

Université de Montréal

**Harmonium – Un projet artistique progressif et spirituel occulté par un récit
d'affirmation nationale**

par Guillaume Lessard

**Département d'histoire
Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de
l'obtention du grade de maître ès arts, M.A. en histoire,
option au collégial

Juin 2015

©Guillaume Lessard, 2015

Résumé

Ce mémoire propose un regard transdisciplinaire : historique, sociologique et musical sur Harmonium, un groupe culte de folk-rock progressif québécois des années 1970. Y sont étudiées la révolution musicale engendrée par l'arrivée du folk et du rock progressif au Québec ainsi que la mise en récit de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium. Les œuvres du groupe, les sources écrites d'époque (articles de journaux et de revues), l'histoire documentaire et l'histoire et la mémoire publiques y sont confrontées pour analyser les processus narratifs.

D'abord, l'essor du groupe est situé dans les transformations de la scène musicale québécoise au cours des années 1960-1970. L'histoire d'Harmonium, entre 1972 et 1978, est ensuite reconstituée au travers des sources d'époque, articles scientifiques et biographies. Par la suite, les caractéristiques musicales des œuvres ainsi que les thèmes, valeurs et messages véhiculés par le groupe sont examinés. L'essor et le succès d'Harmonium sont ainsi réinterprétés au travers du développement de la scène musicale progressive internationale et de la popularisation de la contre-culture. Finalement, en regard de l'ambiguïté politique d'Harmonium dans les sources historiques, la prédominance des réinterprétations néonationalistes de son œuvre et de son histoire sont analysées selon un processus de mise en récit de l'histoire nationale. Il en ressort que la narration prédominante au sein de l'histoire et de la mémoire publiques semble assimiler le destin des artistes québécois à celui du peuple et de la nation. Dans le cas d'Harmonium, ce récit qui s'appuie principalement sur le nationalisme de Serge Fiori, la figure de proue du groupe, contribue à l'occultation du projet artistique spirituel, progressif, contre-culturel et « authentique » du groupe.

Mots clés : Harmonium; Québec; Scènes musicales; Folk; Rock progressif; Contre-culture; Identité; Histoire publique; Mémoire publique; Récit historique.

Abstract

This study proposes a transdisciplinary point of view: historic, sociologic and musical to Harmonium, a Quebec preeminent progressive folk-rock group of the 1970s. This work is interested in the musical revolution that came with the birth of folk and progressive rock musical scenes in Quebec and in the narrative and symbols associated with the musical work and history of Harmonium. The group's albums, the written sources of the time (articles in journals and magazines), the documentaries and the public history and memory are all examined and confronted in this research to study the historical narrative.

To begin with, the rise of the group is contextualized in the transformations of Quebec's musical scene in the 1960s-1970s. The history of Harmonium, situated between 1972 and 1978, is then reconstructed using historical sources, scientific articles and biographies. Thereafter, the musical characteristics, themes, values, ideals and messages of the group are examined. Harmonium's emergence and success is then reinterpreted through the development of the progressive rock international musical scene and the popularization of the counter-culture. Finally, in light of the political ambiguity of Harmonium that the historical sources reveal, the neonationalist reinterpretations of its work and history is analyzed as a narrative process. This narration, which predominates in public history and memory, seems to assimilate the destiny of Quebec's artists with the destiny of its people and its nation, therefore contributing to the occultation of Harmonium's progressive, counter-cultural and "authentic" musical quest.

Keywords : Harmonium; Quebec; Musical Scenes; Folk; Progressive Rock; Counter-culture; Identity; Public History; Public Memory; Historical narrative.

Remerciements

D'abord, merci à tous ceux et celles que j'oublierai de citer personnellement, à défaut d'avoir une dédicace personnalisée, à tout le moins, vous serez les premiers remerciés.

Un merci tout spécial à Michèle Dagenais sans qui ce travail n'aurait été possible. Vous avez su me remettre sur le droit chemin à maintes reprises et m'avez poussé lorsque le temps commençait à presser. Merci à Denyse Baillargeon et à Guy Bellavance dont les commentaires ont enrichi ce mémoire. Merci à Elvis d'avoir travaillé assidûment à la rédaction de son essai quelques mètres sous moi, tu étais une source d'inspiration quotidienne. Merci à Tom d'avoir enduré mes diatribes sur des sujets académiques qui ne l'intéressaient nullement, tu m'as permis de synthétiser mes idées éparses en m'écoutant les formuler à haute voix. Merci à Dominique qui, par la simple question « as-tu lu Will Straw? », m'a permis d'enrichir grandement cette recherche. Merci à Simon avec qui je pouvais discuter passionnément d'Harmonium pour passer à des questions d'ordre méthodologique l'instant suivant. Merci à mes parents de m'avoir soutenu dans mes études, surtout ma mère qui me lit même si elle m'avoue que, bien franchement, elle n'y comprend rien. Merci à mes grands-parents de m'avoir donné les moyens de me rendre aux cycles supérieurs. Merci aux étudiants et étudiantes des cycles supérieurs d'histoire de l'Université de Montréal avec qui j'ai eu la chance de partager les séminaires et les soupers bien arrosés au cours de ces deux merveilleuses années. Merci au CRSH dont le soutien financier a été indispensable à la réalisation de ce mémoire.

Merci finalement à Harmonium dont la musique me donne encore aujourd'hui des frissons bien qu'elle ait accompagné maintes phases de la rédaction de ce mémoire pendant plus de trois ans. D'ailleurs, j'écris ces dernières lignes alors que se termine, sans préméditations, la composition *Comme Un Sage* (1976).

Table des matières

Résumé.....	I
Abstract	II
Remerciements.....	III
Liste des abréviations.....	VII
Introduction	1
État de la question	2
<i>Folk, rock et rock progressif</i>	2
<i>Étude de la chanson et musicologie</i>	7
<i>Harmonium</i>	12
<i>Discipline historique, histoire et mémoire publiques</i>	14
Objectifs et hypothèses.....	17
Méthodologie et présentation des sources.....	19
Division des chapitres	24
Chapitre 1	
Les transformations du milieu musical entre 1960 et 1970.....	27
1.1. Les politiques culturelles fédérales et provinciales.....	28
1.2. La scène musicale québécoise entre 1960-1970 : des chansonniers aux groupes rock.....	32
1.2.1. <i>Charlebois; à cheval entre tradition chansonnière et musique rock</i>	33
1.2.2. <i>Émergence du folk-rock au Québec</i>	36
1.2.3. <i>L'artiste mythifié</i>	39
1.3. Harmonium.....	43
1.3.1. <i>Harmonium – 1974</i>	44
1.3.2. <i>Si on avait besoin d'une cinquième saison – 1975</i>	46

