

Le timbre du violon dans la musique rock québécoise actuelle : Les reflets d'une identité en construction

Danick Trottier (Université de Montréal)

Audrée Descheneaux (Université de Montréal)

Avec l'entrée en scène d'une nouvelle génération de musiciens nés à la fin des années 1970 et au début des années 1980, la chanson québécoise actuelle connaît un renouvellement de son discours et du matériau musical auquel elle a recours. Ce renouveau de la chanson d'ici découle d'une revendication des racines folkloriques de la culture québécoise, tout en faisant appel aux contenus rythmiques et stylistiques de la musique populaire américaine. En fait, la fusion d'éléments traditionnels et de la formation rock issue de la culture anglophone s'avère être l'un des facteurs constitutifs du renouveau proposé par ces groupes, dont la plupart ont émergé à la fin des années 1990, pour ensuite connaître un essor fulgurant dans les cinq premières années de la décennie 2000 : Les Cowboys Fringants, Mes Aïeux, Capitaine Révolte et Polémil Bazar (dans un style plus européen) en sont les exemples les plus représentatifs. Cette rencontre singulière entre folklore et formation rock, qui n'est pas nouvelle en soi d'un point de vue historique¹, se présente comme un trait distinctif de cette chanson, puisqu'elle différencie ces groupes sur le plan de la couleur sonore et fonde les prémisses idéologiques de leurs messages sociopolitiques.

Le présent texte s'intéresse à la symbiose entre les timbres identifiant les musiques rock et celles folkloriques ou traditionnelles. La signification que peut prendre le timbre résultant de cette juxtaposition lorsque intégré à un contexte donné aux contours idéologiques, que ces groupes prennent soin de baliser, nous apparaît comme un questionnement heuristique incontournable. Notre position théorique est tributaire de cette hypothèse : le choix du timbre, loin d'être simplement un aspect technique ou acoustique de la musique, est motivé par des stratégies poétiques qui déterminent le discours musical. Le timbre devient même l'élément générateur qui permet de saisir l'essence de ce renouveau de la chanson québécoise. En effet, avant de prendre appui sur une sonorité concrète, ces groupes donnent lieu à une rencontre entre instrumentistes où chacun possède un savoir-faire et une expérience sous-tendus par la pratique d'un instrument. Le choix de la formation est donc stratégique, car il renvoie à des motivations extérieures à la musique et détermine les intérêts idéologiques à la base de ces groupes. C'est pourquoi la notion de timbre mérite, selon nous, d'être investie également dans des voies sociologiques et esthétiques, puisqu'elle permet d'appréhender un ordre socio-symbolique marqueur d'identité : le timbre indiquerait une appartenance à un genre, à une communauté et à un ordre de signifiés². Même si une valorisation de la musique traditionnelle peut

¹ Au Québec, on pense au style *folk rock* de Garolou, Raoul Duguay, Claude Dubois, Plume Latraverse, Stephen Faulkner, Les Frères à Ch'val, etc.

² Pour sa part, Jean-Claude Risset parle d'une « fonction sociale identitaire » derrière les musiques populaires actuelles, qui deviennent des « musiques de ralliement » où « chaque groupe cherche à affirmer son identité et à marquer son territoire en trouvant son propre "son" » (Risset 2004, 158).

être vue comme une revendication légitime, voire universelle dans plusieurs cultures, elle n'en reste pas moins porteuse d'une volonté d'identification et de distinction par rapport à des modèles stylistiques déjà existants et vus comme non spécifiques ou interchangeables. Il s'agit en quelque sorte d'un désir chez ces groupes d'ancrer la dimension du peuple et de son folklore en-dehors des musiques que produit la société de consommation occidentale. D'autre part, en ce qui concerne précisément le renouveau de la musique traditionnelle au sein de la chanson québécoise, la tentative de fusion entre rock et musique traditionnelle se fait selon deux revendications culturelles, celle de l'américanité et celle de l'héritage francophone en Amérique du Nord. Le rock, appréhendé comme sous-culture et héritage à porter, devient une forme de transmission privilégiée.

Nous devons préciser qu'en tant que musicologues appartenant au champ de la musicologie traditionnelle, nous avons été confrontés aux mêmes problèmes que ceux décrits par Susan McClary et Robert Walser (1990) au moment d'étudier un phénomène populaire par l'entremise des outils traditionnels propres à la musicologie. Phénomène socioculturel à l'opacité sémiotique trop souvent négligée, la chanson populaire s'embrigade mal dans une rationalisation à outrance, ce que la musicologie traditionnelle a tendance à proposer pour la musique classique. C'est pourquoi nous devons tenir compte à la fois du contexte de production de la chanson et des effets qu'elle engendre en fonction de ce dernier – comme cela devrait également être le cas en musique classique (voir Trottier 2003). En tant que choix qui distingue les groupes et musiciens du point de vue stylistique, le timbre doit être abordé dans la musique populaire comme une donnée sociale à part entière, c'est-à-dire motivée non seulement par le genre en tant que prédétermination formelle (genre symphonique, musique de chambre, forme concertante, etc., pour la musique classique), mais par des forces de production et de décision. En musique populaire, le son est toujours modelé en fonction de son impact sur l'auditeur (voir Wicke 1978, 198). Par conséquent, il faut éviter d'étouffer l'objet musical en le soumettant à des modèles théoriques qui ne lui conviennent pas.

En tenant compte de ce constat, nous avons opté pour une démarche théorique qui fait appel à la fois à la musicologie traditionnelle et à la musicologie interdisciplinaire propre à l'étude des musiques populaires. Car la réflexion qu'entame cet article adopte deux perspectives. D'une part, il s'agit de comprendre les particularités du timbre instrumental mis à l'œuvre par ces groupes en recourant au violon, instrument à la fois classique et traditionnel, ce qui nous force nécessairement à rationaliser cette chanson par l'entremise de l'analyse musicale. D'autre part, le modèle mis en place doit nécessairement s'attarder aux significations extrinsèques éclairées par le contexte de production dans lequel cette musique a vu le jour et par le discours sociopolitique qui l'accompagne, et qui dessine clairement ses orientations idéologiques dans le contexte actuel. De même, la perspective critique adoptée ici doit tenir compte d'exemples similaires et de contre-exemples, nombreux sur le plan historique. Nous sommes également conscients que l'analyse du fait québécois en musique populaire actuelle impose une approche comparative avec des phénomènes semblables issus d'autres cultures (voir plus loin l'exemple de Louise Attaque). Ainsi, notre investigation du timbre du violon combine une analyse immanente de la formation instrumentale et une analyse comparative basée sur le phénomène sociologique de la chanson.

Enfin, ces groupes n'échappent pas à une appartenance identitaire. Celle-ci reflète leur positionnement géopolitique, les idées qu'ils véhiculent et les prises de position que laissent percevoir leurs choix musicaux. Pour s'en convaincre, les chansons « Le gars d'la compagnie » des Cowboys Fringants (*Motel Capri*, 2000) et « Qui nous mène ? » de Mes Aïeux (*Entre les branches*, 2001) sont au fondement de notre réflexion sur le timbre. Précisons que cet article se limite à l'analyse de cas symptomatiques du renouveau de la chanson québécoise engagée (voir Descheneaux et Trottier 2004). La tentation, lorsque les musicologues parlent d'identité en lien avec une réflexion sur le timbre, serait de vouloir embrasser l'ensemble du phénomène sociologique que constitue ce champ d'investigation. En ce sens, cet article n'a pas la prétention de jeter un regard exhaustif sur la question d'une identité musicale nationale, mais se présente plutôt comme une amorce de réflexion sur un sujet précis. Ainsi, si l'amalgame du violon et du rock n'est pas un facteur exclusif aux groupes dont nous parlerons, il participe néanmoins, par des traits distinctifs, à un renouveau de la chanson québécoise.

