

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]

**L'identité culturelle dans « Montréal », d'Ariane Moffatt :
une analyse musicale sémiologique**

Mélieane Laurier-Crompt
Université McGill, Montréal, Québec

Août 2008

Un mémoire soumis à la faculté des études supérieures
de l'Université McGill en vue de l'obtention du diplôme de maîtrise en arts

© Mélieane Laurier-Crompt

2008



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-66941-9
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-66941-9

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Table des matières

Abrégé.....	i
Abstract	ii
Remerciements	iii
1. Introduction et problématique	1
1.1 Introduction, choix de chanson et question principale	1
1.2 Approche théorique, définition du texte et collecte de données	3
1.3 Codes et sémiologie.....	8
1.4 Valeurs et identité.....	10
1.5 Conclusion et schéma général.....	12
2. Méthodologie et revue de littérature	14
2.1 Analyse théorique et structurale.....	15
2.2 Interprétation sémiologique	22
2.3 Musique et identité collective	31
2.4 Conclusion et graphique récapitulatif.....	36
Chapitre 3 : Analyse théorique et structurale.....	38
3.1 Forme, instrumentation et tonalité	38
3.2 Métrique, basse, mélodie et remplissage.....	40
3.3 Périodicité, interaction des instruments et nuances.....	47
3.4 Conclusion	51
Chapitre 4 : Interprétation sémiologique	52
4.1 Codes musicaux	52
4.2 Paroles et musique.....	64

4.3 Conclusion	69
Chapitre 5 : Identité	70
5.1 Cadre théorique	70
5.2 Phénomènes musicaux identitaires spécifiques au Québec et brève historique	73
5.3 Ariane Moffatt sur la scène musicale de l'été 2006	76
5.4 Conclusion	80
6. Conclusion.....	81
Annexe 1 : Transcription.....	84
Annexe 2 : Paroles.....	99
Annexe 3 : Exemption de droits d'auteur	100
Bibliographie.....	101
Discographie.....	105

Abrégé

La chanson « Montréal », d'Ariane Moffatt, a remporté un vif succès durant l'été 2006. Ce mémoire examine les causes de cette popularité. Après une revue des diverses méthodes existantes en recherche en musique populaire, trois types d'analyse se succèdent. En premier lieu, l'étude présentée ici décrit la chanson de manière théorique; on y observe le fonctionnement de la voix, de la mélodie, de la métrique, de la basse, des phrases, de la tonalité, des accords et des instruments utilisés, imagés par une transcription précise de l'enregistrement de la chanson. Puis, le présent travail étudie les codes musicaux qui se retrouvent dans « Montréal ». Dans cette deuxième section, le message musical du morceau est analysé, en tenant compte du contexte socioculturel de l'été 2006, de l'histoire nationale et musicale qui a précédé la sortie de cette pièce et des paroles de la chanson. Finalement, cette étude investigate la composante identitaire de « Montréal » en examinant les croyances nationalistes des Québécois, la place de la chanson dans l'imaginaire collectif de ce peuple, et la tradition musicale populaire de la province.

Abstract

The song « Montréal », by Ariane Moffatt, has achieved a great success in the Summer of 2006. This thesis scrutinizes the causes of this popularity. After a review of the diverse existing methods in popular music research, three modes of analysis are presented. First, the study shown here describes the song through a music-theoretical approach; it observes the rules governing the voice, the melody, the rhythm, the phrases, the bass, the tonality, the chords, and the instruments used, supported by a precise transcription of the song. Then, this paper studies the musical codes that are found in "Montréal". In this section, the musical message of the piece is analyzed, while taking in consideration the sociohistorical context of the Summer of 2006, the national history that preceded the release of this piece, and the lyrics of the song. Finally, this study investigates the issue of national identity in Québec, the place of "Montreal" into the collective imagination of Quebecers, and the popular music tradition of the province.

Remerciements

Merci à vous...

Prof. David Brackett, directeur de recherche, pour sa confiance, sa patience, ses explications, sa disponibilité, ses questions et commentaires pertinents.

Diane Laurier, qui m'a donné le goût des études supérieures, de la recherche et de l'écriture dès mon plus jeune âge et qui a toujours le mot juste.

Le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada, pour sa participation financière.

Prof. Peter Schubert, Prof. Christoph Neidhöfer, Prof. Jonathan Wild, pour leurs suggestions et commentaires lors de mon application au CRSH. De manière plus générale, merci à tous les professeurs du département de théorie musicale pour avoir cru en moi depuis le début de mes études à McGill.

Prof. Philip Tagg, pour son encouragement et sa lecture attentive d'une première ébauche des chapitres 3 et 4.

Prof. Lisa Barg, pour m'avoir encouragée à appliquer au symposium *Feminist Theory and Music* 9.

Tout le personnel de la bibliothèque de musique Marvin Duchow de l'Université McGill, en particulier Cynthia Leive, Brian MacMillan et David Curtis, pour leur perspicacité lors de mes recherches.

Élise Beaulac, pour son aide avec la traduction de certains passages.

Mariane Gendron-Troestler, pour ses conseils au sujet de la formulation de certains passages.

Hugo Trépanier, pour son soutien, sa compréhension et ses commentaires.

1. Introduction et problématique

1.1 Introduction, choix de chanson et question principale

L'identité collective d'un peuple se définit en partie par les projections collectives de valeurs et de comportements de ses citoyens. Aussi, elle se construit par les manifestations culturelles d'une nation et les ensembles discursifs créés en rapport à ces manifestations.¹ Dans le cas du Québec, certains chercheurs ont constaté que le sentiment identitaire passe en grande partie par la chanson.² À ce sujet, plusieurs études culturelles ont été menées à propos d'artistes québécois des années 50 à 90 (Ollivier 2006, Giroux 1993, Grenier 1995). Pourtant, il s'avère que peu de chercheurs se soient interrogés sur la place de la chanson dans la définition de l'identité collective québécoise au cours des années 2000. Il m'a donc semblé à propos de me questionner sur cette avenue, dans le but de contribuer à la recherche sur l'identité effectuée au cours des dernières années. D'ailleurs, le contexte socioculturel de l'année 2007, année qui voit renaître un questionnement sociétal collectif au sujet de la nation québécoise, véhiculé dans la commission de consultation publique Bouchard-Taylor, se prête bien à une telle exploration.³

Ma recherche principale vise donc à prendre en exemple une chanson construite autour d'une vision donnée de l'identité collective pour mieux en comprendre la portée identitaire. Simon Frith suggère que la musique populaire crée et construit une expérience

¹ Stuart Hall, "Introduction: Who needs identity?," *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall et Paul DuGay, London: SAGE publications, 1996, 1-4.

² Grenier 1995, Ollivier 2006, Léger 2003.

³ Gérard Bouchard et Charles Taylor, *Fonder l'avenir: Le temps de la conciliation (rapport abrégé)*, gouvernement du Québec, 2008. Ce rapport a été commandé par l'Assemblée Nationale alors que les Québécoises et Québécois ont eu un questionnement collectif en rapport avec leurs valeurs communes, leur langue, et l'apport culturel de l'immigration.

qui n'a du sens que dans la mesure où on l'expérimente au point de vue de l'identité collective et subjective.⁴ Pourtant, il ne suggère pas de moyens pour comprendre comment ce sentiment identitaire prend forme à travers la musique populaire. En ma qualité de théoricienne de la musique, je suis convaincue que cette perception identitaire vécue à travers une chanson passe non seulement par un processus discursif et psychanalytique, mais aussi par un processus musical. Je cherche donc à comprendre comment les sons que l'on perçoit dans une chanson ont pu faire naître un sentiment d'appartenance au sein du public québécois.

Pour répondre à la question précédente, l'exemple de la chanson « Montréal », d'Ariane Moffatt, m'a semblé particulièrement à propos. En effet, j'ai voulu choisir une chanson à laquelle le public québécois s'identifiait fortement pour les besoins de cette recherche. « Montréal » véhicule un fort sentiment d'appartenance à travers ses paroles. De plus, Moffatt montre très bien que la ville de Montréal l'habite par son choix de métaphores se rapportant au corps. Il me paraît à propos de vouloir explorer comment ce sentiment pourrait se transmettre par la musique. Aussi, Moffatt s'est vu décerner le Félix de l'interprète de l'année au gala de l'ADISQ de 2006. Contrairement aux autres trophées de ce gala, ce prestigieux prix est décerné par le public. On peut en déduire que l'auditoire québécois s'identifie volontiers à cette auteure-compositeure-interprète. En rapport avec cet exemple de chanson à forte connotation identitaire, je pose la question suivante : *comment les codes musicaux présents dans la chanson « Montréal », d'Ariane Moffatt, activent-ils un sentiment d'identité collective?*

⁴ Simon Frith, "Music and Identity," *Questions of Cultural Identity*, éd. Stuart Hall et Paul DuGay, (London: SAGE publications, 1996,) 109.

1.2 Approche théorique, définition du texte et collecte de données

Je crois fermement que la compréhension des codes musicaux passe par une analyse poussée et détaillée des composantes stylistiques et des éléments musicaux présents dans la chanson. Pourtant, avant même de procéder à une analyse de ces composantes, je désire me questionner sur la nature du texte musical en chanson populaire. *Étant donné la multiplicité des performances données par l'artiste, souvent même des versions qui sont connues du public, où se situe le texte à analyser en musique populaire?* À ce sujet, Theodore Gracyk soumet l'idée que le texte, en musique rock, se situe dans les enregistrements studio d'une chanson ou d'un album donné : « Recordings are the primary link between the artist and its audience, and the primary object of critical attention. »⁵ S'il est vrai que Moffatt ne semble pas être une rockeuse comme telle, elle entre dans la tradition qui est gouvernée par l'importance de l'enregistrement studio. J'aurai plus loin l'occasion de discuter de l'importance des auteurs-compositeurs-interprètes dans le paysage musical québécois. Pour le moment, je préfère centrer ma réflexion sur la définition du rock de Gracyk : « Rock is largely unified by an intellectual framework in which "high art" categories have been appropriated and deployed in the creation and consumption of popular music. »⁶ On voit bien comment la musique de Moffatt, en tant qu'artiste qui voit la composition comme une occasion de s'exprimer, entre dans cette définition :

C'est plus difficile à assumer sur le coup parce que tu as l'impression d'être un livre ouvert. Quand tu écris, tu ne penses pas vraiment au rebond, tu ne penses pas à quand ça va sortir, au comment ça va être perçu. Moi, je ne regarde pas aussi loin pendant le processus de création. Après, quand ça a

⁵ Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise* (London: Duke University Press, 1996), 18.

⁶ *Ibid.*, p. xi.

sorti, je me suis sentie vraiment nue! Mais j'en suis sortie renforcée et avec une meilleure compréhension de ce qu'est mon métier.⁷

Qui plus est, Gracyk propose que la tradition et l'histoire d'un genre musical ou d'un artiste dicte son appartenance à un genre musical en particulier. Dans ce cas, le fait que Gracyk considère Tori Amos et Joni Mitchell, deux influences majeures pour Moffatt, comme des artistes du rock démontre que cette chanteuse fait partie de la tradition du rock proposée par Gracyk.⁸

Dans un même ordre d'idées, Allan F. Moore suggère aussi que le « primary text » de son analyse du rock portera sur les enregistrements. Par ailleurs, étant lui-même musicologue, il pousse sa description du texte dans une autre direction que celle de Gracyk. En effet, Moore reprend les trois niveaux d'analyse de Jean-Jacques Nattiez pour décrire son étude du texte. Tout d'abord Nattiez propose le niveau immanent, qui provient de ce qui est inhérent à la musique, le niveau poétique, qui s'intéresse à la musique du point de vue de celui qui la produit et le niveau esthétique, qui se concentre sur la musique comme elle apparaît à l'auditeur.⁹ Je suivrai l'exemple de Moore en me référant au niveau esthétique pour mon analyse des éléments musicaux. Par conséquent, il me faudra porter une attention particulière à la compétence de l'auditeur lors de cette analyse. Dans un premier lieu, lors de l'analyse théorique de la chanson, je me référerai à ce que Moore nomme la compétence explanatoire pour décrire la musique et ses composantes stylistiques. Dans un deuxième lieu, lors de l'analyse de genres et de la portée identitaire

⁷Karine Gélinas. « Ariane Moffatt: Douce liberté », Journal Voir , 19 juillet 2007, consulté le 4 juillet 2008, <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=52488>.

⁸*Ibid.*, p. 7. Philippe Renaud, « Ariane Moffatt, Full Sentimentale, » *Elle Québec, en ligne*, 2005, <http://www.ellequebec.com/Societe/celebrities/ariane-moffatt-full-sentimentale-n234397p3.html>.

⁹ Jean Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : C. Bourgois, 1987.

du morceau musical, c'est la compétence cognitive qui me permettra de comprendre comment les éléments de style évoquent un sentiment identitaire.¹⁰

Nicholas Cook, dans « Music as Performance », suggère une autre piste afin de situer le texte en musique : dans l'interprétation (traduction de « performance »).¹¹ En effet, il tient pour prémisse que la musicologie traditionnelle se concentre uniquement sur la partition, ce qui a pour effet de véhiculer une image absolue de la musique, image totalement dénudée de l'émetteur et du récepteur de ladite musique. Il explique comment remédier à la situation :

The contemporary performance studies paradigm stresses the extent to which signification is constructed through the act of performance, and generally through acts of negotiation between performers, or between them and the audience.¹²

Pour réussir à atteindre ce niveau d'analyse, Cook suggère que le musicologue aborde la musique comme un phénomène social, qui implique l'interaction de une ou plusieurs personnes. Il suggère aussi de se détacher de la partition pour aller vers les enregistrements, et cite la recherche en musique populaire en exemple. L'approche de Cook justifie ma volonté de m'attarder à l'enregistrement, et non à la partition de « Montréal », pour en faire l'analyse. Par surcroît, Cook confirme mon intention de comprendre le sens de « Montréal » à travers sa portée identitaire, puisque la chanson, selon Cook, acquiert du sens au niveau de la réception et de l'interaction entre l'artiste et le public. Même si les idées principales de Cook m'apparaissent très utiles pour mener cette recherche à bien, il n'en reste pas moins que certaines de ses idées semblent trop

¹⁰ Allan F. Moore, *Rock, The Primary Text: Developing a Musicology of Rock* (Aldershot, Hants, England; Brookfield, Vt. : Ashgate, 2001), 5-6.

¹¹ Nicholas Cook, « Music as Performance », *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction* (New York, London : Routledge, 2003), 204.

¹² *Ibid.*, 205.

poussées pour pouvoir être appliquées de façon réaliste dans ce mémoire. Par exemple, Cook suggère qu'il n'y a pas d'original ou de version prédominante d'une même œuvre. Il conçoit toutes les interprétations d'une pièce de façon horizontale et suggère que cette dernière existe dans toutes les interprétations actuelles.¹³ Cette idée semble possible si appliquée à la musique de concert. Par contre, je ne peux inclure son idée du modèle horizontal de relations entre toutes les interprétations d'une même pièce dans mon analyse. En effet, en musique populaire, la dissémination d'une chanson se fait par la radio, par un vidéoclip et par un album. Ces trois médiums utilisent généralement la même version enregistrée d'une chanson; conséquemment, le public connaît mieux une version que toutes les autres existantes, et lui accorde une attention prépondérante. Je crois que cette version acquiert en définitive le plus d'attention et délimite une portée sémantique à la chanson. Pour résumer, je conçois l'interprétation, et non la partition, comme faisant partie intégrante du sens d'une chanson, comme le propose Cook. Cependant, je crois pourtant que certaines performances acquièrent plus d'importance que d'autres.

La localisation du texte en musique populaire me permettra de mener une analyse réaliste et rigoureuse des éléments musicaux de la chanson, de me demander comment ces derniers sont construits et d'expliquer leur interaction. Dans cette partie du mémoire, je recueillerai des données qualitatives et quantitatives de nature musicale pour répondre à la question suivante : *comment fonctionne le tissu musical de « Montréal »*? Tour à tour, je désire me pencher sur la voix, l'instrumentation, le timbre, l'importance relative des couches d'instruments, l'harmonie, la mélodie, la tonalité ou l'absence de tonalité, le type

¹³ *Ibid.*, 206.

de phrases utilisé, autant musicalement que textuellement, le rythme, la répétition ou la nouveauté et les paroles. Au cœur de cette partie de mon travail se trouvent des interrogations reliées à l'analyse et à la théorie musicale, champs de savoir qui sont mes principaux sujets de formation. Cependant, les outils d'analyse théorique conventionnels, c'est-à-dire ceux développés pour la musique dite « classique », illustrent mal le fonctionnement de la musique populaire. Comme le suggère Walser, les modèles traditionnels d'analyse de la musique ont été développés pour la compréhension d'un répertoire autre que celui de la musique populaire¹⁴. Par ailleurs, Brackett nous rappelle que :

There is not necessarily one way of interpreting popular music, but that different types of popular music use different types of rhetoric and call for different sorts of interpretation, refer to different arguments about words and voices, about musical complexity and familiarity, and draw upon different senses of history and tradition.¹⁵

Dans cette optique, je cherche à appliquer, dans les pages qui suivent, une méthode qui livrera une analyse cohérente et juste de cette chanson.

Dans l'étude de « Montréal », je tiens aussi à produire une analyse qui soit le moins subjective possible. Bien que ma recherche se veuille qualitative, je n'aspire pas à rapporter uniquement mes propres sentiments et idées identitaires face à « Montréal », mais plutôt à démontrer comment cette chanson a contribué au sentiment identitaire d'une grande proportion de Québécois. Par conséquent, je tâche de trouver des correspondances entre mes réponses intuitives et la réception de cette chanson, en commentant et en interprétant la musique et en me documentant sur les implications de cette chanson. De la

¹⁴ Robert Walser, "Popular Music Analysis: Ten Apogems and Four Instances," *Analyzing Popular Music*, ed. Allan F. Moore (Cambridge: Cambridge University Press: 2003), 16-17.

¹⁵ David Brackett, *Interpreting Popular Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 31.

même manière, Middleton (2001) souligne la double tâche qui échoit à l'analyste : « the challenge is to show that analysis can produce an account of responses grounded both on intuition and in scientific knowledge. »¹⁶

1.3 Codes et sémiologie

Les musicologues, ethnomusicologues et théoriciens explorent le domaine de la musique populaire depuis plus de 25 ans. Tous ces chercheurs s'accordent pour souligner qu'aucun consensus n'a été atteint quant au sens possible que véhiculent les sons de cette forme d'expression. Par conséquent, je voudrai aussi savoir *quels sont les éléments porteurs de sens dans la chanson « Montréal »*? Plusieurs auteurs soutiennent que l'on doit se pencher sur le genre d'une chanson pour en comprendre le sens musical. Par exemple, Fast souhaite aborder « the different musical styles as semantically rich discourses that utilize socially constructed musical codes or "conventions of practice and interpretation". »¹⁷ Il existe d'ailleurs une certaine forme d'unanimité au sujet de la sémiotique des genres de musique populaire. Considérant les récentes recherches portant sur les genres musicaux, je me demande comment les éléments musicaux analysés renvoient à des genres distincts, qui réfèrent à des valeurs différentes. À ce sujet, Brackett écrit : « If pieces are "understood" by their references to genre, then this occurs through activating codes in certain ways. »¹⁸ Conséquemment, je veux, à l'aide des données recueillies lors de l'analyse théorique, comprendre quels codes Moffatt active dans sa chanson. En outre, je m'intéresse particulièrement à la symbolique de la juxtaposition de

¹⁶ Richard Middleton, "Pop, Rock and Interpretation," *The Cambridge Companion to Rock and Pop*, éd. Simon Frith, Will Straw, John Street (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 21.

¹⁷ Susan Fast, "Music, Context and Meaning in U2," *Expression in Pop-Rock Music* (New York: Garland Publishing, 2000), 34.

¹⁸ Brackett, *Interpreting Popular Music*, 26.

plusieurs genres à la fois. Born et Hesmondhalgh, dans l'introduction de leur livre *Western Music and Its Others*, suggèrent que le procédé par lequel deux styles sont réunis dans une oeuvre peut montrer quelles valeurs l'artiste associe à ces styles.¹⁹ C'est pourquoi j'accorde une grande importance à la juxtaposition des styles dans la chanson de Moffatt.

Aussi, les éléments musicaux qui articulent le genre devront être placés dans leur contexte socioculturel pour évaluer comment ils invoquent un ensemble de valeurs et de comportements sociétaux. Les écrits de Straw donnent une piste de réflexion:

In the case of forms often regarded as historically privileged or central, that their positioning (and that of their audiences) within a set of social and cultural relations is more determinant of their meanings than the genealogical heritage or capacity to evoke myths of community.²⁰

À la lumière de cette affirmation, je me demande comment les genres regroupés dans la chanson de Moffatt acquièrent leur signification. Il semble que ce soit moins la tradition affiliée à un genre que l'usage et la codification qui lui sont associés qui délimitent la signification possible du genre de la chanson. Dans un même ordre d'idées, Middleton nous rappelle que l'interprétation de la musique ne peut se faire que dans un contexte socioculturel défini : « [...] any attempts to study music without situating it culturally are illegitimate (and probably self-interested). »²¹ Donc, mon étude portera non

¹⁹ Georgia Born et David Hesmondhalgh, "Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music," *Western Music and Its Others* (Berkeley: University of California Press, 2000) 1-58.

²⁰ Will Straw, "Systems of articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music," *Cultural Studies*, 5-3 (1991): 372-373.

²¹ Richard Middleton, « Introduction : Music Studies and the Idea of Culture, » *The Cultural Study of Music : A Critical Introduction*, éd. Clayton, Herbert, Middleton (New York : Routledge, 2003) 2.

seulement sur le ou les genres évoqués par cette pièce, mais aussi sur les conditions socioculturelles qui entourent le fort sentiment identitaire engendré par cette musique.

1.4 Valeurs et identité

Lorsque je classifie et décode les événements musicaux de « Montréal », je perçois ces derniers comme des codes qui référerait à une identité collective prédéterminée. Pourtant, le processus inverse est aussi possible. En effet, la chanson est au coeur de l'identité québécoise. De ce fait, elle pousse les valeurs communes québécoises à évoluer en retour. À ce sujet, Grenier affirme : « L'exposition « Je vous entend chanter » propose en quelque sorte un voyage au coeur d'une québécoité dont la musique populaire, particulièrement la chanson, constituerait tant l'élément moteur que le produit et le miroir. »²² Par suite, j'étudie le processus inverse et je réponds à la question suivante : *comment « Montréal » traite-t-elle de valeurs qui pourraient se transmettre en retour à la société québécoise? Comment ce processus fonctionne-t-il?*

D'un côté, Born et Hesmondhalgh suggèrent que ce processus est en fait en continuité avec celui qui reflète une identité pré-déterminée :

There is a need to acknowledge that music can variably *both* construct new identities *and* reflect existing ones. Sociocultural identities are not simply constructed in music; there are "prior" identities that come to be embodied dynamically in musical cultures, which then also *form* the reproduction of those identities.²³

Dans ce cas, il importe de se questionner sur les codes qui peuvent éveiller la fibre identitaire dans la musique populaire. Pour ces deux auteurs, les procédés grâce auxquels plusieurs genres et styles musicaux sont intégrés à la musique populaire occidentale

²² Line Grenier, "« Je me souviens... » En chanson: Articulations de la citoyenneté et de l'identitaire dans le chant musical populaire au Québec." *Sociologie et Sociétés*, XXIX-2 (1997): 45.

