

16 En plus d'offrir son propre spectacle, Kashtin a aussi participé à la Fête à Claude Dubois (un des artistes associés au mouvement chansonnier et, plus tard, à son renouveau) l'un des spectacles thématiques collectifs inscrits à la programmation des Francofolies.

En 1992, Kashtin a mérité le prix de l'Espace francophone pour sa prestation au Festival d'été de Québec, le premier à consacrer une part importante de sa programmation aux musiques du monde et notamment, à celles de la francophonie. Le groupe apporte une contribution significative à cette scène musicale au sein de laquelle il agit vraisemblablement à titre d'ambassadeur privilégié non seulement du Québec touristique et historique, mais aussi d'une tradition locale de « musique du monde » dont il témoignerait de la vivacité comme de l'actualité.

La visée centrale de cet article était de mettre en évidence la diversité croissante des pratiques musicales au Québec et de leurs formes de valorisation. Nous nous sommes tournées vers l'événement Kashtin afin d'illustrer d'une part, la complexité du terrain socio-musical populaire contemporain et d'autre part, les modes changeants de construction et de mise en société de la musique québécoise qui s'y chevauchent. À la croisée de tendances locales et internationales inscrites dans les pratiques constitutives de cet espace socio-musical en pleine effervescence, Kashtin nous paraît bel et bien l'un des principaux indices de l'émergence de nouveaux canons culturels et musicaux mais aussi de la reproduction des formes et

genres musicaux institués qu'il contribue aussi, de quelque manière, à réactualiser. Au-delà de la langue ou du style des paroles, critères définitoires classiques de la musique québécoise, la popularité de Kashtin révèle la mouvance d'un terrain dont les clés du développement endogène et du positionnement dans l'arène globale tendent de plus en plus à converger.

Notre analyse ne prétend nullement épuiser l'ensemble des pratiques, genres et styles populaires qui ont cours sur le territoire québécois, ni même de ceux que contribuent à promouvoir le dispositif socio-musical. Qui plus est, compte tenu du rythme auquel se déroulent les transformations au sein de cet espace culturel, il y a fort à parier qu'entre le moment où nous écrivons ces lignes et celui où vous les lirez, d'autres développements significatifs se manifesteront qui sont susceptibles de transformer l'échiquier musical. Néanmoins, à la lumière des mouvements de fond que nous avons identifiés, il nous paraît indéniable qu'en dépit du fait que l'on continuera à ne pas comprendre les paroles de leurs chansons, Kashtin sera encore présent sur la scène-communauté musicale québécoise dont il constitue l'une des figures marquantes de la dernière décennie.