La rencontre du violon avec le quatuor rock

Comme plusieurs musicologues l'ont souligné, les difficultés qui surviennent lorsque le chercheur s'intéresse au timbre sont nombreuses. Il y a d'abord le fait que, comme le remarque Risset (2004, 134-135), le timbre semble s'imposer comme un paramètre résiduel dans la mesure où il s'efface dans le tout musical. D'autre part, questionnant ce rôle subsumé du timbre, Wayne Slawson évoque, dans *Sound Color* (1985), le fossé qui sépare trop souvent la théorie de l'écoute, ce qu'on pourrait résumer par un métalangage qui évacue complètement l'aspect concret sur lequel pourrait pourtant prendre appui la notion de timbre. À notre avis, le meilleur moyen d'éviter de sombrer dans ces eaux troubles consiste à appréhender le timbre mis de l'avant par les groupes rock québécois en s'appuyant sur des considérations organologiques. Nous sommes ainsi d'abord amenés à tenir compte de cette rencontre particulière du violon avec le quatuor rock. Il s'agit bien d'une rencontre puisque les instruments ont déjà une histoire qui interpelle des univers de sens constitués culturellement. C'est le cas des instruments associés traditionnellement à la musique rock depuis son avènement aux États-Unis au milieu des années 1950. À cet effet, il est commun de parler du quatuor rock traditionnel, c'est-à-dire de la formation comportant voix, guitare, basse et batterie, à laquelle s'ajoute parfois une guitare dite *lead*. Ce qu'il importe de souligner ici, c'est le potentiel de variabilité qu'offre cet ensemble rock. Loin d'être homogène, il est plutôt amené à se modifier constamment : on pense à des ajouts comme le synthétiseur ou le saxophone. Les permutations apportées à l'instrumentation au fil de l'histoire du rock sont devenues synonymes d'originalité.

Les groupes québécois Les Cowboys Fringants et Mes Aïeux proposent tous deux une musique fondée sur le quatuor conventionnel issu de la musique rock. Mais comme chez plusieurs groupes anglophones dont on devine l'influence stylistique, différents instruments viennent modifier la couleur sonore de l'ensemble. Chez Mes Aïeux, par exemple, le violon, le clavier, la trompette et le saxophone enrichissent l'instrumentation rock de base. Dans le cas des Cowboys Fringants, ce sont le violon,

la mandoline et l'accordéon qui viennent s'amalgamer au quatuor rock³. La palette sonore s'enrichit donc de plusieurs instruments non conventionnels dans l'histoire du genre, si on s'en tient aux effectifs instrumentaux communément utilisés. Il n'y a rien de nouveau par exemple à associer au rock des instruments à vent : Pink Floyd, Supertramp et King Crimson en ont démontré l'originalité. Quant à la présence des instruments de facture classique au sein de la musique rock, cela n'apparaît guère nouveau à première vue. En effet, le rock progressif de la fin des années 1960 et des années 1970 a eu recours au violon afin d'enrichir la palette sonore soutenue par l'amplification électrique. Chez Velvet Underground, par exemple, le violon appuie le discours onirique en étant associé à un effet de transe à travers l'expérimentation de sonorités hétéroclites. Dans le style punk *new wave*, le groupe Ultravox utilise le violon à des fins expressives à l'aide de techniques d'amplification. Plus récemment, le groupe montréalais Arcade Fire poussait encore plus loin les possibilités du violon en amalgamant des sonorités éclectiques allant d'un accent oriental (« Neighborhood II ») à une utilisation plus moderne (« Wake up », « Rebellion »), tout en explorant des sonorités « concrètes » (utilisation non traditionnelle de l'archet par éventement des cordes de manière à créer des effets de vent ou de sifflement (« Neighborhood IV »). Notons toutefois que ces recours au violon ont d'abord pour objectif l'expérimentation stylistique. Dans le style *folk rock*, d'autre part, les groupes britanniques Fairport Convention (1967) et Steeleye Span (1970) proposent encore aujourd'hui des chansons inspirées d'un répertoire folklorique traditionnel agençant des instruments électriques (guitares) et acoustiques comme la mandoline, le violon⁴ et le bouzouki. Dans ces groupes, le violon joue un rôle dominant comme instrument illustrant l'« anglicité » et l'origine rurale (voir Dallas 1975). Étant perçu par ces groupes comme non rock, non classique et non américain, le violon leur offre aussi un moyen de se distinguer des courants formatés de la musique commerciale occidentale⁵. C'est le même phénomène que nous constatons avec le renouveau de la chanson québécoise. Le violon marque en quelque sorte une identité alternative⁶.

³ Certains instruments à vent seront ajoutés à titre exceptionnel pour l'album *La Grand messe* (2004).

⁴ Du violoneux traditionnel au violon électrique par octaves de Peter Knight (Steeleye Span).

⁵ Ce phénomène s'observe d'abord en Écosse, et ce dès les années 1960, porté notamment par la formation Jimmy Shand and his band. L'Angleterre et l'Irlande ne feront qu'emboîter le pas dans les années 1970. Ainsi naît le groupe Thin Lizzy, qui adapte un chant traditionnel irlandais, « Whisky in the Jar », et Planxty, qui semble le cas le plus éclectique de ce renouveau populaire traditionnel, puisqu'il amalgame la cornemuse, la flûte irlandaise, le bouzouki grec, le bodhrán (tambourin celte) et la vielle à roue aux guitares sèches, dans un style cependant plus près du folklore réinventé que du rock fusion. Un mouvement rock national européen traverse les pays scandinaves comme la Norvège, la Suède et la Finlande. Chez les groupes Folk och rackare et Kebnekaise, le violoneux est intégré au quatuor rock et fait naître un style *folk* progressif incluant des répertoires de danses traditionnelles (dont la gigue, ancêtre du rigaudon québécois). Ces groupes auront un grand retentissement sur le rock anglophone national. Le même phénomène s'étend également à des groupes flamands, néerlandais et italiens. Il convient également de rappeler que la plupart de ces groupes des années 1970 ont effectué des retours ou connu un regain d'attention dès les années 1990 (Fairport Convention, Steeleye Span, Thin Lizzy, Planxty). Voir les différents articles disponibles dans Internet sur les sites de Wikipédia.

⁶ Cela rappelle l'origine d'abord *underground* du succès de groupes comme Les Cowboys Fringants et Mes Aïeux. Les premiers ont dû se produire eux-mêmes en formant leur propre compagnie de disques. Quant à Mes Aïeux, la montée de leur popularité s'est faite lentement et par paliers. À la fin de 2006, c'est la percée de leur chanson « Dégénération » (2004) à la radio commerciale qui les rend enfin accessibles au grand public.