²³ Born et Hesmondhalgh, *Western Music*, 31-32.

dénotent la manière dont les membres d'une communauté ressentent un sentiment identitaire associé à une chanson.

D'un autre côté, Gracyk nomme « appropriation » le processus qui régit le sentiment d'identification dans la musique. Pour Born et Hesmondhalgh, ce terme connote des idées de colonialisme et d'impérialisme souvent rattachées à la manière dont une élite intellectuelle occidentale traite les manifestations culturelles des cultures non-occidentales. Au contraire, Gracyk semble promouvoir une utilisation plus neutre de ce concept. En effet, ses idées rejoignent celles de Straw : Gracyk avance lui aussi que le sens culturel d'un genre de musique ne vient pas de la généalogie de cette musique, mais plutôt de l'usage que ses sujets en font. Il écrit : « meanings are not inherent and responses are not innate; we only hear what's "in" the music because we know what to listen for in the music. »²⁴ Mon analyse des codes entendus dans « Montréal » devra donc tenir compte de l'utilisation que le public a fait de cette chanson, sans porter trop sur les racines des différents genres que Moffatt y a employés. Cependant, je crois qu'une part du sentiment identitaire rattaché à « Montréal » provient aussi du mélange judicieux de genres musicaux expérimenté par Moffatt dans cette chanson. Par conséquent, mon analyse sera teintée la fois de la position de Gracyk et de celle de Born et Hesmondhalgh.

Tout comme Gracyk, Keith Negus expose l'idée qu'il s'avère facile de tendre vers les associations d'idées simplistes et les métaphores de mauvais goût lorsqu'on tente d'associer musique et identité. Il propose une mise en garde juste lorsqu'il mentionne :

There is no straightforward or intrinsic link between the lives of fans, the meaning of musical texts and the identity of a particular artist. Songs and musical styles do not simply reflect, speak to or express the lives of the

²⁴ Theodore Gracyk, *I Wanna Be Me: Rock Music and Politics of Identity* (Philadelphia : Temple University Press, 2001) 136.

audience members or musicians. A sense of unity is created out of and across the processes whereby people are connected together through and with music.²⁵

Negus parle plus volontiers d'articulation, un concept qui revient aussi dans la pensée de Middleton et de O'Flynn. Par exemple, O'Flynn propose que « Music and national identity are never constitutive of each other; rather, they interrelate through processes of articulation and negotiation. »²⁶ Je m'intéresserai aussi à ces processus de négociation. De plus, je devrai prendre en considération d'autres articulations identitaires propres aux québécois dans ma réflexion. En effet, si la chanson demeure un outil d'articulation privilégié des Québécois, il reste que d'autres manifestations culturelles et sociales viennent imprégner les codes généraux et les pratiques sociales propres aux Québécois.

1.5 Conclusion et schéma général

Ces considérations préliminaires m'incitent à réitérer l'importance que j'accorde à la texture musicale et à la structure sonore au sujet de la composante identitaire de la musique. Bien que plusieurs auteurs aient pris en considération la langue et son utilisation dans la musique québécoise²⁷, le texte étudié dans les pages qui suivent en est un de nature musicale. Évidemment, certaines relations entre le texte et la musique seront explorées et démontrées au cours de cette recherche. Pourtant, le « matériel brut » de mon étude se situe au niveau sonore. Pour répondre à ma question principale, *comment la chanson « Montréal » d'Ariane Moffatt active-t-elle le sentiment identitaire des*

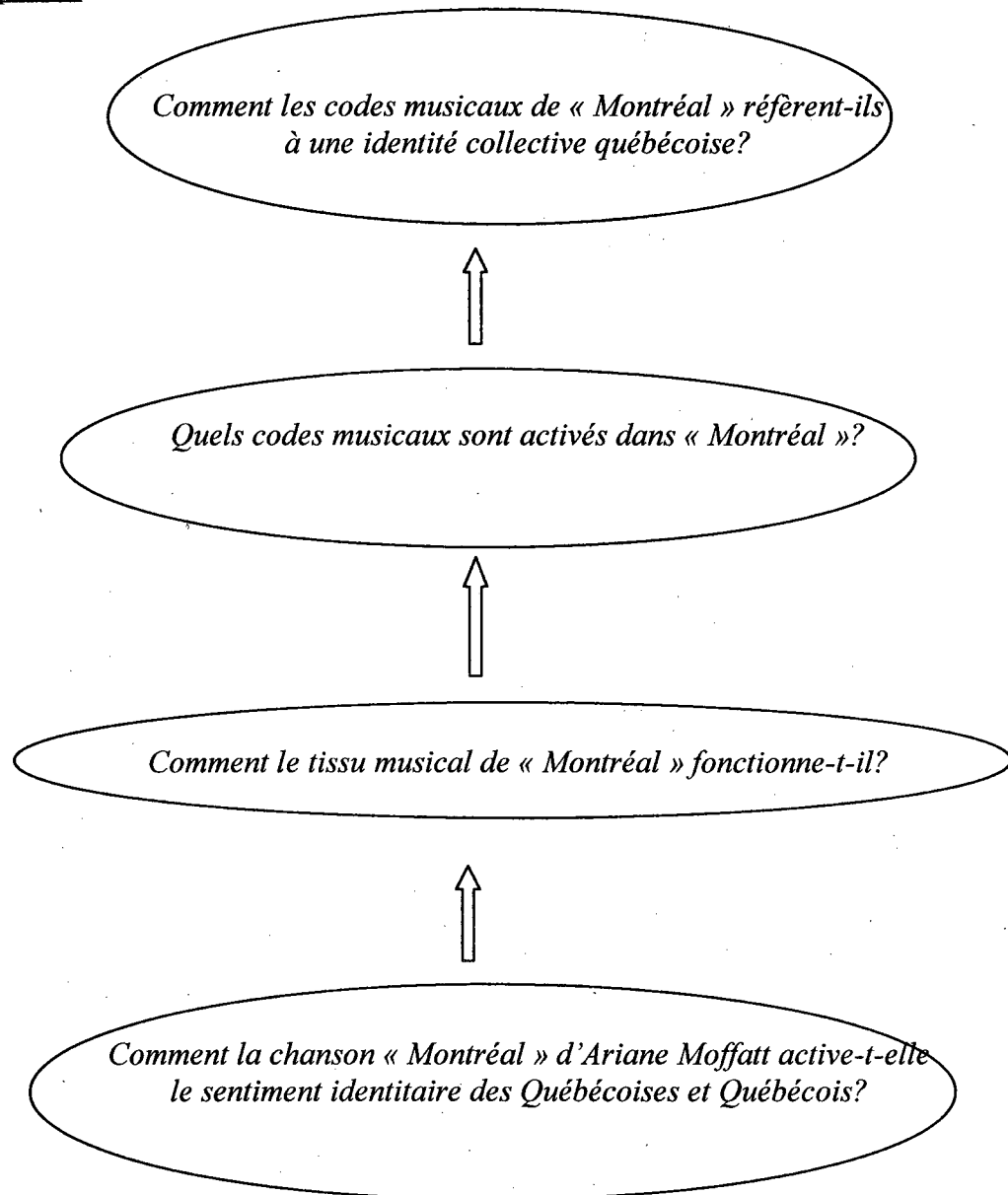
²⁵ Keith Negus, *Popular Music in Theory* (Hanover: Wesleyan University Press, 1996), 133.

²⁶ John O'Flynn, *Music, National identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*, éd. Biddle et Knights (Aldershot: Ashgate, 2007), 20.

²⁷ Line Grenier et V. Morrison, « Le terrain socio-musical populaire au Québec : « Et dire qu'on ne comprend pas toujours les paroles... » » *Études littéraires* 27-3 (1995) : 75-98.

Québécoises et Québécois?, je répond aux sous-questions suivantes : *Comment le tissu musical de « Montréal » fonctionne-t-il?*, *Quels codes musicaux sont activés dans « Montréal »?*, *Comment les codes musicaux de « Montréal » réfèrent-ils à une identité collective québécoise?* (Voir le graphique 1.1).

Graphique 1.1



2. Méthodologie et revue de littérature

Ce chapitre décrit la méthode que j'emploie pour comprendre la portée identitaire de la chanson « Montréal ». En premier lieu, j'y explique le large schéma analytique qui gouverne mon mémoire et comment chacun des chapitres suivants proposent des niveaux d'analyse différents, mais complémentaires. En deuxième lieu, j'associe mon schéma analytique avec les techniques d'analyse des auteurs discutés dans ma problématique, que sont Tagg, Moore, Burns, Brackett, Middleton, Fabbri, Born et Hesmondhalgh, Grenier ainsi que Ollivier. Dans cette partie de mon travail, j'expose leur méthodologie de façon critique, tout en expliquant quelles parties de leur écrits m'influencent le plus. Par ailleurs, je résume et commente aussi la méthodologie de d'autres auteurs afin de présenter une revue exhaustive des écrits au sujet de l'analyse de la musique populaire. En dernier lieu, je présente un diagramme qui résume mon approche méthodologique en réunissant mon schéma analytique et les approches des auteurs cités plus tôt.

Le large schéma analytique de ce mémoire se divise en trois parties distinctes. En premier lieu, j'effectue une analyse théorique et structurelle de « Montréal », dans laquelle je discute les paramètres strictement musicaux de cette chanson. En deuxième lieu, je propose une interprétation sémiologique des paramètres musicaux discutés dans la partie de l'analyse théorique. J'y décris les codes et les connotations de mon objet d'étude. Finalement, j'expose le rôle clé de « Montréal » dans la formation d'une identité québécoise contemporaine par le biais de recherches précédentes qui ont investigué la notion d'identité collective dans la chanson québécoise francophone.

2.1 Analyse théorique et structurelle

Comme mentionné au paragraphe précédent, mon analyse de « Montréal » se divise en trois phases différentes, mais complémentaires, qui permettent de mieux identifier quels sont les codes musicaux et les composantes identitaires qui sont activés dans « Montréal ». En premier lieu, je fournis une analyse détaillée du tissu musical de cette chanson. Cette partie se nomme analyse théorique, puisque j'y reproduis le modèle analytique des théoriciens de la musique. Dans cette partie, je décris et commente des paramètres aussi diversifiés que la voix, l'instrumentation, le timbre, l'importance relative des couches d'instruments, l'harmonie, la mélodie, la tonalité ou l'absence de tonalité, le type de phrases utilisé, autant musicalement que textuellement, la rythmique et la mesure. Aussi, j'y explique comment ces différentes caractéristiques musicales interagissent pour créer une texture musicale plus complexe qu'il n'y paraît. Dans ce dessein, je joins à mon analyse une transcription de la chanson. Comme mentionné plus haut, la transcription ne remplace pas le texte à analyser comme tel; elle devient plutôt un moyen d'imager mes observations analytiques. Par ailleurs, le processus de transcription, qui implique plusieurs heures d'écoute active, de façon à bien cerner le contenu sonore d'une chanson, m'a permis d'identifier les paramètres musicaux qui sont les plus importants dans « Montréal ». Mon approche de la transcription se base sur celle préconisée par Philip Tagg dans sa méthode de comparaison interobjective.²⁸ Tagg démontre qu'une partition conventionnelle ne représente pas adéquatement plusieurs paramètres de la musique populaire qui peuvent porter un sens. Par exemple, les inflexions de la hauteur des sons

²⁸ Philip Tagg, *Fernando the Flute* (New York: Mass Media Music Scholars' Press, 2000), 19-25. Philip Tagg, *Guide de Transcription et d'analyse*, 3-6, <http://tagg.org/udem/analyse/InstrAnal.pdf>
<http://www.tagg.org/udem/analyse/InstrAnal.pdf>

produites par la chanteuse, les légères variations rythmiques qu'elle apporte dans son rendu des paroles, ainsi que la couleur et l'attitude distinctives de sa voix, souvent appelées « personnage vocal »,²⁹ sont autant de facteurs laissés de côté dans une partition commerciale. Tagg, en redonnant une place prépondérante à ces paramètres d'expression musicale dans ses transcriptions, favorise une approche plus globale de l'analyse de la musique populaire. Cette approche suggère au chercheur de se distancer des paramètres les plus discutés dans la théorie de la musique conventionnelle, que sont l'harmonie et la mélodie, qui se réfèrent toutes deux à la hauteur des sons.

Après le processus de transcription, j'analyse la relation entre les paramètres musicaux en utilisant les méthodes de Tagg et Moore. Bien que chacun de ces auteurs préconise une méthode d'analyse relativement différente, ces chercheurs suggèrent des moyens de mieux comprendre le matériel sonore qui prévaut dans une chanson. Il est évident que même s'il m'a été impossible de cumuler la totalité des deux méthodes ainsi exposées, J'ai trouvé primordial de diversifier mes références méthodologiques de façon à obtenir une analyse qui prenne en compte les différentes théories qui informent l'analyse de la musique populaire.

Allan F. Moore, dans son livre *Rock, The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, décrit un ensemble de critères musicaux propres aux systèmes du rock. Son livre se construit sur la prémisse qu'on retrouve encore trop peu d'analyses de ce qu'il nomme le texte primaire (de la musique en elle-même, sans référence à son contexte) dans l'étude de la musique populaire. Avec l'aide des critères proposés par Moore, l'analyste peut examiner les multiples facettes d'une chanson rock sans pour autant avoir recours à la

²⁹ Traduction libre de « vocal persona ».

théorie musicale adaptée à la musique de concert. En premier lieu, Moore divise la texture musicale en quatre couches musicales qui ont chacune un rôle distinct à jouer dans le rendu musical : la couche rythmique, la couche de la basse, la couche mélodique et la couche de remplissage harmonique.³⁰ Il divise ensuite ces quatre couches en un ensemble de paramètres grâce auxquels l'analyste discute le style d'un artiste ou d'une chanson. Puisque Moore tente de dresser la liste des caractéristiques musicales d'un genre en particulier, il choisit de ne pas s'attarder à une seule chanson, mais plutôt de proposer plusieurs exemples différents provenant d'un même genre.

En premier lieu, l'analyse de la couche rythmique comprend non seulement une discussion des boucles rythmiques produites par la batterie, mais aussi du « groove » d'une chanson, qui se compose de l'interaction entre la batterie, le rythme de la basse et l'aspect rythmique du « riff » de la guitare. Moore cite en exemple quelques chansons bien connues qui utilisent des boucles rythmiques accrocheuses comme « Substitute » de The Who et « It's All Over Now » des Rolling Stones. Moore discute d'un autre facteur important : la répétition de ces boucles rythmiques, qui pourrait être considérée comme une répétition musématique au sens de Middleton : « Musematic repetition is, of course, repetition of musemes; the most immediately familiar examples - riffs - are found in Afro-American musics and in rock ».³¹ Middleton compare cette forme de répétition avec les répétitions discursives, qui ont lieu au niveau de la phrase, et qui dictent la forme d'une chanson. Finalement, Moore mentionne l'importance de l'organisation hypermétrique des chansons rock, ce que Middleton nomme la répétition discursive.

³⁰ Allan F. Moore, *Rock, The Primary Text: Developing a Musicology of Rock* (Aldershot: Ashgate, 2001), 32.

³¹ Richard Middleton, *Studying Popular Music* (Buckingham, Open University Press, 1990), 269.

Deuximement, Moore ne précise pas beaucoup ce qu'il entend par la « couche de basse », se contentant de la définir comme une mélodie qui se trouve dans le plus bas registre d'une chanson, rôle généralement assumé par la basse électrique. Il fournit ensuite une discussion très détaillée de la voix employée par les chanteurs rock. Malheureusement, ses explications ne touchent que les voix masculines puisque Moore soutient que ces voix étaient plus présentes durant la période qu'il investigate (rock britannique des années 60-80) et qu'étant lui-même un homme, il ne peut comprendre le mode de production du son d'une voix féminine. Il ne suggère aucune référence, pas même une note, pour le/la lecteur/ice intéressé/e à cette facette pour le moins importante du chant rock.³² Pourtant, Burns (2000), que Moore mentionne à quelques reprises dans le chapitre présentement étudié, suggère plusieurs pistes pour la discussion de la voix féminine, autant dans son chapitre méthodologique que dans ses analyses détaillées de chansons d'artistes exclusivement féminines. De plus, Tagg, dans ses notes pour son cours d'analyse de la musique populaire, suggère toute une panoplie d'adjectifs pour qualifier le timbre de la voix, aussi bien féminine que masculine. Moore se concentre surtout sur des critères qui ont rapport à la rythmique, au registre, au degré de résonance et à la hauteur des sons d'une mélodie. Par exemple, il discute les subtilités rythmiques de Bill Haley dans « Rock Around the Clock » et de Little Richard dans « Tutti Frutti ». Il propose des réductions mélodiques de « Move It » de Cliff Richard et aussi de « Don't Let It Rain on My Parade » de Icicle Works. Moore ne discute presque qu'aucunement le mode de production du son, son timbre, ou encore ce que Barthes nomme le grain de la

³² Moore, *Analyzing Popular Music*, 44.

voix³³ (un mélange entre l'élocution et la mélodie), alors que Moore utilise ces critères pour justifier l'absence de discussion de voix féminines dans ses écrits.

Moore discute aussi largement la mélodie, qu'il divise en deux catégories : les mélodies à contour, et celles qui se concentrent autour d'une note en particulier. Middleton, dans un article paru en 1993 dont Moore ne fait pas mention, suggère d'autres types de mélodies, par exemple celles en forme d'arche et celles très typiques des ballades. Il propose d'ailleurs des pistes pour comprendre le sens et les connotations qui peuvent provenir de ces types de mélodies.³⁴

En dernier lieu, Moore décrit la couche de remplissage harmonique en suggérant de se référer aux modes au lieu d'aux gammes du système tonal.³⁵ En effet, en discutant les harmonies employées dans une chanson en termes de modes, l'analyste évite une certaine confusion quant à la description de certains accords. Finalement, Moore suggère différents types de modèles de phrases harmoniques, toutes deux au niveau de la répétition discursive de Middleton. D'un côté, le modèle à fin ouverte permet de répéter des phrases musicales de façon quasi-infinie sans créer d'ennui chez l'auditeur. D'un autre côté, le modèle à phrases ouvertes ou fermées engendre plus de variété pour l'auditeur, et s'inspire en quelque sorte de la musique de concert.³⁶ Dans cette section, Moore ne donne aucun exemple provenant du répertoire qu'il étudie, ne permettant pas au lecteur de se familiariser avec les concepts qu'il emploie.

³³ Roland Barthes, "The Grain of the voice," *Image-Music-Text* (New York: Hill and Wang, 1977), 179-189.

³⁴ Richard Middleton, "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap." *Popular Music* 12 (1993):183-185.

³⁵ Moore fait ici écho à Alf Björnberg. "On Aeolian Harmony in Contemporary Popular Music," (Göteborg: IASPM – Nordic Branch Working Papers, no. DK1, 1989), 1-8.

³⁶ Par exemple, on pensera aux périodes de la musique classique, comportant une phrase ouverte (conclue par une demie-cadence) suivie d'une phrase fermée (conclue par une cadence parfaite).

En résumé, la méthode de Moore, fortement teintée de celle de Middleton, énonce une théorie détaillée et pertinente, malgré le refus de l'auteur de discuter de la voix féminine. Je note que l'importance accordée à la musique en elle-même est particulièrement appropriée pour mon analyse théorique. Par contre, Moore n'appuie pas l'interprétation sémiologique et la mise en contexte culturel que je propose plus loin. En éliminant toute forme de référence socioculturelle dans son discours, Moore limite la portée de son analyse,³⁷ c'est pourquoi je n'appliquerai pas sa méthode pour les chapitres subséquents.

Un autre chercheur en musique populaire, John Covach, argumente en faveur de la recherche en musique populaire dans son article « We won't get fooled again ».³⁸ Covach porte son analyse de la musique populaire sur un genre : le rock progressif.³⁹ Ce style de musique se distingue du rock ou du R n' B par la durée de ses morceaux (excédant souvent 5 minutes), la forme musicale très complexe que les groupes représentant ce style choisissent et les prouesses techniques des musiciens. Par dessus tout, cette musique n'est pas faite pour danser, mais bien pour être écoutée. Même si les textes de Covach sont riches d'idées relatives à la méthodologie de l'analyse de la musique populaire, je crois que le choix de ses pièces (toutes des morceaux de rock progressif) rapprochent parfois son discours de la musicologie traditionnelle. Pour cette raison, je ne n'inclurai pas ses écrits dans ma méthodologie.

³⁷ David Brackett, "Reviews: *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*" *Popular Music*, vol. 13, no. 1, 1994, p. 121-123.

³⁸ John Covach, "We won't get fooled again," *In Theory Only* 13 (1997): 117-142.

³⁹ John Covach, "Progressive Rock, 'Close to the Edge,' and the Boundaries of Style," *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis* (New York: Oxford University Press, 1997), 3-32.

Le/la théoricien/ne de la musique familier/ère avec les travaux d'un autre important chercheur nord-américain dans le domaine de la musique populaire, Walter Everett, notera l'inexistence notable, dans mon mémoire, d'un graphique de conduite des voix, comparable à ou fortement inspiré de la méthode d'analyse Schenkérienne. En effet, j'ai décidé de ne pas inclure ce type de graphique dans la présente étude puisque l'analyse Schenkérienne tend à réduire la portée d'une analyse de musique populaire en la confinant dans un moule qui ne tienne compte que du matériel harmonique et mélodique de l'objet d'analyse. Everett soutient que le système tonal revêt une importance capitale dans la musique populaire : « Not only are pitch relationships at the core of pop-rock music, but they share many of the procedures of harmony and counterpoint by which tonal goals are identified, pursued and frustrated in tonal music of other styles. »⁴⁰

Cependant, en mettant à l'avant-plan les aspects tonaux d'une chanson et en préconisant l'emploi d'une méthode employée pour analyser la musique allemande du dix-huitième et du début du dix-neuvième siècle, Everett dénature en quelque sorte l'organisation tonale et structurelle de la musique populaire. En effet, alors que les principaux paramètres d'expression musicale dans la musique de concert du Baroque, du Classicisme et du Romantisme (périodes pour lesquelles la méthode Schenkérienne est le plus souvent employée) étaient l'harmonie et la mélodie, il est évident que le rythme, la voix, le timbre des instruments et le genre deviennent les principaux porteurs de sens dans la musique populaire dès les années 1960, comme le suggèrent Middleton, Brackett, Tagg et Fabbri.