1.3.3. <i>L’heptade – 1976</i>	49
1.3.4. <i>Derniers enregistrements, tournées et séparation – 1977-1978</i>	52
Conclusion.....	55
Chapitre 2	
Harmonium, un groupe à inscrire dans la scène musicale progressive.....	57
2.1. Le rock progressif.....	58
2.1.1. <i>Harmonium est-il un groupe progressif?</i>	59
2.1.2. <i>Une fuite lyrique?</i>	62
2.1.3. <i>Le Québec, paradis du rock progressif</i>	64
2.2. Thèmes, valeurs et messages d’Harmonium.....	68
2.2.1. <i>Un groupe ancré dans la contre-culture et l’avant-garde populaires</i>	68
2.2.2. <i>Entre quête artistique et préservation de l’authenticité</i>	71
2.2.3. <i>Nature</i>	76
2.2.4. <i>Spontanéisme et spiritualité</i>	78
2.3. Un succès qui doit s’analyser en regard de la scène musicale progressive.....	81
Conclusion.....	87
Chapitre 3	
Une mise en récit néonationaliste de l’œuvre et de l’histoire d’Harmonium.....	89
3.1. L’ambiguïté politique d’Harmonium.....	90
3.1.1. <i>Souverainisme et postcolonialisme dans l’œuvre d’Harmonium</i>	91
3.1.2. <i>Des sources historiques nuancées</i>	98
3.1.3. <i>Une histoire et une mémoire publique au néonationalisme englobant</i>	102
3.2. Harmonium; l’affirmation d’une génération d’artistes ou l’affirmation d’un peuple et d’une nation?.....	112

3.2.1. <i>Les grands évènements et le rôle de la mémoire</i>	113
3.2.2. <i>Un récit sur la trajectoire commune d'un peuple</i>	119
3.2.3. <i>La mémoire et l'identité d'une génération</i>	121
Conclusion	124
Harmonium n'est-il qu'un cas parmi tant d'autres?.....	127
Bibliographie	130

Liste des abréviations

CRTC — *Canadian Radio-television Commission*

ELP — *Emerson Lake & Palmer*

M.A.P.L. System — *Music, Artist, Performance, Lyrics*

ONF — *Office National du Film*

PQ — *Parti Québécois*

SODIC — *Société de développement des industries culturelles*

La fin d'un gros trou noir

Oublier la mémoire

D'un geste improvisé

Mon âme voulez-vous danser?

Harmonium – Le Corridor (1976)

Harmonium – Un projet artistique progressif et spirituel occulté par un récit d’affirmation nationale

Introduction

Selon Sara Cohen¹ la musique joue un rôle singulier, presque sensuel, dans la production de l’espace et du sens en raison de ses interrelations avec le mouvement et la collectivité. L’historien Bogumil Jewsiewicki soutient quant à lui qu’aujourd’hui, la musique populaire fait office d’archives pour l’humanité ordinaire². Elle constitue donc une source incontournable lorsque l’on s’intéresse aux questions d’identité collective et nationale et à l’histoire publique. Cela est particulièrement vrai lorsqu’on étudie le milieu artistique québécois des années 1970, car en plus de connaître un immense succès auprès de la génération du baby-boom, plusieurs artistes soutiennent l’essor du Parti Québécois souverainiste de René Lévesque. Ce n’est donc pas sans raison que Line Grenier suggère qu’au Québec, la musique est un terrain d’étude privilégié puisqu’elle « s’impose à titre d’emblème par excellence de la culture québécoise moderne en tant que culture populaire nationale³ ».

Si le récit historique québécois nous présente généralement la décennie 1960 comme celle de la modernisation et de la laïcisation, la décennie 1970 est celle de la révolution artistique et culturelle. Le Parti Québécois joue alors un rôle actif dans le développement culturel⁴ et les artistes participent, volontairement ou non, à la création de l’identité nationale au travers de l’affirmation d’une culture proprement québécoise. Lorsqu’il est élu en tant que gouvernement majoritaire en novembre 1976, le Parti Québécois de René Lévesque accorde une importance nouvelle à l’art pour stimuler l’engouement souverainiste⁵. Simultanément, le Québec connaît une révolution musicale majeure alors que se concrétise le passage de la culture chansonnière à

¹ Sara Cohen, «Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place», *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, vol. 20, no. 4 (1995), p. 434.

² Bogumil Jewsiewicki Koss, «Mots savants, paroles indisciplinées et musique pop : quelques réflexions sur la normalisation des mémoires» dans Jacques Mathieu dir. *La mémoire dans la culture*, PUL, Québec, 1995, p. 97.

³ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons : articulations de la citoyenneté culturelle et identitaire dans le champ musical populaire au Québec », *Sociologie et Sociétés*, vol. XXIX, no. 2, (1997), p. 32.

⁴ Gildas Illien, *La Place des Arts et la Révolution tranquille, Les fonctions politiques d'un centre culturel*, Saint-Nicolas (Québec), Les Éditions de l'IQRC, 1999, p. 153; Jacques Paul Couturier, *Un passé composé, Le Canada de 1850 à nos jours*, Moncton, Éditions d'Acadie, 2000, p. 326.

⁵ Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec 1960-1980*, Montréal, Triptyque, 1990, p. 54, 79-80.

l'ère des groupes de rock. C'est dans ce contexte qu'apparaissent le folk et le rock progressif québécois et franco-ontarien avec des artistes proéminents comme Harmonium, Octobre, Sloche, Maneige, Garolou et CANO. Cette période d'effervescence musicale et souverainiste s'épuisera cependant au tournant de la décennie 1980 avec l'essoufflement de la Révolution tranquille, le recul des mouvements de contestation étudiants, l'échec du référendum de 1980 et la fin de la prospérité des Trente Glorieuses.

Simultanément, la scène musicale connaît des mutations importantes alors que les grandes compagnies de disque déclinent à l'échelle mondiale et que, de styles dominants au milieu de la décennie 1970, le folk et le rock progressif disparaissent en quelques années du paysage musical québécois⁶. La date charnière la plus souvent mentionnée est celle de 1976, date qui correspond ironiquement à l'apogée du style au Québec avec la parution de *l'heptade* d'Harmonium. Ce groupe phare se sépare en 1978, deux ans après la parution de cet album, véritable chant du cygne qui marque la fin d'une prospérité déjà déclinante⁷ où le lyrisme hérité des premiers nés du baby-boom⁸ commençait déjà à céder la place à une fuite vers la nature et à la quête spirituelle d'une génération.

État de la question

Folk, rock et rock progressif

Comme en témoigne la récente nomination de la *Cinquième Saison* (1975) d'Harmonium à la trente-sixième place des meilleurs albums de rock progressif du prestigieux magazine *Rolling Stone*⁹, cette formation est sans conteste celle qui se démarque le plus au sein de la scène

⁶ Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 70, Gaston Rochon, « Spécificité de la chanson québécoise francophone », dans D. Saint-Jacques et R. de la Garde, dir. *Les pratiques culturelles de grande consommation, Le marché francophone*, Saint-Laurent (Québec), Nuit Blanche, CÉFAN, 1992, p. 239.

⁷ Jacques Paul Couturier, *Un passé composé*, p. 340-341.

⁸ Sur la notion de lyrisme associée aux premiers nés du baby-boom, référer à François Ricard, *La génération lyrique*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1994. Bien que Ricard réfère à la première vague du baby-boom, ceux nés entre 1945 et 1950, nous réutilisons le concept de lyrisme, car cette sensibilité semble influencer l'œuvre d'Harmonium, mais surtout la perception qu'on en a, car l'œuvre du groupe semble aussi caractérisée par des subtilités propres à la seconde vague de naissances (1950-1955) qui vécut la fin de la prospérité.