Chez les groupes rock québécois, la présence du violon s'insère dans une culture où la différenciation nationale, en lien avec un patrimoine musical et un folklore à revitaliser, ressort comme un facteur incontournable. Il n'y a pourtant rien de nouveau *a priori* dans cette approche et dans ce désir de revitalisation⁷. Plusieurs groupes québécois de musique traditionnelle s'évertuent depuis bon nombre d'années à faire connaître la musique folklorique et à réinventer son discours : on pense à La Bottine souriante, La Chasse galerie, La Volée d'Castors, Les Charbonniers de l'enfer, etc. Ainsi, lorsque l'instrumentation traditionnelle a été évoquée depuis la Révolution tranquille, elle a généralement été associée à une forme de pérennisation de la musique folklorique québécoise, donc d'une certaine façon à un passé à réinventer et à préserver, d'où le qualificatif « traditionnel » pour caractériser cette musique. Dans ce contexte, le violon en est venu à évoquer, au sein de l'imaginaire collectif des Québécois, le patrimoine culturel issu de la tradition orale d'avant la Révolution tranquille : on pense aux violoneux, aux rigaudons d'antan et aux danses populaires autour desquelles se réunissaient les anciens Canadiens français⁸. Ces giges⁹, danses carrées et autres airs traditionnels se rattachent à l'identité québécoise en ce qu'ils ont marqué notre conception de l'ancien monde avec ses réunions festives et son caractère rassembleur. Il s'agit donc ici de s'intéresser à l'intégration du violon dans la structure musicale rock et d'appréhender les nouveaux horizons d'exploration sonore qu'elle permet. S'attarder à cette rencontre entre deux univers distincts, mais complémentaires dans la pratique musicale¹⁰, nous permettra de mieux éclairer la sonorité que proposent ces groupes et la dimension stylistique sur laquelle elle s'appuie.

Pour comprendre la spécificité sonore mise en place dans cette adjonction du violon au quatuor rock, débutons par une première distinction. Toujours selon Risset (2004, 142), les instruments peuvent être classés en deux grandes familles en fonction de l'évolution du son dans le temps : les instruments qui exigent un contrôle constant

⁷ Il convient ici d'évoquer l'instrumentation des groupes d'origine acadienne, qui constituent également un cas de figure du fait francophone en Amérique du Nord. En effet, la musique cajun louisianaise, originellement jouée par les Blancs, s'articule essentiellement autour de la culture du violon, qui remonte au XIX^e siècle et qui se rapproche de la musique *country* et du *western swing* (contrairement à la branche Zydeco de la musique cajun, originellement jouée par les Noirs et centrée sur l'accordéon, qui est plus près du *blues* et du *rhythm and blues*). Leur formation intègre également plusieurs instruments issus de la tradition rurale : l'accordéon, la guitare, le triangle, le frottoir (planche à laver) et l'harmonica (http://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_cajun). Le groupe Suroît (1977) est celui qui tient le mieux compte de cette hybridation possible entre cultures québécoise et acadienne en offrant une musique *folk rock* revisitée, qui s'inspire également de la culture celtique. Zachary Richard est un des pionniers parmi les chanteurs acadiens à avoir jeté des ponts culturels entre les communautés francophones d'Amérique (Québec, Louisiane, Nouvelle-Orléans).

⁸ Pour une meilleure illustration de cette réalité, voir les images et les commentaires du documentaire de l'Office national du film intitulé *Je chante pour...*, mettant en vedette Gilles Vigneault et produit par la CBC en 1971.

⁹ La gigue n'est pas une invention purement québécoise. On en retrouve sous différentes formes dans le répertoire folklorique irlandais, mais elle serait d'origine anglaise. En musique de tradition classique, elle est la première danse à être incorporée à la suite française. Il existe également plusieurs sortes de giges issues de la tradition irlandaise, en rythmes binaires ou ternaires : la *reel jig* ou *single jig* en 6/8 (la plus proche de la gigue québécoise, qu'on appelle également quadrille), la *double jig*, aussi en 6/8, mais avec des valeurs diminuées, et la *slip jig* en 9/8 (voir Joyal 1998-1999).

¹⁰ Qu'on pense au courant *folk rock* des années 1960, lancé par Dylan et repris par les Byrds, Simon and Garfunkel, etc. Il s'agissait précisément d'une rencontre sur fond politique et identitaire, proche du Mouvement des droits civiques. Le *country rock* américain offre également quelques exemples, dont Kansas (« Dust in the Wind »). D'autre part, le violon est incorporé depuis 1975 dans le rock irlandais.

sur le son et les instruments dont le son n'est contrôlé qu'au début. Si la voix et le violon appartiennent clairement à la première catégorie, on remarque que la formation rock appartient partiellement à la seconde. En effet, la guitare rythmique, la basse et la batterie produisent des sons de type impulsif, c'est-à-dire que l'excitation est très brève, alors que dans le cas du violon, elle est entretenue. D'autre part, l'attaque caractérisant la technique du violon est plus longue et moins abrupte que dans le cas de la guitare. Mais lorsque la guitare ou la basse subissent des effets d'amplification ou de prolongation sonore visant à générer un continuum musical, leur résonance devient semblable à celle du violon¹¹. D'autre part, c'est ce genre de traitement qui différencie une guitare dite rythmique ou mélodique d'une guitare *lead*. La différence primordiale entre le violon et la guitare traitée demeure que le violon profite d'une sonorité continue et entretenue, et ce, avec ou sans amplification.

D'autre part, le violon se caractérise par sa brillance vers les aigus et la rondeur du timbre que permet le filtrage du son à travers sa caisse de résonance¹². Le son du violon s'élève ainsi au-dessus de celui des autres instruments, notamment parce que sa couleur perce la texture d'ensemble. Mais tout dépend du traitement des hauteurs que doit exécuter le violoniste, comme nous le verrons plus loin.

Pour poursuivre la comparaison organologique, le violon, instrument mélodique, se rapproche beaucoup plus de la guitare et de la basse par le traitement des hauteurs. Comme nous l'avons mentionné plus haut, ces instruments se distinguent davantage par le profil de leur enveloppe dynamique (évolution du son instrumental, de l'attaque à l'extinction d'une note). L'enveloppe dynamique est de type impulsion dans le cas de la guitare et de la basse, et entretenue dans le cas du violon. Ainsi, le violon s'apparente d'une certaine façon à la voix, ce qui explique qu'on décrive souvent sa qualité sonore comme étant « lyrique ». Ce qui nous conduit à la question suivante : même si la sonorité entretenue du violon demeure à première vue étrangère à l'instrumentation rock, ne s'allierait-elle pas facilement à cette formation en tant qu'instrument relais de la voix ou de la guitare *lead* ? Tout porte à croire que c'est le cas, et nous pensons que le violon va même jusqu'à jouer un rôle structurel de premier plan dans cette musique. Par la couleur qui le distingue, le violon oppose une continuité au caractère percussif de la basse et de la batterie, ce qui fonde son originalité lorsqu'il est amalgamé au quatuor rock. Comme l'excitation demande à être continuellement entretenue¹³, le violon acquiert le rôle de conducteur mélodique au sein des chansons des Cowboys Fringants et de Mes Aïeux. Il devient

¹¹ Ainsi, il est possible, à l'aide de la distorsion, de donner à la guitare un son continu et entretenu qui se rapproche de celui du violon. Des instruments à clavier, comme l'orgue Hammond ou le Mellotron, permettent également de reproduire électroniquement les harmoniques supérieurs du violon, et la technique d'archet (les exemples de « nappes de cordes » effectuées par Jon Lord du groupe Deep Purple). Parmi les procédés électroniques modifiant la texture sonore de base de la guitare électrique, notons la distorsion, la réverbération et le *sustain*. On peut également mentionner qu'il existe différentes façons d'obtenir un effet de *sustain*, par le biais de la compression, de la distorsion, du *feedback* (effet Larsen), comme dans le cas de l'*infinite guitar*, ou encore à l'aide d'un *E-bow* (archet électronique) qui permet d'obtenir une son entretenue très proche du son de violon.