⁴⁰ Walter Everett, "Pitch Down the Middle", *Expression in Pop-Rock Music: A Collection of Critical Essays*, éd. Walter Everett (New York, Routledge, 2008), 111.

2.2 Interprétation sémiologique

Dans la continuité de mon analyse, je cerne les paramètres musicaux qui activent des codes qui permettent à l'artiste de communiquer certains « affects » par la voie de la connotation. Encore une fois, plusieurs auteurs suggèrent un moyen d'explorer ces codes, tels que Moore, Burns, Tagg et Brackett. Bien que la méthode de Tagg, qui informe une partie de l'analyse théorique de mon étude, présente aussi une composante sémiologique majeure, elle me semble peu appropriée dans ce contexte. En effet, la méthode de comparaison interobjective de Tagg relie les musèmes (segments musicaux qui sont qualifiés « d'unité minimale de signification musicale ») identifiés avec des chansons à texte, ou d'autres compositions qui ont un cadre référentiel très défini. De cette façon, la signification est attribuée par l'association de la musique à un texte écrit, ou à une connotation souvent commerciale.⁴¹ Cette façon de procéder omet totalement le premier niveau de signification de Middleton. Cet auteur suggère que la musique acquiert un sens non seulement grâce à des connotations, qui paraissent influencer l'analyse sémantique de Tagg, mais aussi grâce à une structure sémantique propre :

This does not rule out 'meta-musical' dimensions, but it grounds them on a structural semantics implicated by the musical form itself. To avoid any difficulties attaching to the term 'denotation', let us call this ground the level of *primary signification*.⁴²

De surcroît, la méthode de Tagg, très rigide, n'admet pas beaucoup de liberté à l'analyste. Finalement, les objets de comparaison sont souvent très éloignés du contexte socioculturel dans lequel l'objet à l'étude se trouve. Par exemple, Tagg compare

⁴¹ On notera par exemple l'association de shampooing à « Fernando » à cause d'une publicité. Philip Tagg, *Fernando the Flute* (New York: Mass Media Music Scholars' Press, 2003), chapitre 2.

⁴² Middleton, *Studying Popular Music*, p. 220.

« Fernando » de ABBA à plusieurs œuvres de concert (composées par Beethoven ou Schubert, par exemple), publiées parfois une centaine d'années avant la parution de la chanson analysée. Le contexte socioculturel n'étant pas le même pour les objets d'analyse ainsi comparés, il se peut que les codes identifiés se soient modifiés au fil des ans et de la géographie. Pour cette raison, il m'a paru important de faire l'interprétation sémiologique de cette chanson avec l'aide de méthodes qui donnent des pistes à l'analyste, sans devenir trop contraignantes.

Conséquemment, ce sont les approches de Burns et de Brackett qui me paraissent les plus appropriées pour mesurer la portée sémantique de « Montréal ». D'une part, Brackett se base sur l'importance de la codification à l'intérieur d'un genre musical dans un contexte historique donné. D'autre part, Burns prend en compte un ensemble de valeurs contrastantes avec lesquelles elle détermine quels sont les aspects les plus significatifs dans une chanson donnée. Si ces deux méthodes paraissent à première vue très éloignées, toutes deux me permettent de refléter des aspects différents des *codes musicaux* associés à « Montréal ». Aussi, ces deux auteurs partagent la même volonté d'analyser la musique comme un système codifié transmettant un message. Burns présente clairement son intention analytique dans son chapitre méthodologique :

Thus my analysis is not merely an effort to understand the musical form as structure, but rather to determine the ways in which that structure "enacts" or animates the lyrics and the social message. It is thus the intersection of musical meaning and lyrical meaning that is the focus of my analytic exercise.⁴³

Pour sa part, Brackett décrit son projet comme suit :

⁴³ Lori Burns, *Disruptive Divas: Feminism, Identity and Popular Music* (New York: Routledge, 2002), 32.

Interpreting Popular Music aims to explore the conditions under which certain types of interpretation become possible, to take seriously statements or concepts, and to understand them both in the context of the events that preceded and followed them in the historical formation of genres.⁴⁴

À la lecture de ces deux intentions, je soumets l'idée que Burns et Brackett tentent de décoder le message de la musique populaire dans un contexte donné : Burns se réfère aux paroles et à la structure musicale, alors que Brackett tient compte du contexte socioculturel dans lequel un genre de musique en particulier s'est développé. D'ailleurs, chacun se réfère au travail de Middleton lorsque vient le moment de décoder les chansons analysées dans leurs travaux.⁴⁵ Par conséquent, leurs approches analytiques me permettent de mener des analyses complémentaires et musicologiquement cohérentes.

J'interprète « Montréal » en commençant par les codes généraux pour ensuite prendre en compte le contexte plus spécifique. De fait, la méthode de Brackett me permet de décoder l'œuvre à un premier niveau de signification, celui du genre de l'œuvre placé dans son contexte socioculturel. Puis, les idées de Burns, qui étudie la musique dans le contexte des paroles, se prête bien à l'analyse d'un deuxième niveau de signification, celui des correspondances paroles-musique.

La méthode de Brackett propose une description des codes musicaux très détaillée et fortement informée par le travail de Middleton :

The notion of the "musical code" offers a way of theorizing the connections between musical sound and such "extra-musical" factors such as media image, biographical details, mood and historical and social associations; it can explicate the connections between an individual piece and the conventions of the period that surround it, the connections between a particular piece and the general *langue* from which it derives, and permit

⁴⁴ David Brackett, *Interpreting Popular Music* (New York, Cambridge University Press, 1995), xi.

⁴⁵ Burns, *Disruptive Divas*, 46-49; Brackett, *Interpreting Popular Music*, 9-10.

us to speculate about the connection between the musical sounds we hear and the "human universe" implied by the lyrics.⁴⁶

Brackett précise dans le même paragraphe que Middleton discerne deux niveaux de codification, la signification primaire (qui réfère aux propriétés syntactiques de la musique) et la signification secondaire (qui réfère au contenu et à la connotation). Cette distinction se reflète dans l'organisation de cette recherche grâce au traitement séparé de l'analyse théorique et de l'analyse sémiologique. Les méthodes que j'emploie pour le décodage du sens primaire ayant été décrites antérieurement, je reprendrai ici la discussion du sens secondaire de Brackett. L'auteur reprend les valeurs mises de l'avant par Middleton : les valeurs intentionnelles, qui se rapportent aux connotations reconnues et délibérées d'effets spécifiques structurels ou thématiques, les implications de position, qui se réfèrent aux connotations qui proviennent de la position d'éléments musicaux (par exemple, la mélodie du refrain ou la séquence harmonique du couplet), les choix idéologiques, qui décrivent un sens particulier ou préféré pour un genre musical ou une pièce, les connotations émotionnelles, qui réfèrent aux implications affectives reconnues pour un événement musical, les connotations stylistiques, qui exposent les associations faites au niveau du style musical et les connotations axiologiques, qui suggèrent des évaluations morales ou politiques d'une chanson ou d'un style. Cette dernière catégorie de connotations me sera particulièrement utile lors de ma discussion de l'identité dans « Montréal ». Brackett décrit aussi différents types de compétences et de codifications basées sur celles de Stefani : codes généraux, pratiques sociales, techniques musicales, styles, opus. L'avantage des niveaux de compétence de Stefani réside dans le fait qu'ils

⁴⁶ Brackett, *Interpreting Popular Music*, 9, adapted from Middleton, *Studying Popular Music*, 172-246.

« refer[s] to the range of subject positions available to a listener dependent on that individual's history and memory. »⁴⁷ Ces « positionnements du sujet » seront abordés dans ma description du genre de « Montréal ». Dans cette dernière, comme je l'ai mentionné plus tôt, mon but ne sera pas d'explorer les sens possibles de « Montréal » pour moi-même ou pour Moffatt, mais bien pour l'ensemble du public de Moffatt.

Par ailleurs, une série de règles régissant un genre se greffent aux compétences énumérées plus haut : les règles formelles et techniques qui réfèrent à la stylistique musicale d'un genre, les règles sémiologiques, qui dictent comment un genre est codifié, les règles de comportement, qui dictent quelle attitude adopter en présence d'un style,⁴⁸ les règles idéologiques et sociales, et les règles économiques et juridiques.⁴⁹ Brackett expose aussi que l'acte de « décoder » une pièce musicale peut entraîner l'auditeur vers une nouvelle façon d'écouter et aussi vers de nouvelles interprétations sémiologiques. Par conséquent, le sens d'une chanson est en mouvement constant. De plus, Brackett met l'analyste en garde contre la possibilité de vouloir relier le texte et la chanson au vécu biographique de l'auteur, en particulier lorsque cet auteur est l'auteur-compositeur-interprète de la chanson à l'étude. Ce conseil s'adapte particulièrement bien à mon analyse de « Montréal » : en effet, il ne s'agit pas pour moi de comprendre ce que Moffatt voulait communiquer au travers de cette chanson, mais bien comment cette musique a éveillé un sentiment d'appartenance au sein du public québécois. En résumé,

⁴⁷ Brackett, *Interpreting Popular Music*, 13.

⁴⁸ Par exemple, un amateur de musique classique qui danserait durant une représentation de la cinquième symphonie de Beethoven dans un grand auditorium ne respecterait pas les règles de comportement.

⁴⁹ Franco Fabbri, « A Theory of Musical Genres : Two Applications, » *Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, éd. Simon Frith (London : Routledge, 2004), 9-14.

j'étudie, tout comme Brackett, le sens au niveau de la réception de l'œuvre et non pas au niveau de la composition.

Bien que peu mentionné dans son chapitre d'introduction, le contexte socioculturel et historique d'une chanson revêt une importance capitale dans la discussion des codes faite par Brackett dans les chapitres suivants. En effet, pour Brackett, c'est le contexte historique de la réception d'une chanson qui permet à l'analyste de décoder le sens de cette musique. Par conséquent, les valeurs dominantes d'une époque et d'une société, de même que les celles qui se rattachent à un genre musical en particulier, occupent une place prépondérante dans sa description d'une chanson. Par exemple, dans le chapitre où Brackett discute et compare le sens de la chanson « I'll Be Seeing You », interprétée par Billie Holiday et Bing Crosby, il suggère que c'est la modification du contexte socio-historique ainsi que le changement dans l'importance accordée à l'authenticité et l'émotivité qui pousse les auditeurs des années 1990 à apprécier davantage la version d'Holiday que celle de Crosby, même si cette dernière version avait remporté beaucoup plus de succès dans les années quarante.⁵⁰ Dans le cas de mon analyse de « Montréal », je ne dispose pas du recul historique dont Brackett a pu bénéficier pour l'analyse des chansons de son livre. Pourtant, les recherches des sociologues Michèle Ollivier et Line Grenier, dont les méthodes seront abordés au chapitre de l'identité collective, facilitent ma compréhension de la scène musicale culturelle québécoise et abordent certaines valeurs communes qui sont exposées dans la chanson québécoise contemporaine.

⁵⁰ Brackett, *Interpreting Popular Music*, 71-74.

En contrepartie, Burns suggère que l'analyse de la musique populaire se déroule en deux temps : « Analysis and interpretation of popular songs require the careful study of the individual lyrical and musical content, followed by an integrated reading of these two domains. »⁵¹ Puisque j'étudie le contenu musical de « Montréal » au chapitre 3, je me concentre, dans la partie suivante, sur les paroles, leur structure et leur signification. Burns propose plusieurs critères pour permettre de décoder la structure des paroles d'une chanson : l'organisation formelle, l'histoire, le narrateur et sa perspective, le vocabulaire et le contenu thématique ainsi que les figures de style. Les résultats de cette analyse formelle des paroles me donnent un contexte dans lequel je peux décoder le message transmis dans la structure musicale.

Après l'analyse structurelle, Burns passe à l'analyse interprétative, étape où elle joint ses observations musicales et langagières pour y décoder le sens de la chanson. « I find it useful to consider the words and music as mutually dependent for their ultimate meaning. Individually, a musical code or lyrical symbol might be loaded with the potential to “mean”, but if its meaning is to be interpreted, it cannot be separated from its song's context. »⁵² Par conséquent, Burns forme un ensemble de catégories interprétatives qui lui fournissent un cadre théorique pour la recherche d'intersections entre la musique et les mots.⁵³ Elle se penche premièrement sur les codes, les conventions et les styles employés dans une chanson. Malheureusement, sa discussion des codes et des conventions me semble trop peu détaillée pour permettre à un autre analyste d'employer sa méthode. Par conséquent, je conduis cette partie de mon travail interprétatif avec la

⁵¹ Burns, *Disruptive Divas*, 51.

⁵² *Ibid.*, 55.

⁵³ *Ibid.*, p. 55.

méthode de Brackett.⁵⁴ Là où la méthode de Burns me paraît très utile, c'est dans la formulation de valeurs contrastantes qu'elle applique à la musique pour mieux en comprendre la portée sémiologique en rapport aux paroles :

Force/faiblesse
Tension/résolution
Consonance/dissonance
Stabilité/instabilité
Immobilité/directionalité
Réalisation/non-réalisation des attentes
Exposition/conclusion
Déclaration/contraste
Répétition/variation
Équivalence/différence
Expansion/contraction
Symétrie/ Asymétrie⁵⁵

J'appliquerai ces caractéristiques à mon analyse musicale pour voir comment elles reflètent le message narratif contenu dans les paroles. Par ailleurs, Burns propose aussi de prendre en compte la structure musicale et ses anomalies pour la comparer avec le potentiel communicatif des paroles. Finalement, les différents rôles musicaux et fonctions dramatiques associés à la texture instrumentale peuvent articuler des valeurs, des désirs ou des motivations qui peuvent être reliées ou contradictoires avec la position exprimée dans les paroles. Burns propose aussi plusieurs stratégies pour interpréter les paroles en relation avec la musique (alors que les méthodes précédemment discutées s'interrogent sur le sens de la musique en relation avec les paroles). Étant donné que mon étude s'intéresse particulièrement à la notion de sens dans la musique, je ne considérerai pas ces méthodes analytiques dans le présent mémoire.

⁵⁴ Là où Burns fournit une explication de la théorie de codes musicaux en 5 pages, Brackett y consacre la presque totalité de son introduction et toutes ses analyses en sont dérivées.

⁵⁵ Burns, *Disruptive Divas*, 57, traduction libre.

Un aspect important du fonctionnement social de la musique populaire se situe dans le genre d'une chanson. Fabbri définit un genre musical comme : « a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules ».⁵⁶ Il énumère ensuite ces règles, qu'il qualifie de règles de formelles et techniques, que j'investigue lors de mon analyse théorique et structurelle. Brackett s'en est fortement inspiré : règles sémiologiques, qui s'appliquent aux codes qu'empruntent un genre, règles de comportement social, règles sociales et idéologiques et règles économiques et juridiques. Toutes ces catégories de règles qui se réfèrent à un genre me permettront de mieux situer Moffatt dans le contexte de la scène musicale populaire québécoise et de comprendre lesquelles ont été un facteur déterminant dans son succès.

Pour clore mon analyse sémiologique, les théories de Georgina Born et David Hesmondhalgh, qui tentent d'appliquer des théories post-colonialistes à l'étude de la musique, critiquent vivement une vision trop naïve de l'appropriation des certains genres dans la musique populaire et la musique de concert.

It is in the postmodern "resolution" of issues of appropriation into unproblematic notions of crossover and pluralism in both art and popular musics that we find the dominant expression today of the idea that cross-cultural empathy and its attendant aesthetic "reconciliation" equalizes musics of formerly unequal status and power, and erases erstwhile differences of legitimacy. [...] In this sense, cultural postmoderism can be seen as an ideology *tout court* in the classic sense of a cultural system that conceals domination and inequality.⁵⁷

Par conséquent, lorsque je traite de l'intégration du reggae dans « Montréal », j'investigue comment les implications politiques et sociales d'un genre comme le reggae

⁵⁶ Franco Fabbri, "A Theory of Musical Genres: Two Applications," *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vol. 3: *Popular Music Analysis*, éd. Simon Frith (London: Routledge, 2004), 7.

⁵⁷ Georgina Born and David Hesmondhalgh, *Western Music and Its Others*, 21.

sont occultées par celles du folk québécois. Pourtant, je tempère cette critique de l'inclusion d'un genre en comparant les rôles sociaux et les codes présents dans le reggae, avec ceux qui régissent la chanson québécoise. En relatant les similitudes entre les deux genres plutôt que des différences, j'évaluerai comment ces deux genres partagent des codes semblables.

2.3 Musique et identité collective

Le dernier chapitre de ce mémoire traite de la fonction identitaire de « Montréal ». Dans cette partie de mon travail, j'évalue comment et pourquoi la chanson « Montréal » a atteint un si grand degré de popularité durant l'été 2006. Il est évident que les paroles de la chanson ont une saveur particulièrement identitaire, mais je reste convaincue que d'autres facteurs doivent être considérés lorsque l'on tente de comprendre l'importance qu'a revêtu et revêt encore cette chanson.

Pour bien comprendre la portée de la chanson dans l'identité collective québécoise, je survole d'abord certains écrits à propos de l'identité dans la musique populaire, comme les théories de Biddle et Knights, O'Flynn et Born et Hesmondhalgh. Chacun à leur manière, ces auteurs suggèrent que l'identité culturelle n'est pas prédéfinie et ensuite reflétée dans une chanson, ou encore que la chanson construit une identité culturelle, mais bien les deux à la fois. En effet, ils proposent tous que l'identité culturelle se développe et est représentée dans la musique populaire d'une communauté. Je complète la revue des ces écrits avec des textes de nature générale sur l'histoire de la chanson au Québec et son importance dans les grands moments socio-politiques de la province, à la fois des articles de journaux racontant certains événements marquants de

l'histoire du Québec, et d'autres provenant d'auteurs québécois. Puis, je me penche sur le caractère spécial de la place de la chanson dans le sentiment d'appartenance québécois.

À propos de ce sentiment, deux chercheuses canadiennes et francophones, Line Grenier et Michèle Ollivier, toutes deux sociologues, ont chacune développé un modèle qui permet d'investiguer la notion d'identité culturelle dans la chanson québécoise. En effet, Grenier et Ollivier ont toutes deux rédigé sur la chanson québécoise et sa place dans la société. En premier lieu, Grenier présente un survol de la musique québécoise et de son importance dans la culture populaire et dans le sentiment identitaire commun.⁵⁸ Elle s'inspire de l'exposition « Je vous entend chanter », présentée en 1996 au musée de la Civilisation de la ville de Québec. Grenier aborde cette exposition en se basant sur la théorie des rapports de savoir/pouvoir de Foucault (1980). Elle vise à « mieux comprendre la manière dont sont établies les frontières de ce champ culturel [la chanson populaire francophone au Québec], ainsi que les conditions qui permettent que ce domaine d'activité s'impose à titre d'emblème par excellence de la culture québécoise moderne. »⁵⁹ En m'inspirant de son analyse, je tente de comprendre où se situe Ariane Moffatt, et plus particulièrement sa chanson « Montréal », en comparaison avec les artistes de la chanson de la génération précédente, celle dont Grenier fait état dans son article. Grenier mentionne à ce sujet :

À mon avis un tel statut [emblème nationale de la culture québécoise] n'est pas dû aux propriétés présumément intrinsèques, génériques, ou ontologiques du musical; il est plutôt tributaire du *dispositif* particulier à travers lequel la musique populaire est produite au Québec : un

⁵⁸ Line Grenier, « « Je me souviens »... en chansons: articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical populaire au Québec. » *Sociologie et Sociétés* 29, (1997): 31-47.

⁵⁹ *Ibid.*, 32.

assemblage historiquement contingent de discours et d'institutions spécifiques [...]⁶⁰

Même s'il me semble intéressant de comprendre le discours construit et produit autour de la musique populaire au Québec, je me demande comment les sons, en d'autres mots l'aspect purement musical, font partie intégrante du dispositif de Grenier. En effet, il me semble improbable que les choix musicaux de Moffatt ne participent pas au discours construit autour de sa chanson. D'ailleurs, les deux chapitres qui précèdent celui qui traite d'identité, qui abordent respectivement l'analyse théorique et l'interprétation sémiologique de la musique, s'appliquent à démontrer l'importance du musical. Par conséquent, je débute ma réflexion identitaire avec la méthode de Grenier, en analysant les discours construits autour de « Montréal », tout en incluant une discussion de l'interaction de ces discours avec les codes et les genres musicaux identifiés auparavant. Aussi, Grenier voit la chanson comme un constituant de l'identité nationale québécoise, et non comme un reflet de cette identité : elle lui décerne même le titre d'emblème nationale de la culture québécoise. Dans un tel contexte, l'argumentation de Grenier rejoint celle de Born et Hesmondhalgh qui proposent ce qui suit :

Music "reflects" nothing; rather, music has a formative role in the construction, negotiation, and transformation of sociocultural identities. In this view, music engenders communities or "scenes"; it allows a play with, a performance of and an imaginary exploration of identities.⁶¹

Par conséquent, j'aborde la notion d'identité dans « Montréal » en tentant de comprendre quelles nouvelles pistes identitaires la chanson propose aux Québécois/es.

⁶⁰ *Ibid.*, 32.

⁶¹ Georgina Born and David Hesmondhalgh, *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music* (Berkeley: University of California Press, 2000), 31.

Plusieurs chercheurs, par exemple, Whiteley, Bennett et Hawkins, démontrent comment l'articulation de l'espace et du lieu prend de l'importance dans la musique populaire :

Music, then, plays a significant part in the way that individuals author space, musical texts being creatively combined with local knowledges and sensibilities in ways that tell particular stories about the local, and impose collectively defined meanings and significance on space.⁶²

Dans un même ordre d'idées, Ollivier s'inspire de la théorie du capital culturel de Bourdieu pour démontrer comment certains artistes de la génération précédant celle de Moffatt ont acquis du prestige culturel.⁶³ Pourtant, son portrait du milieu de la chanson des années 1990 ne suit pas tout à fait les conclusions de Bourdieu :

In opposition to Bourdieu, my conclusions show that while singers whose audience included dominant cultural classes had a greater chance of seeing their work consecrated as culturally and socially "important", their songs were also perceived as providing collective benefits, namely a sense of purpose and identity, which transcended class divisions.⁶⁴

Suivant une méthodologie précise, Ollivier a rencontré et interviewé plusieurs acteurs de la scène musicale québécoise durant les années 90. Elle leur a demandé de classer le nom de 94 artistes québécois qui avaient enregistré au moins deux albums en français entre 1985 et 1991. Premièrement, les répondants devaient diviser les artistes en piles selon leur critères personnels. Subséquemment, ils les devaient les classer sur une échelle de 1 à 10 en relation avec le prestige. Finalement, Ollivier rencontrait les répondants afin de connaître les critères qui les avaient influencés dans leur choix d'évaluation du prestige. Après la compilation des réponses, Ollivier a réparti les noms

⁶² S. Whiteley, A. Bennett et S. Hawkins, *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity* (Berkeley: Ashgate, 2004), 3.