⁹ Jon Dollan et al., « 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time », *Rolling Stone Magazine*, [En ligne], <http://www.rollingstone.com/music/lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-20150617/harmonium-si-on-avait-besoin-dune-cinquieme-1975-20150617>, consulté le 24 juin 2015.

musicale du rock progressif québécois. En tant que tel, le groupe représente un terrain d'étude privilégié pour examiner les transformations musicales et culturelles de la décennie 1970. Pour approcher Harmonium, il faut aussi nous intéresser aux études sur le rock, principalement celle qui traite du folk-rock et du rock progressif. Afin de situer l'histoire du rock québécois dans l'histoire plus vaste des scènes musicales à l'échelle occidentale¹⁰, nous examinerons ces champs d'études en trois étapes.

Premièrement, l'histoire du rock fait généralement référence à l'histoire du rock'n'roll américain des années 1940-1950, ce qu'on nomme aujourd'hui le « rock classique »¹¹. L'histoire de la musique rock se complexifie et s'enrichit cependant rapidement et aujourd'hui, le terme rock fait plutôt référence à un corpus d'artistes diversifié qui se rejoignent dans une certaine esthétique et une attitude musicale caractérisée par la performance « live », l'authenticité, la rébellion et la conscience de la tradition musicale dans laquelle ils s'inscrivent¹². L'essor du folk-rock marque une étape significative dans l'histoire du rock, car c'est surtout avec ce style, qui apparaît au cours des années 1960, que le rock se politise et que le folk se dote d'un son plus lourd et électrique avec l'utilisation de la guitare électrique. Bob Dylan est souvent cité comme un pionnier de ce style avec l'adoption de la guitare électrique au festival de folk de Newport en juillet 1965¹³. Au Québec on réfère surtout à Gilles Valiquette, les Séguins, Beau Dommage et Harmonium qui intègrent ce style à la scène musicale québécoise au cours de l'année 1972¹⁴. Cependant, ces études sur le folk-rock manquent quelquefois de nuances et de précisions, car la complexité des pièces d'Harmonium et son approche progressive le distingue des autres artistes du folk québécois.

Deuxièmement, l'histoire *populaire* du rock privilégie certains artistes dont les compositions et l'attitude rejoignent celles des fondateurs du genre, phénomène que Bill Martin

¹⁰ Compris ici comme l'Amérique du Nord et l'Europe de l'Ouest; plus particulièrement la Grande-Bretagne.

¹¹ Référent à W. E. Studwell et D. F. Lonergan, *The Classic Rock and Roll Reader: Rock Music from its Beginnings to the mid-1970s*, Abingdon, Routledge, 1999.

¹² Tim Rutherford-Johnson, Michael Kennedy, and Joyce Bourne Kennedy, ed., *The Oxford Dictionary of Music* (6 ed.), Oxford University Press, 2013 [en ligne], <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/rock-music>, consulté le 11 juin 2015.

¹³ Doug Owsram, *Born at the Right Time : A History of the Baby Boom Generation*, Toronto, University of Toronto Press, 1996, p. 195-196.

¹⁴ Robert Léger, *La Chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, 2003, p. 77-80.

nomme « l'orthodoxie blues¹⁵ ». On peut ainsi noter la préférence pour les œuvres caractérisées par la simplicité rythmique et harmonique, la prédominance de la guitare électrique, les refrains accrocheurs¹⁶, l'ancrage dans la contre-culture et l'attitude revendicatrice et véhémence des artistes¹⁷. Plus largement on remarque une attitude de « basse culture » sans prétention intellectuelle¹⁸. Led Zeppelin, les Rolling Stones et Jimi Hendrix constituent de bons exemples d'artistes favorisés par cette histoire populaire du rock qui se cristallise dans le *Rock and Roll Hall of Fame* et dans les listes canoniques des meilleurs albums, des meilleurs groupes et des meilleurs guitaristes rock du *Rolling Stones Magazine*¹⁹. La revue n'a effectivement reconnu l'apport du rock progressif à l'histoire du rock que tout récemment, en faisant paraître une liste des meilleurs albums progressifs le 17 juin 2015²⁰.

Au Québec une dynamique similaire semble être à l'œuvre, alors que l'histoire du rock québécois est surtout celle de ses origines et des artistes du rock'n'roll plus traditionnel. Ce courant d'étude semble surtout s'intéresser à la transition entre le rock commercial des groupes yéyés des années 1950 et 1960²¹ et l'émergence du rock « moderne et engagé » de Robert Charlebois vers la fin de la décennie²². Charlebois, souvent considéré comme le premier chanteur rock moderne authentiquement québécois, bénéficie d'une attention particulière dans la plupart des ouvrages portant sur le sujet²³ : « Tous, héritiers de Charlebois, essaient d'inventer²⁴ ». La déférence est telle que le rockeur est aujourd'hui élevé au statut de marqueur d'une transition historique locale : « Dans la chanson québécoise, il y a eu l'avant Charlebois et l'après-Charlebois. Charlebois est le pivot à partir duquel la chanson et le spectacle ont rejeté

¹⁵ Bill Martin, *Listening to the Future, The Time of Progressive Rock*, Illinois, Open Court, 1998, p. 22.

¹⁶ C. Ammer, *The Facts on File Dictionary of Music*, 4th ed., New York, Facts on file ed., 2004, p. 351.

¹⁷ Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered*, New-York, Taylor & Francis Group, 2002, p. 9.

¹⁸ Bill Martin, *Listening to the Future...*, p. 22.

¹⁹ Jay Keister et Jeremy L. Smith, « Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock », *Popular Music*, vol. 27, no. 3 (Oct., 2008), p. 449.

²⁰ Jon Dollan et al., « 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time ».

²¹ Renée-Berthe Drapeau, « Le yé-yé dans la marge du nationalisme québécois (1960-1974) », dans Robert Giroux, dir. *La chanson prend ses airs*, Montréal, Tryptique, 1993, p. 131-132.

²² Robert Léger, *La Chanson québécoise...*, p. 65-67.

²³ Une recherche rapide donne au moins trois monographies : Claude Gagnon, *Robert Charlebois déchiffré*, Montréal, Leméac, 1975, 118 p., Jacques Julien, *Robert Charlebois, l'enjeu « d'ordinaire »*, Montréal, Triptyque, 1988, 199 p., Benoît L'Herbier, *Robert Charlebois, qui es-tu?*, Montréal, Leméac, 1974, 233 p.

²⁴ Renée-Berthe Drapeau, « Le yé-yé... », p. 153.

avec éclat les liens traditionnels qui les paralysaient quelque peu²⁵ ». En dehors de ce chanteur, ce sont surtout des artistes comme Offenbach (1969-1985), qui s'inscrivent plus clairement dans le rock'n'roll et le blues des origines, qui sont étudiés et soulignés en histoire du rock : « *Offenbach* est en définitive le groupe qui incarne le rock au Québec²⁶ [...] Pour certains, le rock carré d'*Offenbach* était plus près de l'esprit du rock'n'roll²⁷ ».