¹² Nous tenons à préciser ici qu'au lieu de s'opposer, la brillance et la rondeur font toutes deux partie intégrante du son du violon ; ces deux qualités se font entendre à des hauteurs différentes.

¹³ Ce qui peut être obtenu d'autre part avec une guitare traitée en *sustain* ou à l'aide d'un *E-bow*. On pourrait aussi citer l'utilisation de l'*infinite guitar* par The Edge, le guitariste de U2, dans « With or Without You ».

l'instrument par excellence soutenant la sonorité d'ensemble et contrastant les effets de brillance propres à la mélodie.

En ce sens, à la guitare électrique mélodique (dite *lead*) se substitue le violon comme générateur du continuum musical. Or, si le violon s'élève ainsi au-dessus des autres instruments, c'est qu'il est un instrument à cordes frottées. Il est donc possible, comme dans le cas de la voix, de modifier les caractéristiques de son timbre au cours d'un même coup d'archet (pour la voix, au cours d'un même souffle). Même si le timbre du violon n'est pas aussi malléable ou « individualisable » que celui de la guitare électrique dans la recherche d'un son qui lui est propre, il n'en demeure pas moins que son travail sonore chez Les Cowboys Fringants et Mes Aïeux peut être dirigé vers la recherche d'un son spécifique qui rejailit sur l'ensemble. Amplifié électroniquement, le résultat sonore offre une dynamique portée par le violon en raison de l'attaque qu'il produit sur les temps forts accentués.

Toutefois, cette comparaison a ses limites, puisque le violon propose des solos qui lui sont propres en fonction du frottement mélodique qu'il effectue et des contours musicaux à la base des formes folkloriques. Bref, ce sont la résonance et la vibration du violon qui permettent de l'associer à la guitare, mais aussi de s'en dissocier par la continuité mélodique qu'il permet, c'est-à-dire une résonance plus feutrée parce qu'appuyée continuellement dans sa dynamique.

La recherche stylistique à partir du timbre

Mais pour être véritablement comprise, cette place qu'occupe le violon dans la chanson québécoise actuelle mérite que nous nous attardions également à l'originalité stylistique recherchée par ces groupes en fonction de choix poétiques précis. Cette originalité que recherche en soi toute génération musicale implantée dans un univers sociohistorique constitué ne saurait être appréhendée à travers une conscience téléologique de l'histoire, comme c'est le cas pour les avant-gardes musicales du XX^e siècle. C'est plutôt un désir de faire autrement, donc de se différencier par rapport aux générations précédentes, qui conduit ces groupes à rechercher une forme d'originalité stylistique¹⁴. En ce sens, et bien que cette recherche ne soit jamais revendiquée comme telle, elle fait partie intégrante de ces groupes et se révèle non seulement dans la musique qu'ils proposent, mais également dans leurs attitudes socioculturelles fortement connotées (évoquant de traits culturels qui ont marqué la génération des années 1970 et 1980, tant au niveau national qu'international) et dans leur discours engagé et générationnel (la défense de l'environnement, la priorité accordée à l'identité québécoise, la défense d'une social-démocratie pour la politique québécoise, etc.). Sur le plan musical, par exemple, l'introduction du violon et des motifs folkloriques sert de démarcation vis-à-vis de la chanson québécoise des années 1980 et 1990 et de la chanson purement rock. Il y a bien, disséminés dans la culture musicale québécoise, quelques exemples annonciateurs, comme ceux de la turlute chez Harmonium, des traits folkloriques chez Paul Piché et les Séguin, du violon *folk* chez les Frères à ch'val ou

¹⁴ Voir Huq 2006 pour l'exemple des *subcultures* en Angleterre et de la construction d'une identité jeune qui s'adapte aux changements sociaux. Voir également Buxton 1985 (78-84 et 99-107) pour le processus de différenciation survenu dans le rock des années 1960 et l'exemple des *Mods*.

chez Chloé Sainte-Marie. Mais cette recherche stylistique qu'évoque aujourd'hui l'amalgame du rock au violon ou l'attachement au folklore québécois s'observe comme une tendance de plus en plus importante chez des groupes comme Les Cowboys Fringants, Mes Aïeux et Capitaine Révolte, qui sont les exemples les plus significatifs du point de vue de l'influence de la musique traditionnelle québécoise sur la formation rock. D'autre part, tout en étant éloignés du son rock, des groupes comme Loco Locass (rap) ou des chanteurs comme Pierre Lapointe, Dumas et Ariane Moffatt suggèrent également cette recherche stylistique fondée entre autres sur un éclectisme musical évident et une conscience historique interpellée à plusieurs niveaux. Ainsi, un groupe comme Vulgaires machins, malgré son étiquette *punk rock*, formule, à l'intérieur d'une tradition musicale bien implantée, un discours ancré dans la réalité québécoise confrontée à la mondialisation (la chanson « Capital », 2003, et l'album *Compter les morts*, 2006). La musique rock actuelle appuyée par le violon et les motifs traditionnels s'intègre donc dans ce renouveau générationnel de la chanson québécoise. L'intérêt pour les citations de folklore apparaît même dans des groupes aux styles apparemment éloignés du traditionnel comme les Loco Locass, dont le rap est le principal véhicule de communication (voir par exemple « L'Alouette » et la podorythmie de « Libérez-nous des Libéraux »).

Il nous apparaît que ces groupes, comme ceux qui les ont précédés, ont cherché à fonder une originalité stylistique en fonction du changement générationnel survenu à la fin des années 1990 et de l'effervescence musicale qui l'accompagnait, annoncée par Les Colocs à travers leur engagement sociopolitique (voir Descheneaux et Trottier 2004). Pour Les Cowboys Fringants et Mes Aïeux, nos deux groupes à l'étude, le violon ressort indubitablement comme un instrument de choix, voire de stratégie dans cette recherche de différenciation générationnelle par l'entremise d'une couleur sonore réappropriée.

Afin de voir plus clair dans le traitement sonore que proposent les deux groupes à l'étude, nous avons choisi de reproduire et d'analyser certaines lignes mélodiques conduites par le violon dans « Le gars d'la compagnie » et « Qui nous mène ? ». Une attention spéciale sera accordée au rôle des hauteurs en rapport avec la qualité du timbre violonistique. Débutons par l'exemple des Cowboys Fringants. La chanson, ouverte sur un timbre percutant évoquant une coupe à blanc (voir le thème de la chanson), déclenche un déferlement mélodique conséquent. Cette mélodie principale ressortira de manière prépondérante en guise de refrain instrumental tout au long de la chanson :

Exemple 1. « Le gars d'la compagnie », refrain au violon.



Cette formule mélodique prend la forme d'une ritournelle avec un son chargé et granuleux issu d'un jeu d'archet appuyé, proche du grincement. Dans le *reel*¹⁵, la

¹⁵ Le *reel* est originaire d'Écosse et date du XVIII^e siècle. Il s'agit d'abord d'un air de danse en 2/4 sur un tempo rapide. Le *reel* s'est développé peu de temps après en Irlande. C'est du *reel* irlandais, de

primauté des notes conjointes et la reprise de patrons favorisent l'aisance du jeu et la rapidité. Les notes *ré* et *mi* forment ici les pôles sur lesquels le thème prend appui. La première mesure se développe à l'intérieur du second tétracorde de *sol* majeur, alors que la deuxième marque un retour en *mi* mineur. En effet, la mélodie est reprise ensuite dans le ton relatif de *mi* mineur naturel ou éolien, d'où la résolution du thème en une cadence sur *mi*. Le traitement mélodique par secondes descendantes qui succèdent aux pôles de *ré* et *mi* articule ce passage du deuxième tétracorde de *sol* majeur à sa relative mineure. Rythmiquement, chaque mesure trouve sa résolution sur la noire du quatrième temps, précédée d'effets de contraste entre croches et doubles-croches. Le traitement des hauteurs ressort ici comme serré et plutôt conjoint, ce qui contraste nettement avec le motif de transition qui suit le second refrain et qui conduira à un thème endiablé :

Exemple 2. « Le gars d'la compagnie », motif de transition.