⁶³ Michèle Ollivier, "Snobs and *québécoises*: Prestige and boundaries in popular music in Quebec," *Popular music* 25 (2006): 97-116.

⁶⁴ *Ibid.*, 98.

des artistes sur un graphique cartésien en raison de leur prestige (axe des x) et de la longueur de leur carrière (axe des y) (voir figure 2.1). On note que l'axe des x, qui correspond à la mesure du capital culturel de Bourdieu, semble presque parallèle à l'axe des auteurs compositeurs.

Figure 2.1. Graphique de Michèle Ollivier comparant la carrière et le prestige d'artistes québécois.⁶⁵

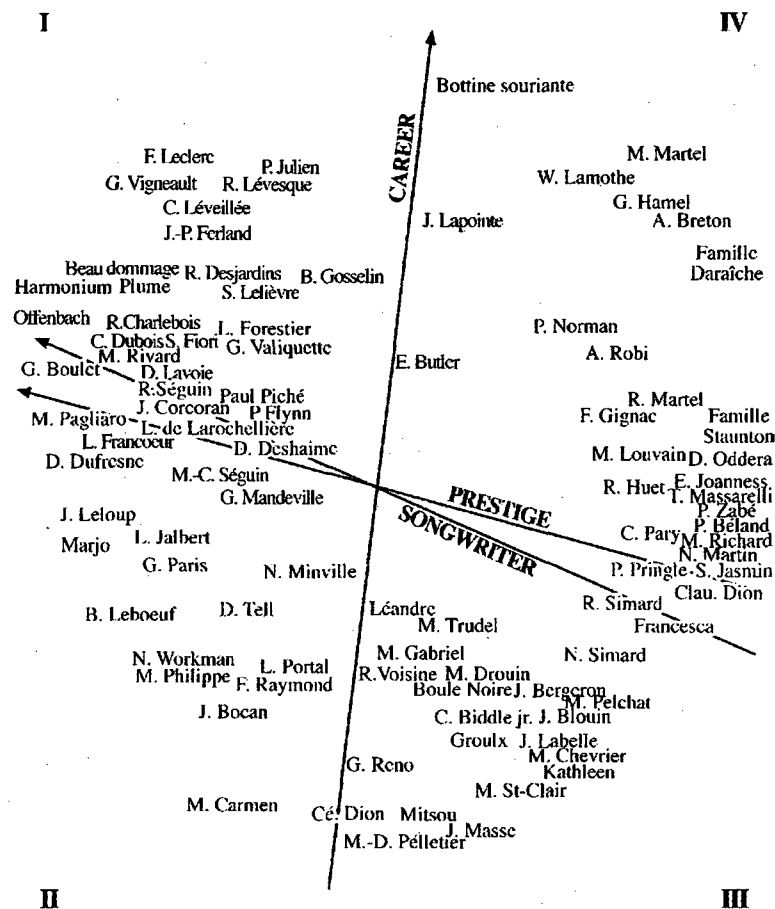


Figure 1. PROFIT analysis results.

Même si je n'ai pas pu tenir des entrevues avec les différents acteurs de la scène de la musique populaire actuelle au Québec, les critères dont se sont servis les

⁶⁵ Ollivier, "Snobs and Québécoises," 101.

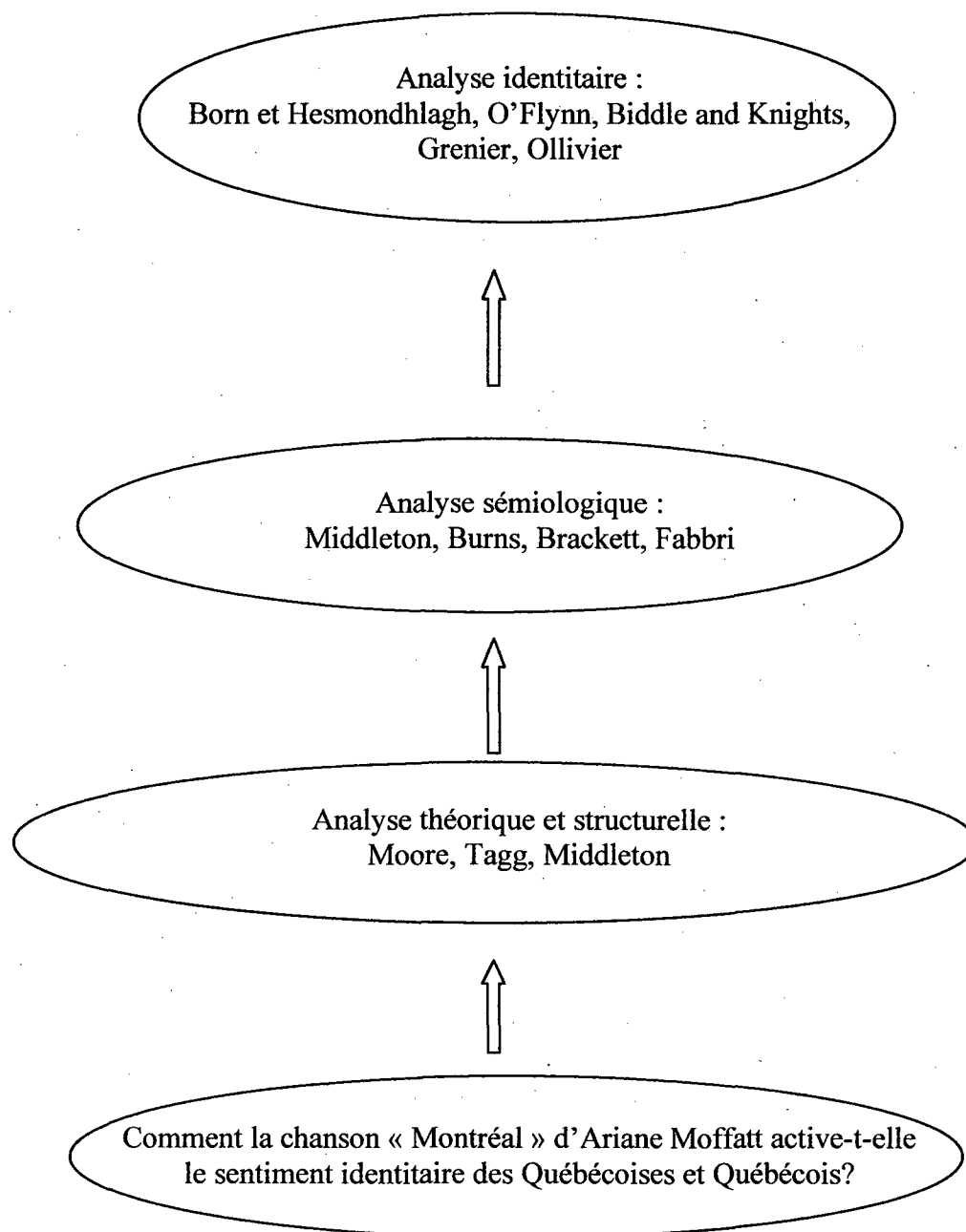
participants à cette étude pour évaluer le prestige de chacun des artistes me permettent de situer Moffatt et quelques-uns de ses contemporains sur le graphique d'Ollivier. Ces critères sont : la longueur de la carrière, le type de carrière que l'artiste mène : auteur-compositeur-interprète, ou un interprète et les genres musicaux utilisés par l'artiste. En ce sens, l'analyse de genres menée au chapitre de l'interprétation sémiologique prend une autre importance. Pour décrire la place unique qu'occupe Moffatt sur l'axe de Bourdieu et sur le graphique d'Ollivier, je compare sa position avec celles de d'autres artistes populaires durant l'été 2006. Je choisis ces artistes selon la place qu'ils ont occupée sur les palmarès des ventes et des temps d'antenne de la saison chaude de 2006. En comparant ces résultats et ceux de Moffatt, ainsi qu'avec l'aide des critères d'Ollivier, je dégage des conclusions qui me permettent de comprendre pourquoi « Montréal » a joué un rôle aussi important dans le sentiment d'identité collective des années 2000.

2.4 Conclusion et graphique récapitulatif

À la lumière de cette revue de littérature et de cet exposé méthodologique, je désire présenter un graphique semblable à celui du chapitre précédent, dans lequel je relie les différents types d'analyse que je priorise dans ce mémoire et les noms des auteurs dont j'ai retenu les idées. Le/la lecteur/trice pourra s'y référer au besoin. Pour répondre à la question *comment la chanson « Montréal », d'Ariane Moffatt, active-t-elle le sentiment identitaire des Québécoises et Québécois*, je débute par une analyse théorique et structurelle, avec les méthodes de Moore, Tagg et Middleton, puis je propose un « décodage » de cette analyse grâce aux écrits de Brackett, Burns, Middleton et Fabbri, et je termine en investiguant le sentiment identitaire que ces codes déclenchent en

m'inspirant des idées de Born et Hesmondhalgh, O'Flynn, Biddle et Knights, Grenier et Ollivier.

Graphique 2.2 : Chapitres et méthodes employées



Chapitre 3 : Analyse théorique et structurale

Comme mentionné au chapitre précédent, la première partie de mon analyse porte sur l'étude des composantes structurales de « Montréal ». À cet effet, une transcription très précise de la chanson est proposée en annexe 1 pour permettre au lecteur de mieux cerner les petites inflexions musicales qui se perçoivent plus difficilement lors d'une première écoute. Cette transcription fournit aussi un support visuel pour valider mes affirmations. En général, les annotations au-dessus d'une portée commentent une technique (qu'elle soit acoustique ou électronique) qui est appliquée à un instrument. On retrouve les paroles sous la ligne attitrée à la voix et aux échantillonnages. Je dois répéter que la transcription ne remplace pas l'objet d'analyse, qui se situe, à mon avis, au niveau de l'enregistrement. Par contre, la transcription permet non seulement au lecteur de se référer à un support visuel pour mieux saisir mes affirmations, mais le processus de transcription m'a aussi permis de me familiariser avec la pièce à un niveau qui aurait été inatteignable avec des écoutes répétées.

3.1 Forme, instrumentation et tonalité

Pour débiter, « Montréal » se divise en grandes sections musicales qui en facilitent la compréhension et auxquelles je référerai tout au long de mon analyse. La liste des sections et des numéros de mesure se trouve à la table 1.1. La chanson commence avec un prélude musical⁶⁶ qui précède le premier couplet et le premier refrain. Suivent ensuite le premier interlude musical le deuxième couplet et le deuxième refrain. Puis, on entend un deuxième interlude, un troisième couplet et le dernier refrain. Finalement, la

⁶⁶ « Prélude » et « postlude » sont deux termes musicaux qui assurent la continuité terminologique avec « interlude ». Le lecteur sera peut-être plus familier avec les termes correspondants en anglais, « introduction » et « outtro ».

chanson conclut avec un postlude musical. Les événements musicaux que j'analyserai seront toujours indiqués par le minutage et le numéro de mesure, de façon à ce que le lecteur puisse se référer à l'enregistrement et à la transcription au même moment.

Table 3.1 : Minutages et numéros de mesures de chacune des sections.

Prélude instrumental	Couplet 1	Refrain 1	Interlude instrumental 1	Couplet 2
0 :00 – 0 :14	0 :14 – 0 :37	0:37 – 1 :00	1 :00 - 1 :10	1 :10 - 1 :34
Mes. 1-5	Mes. 6-13	Mes. 14-21	Mes. 22-25	Mes. 26-33

Refrain 2	Interlude instrumental 2	Couplet 3	Refrain 3	Postlude instrumental
1 :34 -1 :58	1 :58 - 2 :08	1 :58 - 2 :33	2 :33 - 2 :58	2 :58 - 3 :32
Mes. 34-41	Mes. 42-45	Mes. 46-53	Mes. 54-62	Mes. 63-74.

L'instrumentation de « Montréal » comporte une chanteuse au registre alto (qui chante parfois en duo avec elle-même, et qui siffle à l'occasion) un piano, une guitare rythmique qui semble être semi-acoustique (il est très difficile de déceler son timbre, puisque ce dernier est toujours très loin dans le mixage et fondu avec celui du piano), une guitare électrique au rôle mélodique, un orgue Hammond, une basse électrique, une batterie électronique (la précision métrique et la similitude entre les boucles rythmiques excluent la présence d'un batteur et aucun batteur n'est mentionné dans la pochette de l'album) et l'échantillonnage de deux sons bien distinctifs. La voix obtient le rôle prépondérant dans les couplets et refrains, alors que la main droite du piano et l'échantillonnage tiennent office de mélodie dans les interludes, le prélude et le postlude. La guitare rythmique et les mains gauches de l'orgue et du piano accompagnent la

mélodie et produisent le « riff ».⁶⁷ La basse électrique interprète la ligne de basse et la batterie électronique tient la mesure, produisant ensemble le *groove* bien distinctif de cette chanson.⁶⁸ Finalement, la guitare mélodique, les mains droites de l'orgue et du piano et les échantillonnages exécutent souvent un contrepoint à la mélodie principale.

Dans un autre ordre d'idées, « Montréal » est en mode de fa ionien. Le choix d'une nomenclature modale plutôt que tonale rappelle que cette chanson ne fait pas partie du répertoire de la musique de concert. De plus, les progressions harmoniques qu'on y retrouve ne se comparent pas à celles de la musique de concert des 18^e et 19^e siècles. L'harmonie de la chanson, comme on le verra plus loin, n'est pas fonctionnelle, et le choix de la modalité reflète ce type d'harmonie.

3.2 Métrique, basse, mélodie et remplissage

Il m'a été plutôt difficile de choisir une unité de mesure pour transcrire la chanson. Si la majorité des auditeurs s'accordent pour dire que cette piste comprend des mesures de 4 temps, il devient plus difficile s'entendre sur le fonctionnement de ces temps. En effet, Moffatt s'inspire grandement du reggae dans cette chanson. Ce style comprend un accord à l'accompagnement qui tombe sur les temps faibles. Mais ces temps faibles sont-ils des temps en soi, ou des contretemps? À mon avis, les accords de guitare, orgue et piano tombent sur les contretemps; il y aurait donc 4 accords par mesure. Je motive cette décision de transcription par trois arguments. Premièrement, en faisant ce

⁶⁷ Le « riff » se compose des accords qui soutiennent la mélodie et le la façon dont ils sont enchaînés (rythme, accents, etc.)

⁶⁸ « In conversations among fans, music with a good groove tends to be music uses can relate easily. For musicians, the groove is more particularly the pattern laid down by the bass and drum kit » Allan F Moore, dans *Rock, The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, Aldershot: Ashgate Books, 2001, p. 34.

choix, la pulsation à la noire se situe à $\text{♩} = 84$ temps par seconde, ce qui convient parfaitement à une pulsation normale et moyenne en musique populaire. Deuxièmement, en choisissant une mesure de 4/4, je m'assure que toutes les phrases de la chanteuse puissent rentrer dans une mesure, en non pas deux. De la même manière, ce choix facilite la lecture de ma transcription en permettant aux motifs de basse et de batterie de durer une mesure et non pas deux. Finalement, en établissant que $\text{♩} = 84$, la subdivision des temps, qui se fait en swing léger à la voix, en 4 doubles croches égales à la basse et en triolets à la batterie, devenait plus facile à démontrer graphiquement. La vitesse de surface dépend donc largement de la subdivision adoptée par un instrument; dans le cas de la voix et de la basse, on entend $\text{♩} \approx 672$ et $\text{♩} \approx 336$.⁶⁹ Finalement, l'accompagnement (guitare, piano et orgue) est à $\text{♩} = 168$. Toute cette complexité rythmique me donne l'envie de taper mon pied sur ce que j'ai interprété comme étant les temps, et de balancer mon corps de droite à gauche sur chacun de ces temps, en accentuant les contretemps, si caractéristiques du reggae, avec un petit rebondissement des mes hanches et de ma tête.

Comme discuté au chapitre précédent, Moore suggère qu'une chanson rock se divise en quatre couches musicales qui en permettent la compréhension.⁷⁰ La première couche, la couche rythmique, se présente dans Montréal surtout à la batterie électronique. Cette partie est subdivisée en triolets de doubles et un coup de grosse caisse accentue les deuxièmes et quatrièmes temps de chacune des mesures. L'aspect rythmique est aussi

⁶⁹ On préférera le symbole $\approx$ à $=$ dans ce cas, car la subdivision étant swignée et peu constante, la vitesse de surface est loin d'être exacte.

⁷⁰ Moore, *Rock: The Primary Text*, p. 33.



La troisième couche musicale, la mélodie, se compose principalement de la voix, sauf dans les interludes musicaux, où le scratch et la main droite du piano prennent le relais. Le timbre de la voix d'Ariane Moffatt est très particulier; sa voix chaude et enfantine se remplit d'air et devient plus sensuelle par moments. Son accent est celui d'une Montréalaise francophone, et ses voyelles ne sont pas très nasillardes. Il s'agit sans conteste d'une jeune femme dans la mi-vingtaine en contrôle de sa voix. Certains exemples bien précis permettront au lecteur de mieux comprendre l'étendue de sa technique. Moffatt utilise en général sa voix de poitrine, pour avoir un timbre plein; elle y ajoute beaucoup d'air pour que sa voix devienne sensuelle et chaude. Elle n'utilise presque aucun vibrato, omis sur les notes tenues plus d'un temps, où elle vibre à peine et de façon très rapide pour s'aider à garder la couleur de sa voix (par exemple, à la mesure 61, 2 : 53). Lorsque la chanteuse descend dans son registre grave, particulièrement vers la note fa³,⁷¹ ses notes deviennent détimbrées et la quantité d'air qui passe dans sa voix surpasse celle qui fait vibrer ses cordes vocales, produisant un effet d'abandon et de nonchalance (par exemple, mes. 7, 0 : 18). De plus, tout au long de la chanson, Moffatt décore son interprétation de portamenti, qui produisent aussi une impression de nonchalance et d'authenticité. En effet, il semble beaucoup plus facile de laisser sa voix glisser de note en note que de la faire arriver sur une note précise, l'ensemble créant un effet de décontraction et de laisser-aller.

Pourtant, même si les portamenti laissent supposer à l'auditeur que la chanteuse « se la coule douce » au chapitre de la technique vocale, c'est en réalité le contraire qui se produit. La précision et le choix de l'emplacement de ces portamenti démontrent qu'ils

⁷¹ Le terme fa 3 réfère au troisième fa qu'on retrouve sur un piano. Ainsi, le do central est généralement nommé do⁴.

ont été planifiés avec le plus grand soin. Par exemple, la mesure 12 (0 : 30) comporte une des lignes mélodiques les plus intéressantes de la pièce. En apparence, cette phrase possède beaucoup de relâchement et elle semble très peu travaillée, très authentique. Pourtant, la phrase comporte des portamenti⁷² très subtils sur les deux syllabes qui articulent le son [dã]. Ce procédé, ainsi que les accents qui l'accompagnent, porte l'attention de l'auditeur sur l'assonance du texte. Il demande une grande aisance vocale. De même, le dernier vers de chacun des refrains comprend un long portamento entre les deux dernières notes (voir mesure 21, 0 : 58.) À première vue, un portamento peut sembler facile à insérer à cet endroit. Pourtant, la subtilité avec laquelle la chanteuse l'exécute démontre clairement à quel point Moffatt maîtrise sa voix.

Dans le même ordre d'idées, un autre instrument joue le rôle mélodique dans les interludes. Il s'agit de celui que je nomme « scratch » sur la transcription. Il est très ardu de décrire comment ce son a été produit. Pour certains, il ressemble à un guiro, une voix modifiée électroniquement, ou encore un scratch fait à l'aide d'un disque de vinyle. Dans tous les cas, la mélodie des interludes est simple et ne contient que deux ou trois notes en rythme de croche-deux-doubles. Durant le deuxième interlude, la main droite du piano reprend le motif du début, créant ainsi un contrepoint au rythme de « scratch ». Il devient difficile de dire lequel de ces deux motifs fonctionne comme une mélodie. Je préférerais donc parler d'un contrepoint mélodique.

Pour sa part, l'échantillonnage « tournant », tel que nommé sur ma transcription, semble provenir de diverses sources et fait partie de la quatrième couche de Moore, c'est-

⁷² « In vocal terminology, the connection of two notes by passing audibly through the intervening pitches. » Ellen T. Harris, "Portamento," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 20 (Oxford: MacMillan Publishers, 2001), 182-183.

à-dire de la couche de remplissage. La première fois qu'il est entendu (mes. 4-5, 0 : 11), il pourrait être obtenu par le son d'un bloc chinois ou d'une goutte d'eau, qui, une fois échantillonnée, aurait été mis en boucle de plus en plus rapide. La deuxième occurrence arrive à la mesure 41, en même temps que le début de l'interlude (1 : 56). Ce son ressemble beaucoup à celui décrit précédemment, mais son rythme reste constant et sa hauteur monte. L'autre échantillonnage comporte un rythme bien précis et son timbre se rapproche de celui d'une guitare électrique (mes. 64-64, 2 : 59). La hauteur des sons ne change pas, mais le traitement électronique en modifie la composition, pour faire ressortir graduellement ses plus hautes harmoniques et estomper la fondamentale et les fréquences plus basses. Finalement, un échantillonnage clôt la chanson (mes. 73-74, 3 : 28). Après plusieurs écoutes, ce dernier semble provenir d'un timbre d'orgue modifié électroniquement. Ce son débute sur un fa, et suit la mesure en triolets de croches. À la toute fin de la chanson, le dernier triolet ralentit quelque peu et sa hauteur descend pour atteindre un mi. Cet extrait produit donc l'effet contraire de celui entendu durant le prélude. Si, dans le prélude, l'auditeur a l'impression que l'échantillonnage « tourne » de plus en plus rapidement avant que la chanson ne démarre réellement, à la fin, l'énergie se dissout et la vitesse de l'échantillonnage « ralentit ».

La dernière couche, que Moore nomme la « couche de remplissage » se compose du piano, de l'orgue et des guitares. Les mains gauches du piano et de l'orgue, ainsi que la guitare rythmique, interprètent deux progressions harmoniques, dont l'une correspond au couplet et aux interludes musicaux, et l'autre aux refrains. La première consiste en un accord de fa majeur pour deux temps suivi d'un accord de sol mineur pour deux temps. Par conséquent, cette progression harmonique se base sur l'accord de I et de ii, mais n'a aucune direction tonale. On peut donc la qualifier de prolongation de la tonique. La

seconde progression, entendue à la fin des refrains (première occurrence, 0: 43, mesure 16), débute sur un accord de ré, puis se poursuit avec un accord de do et se termine avec un accord de si bémol avec neuvième (à la guitare mélodique) : vi, V, IV9. Même si cette progression n'a rien de tonal en soi, il est possible d'y entendre un mouvement de la tonique à dominante pour ensuite revenir à la tonique. En effet, I et vi possèdent une tierce en commun et il est fréquent de voir un accord de vi remplacer un accord de I6. De plus, IV9 et I ont une quinte en commun. Puisque l'accord entendu à l'orgue, à la guitare rythmique et au piano est en deuxième renversement, la note fa est la basse des accords d'accompagnement, ressemblant d'autant plus à un accord de fa majeur. Par conséquent, on peut déduire qu'on retrouve plus de mouvement harmonique dans le refrain (progression tonique-dominante-tonique) que dans les autres parties de la chanson (progression de prolongation).