Troisièmement, cette centration sur un corpus spécifique d'artistes du rock « classique et populaire » a longtemps contribué à minimiser l'importance du rock progressif au cours des années 1970. Selon les études sur le rock progressif, cette tendance s'explique en bonne partie par le fait que selon plusieurs « puristes » du rock'n'roll, les années d'apogée du rock progressif sont souvent considérées comme une parenthèse malheureuse dans l'histoire du genre, littéralement le « dark age of rock », période qui s'étend essentiellement de 1967 (premières expérimentations) à 1976 (apogée)²⁸. Depuis, plusieurs auteurs britanniques et américains ont reconsidéré les apports du rock progressif²⁹, mais au Québec on fait face à un silence sur l'intégration et l'influence de ce genre sur la scène musicale québécoise. Effectivement, comme dans les études anglo-saxonnes « classiques et populaires » sur le rock, on ne traite ici généralement que du rock d'influence américaine et des artistes qui s'ancrent plutôt dans une tradition « blues » en soulignant systématiquement comment Charlebois « a adapté le rock américain “underground” à la contre-culture québécoise³⁰ », occultant en quelque sorte les années subséquentes où plusieurs groupes québécois ont contribué à l'essor d'une scène de rock progressif d'influence britannique au Québec et à l'international.

²⁵ Pascal Normand, *La chanson québécoise, miroir d'un peuple*, Montréal, Éditions France-Amérique, 1981, p. 109.

²⁶ Sylvain Lambert, « *Offenbach* et *Octobre* : deux profils du rock québécois », dans Robert Giroux, dir. *La chanson, carrières et société*, Triptyque, Montréal, 1996, p. 13. Notons aussi la biographie sur Gerry Boulet qui relate l'histoire du groupe : Mario Roy, *Gerry Boulet : avant de m'en aller*, Montréal, Art Global, 1991.

²⁷ Sylvain Lambert, « *Offenbach* et *Octobre...* », p. 30.

²⁸ Jay Keister et Jeremy L. Smith, « Musical Ambition... », p. 448.

²⁹ Principalement Anderton (2010), Hegarty and Halliwell (2011), Holm-Hudson (2002), Keister et Smith (2008), Martin (1997), Stokes (1997) et Stump (1997).

³⁰ Pascal Normand, *La chanson québécoise, miroir d'un peuple*, p. 109.

Dans le monde anglo-saxon, malgré la persistance d'une histoire du rock centrée sur le blues³¹, on voit aujourd'hui le résultat des études sur le rock progressif par l'intégration graduelle de ce style en histoire du rock³². Toutefois, comme le souligne Chris Anderton, en dehors de l'histoire des grands groupes anglo-saxons, l'histoire du rock progressif est encore un champ d'études largement inexploré³³. En témoigne le fait que l'histoire de ce genre au Québec en est encore au stade embryonnaire, car en dehors des blogues de quelques internautes³⁴, du mémoire en musicologie de Marie-Andrée Rodrigue sur *l'heptade*³⁵ et des quelques pages qui consacrent les auteurs en traitant de la musique des années 1970³⁶, la plupart des études en histoire de la chanson ne s'intéressent pas particulièrement à cette scène musicale³⁷.

L'historien de la musique Jean-Pierre Sévigny suggère à ce sujet que : « On parle rarement de rock progressif dans les livres sur la chanson québécoise. Comme si cela n'avait pas trop existé³⁸ ». Cette situation s'explique d'après lui par trois principaux facteurs. Premièrement, ces groupes accordaient plus d'importance à la musique qu'aux paroles, alors que l'histoire de la musique québécoise est plutôt une histoire de la chanson. Deuxièmement, à part quelques exceptions notables, comme Harmonium, ces groupes n'ont généralement pas connu le succès commercial. Finalement, étant surtout mobilisés par des causes et sujets qui transcendent les questions politiques et la cause nationale, les groupes de rock progressif ne

³¹ Comme en témoigne notamment l'absence de Emerson Lake and Palmer, King Crimson, Genesis et Yes de la liste des 500 plus grands albums rock de tous les temps du Rolling Stone magazine; Jay Keister et Jeremy L. Smith, « Musical Ambition... », p. 449.

³² On peut notamment référer à Ernesto Assante, *Légendes du rock*, Montréal, Sélection du Reader's Digest, 2014, 479 pages. Assante accorde plus de déférence que ses prédécesseurs au rock progressif et adopte une attitude plus compréhensive face aux excès du genre. Il nomme même la décennie 1970 comme la décennie de « Maturité du rock : du progressif au punk ».

³³ Chris Anderton, « A many-headed beast: progressive rock as European meta-genre », *Popular Music*, vol. 29, no. 3 (October 2010), p. 429-430.

³⁴ Référer au blogue de Daniel Labonté, *Harmonium - Un fan parmi tant d'autres* et aux articles de la revue *Big Bang Magazine* disponibles sur le web.

³⁵ Marie-Andrée Rodrigue, *Le récit de l'Heptade d'Harmonium, entre matérialité et spiritualité. Analyse du texte, de la musique et de l'interprétation vocale*, Mémoire de M.A. (Musique), Université Laval, 2009, 147 p.

³⁶ Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 70-71 et 84-86; Sylvain Lambert, « *Offenbach et Octobre...* », p. 131-132.

³⁷ Notamment chez Pascal Normand qui ne s'y réfère jamais dans son ouvrage *La chanson québécoise, miroir d'un peuple*.

³⁸ Jean-Pierre Sévigny, cité par Jean-Cristophe Laurence, « Vive le prog québécois libre! », *La Presse*, 25 janvier 2009, [en ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/disques/200901/25/01-820695-vive-le-prog-quebecois-libre.php>, (consulté le 10 mai 2015).

s'ancrent pas assez clairement dans le projet d'affirmation nationale québécois, favorisant ainsi leur exclusion d'une histoire de la chanson qui lui préfère le corpus traditionnel des chansonniers nationalistes³⁹. On fait donc face à un silence sur ce style, sur ses artistes pionniers et sur l'importance de leur influence musicale, car ils ne s'intègrent tout simplement pas au corpus traditionnel de la chanson québécoise ou à celui du rock « blues »⁴⁰.

Pourtant, si on fait un bilan des influences musicales présentes au Québec en 2015, il est impossible de passer outre le rock progressif d'origine britannique. Effectivement, en plus du succès remarquable de *l'heptade* d'Harmonium en 1976⁴¹, le Québec est aujourd'hui mondialement reconnu pour sa scène musicale alternative et underground, scène qui a indubitablement été influencée par la vague progressive des années 1970⁴². Le silence sur le rock progressif est donc surprenant, surtout que l'on affirme qu'Harmonium « révolutionna toute la musique québécoise⁴³ ». Ainsi, l'histoire du rock progressif québécois reste encore à écrire. D'ailleurs, il est surprenant que les études anglo-saxonnes n'aient pas encore trouvé d'échos au Québec, car les années 1970 sont souvent considérées comme les années dorées de la chanson québécoise⁴⁴.