L'extrait présenté ici, sur lequel s'ouvre un interlude, présente une écriture beaucoup plus aérée et faisant appel à des intervalles plus larges que dans le premier extrait. Nous avons affaire à une tout autre charge expressive, plus lyrique que dans la ritournelle précédente dont les notes déferlent et où les accents demeurent d'abord rythmiques. Le changement de dynamique et de style de jeu rapproche cet extrait de la complainte, alors que le mode de *mi* éolien subsiste¹⁶. Ainsi, le premier exemple (ex. 1) demeure essentiellement violonistique, alors que celui-ci pourrait très bien être joué par la guitare *lead*, ou même à la flûte. Au violon, l'effet de longueur résultant d'un mouvement appuyé en continuité est mis en valeur par la quinte juste descendante et la septième mineure ascendante aux deuxième et troisième temps de la première mesure. La seconde mesure contracte ce sentiment d'élargissement : une sixte mineure descendante précède une quarte juste ascendante. Le rythme joue ici sur les effets de longueur ou d'étirement, qui atténuent la tension de l'extrait précédent. Effectuant un retour au tempo originel (ex. 1), le début de l'interlude évoque indéniablement les rigaudons d'antan à travers une écriture serrée et un rythme en accélération.

Exemple 3. « Le gars d'la compagnie », début de l'interlude ou solo.



Cette ligne mélodique est typique de ce à quoi l'auditeur peut s'attendre lorsqu'il écoute un rigaudon, soit un air de danse rapide à deux temps (proche de la gigue)¹⁷.

forme binaire AABB, avec une mesure à 16 temps (dans l'ex. 1, division de la mesure en 16 doubles croches), que dérive le *reel* québécois (Joyal 1998-1999).

¹⁶ Voir Moore 1992 au sujet de la prégnance des modes en musique populaire.

¹⁷ Le rigaudon est une danse traditionnelle d'origine française dont on retrace les premières manifestations en Provence aux XVII^e et XVIII^e siècles, dans toutes les échelles sociales. Traversé en Nouvelle-France, le rigaudon fait partie, avec la gigue et le quadrille, des trois danses principales du folklore québécois.

Après la quinte juste ascendante qui engage le mouvement, l'écriture devient essentiellement conjointe, le plus souvent formulée en intervalles descendants, pour revenir après quelques répétitions à la note de départ, marquant ainsi le mode de *mi* éolien. Ce travail de répétition ou d'insistance sur les mêmes notes et d'écriture serrée sur un ambitus réduit de quinte (sauf pour le *ré* en broderie) conviennent formellement au style d'inspiration folklorique du rigaudon, qui fonde à la fois le jeu du violon et son grain. À noter également que la prise de son rapprochée du violon ajoute à la perception fine d'un son granuleux, très frotté. Dans un autre style musical tout aussi déchaîné, on pourrait également transposer un tel thème à la guitare électrique sans distorsion, avec un son net (*clean*). L'emplacement de ce thème, à l'endroit du pont (*bridge*) dans la musique rock, appartient souvent à la guitare électrique solo et parfois à la batterie.

Chez Mes Aïeux, la ritournelle à la base de « Qui nous mène ? » prend la forme d'une citation de la chanson folklorique « C'est l'aviron ».

Exemple 4. « Qui nous mène ? », ritournelle.



Ce thème, exécuté au violon, apparaît ici en *do* majeur, une tonalité qui contredit peut-être l'origine de plusieurs de ces chansons rurales de l'époque de la Nouvelle-France¹⁸. Toutefois, la reprise du thème transposé à la tierce majeure (sur *mi*) révèle un caractère modal avec l'ajout d'un *si* bémol, qui rapproche ce passage du *mi* locrien. Ici, il s'agit d'un motif confié initialement au chant. Le fait qu'il soit joué par le violon dévoile la subtilité de la citation. Elle s'oriente sur le préalable culturel selon lequel l'auditeur reconnaît les paroles de cette chanson. De cette manière, cette citation s'adresse d'autant plus à une culture définie partageant des références communes. Cette citation contraste encore une fois avec le début du thème final dont l'accélération, couplée à une diminution des valeurs, marque l'atmosphère festive et déchaînée.

Exemple 5. « Qui nous mène ? », interlude ou solo.



Ces traits saccadés sont tout à fait caractéristiques du jeu violonistique et renvoient à d'autres cultures traditionnelles organisées autour du violon solo (aussi appelé *fiddle*¹⁹), par exemple chez les Juifs (musique klezmer) et les Slaves²⁰. Le violon

¹⁸ *Do* majeur était la tonalité de transcription la plus usitée et dont le centre tonal était plus facile à atteindre par tous les types de voix. Dans cet exemple, il s'agit plus spécifiquement d'une chanson tirée du passé colonial québécois, dont le rythme adapté à une tâche bien précise l'apparente aux chants de travail. Ce sont les premiers canotiers qui chantaient cet air en avironnant.

¹⁹ *Fiddle* est le terme anglais qui désigne le violon dans la musique traditionnelle irlandaise ou celtique. Le terme est notamment apparu en titre d'un disque de Itzhak Perlman, *Klezmer. The Fiddler's House* (1996).

atteint ici une dimension d'autant plus inclusive qu'elle est interculturelle. Ici aussi, comme c'était le cas dans l'utilisation traditionnelle du violon chez Les Cowboys Fringants, l'écriture demeure conjointe, mais se concentre d'une façon différente autour des pôles de *mi* et de *la*, initiant les intervalles de quarts et quintes en une sorte d'alternance entre mouvements descendants et ascendants, qui convient très bien aux paroles (« qui nous mène en bas » / « qui nous mène en haut ») du refrain final. Bien que le début de cette cadence dans le style « violoneux » soit rapide, le rythme s'anime et se contracte encore davantage à la troisième mesure, littéralement scindée en deux par l'entremise des silences, ce qui marque un changement de direction spontané, comme une confrontation. Métaphoriquement, l'aviron ne semble plus mener grand-chose... Dans la quatrième mesure, la mélodie se resserre en prenant la forme d'une cellule en *ostinato*. Cette mesure fournit un bon exemple de concentration mélodique en agissant comme un marqueur épisodique annonçant à l'auditeur une suite délurée dans laquelle le violon atteindra le registre aigu sur des notes répétées, fortement appuyées elles aussi, ce qui crée potentiellement une véritable excitation chez l'auditeur²¹.