Finalement, la guitare mélodique exécute trois motifs et quelques notes décoratives tout au long de la chanson, qui font aussi partie de la couche de remplissage de Moore. Deux de ces motifs présentent une similarité rythmique et fonctionnelle qui me poussent à les ranger dans la même catégorie (exemple musical 3.4). En effet, ils apparaissent tous deux dans le premier interlude et les deuxième et troisième couplets. Ils créent un contrepoint avec la mélodie en place (que ce soit la voix, le « scratch » ou la main droite du piano). L'autre motif se présente toujours avec la main droite de l'orgue. Ensemble, ils tissent un contrepoint instrumental à la mélodie de la voix (exemple musical 3.5). Les instrumentistes font preuve de beaucoup de dextérité pour arriver à ce que les changements de timbre entre les deux instruments deviennent presque imperceptibles. La continuité ainsi acquise donne par ailleurs l'impression à l'auditeur qu'un seul instrument

interprète la ligne mélodique. Cette technique n'est pas sans rappeler la technique du « hoquet », très utilisée dans les chants médiévaux et compositions vocales polyphoniques de la renaissance, où un ou plusieurs chanteurs interprétaient une même ligne mélodique entrecoupée de silences.⁷³

Exemple musical 3.4 : motifs de guitare mélodique

a)

b)



Exemple musical 3.5 : mélodie de guitare et orgue dans les refrains

Guitare
électrique

Orgue



3.3 Périodicité, interaction des instruments et nuances

Dans un autre ordre d'idées, la périodicité de la chanson se divise généralement en unités de quatre mesures. Les couplets durent huit mesures, et ils se divisent tous trois en deux sections de quatre mesures. La première section contient une seule progression harmonique, décrite plus haut, et la deuxième section débute avec deux mesures qui remplacent l'accord de fa majeur des deux premiers temps par un accord de si^b majeur en deuxième renversement. Chacune de ces sections commence par un « Je reviens à Montréal » qui indique le début d'une nouvelle strophe de paroles. Les refrains sont aussi

⁷³ Ernest H. Sanders, "Hocket," *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie (Oxford: MacMillan Publishers, 2001), 567-570.

divisés en deux parties de quatre mesures qui sont répétées deux fois. De plus, les interludes instrumentaux et le prélude durent aussi quatre mesures. Pourtant, la périodicité régulière de quatre mesures disparaît à la fin de certains couplets, juste avant les refrains. Avant le premier refrain (mes. 13, 0 : 34), la périodicité continue comme précédemment, et le refrain débute donc tout de suite après la dernière phrase du couplet. Par contre, les mesures qui précèdent les deuxième et troisième refrains, (mes. 33, 1 : 30 et mes. 53, 2 : 29) comprennent deux temps de plus que les mesures régulières et forment des mesures à 6 temps. Ces deux derniers temps créent de l'expectative en rapport à ce qui s'en vient; on pourrait dire que le temps musical s'y trouve suspendu. En effet, la basse s'arrête à la mesure 33 (1 : 30) et déstabilise ainsi le *groove*. À la mesure 53 (2 : 29), tout l'accompagnement (batterie, basse, guitares, piano, orgue) cesse et on entend seulement le rythme créé par l'écho ajouté électroniquement. De fait, cette technique crée de l'expectative chez l'auditeur. La périodicité se brise aussi juste avant le postlude, où une mesure complète (mes. 62, 2 : 55) s'ajoute au refrain, délimitant ainsi la seule section comprenant cinq mesures de la chanson. Cet ajout crée beaucoup d'attente et il distance l'arrivée du postlude, où l'énergie et la tension accumulées se dissolvent dans le « fade-out » final.

Mis à part ces ajouts de temps ou de mesure, il n'existe pas, à proprement parler, de marqueurs épisodiques de relation⁷⁴ dans cette chanson. Comme mentionné plus tôt, la

⁷⁴ "Episodic marker : short, one-way process highlighting the order or relative importance of musical events". Philip Tagg, *Simple Sign Typology of Music*, Notes de cours pour MUL 6250, presentation power point à l'attention des étudiants.

batterie et la basse créent ensemble le *groove*, qui indique la périodicité de la musique. La batterie ne comprend presque pas de marqueurs épisodiques, sauf pour un coup de grosse caisse ajouté à la fin d'une période de quatre mesures qui est utilisée durant toute la chanson (voir mesure 5 et mesure 13, ces coups sont très difficiles à entendre sur l'enregistrement.) La basse électrique, quant à elle, varie presque toujours le motif de base qui lui est assigné, mais je n'ai pas observé de changements majeurs qui indiquaient le passage à une nouvelle section, à l'exception de l'arpège de si bémol majeur qui termine le refrain. En effet, chaque refrain est répété deux fois, et la basse joue toujours un arpège de si bémol à la fin de chacune des répétitions. Pourtant, la deuxième fois, l'arpège est complété (sib-ré-fa-sib) alors qu'il ne l'est pas la première fois (le lecteur pourra comparer, par exemple, la mesure 17 à 0 : 45 avec la mesure 21 à 0 : 57).

Les nuances de la chanson sont en général très égales. Omis les moments où Moffatt s'amuse avec les différents timbres de sa voix, créant ainsi des nuances distinctes, les instruments sont mixés de façon à créer un tapis sonore accompagnant la voix. Par exemple, le piano, l'orgue et la guitare rythmique sont tous mixés à un volume sonore semblable, rendant parfois impossible la distinction de leurs timbres respectifs. L'échantillonnage « tournant » se fait très discret lors de la majorité de ses apparitions. L'échantillonnage de frottement, ou scratch, se distingue beaucoup plus facilement car son volume ressemble à celui de la voix, rendant ainsi plausible mon hypothèse selon laquelle cet échantillonnage agit comme mélodie dans les interludes. La basse possède un bon volume, qui permet à l'auditeur de capter facilement les petites ornements rythmiques et mélodiques que le bassiste interprète. Finalement, la batterie électronique

est positionnée assez loin dans le mixage, car elle assume un rôle de soutien dans cette chanson, ce qui ne nécessite pas beaucoup de volume.

L'ambitus de chacune des parties est relativement limité, ne dépassant généralement pas une octave pour chaque instrument. Par contre, le registre de la voix couvre une douzième au total, de Fa3 à Do5. La chanteuse ne couvre jamais ce registre dans une seule section. Il devient alors intéressant de noter quel ambitus elle emploie dans quelle partie de la chanson, de façon à comprendre quels endroits elle privilégie pour déployer son registre vocal. Ce faisant, elle vient accroître l'attention de l'auditeur face à ses paroles (voir exemple musical 3.6). L'ambitus de la chanteuse devient plus haut au troisième couplet, créant ainsi plus de tension et d'appréhension pour ce qui suivra, c'est-à-dire le dénouement final de la chanson.

Exemple musical 3.6 : Ambitus de la chanteuse dans les différentes sections de « Montréal »



* L'intervalle du haut indique l'ambitus de la transition vers le postlude, 2 :55, mes. 62.

La main gauche du piano et de l'orgue couvrent une sixte (de fa3 à ré4) dans les couplets et une octave (de fa3 à fa4) dans les refrains. La main droite du piano couvre une douzième (fa4 à do6, exactement une octave au-dessus de l'ambitus de la chanteuse.) La main droite de l'orgue, qui ne joue que dans les refrains et le postlude, passe du sol4 au fa5, exception faite du sol5 qui apparaît à 3 : 20, mes. 70. La guitare mélodique couvre un ambitus d'une octave, de fa4 à fa5, à l'exception faite d'un la3, à 2 :05, mes. 44. Finalement, la basse couvre une dixième (sol2 à sib3) dans les couplets et une octave (sib2 à sib3) dans les refrains. L'ambitus total de la chanson passe donc de sol2 à do6, couvrant

3 octaves et une quarte. Même si cet intervalle peut sembler, à première vue, plutôt vaste, il s'agit en fait d'un ambitus plutôt conservateur. En effet, aucun des instruments ne dépasse un ambitus restreint. Les instrumentistes se limitent au registre médian, ou habituel, de leur instrument. Par ailleurs, ils n'utilisent pas du tout leurs instruments de façon virtuose, préférant s'en tenir à un rôle d'accompagnement de la voix. On sent qu'ils tentent délibérément de projeter une image de musiciens amateurs, jouant pour le plaisir, de façon authentique. Je voudrai donc de savoir, dans le chapitre suivant, si cette authenticité est bien réelle.

3.4 Conclusion

L'interaction complexe des instruments entre eux, les frontières floues entre les couches d'instruments, la technique vocale et le timbre bien distinctifs de la chanteuse, les nuances utilisées, le mixage subtil, la périodicité parfois interrompue et l'ambitus restreint de « Montréal » en font une chanson plus recherchée que ce que l'auditeur pourrait penser à prime abord. Par conséquent, cette chanson devient un objet d'analyse particulièrement approprié pour la recherche de codes musicaux que j'aborde au chapitre suivant.

Chapitre 4 : Interprétation sémiologique

Dans ce chapitre, j'explore la signification de la musique de « Montréal » en analysant les codes qui y sont présents. Les codes sont des éléments sonores qui réfèrent à un champ de signification extra-musical. Pour débiter cette analyse, je me base sur la méthode de David Brackett, qui s'inspire grandement du contexte socio-historique d'une chanson pour en comprendre la signification au niveau culturel. En deuxième lieu, j'applique la méthode de Lori Burns à la chanson pour mieux comprendre les liens qui se créent entre la signification musicale et la signification des paroles. Pour bien suivre mon argumentation, le/la lecteur/trice devra être familier/ère avec le tissu musical de la chanson. En ce sens, le chapitre qui précède, où je fais l'analyse théorique de la chanson, l'enregistrement ainsi que la transcription deviennent des outils essentiels pour aborder mon analyse des codes.

4.1 Codes musicaux

Pour débiter, je voudrai explorer les codes purement musicaux de la pièce. Pour ce faire, je choisis de me concentrer en premier lieu sur certains motifs musicaux qui se chargent de sens dans la chanson. Ces motifs musicaux se composent d'un ensemble de facteurs : hauteur des sons, rythme, timbre et mesure, le plus souvent. Après avoir identifié ces motifs, j'en discute le sens en les replaçant dans le contexte de la musique populaire québécoise des années 2000. Comme le mentionne Brackett dans sa définition des codes,⁷⁵ l'analyse de ces derniers me permet de comprendre les connections entre le tissu musical et certains facteurs extra-musicaux, comme les associations culturelles et sociales. Par ailleurs, l'interprétation de ces codes peut démontrer comment la musique à

⁷⁵ Voir p. 24-25, chapitre 2. Brackett, *Interpreting Popular Music*, 9.

l'étude est reliée à l'ensemble des conventions d'une période musicale. En ce sens, Brackett expose plusieurs types de signification secondaire, au sens de Middleton, la signification à laquelle je vais m'attarder dans ce chapitre :

- a. *Valeurs Intentionnelles*. Ce sont des connotations reconnues et intentionnelles d'effets thématiques ou structurels;
- b. *Implications de position*. Celles-ci sont des connotations provenant de la position structurelle;
- c. *Choix idéologiques*. Ce sont des significations particulières ou préférées, sélectionnées à partir d'un registre d'interprétations possibles;
- d. *Connotations émotives*. Elles réfèrent à des implications affectives associées avec des événements musicaux;
- e. *Connotations stylistiques*. Ce sont les associations qui réfèrent à un style en particulier;
- f. *Connotations axiologiques*. Celles-ci réfèrent à des évaluations morales ou politiques faites d'une chanson, d'un style ou d'un genre.⁷⁶

Ces différents types de signification seront explorés lors de mon analyse des motifs musicaux. Les distinctions pratiquées entre chaque type de signification secondaire me fournissent un moyen pour mieux comprendre comment cette chanson transmet certaines connotations.

Pour débiter, je diviserai le morceau en motifs musicaux, qui sont tous porteurs de sens. Cette technique s'inspire grandement de la méthodologie de Tagg, qui divise une chanson en musèmes, ou unités minimales de signification musicale. Par contre, je ne

⁷⁶ Brackett, *Interpreting Popular Music*, 10-11. Traduction libre. Le texte original a été réduit pour en conserver la partie descriptive uniquement. De fait, il m'était impossible de citer directement les écrits de Brackett.

retiens pas la terminologie employée par Tagg, préférant qualifier les extraits que j'emploie de « motifs musicaux ». De plus, je ne base pas seulement mon analyse sémiologique sur des musiques présentant des similitudes avec celles étudiées, comme le fait Tagg, mais aussi sur le contexte socio-historique et culturel qui entoure la chanson et l'interprétation de ces motifs.

À la première écoute, l'un des signes qui retient le plus l'attention de l'auditeur/trice est, sans aucun doute, l'impression générale de reggae. Au niveau des *valeurs intentionnelles*, il semble probable que Moffatt ait délibérément choisi certains aspects du reggae pour que les auditeurs reconnaissent cette constituante stylistique. Le motif qui signifie le reggae possède plusieurs qualités qui imitent ce style. Le timbre des instruments de la couche de remplissage (guitare rythmique, orgue et piano), le positionnement des accords dans la mesure (contretemps) et la progression d'accords employée dans les couplets (accords situés à un ton d'intervalle) sont autant de facteurs qui imitent le reggae (voir exemple musical 4.1a). On retrouve des progressions semblables dans plusieurs chansons reggae comme « President Mash Up the Resident » de Shorty, « Your Ace From Outer Space » de U-Roy, « Empty Vessel Dum » de King Tubby & Soul Syndicate, « Greedy Joe » de Sizzla et « Real Rock » de Sound Dimension.⁷⁷ Un autre motif connote aussi le reggae au niveau des valeurs intentionnelles. En effet, les petits motifs de la basse, avec leurs rythmes pointés et leurs arpèges, imitent les motifs que l'on retrouve dans le reggae, par exemple dans : « Kuma » de Tiken Jah Fakoly et dans la musique afro-américaine de genre rock n' roll, comme dans « Memphis Soul Stew » de King Curtis (voir exemple musical 4.1b).

⁷⁷ Le lecteur trouvera les références discographiques pertinentes dans la section *Discographie* du présent mémoire.

Exemple musical 4.1 : motifs de reggae

a) progression d'accords



b) mélodies de la basse



Évidemment, la signification au niveau des *valeurs intentionnelles* ne me permet pas de savoir ce que le reggae signifie pour le public québécois. Ce niveau de codification me permet seulement d'identifier certains motifs musicaux qui ont été intentionnellement codifiés par l'artiste. L'aspect plus révélateur provient des *connotations stylistiques* et *axiologiques*. En premier lieu, au point de vue des *connotations stylistiques*, le reggae, pour les Québécois, un peuple nordique qui ne profite de la chaleur que trois mois par année, signifie l'ailleurs, le soleil, l'été, et par extension, la liberté de se promener dehors aussi longtemps qu'on le veut. Ces connotations ont été obtenues lors d'une séance de *feedback*, tenue le 5 février 2008 dans le cadre d'un séminaire à l'Université de Montréal, où les participants ont écrit leurs impressions face à la chanson sur un bout de papier.

D'autres motifs connotent aussi l'ailleurs, sans toutefois se rapporter au reggae directement. Je pense ici particulièrement au motif de guitare mélodique qui revient dans les interludes et les couplets, et au motif de scratch qui obtient une importance appréciable dans les interludes (voir exemple musical 4.2 a et b). Au niveau des *connotations stylistiques*, le motif de guitare, grâce à ses sixtes et son rythme caractéristique, imite la musique des Caraïbes, particulièrement d'Haïti. En guise de comparaison, « Tiembe Raïd Pa Moli » de Pepe Kalle, un artiste congolais, ou « Kote ou Ye », de Djakout Mizik, d'origine haïtienne, contiennent tous deux des motifs de guitare

semblables à celui qu'on retrouve dans « Montréal ». Par ailleurs, bien qu'on retrouve parfois du scratch dans les versions « dub » des chansons reggae, cette technique est majoritairement utilisée par les artistes du hip hop et du rap. De plus, Michael E. Veal, dans son livre *Dub* (2007), suggère que le scratch et l'échantillonnage réfèrent tous deux au disco, et surtout au hip hop, deux musiques nées dans les années 1970 :

Scratching and sampling that supplanted it were based primarily on the juxtaposition of sounds chosen primarily for their rhythmic and textural value. Thus scratching ultimately departed from the rules of functional harmony and resulted in a type of collage-driven polytonality characteristic of hip-hop.⁷⁸

Exemple musical 4.2 : motifs musicaux à forte connotation

a) guitare mélodique



b) scratch



Dans ces deux exemples, ce ne sont pas les *connotations stylistiques* qui prêtent leur signification à ces motifs, mais bien les *choix idéologiques* qui s'y rapportent. Incontestablement, le Congo ou Haïti réfèrent au soleil, à l'ailleurs et à l'été perpétuel, tout comme le reggae. En effet, le public québécois connaît très peu le reggae. Pour ce public, les timbres inhabituels de la guitare et du scratch associés aux mélodies et rythmes qu'on ne retrouve pas dans la musique populaire qui passe normalement à la radio évoquent évidemment l'exotisme, l'ailleurs. D'autant plus que ces motifs sont entendus

⁷⁸ Michael E. Veal, *Dub : Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2007), 245.

en présence d'autres motifs qui connotent vraisemblablement le reggae, plusieurs auditeurs font rapidement un lien entre les extraits aux accents des Caraïbes et ceux qui signifient le reggae. Par extension, la guitare mélodique et le scratch en viennent à signifier le reggae et ses *connotations stylistiques* et *axiologiques*, même si, au départ, ces instruments renvoient stylistiquement à des musiques qui ne proviennent pas nécessairement de la Jamaïque.

De plus, le scratch, en signifiant le hip hop et le disco, rappelle une époque durant laquelle le corps de la communauté afro-américaine revenait à l'avant-plan dans les connotations populaires associées à ces genres :

But a deeper truth is that disco, with its emphasis on dancing for pure pleasure simultaneously projected the aesthetics of the black body into mainstream American culture in a way that hadn't taken place since the "jazz age" of the 1930s or the birth of rock and roll in the 1950s.⁷⁹

Le corps, dans la musique associée aux communautés afro-américaines, est rapidement devenu un autre indicateur de l'exotisme dans l'imaginaire collectif blanc nord-américain. De fait, la technique du scratch et particulièrement celle de l'échantillonnage, qui réfère au disco, aussi bien qu'à la musique *dance* ou techno des années 2000, suggère des connotations stylistiques qui se rapportent au corps, à la sensualité et au plaisir.

En dernier lieu, les motifs de guitare et de scratch combinés ensemble connotent la différence entre la modernité et la tradition musicale dont Moffatt fait partie. En effet, la guitare, instrument utilisé par des générations d'auteurs-compositeurs-interprètes, est jumelée au scratch, une technique résolument moderne. À travers ces deux instruments,

⁷⁹ *Ibid.*, 245.

Moffatt se positionne dans la tradition des auteurs-compositeurs-interprètes, tout en conservant son individualité et son appartenance à la modernité. De plus, Moffatt ponctue la musique de paroles dénudées de sens (1 : 02, mesure 22), comme pour montrer qu'elle s'approprie son corps. L'artiste utilise alors sa voix comme un instrument, faisant fi des conventions qui demandent à l'interprète de bien chanter, de démontrer un contrôle de sa voix. Elle choisit d'explorer les possibilités de sa voix, sans que le résultat ne soit raffiné. L'utilisation de la voix comme d'un instrument rappelle le motif d'ouverture qui était sifflé. Dans les deux cas, le corps humain est utilisé comme un instrument de musique. Dans cet interlude comme dans l'introduction, la musique connote la réappropriation du corps et l'opposition entre la modernité et la tradition.

D'autres connotations peuvent être décodées lorsqu'on se penche sur les *connotations axiologiques* qui découlent de la chanson. Je laisse ici la parole à Claude Dubois, un chanteur québécois très connu, qui fait le rapprochement entre le reggae et les chansonniers québécois : « La chanson est au Québec ce que le reggae est à la Jamaïque! ».⁸⁰ En effet, le reggae a été perçu comme le symbole de l'appartenance à la communauté jamaïcaine. Comme le commente Derrick Harriott dans *This Is Reggae Music* :

It was *ours* and so many of us wanted to do something to contribute to it. [...] It's so easy to see how they were inspired. Which is why, once the sound systems started making a big impression back in the fifties five years later there was such an enormous amount of youngsters wanting to make music.⁸¹

⁸⁰ Claude Dubois, tel que cité dans Line Grenier, « « Je vous entend chanter... », » 39.

⁸¹ Derrick Harriott, tel que cité dans Lloyd Bradley, *This Is Reggae Music: The Story of Jamaica's Music* (Grove Press, New York, 2000).

De plus, le reggae a rapidement été associé au Rastafariens, qui avaient une forte tradition nationaliste et prônaient le retour à la terre natale de l'Afrique pour permettre l'émancipation des Jamaïcains.⁸² De façon similaire, « Montréal » parle de retour à la terre natale. Comme le décrit David Katz dans *Solid Foundation*, l'un des meilleurs emblèmes de cette appartenance et de l'image des Rastafariens dans l'imaginaire collectif reste Bob Marley : « [...] one [Marley was] seen as wielding significant financial and political power. [...] Marley's message was still rooted in the rebelliousness of Rasatari [...] »⁸³ Cette description de l'importance de Marley dans la politique du pays fait partie d'un chapitre sur les tensions politiques en Jamaïque en 1972. Ceci n'est pas sans rappeler l'importance des chansonniers dans les référendums pour l'indépendance du Québec de 1980 et 1995. Dans les mois précédant le référendum de 1995, la presse journalistique des grands quotidiens francophones de Montréal, tels que *La Presse* et *Le Devoir*, relatent que les Artistes pour la Souveraineté, un regroupement de 300 artistes sous la gouverne de Paul Piché, ont produit plusieurs événements culturels pour promouvoir l'indépendance du Québec et rejoindre le peuple, ou l'électorat :

En faisant l'annonce de du spectacle, Piché avait promis « une soirée de mots et de chansons » qui donnerait toute la place aux artistes. C'est ce que les AS ont livré hier soir, en présence de MM. Jacques Parizeau et Lucien Bouchard et de l'état-major souverainiste, venus « voir le peuple » comme on les y avait invités.⁸⁴

Parallèlement, comme le démontre Grenier, la chanson, et particulièrement les chansonniers et les auteurs-compositeurs-interprètes, demeure une des constituantes de

⁸² Stephen Davis, « Reggae, » *The New Grove Dictionary of music and Musicians* 20, éd. Stanley Sadie (Oxford: MacMillan Publishers, 2001), 100.

⁸³ David Katz, *Solid Foundation : An Oral History of Reggae* (New York: Bloomsbury Books, 2003), 235.