Étude de la chanson et musicologie

Deux autres champs d'étude nécessaires à ce mémoire sont ceux de la chanson québécoise et de la musicologie. Ils nous serviront notamment à relier l'histoire du rock à l'histoire de la musique au Québec et à établir des rapprochements avec le néonationalisme et l'identité québécoise, deux thèmes souvent traités par ce champ d'étude. Le mémoire de Caroline Durand sur la scène musicale des années 1960 recense la majorité des écrits traitant de la chanson québécoise avant

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Jean-Pierre Sévigny, « Vive le prog québécois libre! »; Sur l'orthodoxie blues, référer à Bill Martin, *Listening to the Future...*, p. 22; Gaston Rochon, « Spécificité de la chanson québécoise francophone », p. 239; Gaston Rochon ne mentionne que l'influence du rock « celui de l'Amérique (USA) surtout ».

⁴¹ 100 000 disques vendus et une pléthore d'articles encensant l'album et la tournée de *l'heptade* qui fait systématiquement salle comble au Québec et dans le reste du Canada.

⁴² Notamment les groupes Arcade Fire, Godspeed You! Black Emperor, Half Moon Run et Karkwa.

⁴³ Michel Poitras, « Harmonium », p. 37.

⁴⁴ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 42.

2004⁴⁵ et depuis lors, peu de publications ont jeté un nouveau regard sur la période 1960-1970. Dans ce mémoire, Durand souligne qu'en général, le champ d'étude de la chanson québécoise considère la musique comme une source littéraire et l'associe de près au nationalisme⁴⁶. Line Grenier remarque elle aussi cette tendance en chanson québécoise où l'on oppose souvent de manière simplificatrice la « chanson à texte » et les « autres compositions vocales dérivées du rock'n'roll⁴⁷ ». Comme le suggère Bruno Roy, le domaine d'étude de la chanson québécoise agit en quelque sorte comme une institution culturelle et un « système idéologique imposant une certaine forme de pensée et d'action. Il n'y a pas si longtemps encore, on la voyait comme une possibilité historique de transformation politique⁴⁸ ».

Le choix même du terme chanson, pour désigner l'ensemble de la musique du Québec par une appellation distincte, dénote ce souci de marquer un lien de continuité et d'authenticité québécoise en soulignant la particularité de la musique au Québec et plus largement la différenciation de la culture québécoise. La chanson n'est plus alors un marqueur spécifiquement musical qui réfère au « *folk-song* ». Elle devient un critère de l'authenticité québécoise et de la québécitude de l'artiste; on ne peut être québécois qu'en faisant de la chanson, « la seule musique qui puisse se réclamer comme culturellement significative et représentative du “peuple québécois⁴⁹” ». Ces études ont ainsi tendance à favoriser l'interprétation qualitative des œuvres jugées authentiquement québécoises : les chansonniers et par extension, la chanson et l'étude quantitative des chanteurs et chanteuses populaires : la musique populaire, le « yéyé » et plus largement la musique jugée commerciale⁵⁰.

⁴⁵ Caroline Durand, *Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980*, Mémoire de M.A. (Histoire), Université de Montréal, décembre 2004.

⁴⁶ Caroline Durand cite notamment Pierre Guimond, *La chanson comme phénomène socio-culturel : analyse de ses divers aspects*, Mémoire de M.A. (Sociologie), Université de Montréal, 1968, 281 p. et Suzanna Dumont-Henry, *Analyse de contenu idéologique de la chanson au Québec : 1900-1919, 1960-1966*, Mémoire de M.A. (Sociologie), Université de Montréal, 1972, 196 p. Les mêmes tendances se poursuivent chez Robert Giroux (1985 et 1993) qui emploie lui aussi l'analyse de contenu pour les chansonniers et celle de la structure de production pour les chanteurs populaires; Robert Giroux, « De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire », dans Robert Giroux, dir. 1993, p. 159-182.

⁴⁷ Line Grenier, « Si le "québécois pure laine" m'était chanté ! Réflexions sur la spécificité de la musique francophone au Québec », dans Denis Saint-Jacques et Roger de la Garde, dir. *Les pratiques culturelles de grande consommation...*, p. 96.

⁴⁸ Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », dans Robert Giroux, dir. 1993, p. 195.

⁴⁹ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 37.

⁵⁰ Caroline Durand, *Chanson québécoise...*, 2004, p. 10; Renée-Berthe Drapeau, « Le yé-yé... », p. 131-132.

Malgré le fait que Renée-Berthe Drapeau affirme que « Le phénomène Charlebois résout, en alliant le rythme à la poésie nationaliste, la vieille querelle des chansonniers et des yé-yés⁵¹ », il semble que deux tendances interprétatives influencées par ces scènes musicales prédominent lorsque l'on étudie les artistes de la décennie 1970. Premièrement, plusieurs groupes de folk-rock et de rock progressif sont souvent simplement inscrits dans le « renouveau pop⁵² » et dans « la période de vaches grasses⁵³ » de la chanson québécoise. En regard des compositions complexes et des thématiques ancrées dans la contre-culture subversive des années 1970, le terme de musique « pop » semble pourtant mal choisi pour définir cette scène musicale. En outre, en définissant les groupes au travers de leur succès commercial, on favorise un regard quantitatif sur leur œuvre. Deuxièmement, plusieurs artistes de cette décennie se voient souvent inscrits et analysés en regard de l'élan néonationaliste, souverainiste et patriotique. En les interprétant ainsi, on suggère que l'affirmation nationale va de pair avec celle d'un son québécois, et ce, malgré le fait que le renouveau musical des années 1970 se fait au travers de l'intégration du son britannique et californien⁵⁴. En considérant le folk-rock et le rock progressif des années 1970 comme du « rock patriotique⁵⁵ », on semble suggérer que le simple fait de composer en français au Québec devient une affirmation politique et un appui tacite aux positions politiques plus affirmées des artistes des années 1960 comme Charlebois, Leclerc et Vigneault⁵⁶. L'étude des procédés narratifs de certains auteurs montre que cette mise en récit est quelquefois implicite, alors qu'on raconte l'histoire du rock québécois des années 1970 au travers de l'affirmation nationale et des grands événements politiques de la décennie⁵⁷.

Ainsi, lorsque l'œuvre artistique est considérée comme populaire, on l'analyse surtout selon son succès commercial et si elle est considérée comme « authentiquement québécoise » on l'analyse comme un reflet de l'identité et de la culture québécoise et on l'intègre au récit sur

⁵¹ Renée-Berthe Drapeau, « Le yé-yé... », p. 147.

⁵² Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 206.

⁵³ Michel Poitras, « Harmonium », dans Robert Giroux, dir. 1996, p. 35.

⁵⁴ Renée-Berthe Drapeau, « Le yé-yé... », p. 153.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 152-153.

⁵⁶ Alexandre Brassard Desjardins, « Participation politique et mobilisation nationale chez les artistes québécois », *Politique et Sociétés*, vol. 27, n° 3, 2008, p. 43-44.

⁵⁷ Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise, de la Bolduc à aujourd'hui*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1994, p. 140-141.

la chanson québécoise. La dynamique de récupération et de réinterprétation de l'œuvre artistique est donc particulièrement forte au Québec où « l'artiste doit se frotter à deux difficultés s'il ne veut pas être récupéré : le nationalisme et l'argent⁵⁸ ». Dans un cas comme dans l'autre, l'œuvre et l'artiste sont d'abord classifiés et interprétés en fonction de leur cohésion et de leur cohérence avec un récit préétabli sur les particularités nationales québécoises. Le degré d'authenticité de l'artiste est alors évalué en fonction de ce prisme « d'authenticité québécoise » plutôt qu'en regard des valeurs, des idéaux et du code d'authenticité de l'artiste et de son public.