Les incidences du traitement des hauteurs sur le timbre s'avèrent nombreuses dans ces deux extraits. Nous voudrions simplement insister sur deux d'entre elles : l'écriture conjointe mélodiquement concentrée et l'écriture élargie ou disjointe. Il ne fait aucun doute que le traitement des hauteurs valorise certaines caractéristiques du violon selon l'atmosphère musicale désirée. L'écriture conjointe et concentrée dans un registre moyen accentue l'effet de brillance si typique du violon et si fondamental dans les deux chansons analysées (exemples 1, 3 et 5). Les mélodies déployées par le violon en écriture serrée dans un mouvement rapide accentuent la dimension granuleuse du son par un archet d'abord frappé, puis frotté. Au contraire, une écriture disjointe, caractérisée par des intervalles larges sur des durées longues, insiste plutôt sur les effets de relâchement que permettent l'entretien du son de violon et les appuis de l'archet. Ce desserrement met également à l'avant-plan l'effet de *legato* propre au violon. Le lyrisme, terme qui revient souvent pour caractériser la couleur sonore du violon dans des passages expressifs, trouve dans cette évocation de l'espace un appui concret. D'autre part, nous avons vu que les exemples cités n'interpellent pas tous directement la facture sonore du violon mis en disponibilité dans la formation instrumentale. Ainsi, l'exemple 3 indique un choix poétique : la commutation possible du violon avec la guitare électrique du quatuor rock. Quant à l'exemple 4, il découle plutôt d'un choix esthétique : une référence culturelle exclusive qui renvoie à l'identité de l'auditoire.

Ce qui vient d'être décrit fonde-t-il vraiment une quelconque originalité et permet-il à ces deux groupes et aux autres du même genre de revendiquer une même appartenance ? Sur le plan historique et culturel, d'autres groupes actuels et groupes rock des années 1970 nous offrent des exemples tout aussi intéressants. Nous avons évoqué les exemples passés de Velvet Underground et d'Ultravox, où l'adjonction du violon au quatuor rock répondait à des préoccupations expérimentales. Quant à de véritables réminiscences du folklore, elles apparaissent

²⁰ L'aspect « russe » de cette mélodie est renforcé par les « yo ! » vocaux intervenant entre chaque trait. La culture russe et la culture québécoise se rapprochent notamment par leur nordicité. L'aspect accéléré de ces mélodies festives juives ou russes convient aussi à cette comparaison.

²¹ Nous nous permettons ici de faire ces observations d'après notre propre expérience en tant qu'auditeurs participants lors des concerts de ces groupes.

plus perceptibles chez un groupe comme Louise Attaque. Il s'agit ici d'un contre exemple fondamental, puisqu'il confirme sur le plan culturel un intérêt conjoncturel pour la recherche d'une nouvelle qualité sonore par l'entremise du violon, ce qui ne limite plus le phénomène au rock québécois actuel. Dès 1997, avec leur album éponyme, le groupe proposait également une écriture serrée et un son granuleux au violon qui, comme chez les deux groupes à l'étude, remplit une fonction de *lead*.

Exemple 6. « Savoir », Louise Attaque.



Cet extrait mélodique, tiré de la chanson « Savoir », partage plusieurs similitudes avec les extraits reproduits plus haut, à commencer par les notes répétées, l'ambitus restreint dans lequel se déploie la mélodie et les contrastes rythmiques. De plus, l'esprit du rigaudon semble tout à fait respecté.

Ce qu'il faut chercher à identifier avant tout en ce qui concerne ces groupes et la possibilité d'une singularité, c'est la mouvance stylistique qui se cache derrière leur écriture musicale et les gestes qui les ont mis au monde, tout cela renvoyant au style en tant que « pratique signifiante », comme l'a mis en évidence Dick Hebdige (1990). Au-delà de la musique, il faut s'arrêter ici sur les significations rattachées au violon et les comportements que cet objet appelle lors des manifestations publiques de ces groupes. Comme le précise Peter Wicke (1990), en nous renvoyant clairement du côté de la réception et du contexte de production :

« Ce sont les fans respectifs qui, avec ces objets, allouent précisément des significations définies au rock, et qui mettent en mouvement une relation dialectique entre la forme musicale et l'usage culturel, engendrant ainsi continuellement de nouveaux styles de jeu »²². (Wicke 1990, 73 ; notre traduction)

Cette observation nous transporte dans le contexte matériel et les comportements sociaux interpellés par la culture rock génératrice de modes, d'images et d'attitudes renforçant un sentiment d'appartenance à cette culture. Nous pensons que cette importance attribuée aux objets constitutifs d'un mode d'identification culturel n'est pas si éloignée de celle conférée aux instruments de musique utilisés par ces groupes, qu'on pense par exemple aux symboles virils associés à la guitare électrique. C'est pourquoi, réintroduit dans le contexte rock actuel propre au renouveau de la chanson québécoise, le violon acquiert un rôle majeur dans l'image que projettent ces groupes et la manière dont ils se définissent. Ce n'est pas pour rien que dans les deux cas à l'étude, tant musicalement que symboliquement, le violon est mis à l'avant-scène du discours musical. D'une certaine façon, c'est le violon qui conduit les deux groupes, aussi bien lors de la performance que lors de la mise en valeur du produit musical, d'où, entre autres, l'étiquette « néo-trad » qui a été apposée à la musique de Mes Aïeux. Nous n'insisterons pas non plus sur le fait que la partie de violon est assurée par l'unique membre féminin de chacun des deux

²² « It is the respective fans who, with these objects, allocate precisely defined meanings to rock, and who set in motion a dialectical relationship between musical form and cultural usage which has continually spawned new playing styles. »

groupes (Marie-Annick Lépine et Marie-Hélène Fortin, respectivement). Mais ce qui est plus manifeste encore, c'est de voir le violon mis en valeur en concert, c'est-à-dire occuper la première place aux côtés du chanteur, quand celui-ci ne s'efface pas totalement pour lui céder la place. Or, si le violon arrive à s'imposer ainsi jusqu'à redéfinir la sonorité d'ensemble du groupe rock québécois, c'est grâce à son timbre et aux caractéristiques que le traitement des hauteurs et du rythme arrivent à mettre de l'avant. C'est pourquoi une telle analyse ferait fausse route si le rôle du corps dans cette musique était passé sous silence. En raison du mouvement festif voulu par ces groupes, ce que confirment à la fois leur attitude désinvolte, leur sens de l'humour et les connotations critiques et sociales à la base de leur discours, bref tous ces gestes musicaux et symboliques qui les différencient depuis leur arrivée dans l'univers de la pop québécoise, les effets timbriques et symboliques du violon sont largement sollicités de manière à soulever les foules et produire une incidence directe lors des performances musicales²³. C'est pourquoi la danse et les mouvements corporels, auxquels nous pouvons rattacher le *trash*, sont des phénomènes incontournables durant les concerts de ces groupes, accentués cependant ici par le continuum musical offert par le violon au même titre que la guitare *lead* dans le rock.

Le violon acquiert donc la fonction de médiateur symbolique dans l'étude de ces groupes. En effet, non seulement il porte l'impact général de ces musiques en lien avec un folklore musical à réinventer et à revitaliser, mais il contribue directement à l'effet d'ensemble qui propulse les auditeurs vers une adhésion spontanée dont témoignent les gestes corporels et la danse en groupe comme dans les musiques rock. De plus, l'engagement historique envers la nation québécoise contenu dans les textes renforce le rôle du violon dans la représentation de ces groupes et de leurs auditeurs sur le plan de l'image, puisqu'il est présenté comme le symbole de leur manifestation en concert²⁴. Bref, le violon s'insère entre l'engagement et le discours musical, d'où l'idée d'une médiation symbolique. S'il y a une originalité à chercher, donc, elle ne se trouve pas tant du côté historique ou culturel que du côté du contexte dans lequel cette musique est produite, soit le renouveau de la chanson québécoise actuelle où le violon joue un rôle de premier plan, non seulement en renvoyant au passé culturel québécois, mais également en générant un discours musical largement influencé par le folklore et les formes anciennes, sans parler des textes qui renvoient directement à des réalités québécoises et dont le violon se fait l'extension communicationnelle. En se rattachant à un univers socio-symbolique invoquant un autre horizon de significations, soit celui du folklore propre au patrimoine québécois, cette musique prend sens pour les gens qui l'écoutent et extériorisent ses effets.