⁸⁴ Daniel Lemay, « OUI! OUI! OUI! pour les AS, » *La Presse*, Samedi 30 septembre 1995, D3.

l'identité nationale au Québec.⁸⁵ Dans ce cas, l'emploi du reggae devient un moyen de signifier l'attachement à la nation dans « Montréal ».⁸⁶ Born et Hesmondhalgh, appliquant la théorie post-colonialiste et les différentes écoles de pensée issues des études culturelles à l'analyse de la musique populaire, écrivent pour leur part que :

An initial way that postcolonial studies is relevant for an analysis of the musical treatment of sociocultural difference, and of the power-imbued nature of musical appropriation, is that it refuses to treat culture as an autonomous and politically innocent domain of life. Rather, there is a relentless insistence on the importance of culture and knowledge in understanding power.⁸⁷

Tout au long de leur introduction, ils rappellent que dans la tradition musicale occidentale, l'emprunt et la représentation de styles de musiques venant d'ailleurs sont souvent employés pour démontrer l'exotisme des musiques du monde, donnant parfois lieu à de l'appropriation, ou encore permettant à un groupe culturel donné de faire valoir sa différence. Ils affirment plus loin qu'en musique populaire, les styles de musique du monde sont souvent associés avec l'authenticité (p. 30). Pourtant, lorsque les artistes populaires empruntent à d'autres traditions musicales pour réinventer leur style, ils omettent souvent de payer des redevances au peuple qui adhère à ces traditions musicales. Les auteurs suggèrent donc certaines approches pour mieux comprendre la vision souvent très ethnocentrique que les artistes, les musicologues et les analystes adoptent dans les discours construits autour de leur musique. Ils critiquent donc fortement la logique postmoderne :

It is in the postmodern "resolution" of issues of appropriation into unproblematic notions of crossover and pluralism in both art and popular

⁸⁵ Grenier, « 'Je me souviens,' » (1996).

⁸⁶ La notion d'identité et d'appartenance nationale sera discutée plus en détails au chapitre suivant.

⁸⁷ Georgina Born and David Hesmondhalgh, *Western Music and Its Others*, 5.

music that we find the dominant expression today of the idea that cross-cultural empathy and its attendant aesthetic "reconciliation" equalizes musics of formally unequal status and power, and erases erstwhile differences of legitimacy.⁸⁸

Toutefois, dans le cas de « Montréal », j'hésite à parler d'un discours strictement exotique et ethnocentrique. Comme mentionné plus haut, « Montréal » aborde les thèmes de l'ailleurs et du corps de façon très directe, ce qui pourrait indiquer que Moffatt utilise le reggae pour connoter un aspect strictement charnel et exotique du reggae. Au contraire, je crois que l'esthétique de « Montréal » ne se veut pas assimilatrice, mais plutôt inclusive. En ce sens, le reggae connote aussi bien la différence et l'ailleurs que le soi, le corps et l'attachement à la terre natale, comme nous l'avons vu avec la citation de Dubois. Mon étude reflète les significations que le public pourrait percevoir dans cette chanson. En conséquence, je me concentre dans ce chapitre-ci uniquement sur la composante sémiologique de « Montréal ».⁸⁹ Je motive cette décision par le fait que le reggae a été employé par plusieurs groupes de rock auparavant, comme the Police, the Clash, et aussi par les groupes québécois bien connus Les Colocs (« Tassez-vous de d'là ») et Dobacaracol (« Étrange »), souvent pour connoter l'ailleurs, l'exotisme. Dans le cas de « Montréal » on peut penser que le reggae devient aussi un moyen de connoter le caractère multiculturel de cette ville.

Comme Brackett l'argumente tout au long de son livre, il n'y a pas que les connotations qu'on retrouve à l'intérieur même la musique qui sont porteuses de sens. Le contexte sociohistorique dans lequel l'artiste évolue, ainsi que son personnage vocal

⁸⁸ *Ibid.*, p. 21. J'ai aussi cité le même passage dans le chapitre 2, p. 16.

⁸⁹ Comme on le verra au chapitre suivant, le reggae peut aussi servir de véhicule aux *ressemblances* sociétares entre la Jamaïque et le Québec, tant au niveau des relations de pouvoir de ces nations au sein de l'Amérique, qu'au niveau des discours construits autour de la musique de ces deux nations.

créent des systèmes de référence qui permettent à l'analyste de mieux comprendre le sens d'une chanson. « [...] The *voice*, in its commonly understood significance as the profoundest significance of the human. »⁹⁰ Middleton résume ici toute l'importance de la personnalité vocale dans une chanson. J'ai déjà décrit la voix de Moffatt dans la partie d'analyse théorique. J'ajourerai que les qualificatifs de sa voix qui sont revenus le plus souvent dans la séance de *feedback* étaient « chaude », « bien dans sa peau », « *seductive* », « joyeuse » et « *playful* ». Il est évident que l'air qui passe dans la voix de Moffatt ainsi que son registre plus grave contribue à la rendre séductrice et chaude, alors que l'aisance vocale décrite au chapitre précédent suggère que la chanteuse est bien dans sa peau. La quasi-absence de vibrato et l'impression de voix non travaillée contribuent pour leur part à créer un sentiment d'intimité, comme le note Moore : « The 'untrained' (natural) voice (...) is important in the ideology of rock as signifying 'authenticity', since the trained voice is clearly held to have been tampered with. »⁹¹

D'ailleurs, la chanson de Moffatt paraît authentique à l'auditeur, au sens de Brackett:

[...] 'Authenticity, meaning, [...], that the persona projected in performance is identical with the lived experience of the performer and that the performer is motivated by a desire to express his or her own feelings, not by a desire for financial gain.'⁹²

L'utilisation du « je » dans la chanson, ainsi que le vidéoclip produit pour la cette dernière renforcent cette impression d'authenticité. À ce sujet, l'image que projette Moffatt dans les médias devient particulièrement significative. On sent que l'artiste tient

⁹⁰ Middleton, *Studying Popular Music*, 262.

⁹¹ Moore, *Rock, The Primary Text*, 45.

⁹² David Brackett, *The Pop, Rock and Soul Reader: Histories and Debates* (New York: Oxford University Press, 2005), 133.

à présenter au public une image authentique d'elle-même, à montrer que ses chansons font partie de son univers personnel et décrivent sa vie : « J'avais les chansons trop dans le cœur encore. Là, elles ont repris leur place. Dans un métier où tes chansons sont ta vie, aller au front présenter ton âme blessée, c'est pas facile à faire. »⁹³ Elle ajoute à ce sujet, dans un article paru dans le *Voir* et signé Francis Hébert :

'Ce que j'écris témoigne en partie de la difficulté de cohabiter avec son monde intérieur.' Le texte de la chanson « Le cœur dans la tête » le dit : on pense avec notre cœur et on ressent avec notre tête. *'Des moments de confusion intérieure où tu ne sais plus si ton cœur et ta tête sont à la bonne place, comme si c'était des blocs Lego interchangeables, et où ça devient difficile d'être en paix intérieure.'*⁹⁴

Ces citations démontrent que Moffatt projette dans les médias une image de jeune femme authentique et vraie, image secondée par son personnage vocal. Comme mentionné plus tôt, le personnage vocal de cette artiste connote aussi la féminité, voire la sensualité. Encore une fois, l'image médiatique de Moffatt a tôt fait de confirmer cette image de sensualité et de féminité : « J'aime autant Joni Mitchell que Madonna. Elles représentent les deux pôles de la musique : la substance et le showbiz avec un grand S. Dans le temps, j'écoutais beaucoup Tori Amos aussi. »⁹⁵ Ces trois artistes, dont la musique a été maintes fois analysée par la communauté de chercheuses féministes en musique,⁹⁶ représentent trois facettes distinctes de la féminité.

⁹³ Valérie Lesage, « Ariane Moffatt : À cœur ouvert, » *Le Soleil*, 27 octobre 2006, A3.

⁹⁴ Francis Hébert, « Le fil d'Ariane », *Voir*, 10 novembre 2005. Propos entre apostrophes et en italique cités de Ariane Moffatt, les autres de F. Hébert.

⁹⁵ Philippe Renaud, « Ariane Moffatt full sentimentale » *Elle Québec*, en ligne, <http://www.ellequebec.com/Societe/celebrities/ariane-moffatt-full-sentimentale-n234397p3.html>.

⁹⁶ McClary 1991, Whiteley 2000, Burns et Lafrance 2002, O'Brien 2002. Pour les références complètes, se rapporter à la bibliographie.

4.2 Paroles et musique

Pour poursuivre cette investigation de la féminité et de l'authenticité dans la chanson de Moffatt, je me tourne maintenant vers la méthode de Burns telle qu'expliquée au chapitre 2. La partie de la méthode de Burns qui m'interpelle le plus est sa discussion des valeurs contrastantes qui informent son analyse musicale ainsi que la pratique de la théorie musicale depuis plusieurs années. Tout comme Burns, je dirige mon analyse avec ces valeurs. Par ailleurs, puisque l'analyse théorique et l'analyse sémiologique de « Montréal » sont maintenant complétées, j'applique la méthode de Burns principalement à l'exploration des relations qui existent entre la musique et les paroles. À travers cette étude, je suggère que c'est une opposition entre la rencontre de l'autre et l'acceptation de soi qui permet à Moffatt d'exprimer sa féminité et son authenticité renouvelée dans « Montréal ». De plus, des paires de thèmes contraires viennent se greffer à cette dichotomie initiale : l'action et les émotions, la modernité et la tradition, ainsi que la maturité et l'enfance (voir les paroles en annexe 2).

Le premier couplet met l'accent sur la rencontre de l'autre et l'acceptation du soi. Ce thème est largement représenté dans la musique, comme on l'a vu dans les paragraphes précédents, par le mélange des styles comme le folk, le reggae et l'électronique. Le premier vers annonce le retour à la terre natale et est conjugué à la première personne du singulier : « Je reviens à Montréal ». L'entrée de la voix est accompagnée par un changement de texture musicale : la guitare devient plus présente et un simple « riff » de basse électrique s'ajoute à la batterie, évoquant le reggae. Moffatt utilise donc le style musical de la chanson pour symboliser l'ailleurs, qu'elle met en contradiction avec les paroles qui évoquent la terre natale et le soi. Aussi, l'opposition

entre l'autre et le soi est représentée dans le troisième vers avec « Amsterdam » mis en relief avec « Montréal »; autrement dit, par l'ailleurs et l'ici. Au cinquième et sixième vers, on remarque un changement d'harmonie dans l'accompagnement d'accords qui crée une tension harmonique et met l'emphasis sur le sixième vers, « Le corps tatoué de visages ». Ce vers indique que la conscience de l'autre est manifestée dans le corps de la protagoniste. Si les « visages » sont ceux des rencontres du voyage de Moffatt, le « corps » devient le lieu où la rencontre de l'autre est imprimée. Finalement, les deux derniers vers parlent de l'autre : Moffatt utilise une allitération (« dandys au dense plumage ») pour décrire les gens qu'elle a rencontrés. De plus, le nom « passage » est doté d'un double sens. D'un côté, il signifie que la protagoniste n'a fait que passer en Europe, profitant d'un bref séjour. De l'autre, il peut marquer un « passage » au sens plus large du terme, c'est-à-dire un passage d'une étape à une autre de la vie, ou tout simplement, le passage du couplet au refrain dans la musique.

Le refrain propose un autre système d'opposition que le premier couplet, c'est-à-dire le passé et le présent. Ici, la tradition rejoint la modernité, comme dans la musique, où les techniques comme le scratch et l'échantillonnage se marient aux instruments traditionnels. La narratrice change de perspective temporelle dans cette partie de la chanson. En effet, si le couplet se situait dans le passé, le refrain se retrouve dans le moment présent. Alors que la protagoniste retraçait des souvenirs de son voyage dans les vers précédents, nous sommes ici transportées au moment même de son retour, dans le terminal de l'aéroport. Pour évoquer ce changement temporel musicalement, l'harmonie modale du couplet fait place à l'harmonie fonctionnelle du refrain. Le changement de texture musicale actualise aussi le contenu du texte. De même, la rencontre avec l'autre est aussi symbolisée par le fait qu'il y a deux voix chantant des mélodies différentes. Le

deuxième vers, « Le dub fait danser mes scandales », nous rappelle que le retour au bercail de la chanteuse est inscrit dans le corps, thématique très présente dans le premier couplet. Le verbe « danser » se rattache au mouvement du corps, alors que le nom « scandales » connote souvent des idées relatives aux désirs charnels. Le dernier vers du refrain actualise la notion de retour à la terre natale. En effet, la nuance entre « reviens » (forme utilisée dans les couplets) et « rentre » (forme employée dans les refrains) est subtile, mais combien importante. Alors que « revenir » implique de venir dans un endroit où l'on est déjà allé, le Robert définit « rentrer » ainsi : « revenir (chez soi) ».⁹⁷ Pour résumer, en plus des thèmes du couplet que sont le corps, l'autre et le soi, le refrain propose une autre opposition, celle du passé et du présent.

Le deuxième couplet dépeint les deux grands pôles du soi : le mouvement et les émotions.⁹⁸ Les troisième et quatrième vers, « Je serais revenue à la nage/Si je n'avais pas tant de bagages » renvoient, d'un côté, à l'action et au corps. En effet, le verbe « nager » implique le mouvement du corps. D'un autre côté, le nom « bagages » peut aussi référer aux émotions. Si les bagages peuvent représenter ceux que Moffatt rapporte de son voyage, ils peuvent symboliser métaphoriquement l'expérience de vie de Moffatt. En deux vers, le mouvement et les émotions de la protagoniste sont mis à contribution dans le processus d'acceptation de soi. Le septième vers invite à l'introspection : « Enfin je suis un peu plus sage ». Comme nous l'avons vu précédemment, la protagoniste expose son corps et ses désirs dans le refrain, alors que le septième vers nous explique l'assagissement de la narratrice. Il semble « [qu'être] un peu plus sage » et « [faire]

⁹⁷ « Revenir, » *Le Robert Illustré d'aujourd'hui* (Paris : Éditions France Loisirs, 1996), 1236.
« Rentrer, » *Le Robert Illustré d'aujourd'hui* (Paris : Éditions France Loisirs, 1996), 1221
(Deuxième définition).

⁹⁸

danser [ses] scandales » soient deux agissements totalement différents. Pourtant, ces deux états d'esprit signifient un retour sur soi-même, une introspection. Moffatt termine son deuxième couplet avec « Il était temps, à mon âge ». Le vieillissement est sans conteste un des facteurs qui pousse à l'introspection. Pourtant, cette introspection est musicalement ouverte. En effet, la mélodie du premier couplet se termine sur un fa grave, la tonique, alors que celle du deuxième couplet se termine sur un ré, le sixième degré. Pour ajouter à cette impression d'ouverture, Moffatt ajoute deux temps à la fin du deuxième couplet, comme décrit plus haut, pour créer de l'expectative avant le retour du refrain. Ces temps supplémentaires sur lesquels résonnent toujours l'accord de sol mineur de la mesure précédente, créent un délai avant la résolution de l'accord de sol mineur vers l'accord de fa majeur. Ainsi, le temps musical se trouve suspendu, tout comme l'âge de Moffatt, dans les paroles.

On remarque aussi que le thème du mouvement occupe une grande part des images du vidéoclip. Ce clip se déroule tour à tour dans le métro, dans l'aéroport d'Orly, à Paris, dans un avion, dans l'aéroport de Dorval et finalement sur l'autoroute Ville-Marie à Montréal. Le thème qui revient constamment, le mouvement, est exploité dans les moyens de transport qu'on voit (train, voiture, métro, chariot à bagages, tapis et escalier roulants, avion), mais aussi dans les différents mouvements de la caméra et les déplacements des icônes et du texte qu'on perçoit. À ce sujet, on note que plusieurs sujets on écrit, lors de la séance de *feedback* : « toune de char », « voyager », « Good driving music », « train ».

Le troisième couplet clôt les thèmes présentés plus haut, que sont l'autre et le soi, et la jeunesse et la vie adulte. Le premier vers dévie de la forme habituelle des strophes, puisque Moffatt plonge directement dans l'histoire, sans répéter « Je reviens à

Montréal ». En déviant de la forme des couplets, qui représente la partie plus rationnelle et traditionnelle de la chanson, l'artiste suggère que ce passage sera guidé par ses émotions. En effet, Moffatt mentionne la « rage » et la « peur » dans les vers suivants. Le troisième vers nous montre que la nouvelle identité de la protagoniste est marquée par un passage symbolique à la vie adulte : « Fini les enfantillages ». Avec cette ligne, l'artiste crée le dernier système d'opposition de la chanson. En mentionnant l'enfance, ce couplet contraste avec le précédent qui parlait de vieillissement. Le sixième vers réaffirme que la rencontre de l'autre est vécue dans le corps : « Mon sourire est un alliage. » Dans ce cas, l'alliage symbolise l'autre, alors que le sourire revoie au corps. Finalement, le dernier vers de ce couplet résume l'idée des contraires qui sont à l'avant-plan dans toute la chanson. En effet, cette ligne est en opposition avec tout le reste de la chanson, puisque la voix est modifiée et qu'on y a ajouté de l'écho, ce qui contraste avec la voix très naturelle et authentique du reste de la chanson. Ce faisant, Moffatt crée un rappel de la dichotomie tradition/modernité et met cette dernière en relation avec l'opposition entre l'image authentique qu'elle projette et les techniques de traitement du son résolument modernes qui saturent sa chanson. Le fait qu'elle chante « Totally natural » dans une langue qui n'est pas la sienne avec un traitement sonore facilement audible, rendant ainsi sa voix peu naturelle, renforce la contradiction tradition/modernité. En résumé, le troisième couplet reflète bien les thèmes abordés dans la chanson, que ce soit au niveau musical ou textuel : l'autre et le soi, la modernité et la tradition, l'enfance et la vieillesse et le corps et les émotions.

4.3 Conclusion

En résumé, Ariane Moffatt, par l'entremise de sa chanson « Montréal », arrive à véhiculer plusieurs émotions et connotations par le biais d'une chanson qui, à prime abord, semblait plutôt simple. Ce n'est donc pas la complexité de la texture musicale d'une chanson qui lui donne son sens, mais bien la subtilité avec laquelle les timbres, rythmes, notes, effets et paroles se combinent pour signifier un ensemble de valeurs et de connotations qui résonnent dans la tête et dans le cœur de son public. Maintenant que nous avons vu que les valeurs qui animent la chanson sont : l'ailleurs et l'ici, la modernité et la tradition, la jeunesse et la vieillesse ainsi que le corps et les émotions, on peut tenter de comprendre pourquoi cette chanson a connu un si vif succès durant l'été 2006 et quelle place elle occupe dans l'identité culturelle des Québécoises et Québécois.

Chapitre 5 : Identité

Dans ce chapitre, je veux comprendre de quelle façon la chanson « Montréal » a pu réveiller le sentiment identitaire des Québécoises et Québécois. Pour ce faire, j'explore premièrement les théories qui expliquent comment la chanson et la musique interagissent avec le sentiment identitaire d'une communauté. Puis, suivant la théorie de Grenier, qui suggère que la chanson est au cœur de l'identité collective québécoise, je démontre comment les codes inclus dans « Montréal » ont pu éveiller la fibre identitaire des Québécoises et Québécois. En dernier lieu, je montre la place unique qu'occupait Ariane Moffatt sur la scène musicale québécoise durant l'été 2006. Ce positionnement stratégique dans l'espace musical québécois lui a permis de réveiller un sentiment d'identité collective mieux que tout autre artiste, et de libérer un espace identitaire renouvelé.

5.1 Cadre théorique

Avant de comprendre quels processus sont à l'œuvre dans la relation entre l'identité collective et la chanson « Montréal », on peut se demander quelle est la relation entre l'identité et la musique populaire en général. Certains seront tentés de croire que la chanson et la musique populaire permettent à une communauté d'exprimer son identité collective à travers des paroles et des sons bien distinctifs. En ce sens, on serait, à prime abord, porté à croire que la musique reflète ou incarne les caractéristiques identitaires d'un peuple. Au contraire, on pourrait aussi penser que la musique devient rapidement une constituante de l'identité d'un peuple et que les nouveaux styles musicaux qui naissent intègrent de nouvelles valeurs et de nouveaux comportements sociaux qui déteignent à leur tour sur la société. En fait, la réalité ne se trouve pas à quelque part entre

ces deux pôles, elle englobe plutôt ces deux possibilités tout à la fois. Par exemple, Born et Hesmondhalgh proposent que la musique peut à la fois incarner et construire de nouvelles identités :

There is a need to acknowledge that music can variably *both* construct new identities *and* reflect existing ones. Sociocultural identities are not simply constructed in music; there are “prior” identities that come to be embodied dynamically in musical cultures, which then also *form* the reproduction of those identities.⁹⁹

Dans le même ordre d'idées, Connell et Gibson ajoutent:

Consequently attempts have been made to depict identities as process rather than state, as flow rather than fixed characteristic, as constantly ‘becoming’ rather than being. [...] Music remains an important cultural sphere in which identities are affirmed, challenged, taken apart and reconstructed.¹⁰⁰

On peut donc conclure que l'identité collective n'est jamais tout à fait complète ou immobile. Elle est dans une mouvance perpétuelle due aux changements de valeurs, de références et de comportements qu'un peuple ou une nation adopte. Le terme « nation » prend ici tout son sens, car je ne situe pas l'identité collective des Québécois dans le paradigme local/global qui semble si présent dans la recherche ethnomusicologique des dernières années, mais plutôt au niveau national. Comme le suggèrent Biddle et Knights, la nation devient rapidement le médiateur entre le local et le global :

The nation, we suggest, remains a crucial but ambivalent category for understanding how cultural texts and practices function in the construction of personal and cultural identities.¹⁰¹

⁹⁹ Georgina Born et David Hesmondhalgh, *Western Music and its Others : Difference, Representation, and Appropriation in music* (Berkeley : University of California Press, 2000), 31-32.

¹⁰⁰ J. Connell et C. Gibson, *Sound Tracks: Popular Music, Identity, and Place* (London : New York, 2003), 117.

¹⁰¹ Biddle et Knights, *Music, National Identity*, 1.