En ce sens, malgré d'excellentes analyses quantitatives (ventes de disque, rôle du réseau de contacts et des intermédiaires culturels dans le succès d'un artiste) et qualitatives (analyse des textes, des thèmes et messages des groupes), en raison de la prédominance d'un récit de la québécoité (les particularités locales de la culture et de la nation québécoise), plusieurs études sur la chanson québécoise présentent certaines inconsistances et manquements quant à l'importance et l'influence des scènes musicales du folk-rock et du rock progressif dans le développement musical du Québec au cours des années 1970. En priorisant un certain corpus d'artistes de la fin des années 1960⁵⁹ que l'on juge « authentiquement québécois »⁶⁰, l'influence de ces scènes musicales internationales semble avoir été négligée au profit d'un récit d'affirmation québécoise. Étant donné que le projet indépendantiste du gouvernement péquiste de René Lévesque s'est grandement appuyé sur le milieu artistique⁶¹, il semble que s'est construit et renforcé un mythe tenace de politisation de l'ensemble de ce milieu. Dans l'article et la thèse de doctorat d'Alexandre Brassard Desjardins⁶², on constate l'absence de remise en question ou de nuances sur la politisation des artistes des années 1970. Pour les années 1970 et pour le référendum de 1980, Brassard ne souligne pourtant que l'engagement des artistes des

⁵⁸ Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 210.

⁵⁹ Stéphane Kelly, *À l'ombre du mur. Trajectoires et destin de la génération X*, Québec, Boréal, 2011, p. 168-169.

⁶⁰ Caroline Durand, « Entre exportation et importation. La création de la chanson québécoise selon la presse artistique, 1960-1980 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 60, no. 3, (hiver 2007), p. 296 et 300; Caroline Durand, *Chanson québécoise...*, p. 10. La chanson des chansonniers est considérée positivement à la fois pour sa forme que pour son contenu idéologique nationaliste; deux facteurs qui déterminent son « authenticité ». Inversement, la chanson populaire est jugée négativement en raison de son contexte de production industriel estimé aliénant et de son contenu qui ne répond pas aux normes idéologiques de l'authenticité québécoise en chanson.

⁶¹ Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 77-81.

⁶² Alexandre Brassard Desjardins, « Participation politique... », p. 43-44; Alexandre Brassard Desjardins, *Le nationalisme chez les artistes québécois*, Thèse de Ph.D., (Science politiques), Université York, Octobre 2010, p. 6.

années 1960 qui se poursuit jusqu'au référendum de 1980. Il existe donc un vide sur les positions des artistes qui n'apparaissent qu'en 1970. Il semble que ce silence soit considéré comme une acceptation tacite et un soutien au souverainisme et au néonationalisme très présent au sein du milieu artistique des années 1960. Cette situation est révélatrice, car comme le souligne Will Straw, les scènes musicales « imaginées » s'affranchissent largement des particularités des communautés nationales :

Within Canadian and Québécois discussions on popular music [...] [t]he long standing concern of popular music with the disruption and fragmentation of cultural communities has often masked – in part through its nobility of purpose – the investment in imaginary unities which underlies it⁶³.

D'un autre côté, l'approche musicologique que l'on retrouve par exemple dans le mémoire de Marie-Andrée Rodrigue sur *l'heptade* d'Harmonium⁶⁴ présente l'avantage d'accorder une place centrale à la musique. Sa recherche sur la thématique de la spiritualité de l'album de *l'heptade* fournit certaines informations historiques pertinentes. Toutefois, dans cette recherche, la mise en contexte historique est minimale, car elle n'est qu'accessoire à une analyse musicologique. En ce sens, l'approche spécialisée de la musicologie ne permet pas de contextualiser les changements musicaux dans les transformations historiques du Québec des années 1970.

Quelques études sur les artistes des années 1970 utilisent à la fois les méthodes de l'analyse littéraire et de la musicologie pour approcher les compositions musicales, comme c'est le cas de Michel Poitras dans son article sur Harmonium⁶⁵. Toutefois, ce genre d'étude présente souvent une histoire interprétative et linéaire du groupe et de ses compositions. Poitras, par exemple, ne prend pas la peine d'expliquer les changements musicaux et l'évolution des thématiques et valeurs en les replaçant dans leur contexte historique et il n'explore pas la question de la réinterprétation de l'œuvre et de l'histoire de l'artiste. La manière dont Robert Léger approche le folk-rock et le rock progressif est similaire. En effet, son interprétation

⁶³ Will Straw, « Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music », *Cultural Studies*, London, Routledge, 1991, p. 369.

⁶⁴ Marie-Andrée Rodrigue, *Le récit de l'Heptade d'Harmonium...*, 147 p.

⁶⁵ Michel Poitras, « Harmonium », p. 35-57.

combine habilement analyse musicale et thématique. Cependant, puisque cette analyse s'intègre à une synthèse de l'histoire de la chanson au Québec, Léger n'aborde pas les questions historiques problématiques et passe rapidement sur ces styles⁶⁶.

Harmonium

Jusqu'à présent, le groupe Harmonium n'a pas encore fait l'objet de recherches historiques approfondies. Dans un article simplement nommé « Harmonium », Michel Poitras retrace le parcours du groupe, de ses débuts au tournant des années 1970 à sa séparation en 1978. L'auteur utilise à la fois la méthodologie de l'étude de la chanson et celle de la musicologie, puisqu'il s'intéresse simultanément à la signification des compositions du groupe au travers des paroles et de la musique (harmonies et mélodies)⁶⁷. Toutefois, bien qu'étant extrêmement recherché et détaillé quant au déroulement de la carrière d'Harmonium, cet article de Poitras nous présente une histoire linéaire du développement du groupe. Effectivement, l'auteur ne s'attarde pas aux questions problématiques du souverainisme, de l'interprétation et de la mise en récit de l'œuvre et de l'histoire du groupe et il n'examine pas en profondeur les phénomènes musicaux comme celui du folk et du rock progressif.

Un excellent article est aussi paru dans la revue *Big Bang* qui se définit comme un magazine de musique progressive. L'article *Dis-moi c'est quoi ta toune. Histoire en trois temps du plus progressif des groupes de rock québécois*, par Olivier Cruchaudet⁶⁸, s'inscrit dans la même veine que celui de Michel Poitras. L'analyse des thèmes, des paroles et de la musique du groupe y est fine et recherchée. La qualité de la recherche et de la critique de Cruchaudet, ainsi que le format de l'article (l'équivalent d'une dizaine de pages de traitement de texte) le distingue des autres qui sont accessibles gratuitement sur le web. En témoigne le fait que plusieurs sites web recopient intégralement certaines sections de l'article de Cruchaudet, sans pour autant lui attribuer le crédit. Toutefois, cet article présente les mêmes faiblesses que celui de Poitras.

⁶⁶ Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 85.