LE TERRAIN SOCIO-MUSICAL POPULAIRE AU QUÉBEC

Références

- ADISQ, *Musique populaire de langue française*, mémoire présenté au CRTC lors des audiences publiques sur la réglementation de la musique vocale de langue française à la radio, 1989.
- APPADURAI, Arjun, « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *Global Culture : Nationalism, Globalization, and Modernity*, Londres, M. Featherstone (Sage), 1990, p. 295-310.
- BARTH, Fredrik, « Introduction » dans Barth, *Ethnic Groups and Boundaries*, Londres, George Allen & Unwin, 1969, p. 9-38.
- BRUNET, Alain, « The Québécois Sound : an Expression of Heterogeneity », *Billboard*, 27 juillet 1991, F8, F24.
- COHEN, Anthony Paul, *The Symbolic Construction of Community*, Londres, Tavistock, 1985.
- — —, « Localizing Sound », communication présentée au colloque de l'Association Internationale pour l'étude de la musique populaire (IASPM), Stockton, Californie, inédit, 1993, 22 p.
- FOUCAULT, Michel, « Réponse à une question », *Esprit* 36 (371), 1968, p. 850-874.
- FRITH, Simon, « Video Pop : Picking Up the Pieces » dans S. Frith éd., *Facing the Music*, New York, Pantheon, 1988, p. 88-130.
- — —, « Anglo-America and its Discontents », *Cultural Studies*, 5 (3), 1991, p. 263-269.
- GRENIER, Line, « Si le " Québécois pure laine " m'était chanté ! Réflexions sur la spécificité de la musique francophone au Québec », dans R. de la Garde et D. Saint-Jacques (sous la dir.), *les Pratiques culturelles de grande consommation. Le marché francophone*, Montréal, Nuit Blanche, 1992, p. 91-104.
- — —, « The Aftermath of a Crisis. Quebec Music Industries in the 1980s », *Popular Music*, 12 (3), 1993a, p. 209-227.
- — —, « Orientations, principes et instances de sérialisation dans le *mainstream* québécois », communication présentée dans le cadre d'un séminaire du Centre de recherche sur la littérature québécoise (CRELIQ) ayant pour thème « L'Analyse économique de la sérialité en musique », Québec : Université Laval, septembre, inédit, 1993b.
- HENNION, Antoine, *Comment la musique vient aux enfants*, Paris, Anthropos, 1988.
- — —, *la Passion musicale*, Paris, Métailié, 1993.
- KELLY, Brendan, « Nativity », *The Gazette*, Montréal, 20 octobre 1994, D1, D3.
- LAPOINTE, Jean-François, *Portrait et enjeux de l'industrie de la distribution indépendante de phonogrammes au Québec*, Mémoire de maîtrise en sciences de la communication, Université de Montréal, 1994.
- MORRISON, Val, « Identity in Crisis : Kashtin, Media, and the Oka Crisis », communication présentée dans le cadre du colloque annuel de la section canadienne de l'Association internationale pour l'étude de la musique populaire (IASPM-Canada), Montréal : Université Concordia, inédit, mars 1994.
- NEVERDEEN PIETERSEN, Jan, « Globalisation as Hybridisation », *International Sociology*, 9 (2), 1994, p. 161-184.
- PRESSE CANADIENNE (LA), « Quebec Duo Kashtin Led Way From Reserve to Mainstream », *The Gazette*, Montréal, samedi 19 février 1994 : C4.
- R. B., « Roger Miron : " Il devrait y avoir 3 catégories distinctes : country, western et folklore ! " Au lendemain du Gala de l'ADISQ, il conteste la victoire de Kashtin... », *Échos-Vedettes*, Montréal, 27 octobre 1990.
- ROBINSON, Deanna Campbell et al, *Music at the Margins*, Newbury Park, Sage, 1991.
- RUTTEN, Paul, « Local Popular Music on the National and International Markets », *Cultural Studies*, 5 (3), 1991, p. 368-388.
- SONY MUSIC, *Kashtin, Akua Tuta. Biographie*, Montréal, reprographie, 1994.
- STRAW, William, « Systems of articulation, Logics of change: communities and scenes in popular music », *Cultural Studies*, vol. 5 n° 3, 1993, p. 358-377.
- SYLVAIN, R., « les Bavures du gala de l'ADISQ face à Céline, Roch et Kashtin », *Hebdo-Vedettes*, Montréal, 27 octobre 1990.

- TALAI, Vered Amit, *Armenians in London: The Management of Social Boundaries*. London, University of Manchester Press, 1989.
- TREMBLAY, Gaëtan et Jean-Guy LACROIX, *Portrait de l'industrie du disque au Québec*, Étude réalisée pour le ministère de la culture du Québec, 1993.
- TV-HEBDO, « le 12^e gala de l'ADISQ. Du sang neuf pour la chanson québécoise », Montréal, 20 octobre 1990, p. 4.
- WALLIS, Roger et Krister MALM, *Media Policy & Music Activity*, Londres, Routledge, 1992.
- ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, le Préambule, 1990.

Discographie

- KASHTIN, *Kashtin*, Groupe Concept Musique, 1989, PPFL-2009.
- KASHTIN, *Innu*, Groupe Concept Musique, 1991, PPFLC-2011.
- KASHTIN, *Akua Tuta*, Columbia, 1994, CK80209.
- ROBERTON, Robbie and the Red Road Ensemble, *Music for the Native Americans*, 1994, Capitol C2 7243 8 28295 22.

Remerciements

Line Grenier aimerait remercier le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada et le Fonds FCAR pour leur contribution au financement des recherches sur lesquelles est basée la présente analyse. Val Morrison souhaiterait exprimer sa gratitude à l'endroit de l'O.G.S. et de Carleton University pour leur appui financier aux recherches doctorales dont cet article s'inspire.