D'autre part, le terme « nation » revêt une importance capitale dans la lutte que mènent les Québécoises et Québécois pour définir leur spécificité culturelle face au Canada anglais. Les médias ont traité en long et en large de l'importance politique de la reconnaissance de la nation québécoise par le gouvernement Harper lors de l'été 2006, période durant à laquelle « Montréal » était largement entendue sur les ondes des radios de la province. Une courte revue de presse suffira pour noter l'importance du traitement de l'enjeu de la nation québécoise dans les journaux écrits. Le 20 juin 2006, *Le Devoir* publiait, en page A3 un article intitulé : « Harper doit reconnaître la nation du Québec, dit Boisclair ». Rappelons que André Boisclair était alors le chef du Parti Québécois, qui formait l'opposition officielle à l'Assemblée Nationale du Québec. Dans un même ordre d'idées, le même journal faisait paraître, le 23 juin 2006, en page A2 : « Duceppe insiste pour que Harper reconnaisse le Québec comme une nation ». Gilles Duceppe était à ce moment le chef du Bloc Québécois, siégeant à la Chambre des Communes du Canada. Le lendemain, le jour de la Fête Nationale du Québec, Stephen Harper refusait de reconnaître la nation québécoise alors qu'il était de passage dans la capitale de la province, provoquant un tollé dans la presse écrite.¹⁰²

La relation toute spéciale que le peuple québécois entretient avec le terme « nation » provient d'une spécificité qui le définit en tant que communauté, c'est-à-dire de sa longue relation d'amour-haine avec le Canada anglais. Vraisemblablement, l'identité québécoise s'articule aussi autour de caractéristiques canadiennes, nord-américaines, occidentales et même mondiales :

¹⁰² Antoine Robitaille, « Harper dit non à la nation québécoise, » *Le Devoir*, samedi 24 juin 2006, A1.

The field of national identity will inevitably involve more than one type of collective identity, and, [...] furthermore, although some phenomena of identity and music might be considered as specific to individual nations, others again can be interpreted as transnational categories of collective identification.¹⁰³

Bien que la recherche des phénomènes identitaires transnationaux dans la musique me paraisse pertinente, je projette plutôt de comprendre les phénomènes propres au Québec dans ce chapitre. Je me tourne maintenant vers les mécanismes qui régissent le rapport entre l'identité collective québécoise et la chanson populaire au Québec.

5.2 Phénomènes musicaux identitaires spécifiques au Québec et brève historique

La chanson a toujours occupé un grand rôle dans l'identité québécoise, particulièrement après la révolution tranquille des années 1960, où le paysage politique et social du Québec a changé profondément. C'est à cette époque que les auteurs-compositeurs-interprètes, ou chansonniers, font leur apparition :

Avec pour seul accompagnement leur guitare sèche ou leur piano, les Claude Léveillé, Jean-Pierre Ferland, Gilles Vigneault, Claude Gauthier font entendre leurs appels au pays, à la femme, à la grande nature et à la solidarité. Imprégnées de tradition folklorique et de poésie, leurs chansons s'inscrivent dans le nouvel esprit d'affirmation nationale et culturelle qui caractérise la Révolution tranquille.¹⁰⁴

Pourtant, il semble qu'on cherchait toujours quel style de musique pourra enfin devenir *le* style de musique typiquement québécois, et ce même plusieurs années plus tard. À ce sujet, Baillargeon et Côté écrivent, en 1991, « Ce qui manque essentiellement au Québec, c'est une musique spécifique, un son particulier, qui tire sa substance et sa couleur de notre personnalité propre (...) ».¹⁰⁵ En effet, le Québec tarde à se doter d'un

¹⁰³ O'Flynn, « National Identity and Music in Transition », 20.

¹⁰⁴ Paul-André Linteau, *Histoire du Québec Contemporain* (Montréal : Boréal, 1989), 763.

¹⁰⁵ Richard Baillargeon et Christian Côté, *Destination Ragou : Une histoire de la musique populaire au Québec* (Montréal : Tryptique, 1991), 55.

son, d'un style. À cette époque, la scène musicale semble divisée entre deux clans, les quétaines et les autres. C'est dans la définition de qui entre dans la catégorie des quétaines et qui ne s'y retrouve pas qu'on note le plus de désaccords. Baillargeon et Côté divisent les deux clans comme suit :

Les quétaines ont pour eux la tradition populaire et le dynamisme inhérent à toute culture folk ou ethnique; (...). Les branchés, quant à eux, rejettent pratiquement toute forme de musique enracinée dans la culture populaire locale et ne jurent que par une musique conforme aux goûts édictés dans les grandes capitales culturelles occidentales.¹⁰⁶

Pour Ollivier, au contraire, les snobs et les quétaines se divisent ainsi :

They [les *artistes populaires* ou *quétaines*] accused the *chansonniers* of being intellectual snobs bawling endlessly over their guitars, whereas the *artistes populaires* were accused of offering poor translations of low-grade commercial entertainment.¹⁰⁷

Parallèlement, la chanson prendra tant de place dans l'identité québécoise que le Musée de la civilisation de la ville de Québec y consacre une exposition entière en 1996, juste après l'échec du « Oui » au deuxième référendum portant sur la souveraineté du Québec. L'introduction de cette exposition démontre déjà que l'identité québécoise se confond souvent avec chanson populaire : « Elle [la chanson populaire] reflète fidèlement leurs aspirations, leurs rêves, leur identité. »¹⁰⁸ Grenier souligne plus loin comment « l'expression 'la chanson québécoise' a longtemps servi à désigner exclusivement le répertoire et les pratiques des chansonniers des années soixante. »¹⁰⁹ Tout au long de cet article, Grenier insiste beaucoup sur l'importance des discours construits autour de la chanson populaire par une élite québécoise souvent nationaliste, rejoignant ainsi les écrits

¹⁰⁶ *Ibid.*, 54-55.

¹⁰⁷ Ollivier, "Snobs and *Quétaines*," 99.

¹⁰⁸ Grenier, "Je me souviens," 31.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 37.

sur les snobs de Ollivier. Bien que son argumentation soit bien menée et parvienne à montrer comment la chanson a été élevée en symbole du nationalisme québécois, le lecteur qui étudie la musique se demande si le contenu strictement musical n'a pas aussi contribué à élever la chanson au statut de symbole de l'identité nationale québécoise. Je propose que les codes compris dans la musique des chansonniers et interprètes ont permis à la chanson de s'élever pour rejoindre son statut symbolique. De plus, il est entendu que l'authenticité qui est connotée dans le genre de l'auteur-compositeur-interprète, par le choix du type de voix, de l'accompagnement à texture simple et des mélodies peu sophistiquées, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, a joué un rôle capital pour que la chanson accède au titre d'emblème nationale. Enfin, selon les créateurs de l'exposition *Je vous entend chanter*, il semble que la chanson québécoise ait trouvé sa voie, son son : « Après avoir écouté, imité et assimilé toutes les influences, la chanson d'ici s'est enfin assumée. »¹¹⁰

Lorsqu'on se tourne vers les années 2000, les chansonniers à proprement parler disparaissent pour laisser place à des artistes qui incluent beaucoup d'influences provenant des quatre coins du monde dans leur musique, et qui ne lésinent pas sur les sons électroniques et les accompagnements plus complexes pour laisser aller leur créativité. Même si Ariane Moffatt ne reprend pas toutes les caractéristiques propres aux chansonniers des années soixante, elle occupe une place bien précise sur la scène musicale québécoise des années 2000. Ce faisant, la chanteuse incarne le genre d'artiste qui réussit à réinventer un style musical typiquement québécois, au sens de Baillargeon et Côté, qui écrivaient, en 1991 :

¹¹⁰ Grenier, "Je me souviens," 31, citant l'allocution d'introduction pour l'exposition *Je vous entend chanter*.

Et pour ce faire, les Québécois (de toute origine) devront trouver le moyen de métisser les trois sources naturelles de notre culture musicale : la musique traditionnelle québécoise, la musique franco-antillaise et la musique anglo-américaine (...) ¹¹¹

Dans le même ordre d'idées, Robert Léger écrit, en 2003 :

Le Québec moderne s'ouvre de plus en plus aux grands courants sociaux ou politiques du monde entier. On peut constater la même perméabilité dans les tendances esthétiques. ¹¹²

En bref, dans « Montréal », Ariane Moffatt métisse les genres comme le reggae et le folk, avec des accents de musique électronique, réalisant ainsi ce que Baillargeon et Côté, Léger ainsi que Grenier décrivent comme *le* genre québécois par excellence. Je parle ici d'une musique qui a intégré des influences diverses pour mieux renaître et montrer sa spécificité.

5.3 Ariane Moffatt sur la scène musicale de l'été 2006

Comme on l'a constaté au chapitre 4, la signification comprise dans la chanson « Montréal », qui rappelle l'été, la liberté, l'autre et le besoin d'indépendance, a sûrement réveillé la fibre identitaire des Québécoises et Québécois. Pourtant, Moffatt occupait une place particulière sur la scène musicale québécoise de l'été 2006. Cette position toute spéciale lui a probablement permis de rejoindre les Québécoises et Québécois d'une façon plus durable et plus personnelle que plusieurs autres artistes populaires durant cette saison. Pour illustrer mes propos, je débiterai par une investigation des palmarès des ventes et des palmarès compilés radiophoniques de l'année 2006. ¹¹³ Suivant cette

¹¹¹ Baillargeon et Côté, *Destination Ragou*, 55.

¹¹² Robert Léger, *La Chanson québécoise en question* (Montréal, Québec Amérique, 2003), 135-136.

¹¹³ Toutes les données des palmarès radiophoniques et des ventes de disques proviennent de la revue *Le Palmarès*, publiée par l'ADISQ et dont les données proviennent de Nielsen-Soundscan, le même organisme qui compile les palmarès pour le magazine américain *Billboard*.

discussion, je comparerai Moffatt avec les artistes qui partageaient le top 5 avec elle grâce aux critères de Michèle Ollivier.

Pour débiter, la discussion des palmarès des ventes et radiophoniques de 2006 permettra au lecteur de comprendre la portée du succès de « Montréal », ainsi que sa longévité surprenante sur les palmarès. « Montréal » fait son apparition dans le Top 100 radiophonique francophone dans la semaine du 13 mars 2006, à la position 81 du palmarès, alors qu'une autre chanson de Moffatt, « Retourne chez elle », se trouve en quatorzième position du même palmarès. La semaine suivante, « Montréal » se retrouve en quarantième position, un bon de 41 positions, se méritant ainsi le titre de « réaction forte » dans le palmarès. Dans la semaine du 27 avril, la chanson se hisse au 22^{ième} rang, récoltant au passage le titre de succès de la semaine et surpassant aussi « Retourne chez elle ». Dans la semaine du 24 avril, « Montréal » entre dans le top 10, se loge en troisième position et décroche encore une fois la mention « Réaction forte ». La chanson reste après dans le top 10 pour 14 semaines, se promenant entre la huitième et la troisième position, à l'exception de la semaine du 14 juillet, où la chanson glisse en 11^{ième} position. Par après, « Montréal » reste dans le Top 100 radiophonique francophone jusque dans la semaine du 2 octobre. Cette chanson est donc restée 30 semaines consécutives dans ce Top 100, soit plus d'une demie année. Non seulement « Montréal » est-elle restée longtemps dans le top 100 radiophonique francophone, mais cette chanson s'est mérité quatre fois la mention « réaction forte » et une fois le titre de « succès de la semaine ». De plus, l'album *Le cœur dans la tête* de Moffatt s'est retrouvé durant 50 semaines au palmarès des meilleurs ventes de disques compacts. Finalement, Ariane Moffatt a gagné le prix de l'interprète de l'année au Gala de l'ADISQ, prix qui, je le répète, est décerné par le public et non par le jury du Gala.

Comment expliquer la popularité d'Ariane Moffatt durant l'année 2006? Comme je l'ai exposé dans ce chapitre et le précédent, le contexte socioculturel de cette année favorisait la venue d'une artiste comme Ariane Moffatt. De plus, la disposition de la scène musicale québécoise a permis à Moffatt de remporter autant de succès avec « Montréal » et de réveiller la fibre identitaire des Québécoises et Québécois.

Pour évaluer le positionnement des artistes de la chanson québécoise sur un graphique, Michèle Ollivier a tenu des entrevues avec des artisans de la chanson québécoise afin de dégager des critères qui permettent d'évaluer la carrière d'artistes des années 1990. Bien que je ne veuille pas reproduire ici ce même graphique, les trois critères primordiaux qu'Ollivier a pu dégager, que sont la longueur de la carrière, le genre musical et le fait d'écrire soi-même ses chansons ou non, me permettront de comparer les artistes qui ont occupé le top 5 radiophonique en même temps que Moffatt.¹¹⁴ À ces critères, j'ajouterais le sexe de l'artiste, puisque, trop souvent, les auteurs-compositeurs-interprètes sont des hommes au Québec.

On retrouve donc « Avec toi », de Wilfred Le Bouthillier, « Évangéline » de Annie Blanchard, « Dans la Forêt des mal-aimés » de Pierre Lapointe, « Adam et Ève » de Kaïn, « Je suis le même » de Garou, « Tout près du bonheur » de Marc Dupré et Céline Dion, « Regarde-moi » de Dany Bédard, « Sous une pluie d'étoiles » de Cindy Daniel et « Comme dans le temps » de Kaïn. Le tableau 5.1 divise ces artistes par genre, 5.2 les présente selon qu'ils écrivent eux-mêmes ou non leurs chansons :

¹¹⁴ Ollivier, "Snobs and *Québécoises*," 102.

Tableau 5.1 : Genres musicaux

<u>Pop</u>	Wilfred Le Bouthillier, Annie Blanchard, Garou, Marc Dupré et Céline Dion, Cindy Daniel, Ariane Moffatt, Pierre Lapointe, Dany Bédard
<u>Folk/Traditionnel</u>	Kaïn
<u>Soft Rock</u>	Dany Bédard
<u>Chanson à texte</u>	Pierre Lapointe
<u>Influences du monde</u>	Ariane Moffatt

Il est à noter que Wilfred le Bouthillier, Annie Blanchard et Cindy Daniel sont tous des participants à Star Académie.

Tableau 5.2 : Auteurs-compositeurs et interprètes

<u>Auteurs-compositeurs</u>	Ariane Moffatt, Pierre Lapointe, Dany Bédard, Kaïn
<u>Interprètes</u>	Wilfred Le Bouthillier (a collaboré aux paroles), Céline Dion et Marc Dupré, Cindy Daniel, Annie Blanchard, Garou

Tous les artistes mentionnés ci-dessus ont eu une carrière qui a débuté dans les années 2000, à l'exception de Céline Dion, Marc Dupré et Garou. En comparant ces tableaux, on arrive rapidement à la conclusion que les auteurs-compositeurs et les interprètes ont été représentés de façon similaire sur les ondes et dans les palmarès durant lesquels Ariane Moffatt occupait le top 5. Pourtant, et fait très important, elle est la seule femme auteure-compositeuse à occuper le haut du palmarès. De plus, bien que la musique de Moffatt puisse se ranger dans la catégorie « pop », « Montréal » est la seule chanson qui intègre des influences de musique du monde (en l'occurrence, le reggae). Donc, Moffatt occupait, dans les deux catégories mentionnées, que sont le genre et la composition/rédaction, une place bien particulière qui était à prendre par une artiste. En proposant au public québécois une pop accentuée d'accents internationaux et en ayant la

témérité de présenter un modèle d'artiste féminine qui prend le contrôle de sa musique en s'impliquant dans la composition de la musique et la rédaction des paroles, Moffatt a diversifié le paysage musical de l'été 2006. La nouveauté qu'elle présentait et les frontières qu'elle a traversées ont certainement contribué à son succès, permettant aux Québécoises et Québécois d'explorer de nouvelles avenues quant à la définition de leur identité collective.

5.4 Conclusion

En résumé, Ariane Moffatt et sa chanson « Montréal » démontrent très bien comment le sentiment d'identité collective se négocie à travers et à l'aide de la chanson. Pour mieux situer le lecteur, j'ai présenté le cadre théorique général de Born et Hesmondhalgh, Biddle et Knights et Connel et Gibson, qui proposent tous que l'identité collective se reflète tout comme se développe dans la musique. Puis, j'ai rapidement démontré l'importance du terme « national » dans l'identité collective québécoise, qui se définit souvent en contradiction avec l'identité canadienne anglaise. Par la suite, j'ai exploré les phénomènes identitaires en rapport avec la chanson propres au Québec, en traçant une brève historique des styles et des artistes qui ont marqué la province à des moments critiques de son histoire. Finalement, j'ai démontré comment Ariane Moffatt, avec sa chanson « Montréal », a renouvelé le style musical de la pop en y incorporant diverses influences musicales et en prenant une place difficile du côté des auteurs-compositeurs malgré son sexe. J'en suis arrivée à la conclusion que Moffatt a ouvert un nouvel espace musical où les Québécoises et les Québécois ont pu et peuvent toujours redéfinir leur identité collective.

6. Conclusion

Dans les pages qui ont précédé, j'ai présenté mon argumentation quant à la place qu'occupe la chanson « Montréal » d'Ariane Moffatt dans le sentiment d'identité collective des Québécoises et Québécois. Au départ, j'ai formulé une question principale, « *Comment la chanson « Montréal » d'Ariane Moffatt active-t-elle le sentiment identitaire des Québécoises et Québécois?* ». Pour mieux répondre à cette question principale, j'ai ensuite proposé 3 questions secondaires auxquelles j'ai répondu aux chapitres 3, 4 et 5 respectivement : « *Comment le tissu musical de « Montréal » fonctionne-t-il?* », « *Quels codes musicaux sont activés dans « Montréal »?* » et « *Comment les codes musicaux de « Montréal » réfèrent-ils à une identité collective québécoise?* ». J'ai présenté avec ces questions un cadre théorique grâce auquel j'ai démontré la pertinence de ces questions ainsi que l'originalité de mon questionnement.

Avant de répondre à ces questions à proprement parler, j'ai exposé la méthodologie que j'ai choisie pour répondre à ces questions et je l'ai comparée à la méthodologie d'autres chercheurs en musique populaire. Pour l'analyse théorique, je m'en suis remise aux idées de Tagg, Moore et Middleton. Pour la partie d'analyse sémiologique, j'ai préféré appliquer les méthodologies de Brackett, Burns, Born et Hesmondhalgh ainsi que Middleton. Finalement, pour le volet identitaire, j'ai choisi de présenter en premier lieu les théories plus générales d'O'Flynn, Biddle et Knights, et Born et Hesmondhalgh avant de les exemplifier à l'aide de faits provenant de l'histoire québécoise. J'ai ensuite présenté les méthodes propres à des auteures québécoises, Grenier et Ollivier. La recherche de cette dernière m'a permis d'utiliser des critères afin

de comparer les résultats des ventes et les temps d'antenne de Moffatt avec ceux d'autres artistes populaires en même temps qu'elle.

Au troisième chapitre, j'ai analysé le tissu musical de « Montréal » pour en comprendre le fonctionnement et l'interaction de la rythmique, de la mélodie, des accords, du timbre des instruments, de la forme et des rôles des différents instruments. J'ai conclu que cette chanson est souvent plus complexe que ce qu'une écoute distante peut laisser supposer. Par exemple, la voix et la subdivision métrique comportent des subtilités qui ne paraissent que lorsque l'on prête une oreille attentive à la musique. De plus, j'y ai relevé plusieurs ressemblances stylistiques avec la musique afro-américaine, en particulier le reggae.

Dans le chapitre suivant, j'ai décodé, en quelque sorte, les données que j'ai recueillies au chapitre précédent. J'ai proposé que la chanson « Montréal » connote l'été, l'ailleurs, la chaleur et le soleil par ses *connotations stylistiques*. J'ai suggéré que plusieurs genres musicaux, à première vue sémantiquement distants comme la musique électronique et le reggae, qui sont représentés dans « Montréal » ont, en fait, des *connotations stylistiques* semblables au yeux des Québécoises et Québécoises. J'ai aussi mis à jours certaines *connotations axiologiques* qui sont communes au reggae et à la chanson québécoise, comme le désir d'indépendance et la conservation d'une culture distincte du reste de l'Amérique du nord. J'ai aussi décrit comment Moffatt crée une impression d'authenticité par le choix des styles, des instruments et du timbre de sa voix, ainsi que par la couverture médiatique de Moffatt en 2006. J'ai relaté l'importance de l'authenticité pour permettre au public de ressentir de l'appartenance à l'écoute de cette chanson. Enfin, j'ai analysé les paroles pour trouver comment la musique de « Montréal » supporte ou même anticipe le sens du texte de la chanson.

Dans le dernier chapitre, portant sur l'identité, j'ai présenté un cadre théorique où je rassemblais les idées de Born et Hesmondhalgh, O'Flynn et Biddle et Knights, pour démontrer comment la chanson n'est pas une constituante de l'identité québécoise, ni un reflet de cette dernière, mais bien les deux à la fois. Puis, j'ai supporté cet idée par des extraits de livres et d'articles québécois qui démontrent comment la chanson en est venue à prendre lieu d'emblème nationale au fil de l'histoire socioculturelle du Québec. Finalement, à la lumière de ce cadre théorique, j'ai analysé la situation de Moffatt à l'été 2006. Après une discussion approfondie des palmarès des ventes et radiophoniques de cette saison, j'ai avancé que la popularité de Moffatt était en partie due à la nouveauté que cette artiste amenait dans le paysage culturel québécois d'alors. En effet, Moffatt a revitalisé son style pop avec des accents internationaux et des sonorités électroniques, et elle a incarné un modèle d'artiste féminine qui compose elle-même la musique et les paroles de sa musique. Ces nouveaux rôles pour une artiste féminine ont contribué à sa popularité, tout en amenant les Québécoises et Québécois à renouveler leurs valeurs identitaires.

Annexe 1 : Transcription

Transcription par Méliane Laurier-Crompt

Montréal

Ariane Moffatt

Alto
Voix gamine,
chaude et avec
beaucoup d'air

Intro
♩=84

Stimé

doubles croches légèrement swingnées

Piano

Guitare rythmique

Guitare électrique

Orgue électrique

Guitare basse

Batterie

♩=84

Couplet 1

4

A.

échantillonnage "tourmant"

Je re - viens à Mon - tré al

La té - te

Pno

avant le temps

reverb

Semi-A. Gtr.

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr.

2

7

A.

note détimbrée

gon - fiée de nu-ages' C'est le trans-ît d'Am-star -dam Qui s'est

Pno.

Semi-A. Gtr.

F Gm F Gm

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr.

9

A.

0:26

char - gé du gla çage' (Et) Je re viens à Mont - réal Le corps

Pno.

Semi-A. Gtr.

F Gm Bb Gm

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr.

11

A.

ta - toué de vi-sages' Des an - ges dan-dys au den-se plu - mage' On mis en

Pno.

Semi-A. Gtr.

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr.

Refrain 0:36

13

A.

lu-mière' mon pas-sage'. Le so - leil in-non-de la ter - mi-nal Le dub fait dan-ser mes scan-da-les' En for

Pno.

Semi-A. Gtr.

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr.

Crée une ligne mélodique continue avec l'orgue.

4

16  0:48

A. mato-ri-gl-nal Je ren-tr'à Mont-ré - al Le so - leil in-non-de le ter - mi-nal Et le

Pno.

Semi-A. Gr. Dm C B $\flat$ F B $\flat$

E. Gr.

E. Org.

Bass

Dr.

19 

A. dub fait dan-ser mes scan-da-les' En formato-ri-gl-nal Je ren-tr'à Mont - ré-al

Pno.

Semi-A. Gr. F B $\flat$ Dm C B $\flat$

E. Gr.

E. Org.

Bass

Dr.