⁶⁷ Michel Poitras, « Harmonium », p. 35-57.

⁶⁸ Olivier Cruchaudet, « Harmonium - Dis-moi, c'est quoi ta toune ? Histoire en trois actes du plus québécois des groupes de rock progressif », *Big Bang*, no. 48, (Mars 2003), [en ligne] <http://www.bigbangmag.com/dharmonium1.php>, consulté le 25 mai 2015.

Cruchaudet s'en tient à une histoire linéaire du parcours du groupe et à une interprétation personnelle de l'œuvre. De plus, il ne traite pas des problématiques d'interprétation liées à la classification du groupe dans un corpus déjà établi (chanson québécoise, musique rock, progressif ou musique populaire), car il tient pour acquis que le groupe est un groupe progressif. Il n'aborde pas non plus la question du souverainisme dans son article et ne prend pas la peine de fournir au lecteur ses références complètes ni une bibliographie de ses sources.

En dehors de ces articles, le seul autre ouvrage fiable traitant de l'histoire du groupe est la biographie de Serge Fiori parue en avril 2013⁶⁹. Cette biographie a été fort utile pour soutenir ou infirmer certaines informations jusqu'alors difficilement vérifiables, surtout quant à la politisation de Fiori et ses relations avec René Lévesque. Par contre, étant donné sa focalisation sur l'état d'esprit et l'expérience personnelle de Fiori, on ne peut dire qu'elle traite du groupe en tant que tel. D'ailleurs, ayant été écrit par une thérapeute et psychosociologue, ce livre suit les méandres de la mémoire de Fiori et présente surtout son point de vue personnel sur les événements et personnages. Le lecteur est donc amené à le suivre dans de nombreuses parenthèses, faisant en sorte que le récit manque quelquefois de structure et de cohérence.

Une biographie non autorisée dédiée à Harmonium a aussi été rédigée par Yves Ladouceur, l'ancien gérant du groupe qui fut remplacé par Paul Dupont-Hébert entre 1975 et 1976. Dans cette biographie intitulée *Harmonium. Une histoire à raconter* parue en 2000⁷⁰, le ressentiment transparait encore face au groupe qui l'a remplacé par un autre impresario⁷¹. En réponse aux prétentions historiques de Ladouceur, Harmonium s'est officiellement dissocié du contenu du livre dans une lettre publiée dans le journal *La Presse* le 5 décembre 2000. Le groupe affirme alors que seule leur musique restera comme témoignage de leur passage à l'histoire. Dans les faits, cette biographie d'Harmonium se présente surtout comme une autobiographie de

⁶⁹ Lorsque je remettais la première version de ce mémoire en tant que travail de fin de baccalauréat au début du mois d'avril 2013, cette biographie n'était donc pas encore parue : Louise Thériault, *Serge Fiori – S'enlever du chemin*, Val-d'Or (Québec), Éditions du CRAM, 2013, 388 p.

⁷⁰ Yves Ladouceur, *Harmonium. Une histoire à raconter*, Prévost (Québec), Éditions 12e Art, 2000, 312 p.

⁷¹ Depuis que j'ai commencé ce mémoire, Ladouceur a aussi fait paraître un documentaire biographique non autorisé par Harmonium. Monté de manière assez « artisanale », ce documentaire ne présente pas de nouveau matériel, car il se veut une reproduction de sa biographie non officielle en format vidéo et une réaction aux critiques dont il a fait l'objet. Le documentaire est disponible sur YouTube depuis le 10 septembre 2013 : <https://www.youtube.com/watch?v=lnkrEPDztQo> (consulté le 21 avril 2015).

Ladouceur au temps où il travaillait avec le groupe. Effectivement, elle est fortement teintée de sa vision et de sa mémoire et place fréquemment l'auteur à l'avant-scène. Qui plus est, elle est écrite dans un français souvent approximatif. Cet ouvrage peut donc difficilement constituer une source fiable quant à l'interprétation historique d'Harmonium, surtout que c'est une histoire incomplète qui s'arrête au deuxième album avec le remplacement de Ladouceur. Cependant, en ce qui concerne certaines informations quantitatives, comme les ventes d'albums, le coût de production et les dates de spectacle d'Harmonium, la biographie de Ladouceur constitue une source assez fiable, puisqu'elle se base sur les « archives » de l'ancien gérant. D'ailleurs, puisque cette biographie a été le seul écrit officiellement dédié à Harmonium entre 2000-2013⁷², nous devons aussi considérer ce livre comme une source d'histoire publique influente.

Finalement, bien que l'album de *l'heptade* ait fait l'objet du mémoire de maîtrise de Marie-Andrée Rodrigue de l'Université Laval en 2009, son étude musicologique se présente essentiellement comme une analyse du texte, de la musique et de l'interprétation vocale. Considérant les visées spécifiques d'une étude musicologique, Rodrigue n'a pas pu effectuer une mise en contexte des transformations musicales des années 1970 ni s'attarder aux questions historiques du nationalisme et de la mise en récit de l'histoire d'Harmonium.

Discipline historique, histoire et mémoire publiques

Pour mener à bien notre étude, il faut être en mesure de distinguer la discipline historique de la mémoire publique et les faits historiques des mises en récit, car ces questions sont au cœur des problématiques d'interprétations historiques qui nous intéressent. Premièrement, la discipline historique est une entreprise intellectuelle aux visées scientifiques écrite par des professionnels. Le travail de l'historien et de l'historienne est guidé par un souci de rigueur, d'honnêteté intellectuelle et un sens critique aiguisé. L'histoire ainsi écrite s'appuie sur des sources vérifiables, établit les nuances nécessaires et vise le plus possible l'atteinte de l'objectivité. Ce type d'histoire définit surtout les ouvrages d'historiens et d'historiennes professionnels, les articles scientifiques révisés par les pairs et les encyclopédies. Étant consciente des limites de l'interprétation historique, la pratique historique s'intéresse aussi à l'historiographie; l'histoire

⁷² Seule la publication de la biographie de Serge Fiori en 2013 fournit plus d'information.

de l'histoire, en vue de comprendre le milieu culturel, social et les réalités des historiens et historiennes comme acteurs de leur époque⁷³. La pratique historique se double ainsi d'une conscience de la narrativité de l'objet et du sujet historique et de la mise en récit qui est opérée par l'écriture de l'histoire⁷⁴.

Pour comprendre notre démarche dans ce mémoire, il faut différencier cette pratique historique « professionnelle » de l'histoire publique. S'il est difficile d'établir une définition fixe de l'histoire publique en raison de sa grande diversité et de sa nature changeante, nous tenterons quand même de brosser ici ses grandes lignes. Tout d'abord, l'histoire publique n'est pas nécessairement écrite par des professionnels et n'est donc pas soumise aux mêmes impératifs de rigueur, d'honnêteté intellectuelle, de sens critique et de conscience de la narrativité du sujet et de l'objet historique. Cette histoire peut être écrite par tous et toutes : des historiens et historiennes amateurs, des organisations généalogiques, patrimoniales, politiques, religieuses, communautaires et divers groupes d'intérêts. En raison de la démocratisation des moyens de communication, surtout depuis l'avènement du web 2.0, l'histoire publique est plus que jamais ouverte aux contributions de tout un chacun⁷⁵. Aux fins de notre étude, nous circonscrirons la description de l'histoire publique à ses manifestations les plus évidentes et les plus pertinentes à notre sujet de recherche, soit la biographie non autorisée de Ladouceur, les sites web et les forums d'histoire de la musique, soit une histoire écrite par des amateurs sans formation rigoureuse en sciences sociales.