²³ Le lien que nous établissons entre les mélodies du violon et les réactions festives provient aussi du fond culturel interpellé, soit celui des fêtes du Jour de l'An, démonstration folklorique de réminiscence par excellence. Il faut dire qu'avant Les Cowboys Fringants, la jeune génération entendait du violon uniquement lors de ces fêtes ou renvoyait au violon en tant qu'instrument traditionnel associé à un répertoire spécialisé. D'autre part, la réaction *trash* à l'écoute du violon souligne bien l'identification de ces traits de violon avec les *riffs* et solos de la guitare électrique dans les groupes rock et surtout *hard rock*.

²⁴ « Le gars d'la compagnie » dénonce l'exploitation dont ont été victimes les Canadiens français dans le passé. C'est le film *L'erreur boréale* (1999) de Richard Desjardins qui a servi d'inspiration.

Les renvois à l'identité socioculturelle

En définitive, en quoi une réflexion sur l'instrumentation peut-elle nous conduire à une investigation de l'identité socioculturelle reflétée par ces groupes ? Pour mieux comprendre, tâchons d'abord de voir en quoi les instruments s'intègrent dans un ordre socio-symbolique. Comme le précise l'ethnomusicologue Kevin Dawe :

« Les instruments de musique sont formés, structurés et façonnés à partir de l'expérience personnelle et sociale, de même qu'élaborés à partir d'une grande variété de matériaux naturels et synthétiques. Ils existent à l'intersection de mondes matériels, sociaux et culturels où ils sont à la fois construits et façonnés par la force de l'esprit. »²⁵ (Dawe 2003, 275 ; notre traduction)

Parce qu'ils jouent le rôle d'intermédiaire entre ceux qui font la musique et ceux qui l'écoutent, les instruments possèdent des fonctions sociales bien précises qu'ils évoquent en partie ou en totalité. Nous l'avons relaté précédemment concernant le violon : le contexte auquel il est associé dans la société québécoise révèle sa fonction sociale et festive dans un monde où les coutumes étaient tout autres. De même, la guitare comme la batterie réfèrent à un univers symbolique extrêmement codifié, mais de façon différente : ils reposent sur le besoin de défolement et d'éclatement propre aux musiques rock.

En ce sens, dans les deux chansons à l'étude, le violon renvoie au passé culturel et national du Québec, que ce soit par la citation d'un thème folklorique chez Mes Aïeux ou par un renouveau de la forme du rigaudon chez Les Cowboys Fringants. Mis dans un contexte rock, le violon et les formes du passé traditionnel québécois ne viennent-ils pas accentuer à la fois le défolement propre aux musiques rock et leur côté revendicateur (voir Wicke 1990) ? Nous croyons que c'est le cas, et cela nous conduit à proposer deux autres idées pour mieux comprendre cette fusion qui fonde le style de cette musique rock. D'abord, comme le précisait Middleton (2004, 775), la musique populaire se distingue avant tout par l'importance qu'elle accorde aux gestes corporels. À l'audition comme en concert, le violon, au sein des deux groupes, joue autant que les autres instruments sur ce mimétisme propre à l'évocation des mouvements du corps. Bien davantage, c'est le violon, par sa brillance et sa sonorité soutenue, qui enclenche la danse et favorise un contexte où les rigaudons, en étant réinventés, n'ont rien perdu de leur effet quant à leur capacité de soulever les foules. En fait, le violon, en remplaçant la *lead guitar*, vient appuyer cet effet d'adhésion spontanée du public. Les gestes propres aux musiques rock, notamment les temps appuyés de manière incisive, sont autant portés par les instruments rythmiques que par un instrument lyrique comme le violon : les coups d'archet accentuent la battue et propulsent le mouvement vers l'avant.

C'est donc dire que, par ce nouveau contexte au sein duquel s'insère le violon, la musique traditionnelle évoquée est réinventée et réintroduite dans un nouvel ordre socio-symbolique qui lui permet une fonction nouvelle tout en évoquant un ordre

²⁵ « Musical instruments are formed, structured, and carved out of personal and social experience as much as they are built up from a great variety of natural and synthetic materials. They exist at an intersection of material, social, and cultural worlds where they are as much constructed and fashioned by the force of minds. »

ancien. Car le violon intervient ici à un double niveau : tout en référant à l'ordre ancien propre à la culture québécoise, il tient une fonction aussi essentielle que les autres instruments dans cette musique rock. Comment expliquer cette double fonction ? La réponse se trouve certainement dans l'idée, avancée par Dawe (2002, 282), que l'important n'est pas ce que les instruments ont été, mais ce qu'ils deviennent au fil du temps. Autrement dit, c'est le propre de l'instrument que d'être réinsufflé dans un nouveau contexte. Le violon joue bien ce rôle tout en ne perdant rien de sa couleur folklorique dans une société où la mémoire acquiert une fonction narrative structurante.

Il faut donc s'arrêter au contexte pour mieux comprendre la signification de la rencontre à l'œuvre entre le violon et la formation rock. D'abord, dans la musique pop, comme le souligne Richard Middleton, « toute la culture musicale est maintenant marquée par la valorisation des identités locales, la célébration de l'ironie et l'évacuation de la téléologie » (Middleton 2004, 780). La chanson québécoise actuelle n'échappe pas à cette tendance fortement influencée par le contexte du postmodernisme culturel et artistique. En ce sens, il y a une forme de valorisation des identités locales dans les deux groupes mentionnés, réalisée en amalgamant le violon au son rock et en réinventant certaines formes anciennes. Cela sert à marquer sans ambiguïté sa société d'appartenance et les identités locales qui y sont investies. De sorte qu'on comprend mieux, à la lumière des études de Simon Frith (1996), dans quelle mesure « la musique permet d'accéder à une identité » (Middleton 2004, 778). En fait, le recentrement sur des sonorités ou des formes propres à la culture d'appartenance sert de marqueur identitaire et permet aux musiciens de valoriser ce qui les définit en propre par rapport à l'héritage du passé. Par le retour à l'identité locale, les musiciens prennent appui sur un passé structurant pour la communauté d'appartenance, donc aux repères clairement identifiables. Plutôt que de produire un rock comme celui proposé par la culture anglophone dont la guitare électrique est une icône, ces jeunes groupes ont pris appui sur des sonorités locales de manière à établir une communication à travers la mise en présence de références communes. Comme le précisait Serge Lacasse, si on considère la musique comme une pratique culturelle où « les agents "s'entendent" entre eux pour adopter des éléments communs [...] auxquels ils pourront s'identifier » (Lacasse 2002, 39), on comprend alors pourquoi la sonorité proposée par ces groupes fonde à la fois la reconnaissance stylistique de cette musique et le sentiment d'appartenance qui peut s'en dégager chez les auditeurs partageant la même culture. Le processus identitaire, c'est-à-dire là où se créent des liens sociaux entre les individus et le groupement (voir Chauchat 1999), est directement interpellé dans cette musique par les identités locales qui y sont mises en jeu, en l'occurrence le folklore québécois d'ici. Il s'ensuit un recentrement sur la communauté d'origine qui devient à la fois une assurance et une manière de mieux valoriser ce qui distingue cette appartenance : la jeunesse d'aujourd'hui reconnaît être l'héritière d'une culture spécifique qu'elle s'évertue à mettre en relief dans sa musique.