Interlude
1:00

scrach "les hauteurs des notes sont approximatives et le timbre est rempli d'harmoniques."

Voix parlée, gutturale, comme venant d'inspirations sèches
Ah-ah Ah-ah-oh

22

A.

Pno. *Retour au reverb*

Semi-A. Gtr. F Gm F Gm F Gm

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr.

25

A.

Voix

Couplet 2
1:10

1:13

Je re - viens à Mon tré-al Le cœur - ballé de cou-ra-ge Je se-rai

Pno.

Semi-A. Gtr. F Gm F Gm F Gm

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr.

6

Rythme presque subdivisé également; articulation molle.

28

A.

ren - trée à la nage' Si je n'a - vais pas eu tant de ba - ga - ges Je re

Pno.

Semi-A. Gtr.

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr.

Retour à l'articulation du début 1:25

30

A.

viens à Mont - ré - al Por - tée par un hé - ri - tage' En - fin je

Pno.

Semi-A. Gtr.

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr.

32

A.

suis peu un plus sage' Il é-tait temps; à mon âge' Le so

Pno.

Delay

Semi-A. Gtr.

F Gm F Gm Delay

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr.

Refrain 1:35

34

A.

leil in-non-de le ter-mi-nal Le dub fait dan-ser mes scan-da-les' En format-o-ri-gi-nal Je

Pno.

Inaudible

Semi-A. Gtr.

Fm B $\flat$ Fm B $\flat$ Dm C

E. Gtr.

E. Org.

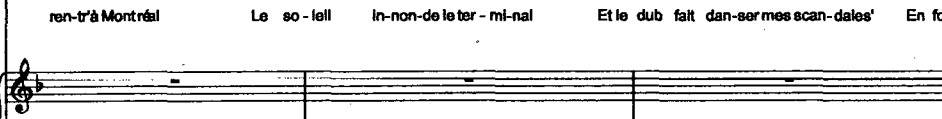
Bass

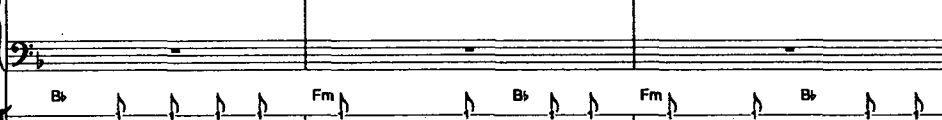
Dr.

37

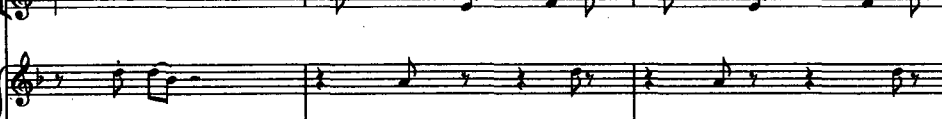
A. 

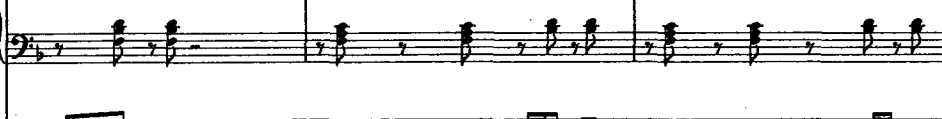
ren-tr'à Montréal Le so - leil In-non-de le ter - mi-nal Et le dub fait dan-ser mes scan-da-les' En for'

Pno. 

Semi-A. Gtr. 

E. Gtr. 

E. Org. 

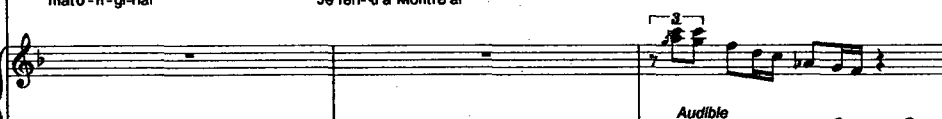
Bass 

Dr. 

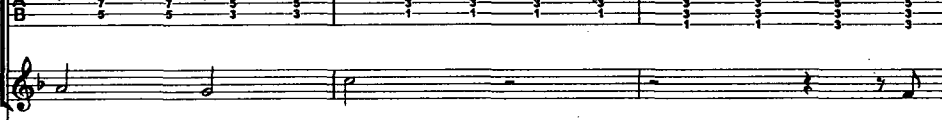
40

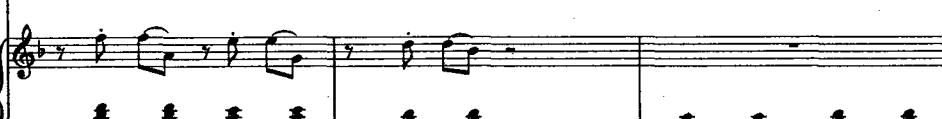
A. 

mato - ri - gi - nal Je ren - tr'à Montréal

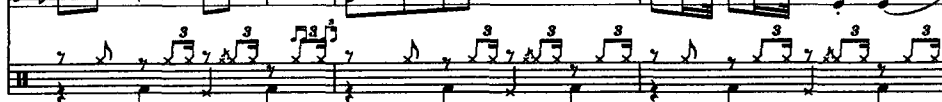
Pno. 

Semi-A. Gtr. 

E. Gtr. 

E. Org. 

Bass 

Dr. 

43

Voix

A.

Pno.

Semi-A. Gtr.

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr.

(Plus lent)

Mon l -vres

Indique 1/4 de ton

Indique 1/4 de ton

46

Couplet 3
2:09

A.

s'n'a rien d'un mi-rage' Pa-ris a en-gueu lé marage Fi-ni

Pno.

Reverb

Semi-A. Gtr.

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr.

subdivision égale

53 *Delay* *g* Refrain
2:33

A. *ly na - tu - ral* *Le so - leil in-non-de le ter - mi - nal* *Et le*

Pno. *rythme et accords créés par l'écho* *3*

Semi-A. Gtr. *F* *Gm* *Delay* *Fm* *Bb*

E. Gtr.

E. Org. *rythme et accords créés par l'écho* *3*

Bass *subdivision égale*

Dr. *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

55 *♩ = ♩* *♩ = ♩* *Plus rapide qu'à l'habitude; comme si elle avait oublié de rentrer*

A. *dub fait dan-ser mes scan-da-les' En format o - ri - gi - nal* *Je ren-tr' à Mon-tré - al* *Le so*

Pno.

Semi-A. Gtr. *Fm* *Bb* *Dm* *C* *Bb*

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr. *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

12

58 [244]

A. *leil in-non-de le tar - nhal Le dub fait dan-ser mes scan-dales' En for-mat o-ri-gi-nal Je*

Pno.

Semi-A. Gtr. *Fm Bb Fm Bb Dm C*

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr.

Postlude 2:58

61

A. *ren-tr'à Mont-ré-al Ou-ou-Ou - ou - ou*

Pno. *accord de V61*

Semi-A. Gtr. *Bb Bb F Gm*

E. Gtr. *Échantillonnage "tourant" de guitare*

E. Org. *accord de V61*

Bass

Dr.

64

A. *p*

ah-ha ha

Pno.

Semi-A. Gtr. F Gm F Gm F Gm

E. Gtr.

E. Org. *mp*

Bass

Dr.

67 [3:08]

A. Tou-tou-bo-
dou-bom - bou-boo-boum Bou-bo-boum-bo Dou-dou-dou. Bou-bou-bo-bou-bom - bou-boo-boum

Pno. Note triplet

Semi-A. Gtr. F Gm F Gm F Gm
Fade-out

E. Gtr. *Le piano ne devient pas plus fort,
mais comme la guitare et l'orgue
s'estompent, on l'entend de mieux en
mieux jusqu'à la fin.*

E. Org. Inaudible; caché dans le mix *pp* *pp*
fade-out

Bass

Dr. Fade-out
fade-out

14

70 [321]

A. Bou - bo-boum - bo Bou - bo - bom. Bou - bou - bo-bou - bom - bou - boo - boum

Pno.

Semi-A. Gtr. F Gm

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr.

72 rit.

A. Bou - bo-boum-bo Bou-bo - bom.

Pno.

Semi-A. Gtr.

E. Gtr.

E. Org.

Bass

Dr. rit.

Annexe 2 : Paroles

« Montréal »

Je reviens à Montréal
La tête gonflée de nuages
C'est le transit d'Amsterdam
Qui s'est chargé du glaçage
Je reviens à Montréal
Le corps tatoué de visages
Des anges dandys au dense plumage
Ont mis en lumière mon passage

(Refrain x2)

Le soleil inonde le terminal
Et le dub fait danser mes scandales
En format original
Je rentre à Montréal

Je reviens à Montréal
Le coeur emballé de courage
Je serais rentrée à la nage
Si je n'avais pas eu tant de bagages
Je reviens à Montréal
Portée par un héritage
Enfin, je suis un peu plus sage
Il était temps, à mon âge...

(Refrain x2)

Le soleil inonde le terminal
Et le dub fait danser mes scandales
En format original
Je rentre à Montréal

Mon ivresse n'a rien d'un mirage
Paris a engueulé ma rage
Finis les enfantillages
Je range mes peurs au garage
Et je reviens à Montréal
Mon sourire est un alliage
Ultraléger et malléable
Totally natural

(Refrain x2)

Le soleil inonde le terminal
Et le dub fait danser mes scandales
En format original
Je rentre à Montréal

Annexe 3 : Exemption de droits d'auteur

Échange de courriels intervenu entre le détenteur des droits d'auteur et l'auteure du
présent mémoire.

Démarrer Hotmail Spaces OneCare Plus Sympatico / MSN Rechercher sur le Web

Nouveaux Supprimer Courriel indésirable Marquer comme Déplacer vers Répondre Répondre à tous Transférer Options

Mémoire de maîtrise

De : **Mélieane Laurier-Crompt, Ms** (mellane.laurier-crompt@mail.mcgill.ca)
Envoyé : 21 août 2008 20:12:53
À : info@audiogram.com
Cc : mellane.laurier-crompt@mail.mcgill.ca; mellane101@hotmail.com

Bonjour,

Je suis une étudiante de maîtrise à l'université McGill et je rédige mon mémoire sur la chanson "Montréal", d'Ariane Moffatt. Pour pouvoir déposer mon mémoire à la Bibliothèque du Canada, j'aurais besoin d'une attestation de droit d'utilisation des droits d'auteur de cette chanson. Mon mémoire comprend une reproduction des paroles de la chanson, et une transcription (une partition faite à l'oreille par moi) de la chanson. Ce mémoire n'est pas destiné à la vente, ou à quelconque autre profit. Il a été écrit pour des fins éducatives, que sont la réussite de ma maîtrise.

J'ai aussi contacté l'agente de Mme. Moffatt pour obtenir cette autorisation. Selon les données de publication, les droits appartiennent à audiogram et c'est pourquoi je vous fais parvenir ce courriel. J'aimerais beaucoup savoir quelle est la marche à suivre pour obtenir cette attestation. Bien sûr, je peux vous faire parvenir le matériel si vous le désirez. Pourriez-vous s'il-vous-plaît faire suivre aux personnes concernées par ces droits d'auteur?

Je vous remercie à l'avance de l'attention que vous porterez à ma demande,

Mélieane Laurier-Crompt

De: Guillaume Lafrance (g.lafrance@editorialavenue.com)
À: Mélieane Laurier-Crompt, Ms
Cc: Brigitte Sicard
Objet:
Pièces jointes:
Date: mer. 27/08/2008 10:45

Afficher sous forme de page Web

Bonjour Mélieane,

Nous l'autorisons à reproduire l'œuvre "Montréal" d'Ariane Moffatt, aux conditions demandées dans ton courriel du 21 août 2008.

Toute autre utilisation de l'œuvre devra faire l'objet d'une nouvelle demande.

Espérant le tout à ton entière satisfaction,

Guillaume Lafrance
Directeur de la création / licences
Editorial Avenue
355, rue Ste-Catherine O - suite 600
Montréal, Québec H3B 1A5
Téléphone: (514) 282-1441 poste 227 Portable: (514) 885-4100
Courriel: g.lafrance@editorialavenue.com

Bibliographie

- Baillargeon, Richard, et Christian Côté. *Destination Ragou : Une Histoire De La Musique Populaire Au Québec*. Montréal: Triptyque, 1991.
- Bakhtin, Mikhail M. "Problems of Speech Genres." *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Barthes, Roland. "The Grain of the Voice." *Image, Music, Text*, 179-89. New York: Hill and Wang, 1977.
- Beaud, Michel et Daniel Latouche. *L'art de la thèse : Comment préparer et rédiger une thèse, un mémoire ou tout autre travail universitaire*. Montréal : Boréal, 1988.
- Bennett, Andy, Barry Shank, et Jason Toynbee. *The Popular Music Studies Reader*. London ; New York : Routledge, 2006.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London ; New York : Routledge, 1994.
- Biddle, Ian D., et Vanessa Knights. *Music, National Identity and the Politics of Location : Between the Global and the Local*, Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot, England ; Burlington, VT : Ashgate, 2007.
- Björnberg, Alf. "On Aeolian Harmony in Contemporary Popular Music." Göteborg : IASPM – Nordic Branch Working Papers, no. DK1, 1989,1-8.
- Booth, Wayne C., Gregory G. Colomb, et Joseph M. Williams. *The Craft of Research*. 2ième éd, Chicago Guides to Writing, Editing, and Publishing. Chicago: University of Chicago press, 2003.
- Born, Georgina, et David Hesmondhalgh. *Western Music and Its Others : Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- Bouchard, Gérard, et Charles Taylor. "Fonder L'avenir : Le Temps De La Conciliation." Québec: Gouvernement du Québec, 2008.
- Bourdieu, Pierre, et Randal Johnson. "The Field of Cultural Production." *The Field of Cultural Production : Essays on Art and Literature*, viii, 322 p. Cambridge : Polity Press, 1993.
- Brackett, David. *Interpreting Popular Music*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1995.
- . *The Pop, Rock, and Soul Reader : Histories and Debates*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Bradley, Lloyd. *This Is Reggae Music : The Story of Jamaica's Music*. New York : Grove Press, 2001.
- Burns, Lori, et Mélisse Lafrance. *Disruptive Divas : Feminism, Identity & Popular Music*, Studies in Contemporary Music and Culture. New York ; London : Routledge, 2002.
- Clayton, Martin, Trevor Herbert, and Richard Middleton. *The Cultural Study of Music : A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2003.
- Connell, John, et Chris Gibson. *Sound Tracks : Popular Music, Identity, and Place*, Critical Geographies. London ; New York : Routledge, 2003.

- Covach, John. "'We Won't Get Fooled Again' : Rock Music and Musical Analysis." *In Theory Only* 13, no. 1 (1997) : 117-42.
- Covach, John Rudolph. "Progressive Rock, 'Close to the Edge,' And the Boundaries of Style." *Understanding Rock : Essays in Musical Analysis*, éd. John Rudolph Covach et Graeme M. Boone, 3-32. New York : Oxford University Press, 1997.
- Davis, Steven. "Reggae." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, 100. Oxford : MacMillan Publishers, 2001.
- Dutrisac, Robert. "Duceppe insiste pour que Harper reconnaisse le Québec comme une nation." *Le Devoir*, vendredi, 23 juin 2006.
- . "Harper doit reconnaître la nation du Québec, dit Boisclair." *Le Devoir*, mardi, 20 juin 2006, 1.
- Everett, Walter. *Expression in Pop-Rock Music : Critical and Analytical Essays*. 2ième éd. New York : Routledge, 2008.
- Fabbri, Franco. "A Theory of Musical Genres: Two Applications." *Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, éd. Simon Frith. London : Routledge, 2004.
- Frith, Simon. "Towards an Aesthetic of Popular Music." *Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, éd. Simon Frith. London: Routledge, 2004.
- Frith, Simon, Will Straw, et John Street. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge Companions to Music. New York : Cambridge University Press, 2001.
- Gélinas, Karine. "Douce Liberté - Ariane Moffatt - Montréal - Voir.Ca." *Journal voir*, <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=52488>.
- Giroux, Robert, Constance Havard, et Rock LaPalme. *Le Guide De La Chanson Québécoise*. 2ième éd. augm., rev. et corr. Montréal : Triptyque, 1996.
- Gracyk, Theodore. *Rhythm and Noise : An Aesthetics of Rock*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- Grenier, Line et V. Morrison. « Le terrain socio-musical populaire au Québec : « Et dire qu'on ne comprend pas toujours les paroles... » » *Études littéraires* 27-3 (1995), 75-98.
- Line Grenier, « 'Je me souviens'... en chansons: articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical populaire au Québec. » *Sociologie et Sociétés* 29 (1997), 31-47.
- Hall, Stuart, et Paul Du Gay. *Questions of Cultural Identity*. London ; Thousand Oaks, Calif.: Sage, 1996.
- Harris, Ellen. « Portamento. » *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, 182-83. Oxford: MacMillan Publishers, 2001.
- Hébert, Francis. "Le Fil D'ariane." *Voir*, 10 novembre 2005.
- Joanisse, Marc-André. "En spectacle, hier au parc major, Paul Piché, le souverain." *Le Droit*, samedi, 24 juin 1995, 1.
- Katz, David. *Solid Foundation : An Oral History of Reggae*. New York : Bloomsbury, 2003.
- "Le Robert Illustré D'aujourd'hui." Paris: Édition du club France Loisirs, 1996.
- Lemay, Daniel. "Oui, oui, oui pour les AS." *La Presse*, 30 septembre 1995.
- Lepage, Jocelyne. "Coup de coeur des artistes pour la souveraineté." *La Presse*, Mardi, 14 mars 1995, p. B9.

- Lesage, Valérie. "Ariane Moffatt : à coeur ouvert." *Le Soleil*, 14 octobre 2006.
- Linteau, Paul André, René Durocher, Jean-Claude Robert, et François Ricard. *Histoire du Québec contemporain*. Montréal: Boréal, 1989.
- Léger, Robert. *La chanson québécoise en question*. Montréal: Québec Amérique, 2003.
- McClary, Susan. *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 2002.
- Middleton, Richard. "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap." *Popular Music* 12, 1993: 177-190.
- . *Reading Pop : Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2000.
- Moore, Allan F. *Analyzing Popular Music*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2003.
- . *Rock, the Primary Text : Developing a Musicology of Rock*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot, Hants, England ; Brookfield, Vt. : Ashgate, 2001.
- Myles, Brian. "Le Grand Spectacle Des Artistes Pour La Souveraineté." *Le Devoir*, 30 septembre 1995.
- Nattiez, Jean Jacques. *Music and Discourse : Toward a Semiology of Music*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1990.
- Negus, Keith. *Popular Music in Theory : An Introduction*. Music/Culture. Hanover, NH : University Press of New England, 1997.
- O'Brien, Lucy. *She Bop II : The Definitive History of Women in Rock, Pop, and Soul*. New York: Continuum, 2002.
- O'Flynn, John. "National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting." *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*, 19-38. Burlington : Ashgate Books, 2007.
- Ollivier, Michèle. "Snobs and Québécoises : Prestige and Boundaries in Popular Music in Quebec." *Popular Music* 25, no. 1 (2006) : 21.
- Renaud, Philippe. "Ariane Moffatt, Full Sentimentale." *Elle Québec, en ligne*, 2005.
- Robitaille, Antoine. "Harper dit non à la nation québécoise." *Le Devoir*, samedi, 24 juin 2006.
- Sanders, Ernest H. "Hocket." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, 567-70. Oxford: MacMillan Publishers, 2001.
- Straw, Will. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music." *Cultural Studies* 5, no. 3 (1993).
- Tagg, Philip. *Frenando the Flute*. New York: Mass Media Music Scholars' Press, 2000.
- . "Kojak--50 Seconds of Television Music : Toward the Analysis of Affect in Popular Music." Thesis, Musikvetenskapliga inst., Göteborgs univ., Gothenburg., 1979.
- "Top radio bds francophone." *Le Palmarès*, 2006.
- Veal, Michael E. *Dub : Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*, Music/Culture. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2007.
- Whiteley, Sheila. *Women and Popular Music : Sexuality, Identity, and Subjectivity*. London ; New York: Routledge, 2000.

Whiteley, Sheila, Andy Bennett, et Stan Hawkins. *Music, Space and Place : Popular Music and Cultural Identity*, Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot, Hants, England ; Burlington, VT, USA: Ashgate, 2004.

Yakabuski, Konrad. "L'être et l'avoir : trois cents artistes se rangent dans le camp de la Souveraineté." *Le Devoir*, mercredi, 24 mai 1995.

Discographie

- Blanchard, Annie. *Sur L'autre Rive*. Les Disques Musicor, MQMCD-2384. © Les Disques Musicor, 2007.
- Le Bouthillier, Wilfred. *Poussières*. Musicor, MQMCD-2356. © Les Disques Musicor, 2006.
- Bédard, Dany. *Y'a Du Monde*. Montréal: © Déjà musique, 2007.
- Colocs, Les. *Dehors Novembre*. Solodarmo, MUS2-1077. © Solodarmo (Musigraphie), 1998. © Le Musicomptoir, 1998.
- Curtis, King. *Memphis Soul Stew*. © Atlantic Recording Group.
- Daniel, Cindy. *J'avoue*. MP3, AMPCD-7896. © MP3 Disques, 2006.
- Dobacaracol. *Soley*. Indica, INDCD055. © Dobacaracol, 2004. © Disques Indica, 2004.
- Durpé, Marc. *Refaire Le Monde*. Novem musique, NOCD9467. © Novem musique, 2005.
- Faholy, Tiken Jah. *Coup de Gueule*. Barclay, 9823320. © Barclay, 2004. Wrasse Records, 2006.
- Garou. *Garou*: Columbia, 82876829732. © Sony BMG Musique, 2006.
- Kalle, Pepe. *Che Chale Carnaval*. © Afro-Rythmes, 2008.
- Kaïn. *Nulle Part Ailleurs*. Disques Passeport, PASCD1224. © Les Disques Passeport Inc., 2005.
- Lapointe, Pierre. *La Forêt Des Mal-Aimés*. Audiogramme, ACDC 10196. © Les Disques Audiogram Inc., 2006.
- McFerrin, Bobby. *Simple Pleasures*. EMI Manhattan, CDP-7-48059-2. © EMI Manhattan 1988.
- Mizik, Djakout. *Mozo Lanmou*. © Heritagekonpa, 2000.
- Moffatt, Ariane. *Le Coeur Dans La Tête*. Les Disques Audiogramme, ADCD 10192. © Les Disques Audiogram Inc., 2005.
- Shorty the President. *Let There Be Version*. © Trojan Records, 1990.
- Sizzla. *Praise Ye Jah*. © Exterminator records, 1997.
- Sound Dimension. *Jamaica Soul Shake*. Soul Jazz Records, SJR CD 125. © Soul Jazz Records, 2006.
- U-Roy. *Your Ace from Outer Space*. Trojan, CDTRL 359. © Trojan Records, 2006.