Ce que constatait Jocelyn Létourneau concernant l'intégration de la jeunesse des années 1990 s'applique dans le moindre détail aux groupes rock étudiés ici :

« [Sur le] plan mémoriel, [les jeunes] tentent de trouver un équilibre entre, d'une part, un héritage à préserver et un legs dont ils sont fiduciaires, et, d'autre part, un horizon qu'ils doivent inventer pour tracer leur voie, quérir leur sens et renouveler la

problématique du groupe envers lequel ils assument une part de responsabilité puisque c'est au sein de ce groupe qu'ils ont trouvé, naguère, un lieu identitaire primitif. » (Létourneau 1997, 15)

C'est pourquoi, à notre avis, il faut parler d'une identité en construction au sein de cette jeunesse musicale, dans la mesure où les stratégies poétiques mises à l'œuvre pour créer cette musique diffèrent largement de celles utilisées par leurs aînés et servent en même temps à caractériser une expérience particulière au sein de la culture d'appartenance. En ce sens, c'est comme si cette jeunesse avait eu besoin de trouver des repères stables sur lesquels elle pourrait s'appuyer en vue d'établir une communication avec les siens. Et en effet, compte tenu du succès de ces groupes à l'heure actuelle, on peut affirmer que ce recentrement sur des repères symboliques et nationaux clairement identifiables leur permet une émancipation par rapport au rock dont ils ont hérité.

Les textes des chansons nous fournissent également les outils sémiotiques pour investir les comportements d'adhésion et les symboles véhiculés par ces musiques. Pourtant, les mots ne disent pas tout, notamment parce qu'ils sont fortement influencés par les positions idéologiques et polémiques des groupes à l'étude. Si nous en faisons abstraction et nous en tenons uniquement à la musique, c'est parce que ce sont les instruments et les sonorités qui révèlent les assises sociohistoriques et nationales sur lesquelles ces groupes prennent appui pour créer leur style. En effet, avant d'être un texte chanté, la chanson est d'abord le fruit d'individus réunis autour d'une entente tacite quant à la musique qui sera produite et aux intérêts qui les guident. C'est en ce sens qu'il faut parler de choix instrumentaux largement déterminés par les stratégies poétiques mises de l'avant en fonction d'une identité à construire pour cette jeunesse musicale. Le timbre qui en ressort se rattache à des significations sociopolitiques et idéologiques bien précises qui sont l'attachement à un passé à réinventer, la dénonciation des conditions outrancières des anciens Canadiens français et la valorisation de projets collectifs communs pour le Québec à venir, ainsi que la différenciation sur le plan sonore par rapport à la musique rock américaine. La couleur sonore que provoque la rencontre du violon et de l'instrumentation rock, loin d'être fortuite, évoque un choix identitaire dicté par une histoire donnée et par une culture fortement chargée de connotations à investir d'un sens pour ces héritiers. Bref, ce folklore réinventé par l'adjonction du violon au quatuor rock conduit vers de nouvelles explorations sonores par le biais d'un instrument porteur aussi bien symboliquement que musicalement. Le violon devient ce générateur du rythme d'ensemble, où la génération née dans les années 1970 et 1980 se reconnaît et partage des valeurs communes. De sorte que le choix instrumental de ces groupes apparaît plus que jamais comme une question de culture sonore et de reflet identitaire.

RÉFÉRENCES

CHAUCHAT, Hélène (1999). « Du fondement social de l'identité du sujet », Hélène CHAUCHAT et Annick DURAND-DELVIGNE (dir.), *De l'identité du sujet au lien social*, Paris, Presses universitaires de France, p. 7-26.

**LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE,
VOL. 9, N^{OS} 1-2, p. 81-91.**

DALLAS, Karl (1975). *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, Londres, Eyre Methuen Ltd.

DAWE, Kevin (2003). « The Cultural Study of Musical Instruments », Martin CLAYTON, Trevor HERBERT et Richard MIDDLETON (dir.), *The Cultural Study of Music : A Critical Introduction*, New York, Routledge, p. 274-283.

DESCHENEAUX, Aurée et Danick TROTTIER (2004). « “Quelque chose se passe” – Le retour de la chanson engagée au Québec », *Le Devoir*, mardi 30 mars.

FRITH, Simon (1996). *Performing Rites : On the Value of Popular Music*, Oxford, Oxford University Press.

HEBDIGE, Dick (1990). « Style as Homology and Signifying Practice » (1979), Simon FRITH et Andrew GOODWIN (dir.), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, New York, Routledge, p. 56-65.

HUQ, Rupa (2006). *Beyond Subculture. Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*, Londres/New York, Routledge.

JOYAL, Jean-Pierre (1998-1999). « Au-delà du réel : Introduction à la musique traditionnelle instrumentale québécoise/La gigue » *Mnémo*, no 21, septembre 1998 et janvier 1999. [www.mnemo.qc.ca/html/98\(21\).html](http://www.mnemo.qc.ca/html/98(21).html), consulté le 5 février 2007.

LACASSE, Serge (2002). « Vers une poétique de la phonographie : La fonction narrative de la mise en scène vocale dans “Front Row” (1998) d’Alanis Morissette », *Musurgia*, vol. 9, n^o 2, p. 23-41.

LÉTOURNEAU, Jocelyn (1997). « Présentation », Jocelyn LÉTOURNEAU (dir.), *Le lieu identitaire de la jeunesse d’aujourd’hui*, Paris, L’Harmattan, p. 11-25.

Les Cowboys Fringants (2000). *Motel Capri*. Les éditions berlingot, SOCAN 2000, EKCD008, 1 disque compact.

Louise Attaque (1997). *Louise Attaque*. Atmosphériques/MUSICOR 1997, TRMCD-4002, 1 disque compact.

MCCLARY, Susan et Robert WALSER (1990). « Start Making Sense ! Musicology Wrestles With Rock », Simon FRITH et Andrew GOODWIN (dir.), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, New York, Routledge, p. 277-292.

Mes Aïeux (2001). *Entre les branches*. Les Disques Victoire, SODEC 2001, VIC2-1631, 1 disque compact.

MOORE, Allan F. (1992). « Patterns of Harmony », *Popular Music*, vol. 11, n^o 1, janvier, p. 73-106.

MIDDLETON, Richard (2004). « L’étude des musiques populaires », Jean-Jacques NATTIEZ et al. (dir.), *Musiques : Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. II, « Les savoirs musicaux », p. 766-784.

**LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE,
VOL. 9, N^{OS} 1-2, p. 81-91.**

RISSET, Jean-Claude (2004). « Timbre », Jean-Jacques NATTIEZ *et al.* (dir.), *Musiques : Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. II, « Les savoirs musicaux », p. 134-161.

SLAWSON, Wayne (1985). *Sound Color*. Berkeley : University of California Press.

TROTTIER, Danick (2003). « La musicologie et l'omission volontaire du contexte socioculturel : Le cas exemplaire de la musique postmoderne », Monique DESROCHES et Ghislaine GUERTIN (dir.), *Construire le savoir musical : Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, Paris, L'Harmattan, p. 157-178.

WICKE, Peter (1990). *Rock Music. Culture, aesthetics and sociology*, Cambridge, Cambridge University Press.