Évidemment, il existe certains croisements et zones grises entre l'histoire publique et l'histoire professionnelle. Cela est particulièrement vrai dans le domaine de la vulgarisation scientifique. Cette histoire vulgarisée fait ici surtout référence aux documentaires et expositions muséales traitant d'Harmonium, des années 1970 et du rock progressif. Bien qu'elle soit aussi préoccupée par la rigueur historique de ses sources, l'histoire vulgarisée diffère de l'histoire professionnelle par des interprétations historiques plus libres et par une tendance à la narration

⁷³ Elliot J. Gorn, « Professing History: Distinguishing Between Memory and the Past », *Chronicle of Higher Education*, vol. 46, no. 34 (2000), B4.

⁷⁴ Hans Kellner, « Narrativity in History: Post-Structuralism and Since », *History and Theory*, vol. 26, no. 4, (décembre, 1987), p. 1-29.

⁷⁵ Guy Zelis, « Vers une histoire publique », *Le Débat*, no. 177, (mai 2013), p. 161.

historique « objectivée⁷⁶ ». D'une part, l'interprétation suggérée manque souvent de nuances et peut-être sujette à débat. D'autre part, par l'étude des divers procédés narratifs employés, on peut percevoir que souvent, la mise en récit ne s'assume pas ouvertement comme telle. La lecture historique proposée peut alors plus facilement être considérée par le grand public comme l'Histoire objective, avec un grand « H », même si elle établit des liens discutables et qu'elle simplifie des réalités historiques complexes : « dans bien des cas, cet usage public nourrit le sens commun et se démarque de toute rigueur historique⁷⁷ ». Ce type d'histoire est ainsi plus enclin à être orchestré pour des visées politiques, civiques, sociales ou commerciales. D'autre part, cette histoire s'ancre souvent dans l'émotivité du témoin historique et fait appel à la mémoire individuelle des événements pour stimuler l'intérêt et faciliter l'acceptation populaire du récit historique proposé⁷⁸. Aux fins de notre étude, nous considérerons différemment l'histoire publique précédemment définie et ce que nous nommerons ici l'histoire encyclopédique et muséale en raison du souci de rigueur plus évident du second genre. Nous rangerons toutefois les documentaires à l'étude dans la catégorie de l'histoire publique, car ils suggèrent un récit beaucoup plus affirmé et objectivé que ne le fait l'histoire encyclopédique.

Deuxièmement, si l'on retrouve souvent une opposition entre *l'histoire*, comme discipline historique « objective » ancrée dans les « faits » vérifiables et la *mémoire*, en tant que mémoire historique affective et « subjective », portée par des individus et groupes sociaux⁷⁹, aujourd'hui, la mémoire est un outil incontournable de l'histoire qui s'est dotée d'une méthode pour l'étudier et l'interpréter⁸⁰. En plus de constituer un nouveau domaine institutionnalisé depuis la fin des années 1990, la mémoire est aussi fortement en demande dans la société, influençant ainsi les objets d'études des historiens. Ce nouveau paradigme se concentre sur l'expérience et la représentation collective du passé, car la mémoire n'est pas un objet d'étude fixe, c'est une mise en récit qui évolue avec les groupes humains qui la porte. L'histoire-mémoire est un enjeu collectif qui favorise le passage des débats intellectuels aux débats

⁷⁶ Référent à Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 34.

⁷⁷ Guy Zelis, « Vers une histoire publique », p. 161.

⁷⁸ Comme c'est le cas dans l'exposition qu'analyse Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 36.

⁷⁹ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », dans Pierre Nora, dir., *Les lieux de mémoire. Tome 1. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XVII-XLII.

⁸⁰ Alon Confino, « History and Memory », dans Axel Schneider et Daniel Woolf, dir. *The Oxford History of Historical Writing. Tome 5. Historical Writing since 1945*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 35- 51.

publics⁸¹, car les tensions et rapports de pouvoir au sein d'une société transparaissent de manière plus évidente lorsque s'affrontent différentes interprétations historiques, notamment au sein de l'histoire scolaire ou nationale⁸². Les études historiques s'intéressent donc désormais non seulement à « l'Histoire » et aux faits historiques, mais aussi aux réceptions et aux transformations des mémoires et aux mises en récit historiques⁸³.

Objectifs et hypothèses

Le premier objectif de ce mémoire est d'enrichir le champ d'étude de la musique québécoise en soulignant l'importance du folk et du rock progressif dans le développement de la scène musicale québécoise des années 1970. Par l'étude d'Harmonium, nous tenterons de montrer le rôle de ces scènes internationales dans le développement musical de la Belle Province. Pour ce faire, nous devons examiner les œuvres et entrevues d'époque d'Harmonium en regard d'un contexte historique plus large en vue d'éviter de les intégrer au récit « d'authenticité » de la littérature sur la chanson centrée sur l'expérience québécoise. En favorisant une histoire musicale plus compréhensive, nous espérons être en mesure de nuancer et d'enrichir la trame narrative de « continuité » et « d'authenticité⁸⁴ » de la chanson québécoise.

Notre second objectif est d'analyser la mise en récit de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium par l'étude des sources d'époque, de l'histoire publique et des documentaires de vulgarisation historique. Officiellement, au cours de sa période d'activité, entre 1972 et 1978, Harmonium s'affirme dans les médias comme un groupe apolitique. Or, par ses agissements au cours des années 1970 et par ses entrevues au cours des années 1990 et 2000, Serge Fiori affiche un souverainisme qui a nourri une interprétation néonationaliste de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium au sein de l'histoire publique. Formée par l'histoire biographique amateur, les documentaires, les forums et divers sites web, cette histoire nous présente un portrait peu nuancé

⁸¹ Elliot J. Gorn, « Professing History... », B4.

⁸² Michèle Dagenais et Christian Laville, « Le naufrage du programme d'histoire "nationale". Retour sur une occasion manquée accompagnée de considérations sur l'éducation historique », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 60, no. 4, (2007), p. 517-550; Robert J. Parkes, « Reading History Curriculum as Postcolonial Text : Towards a Curricular Response to the History Wars in Australia and Beyond », *Curriculum Inquiry*, vol. 37, no. 4 (2007), p. 383-400.

⁸³ Alon Confino, « History and Memory », p. 38-39.

⁸⁴ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 37.

et peu documenté sur les prises de positions politiques du groupe en l'assimilant unilatéralement au projet souverainiste du Parti Québécois⁸⁵.

Notre première hypothèse est qu'en étudiant l'œuvre et l'histoire d'Harmonium, l'importance des scènes musicales internationales dans la révolution musicale québécoise des années 1970 apparaîtra plus clairement. En établissant le lien entre « l'âge d'or de la chanson québécoise » et l'apogée du rock progressif qui correspondent essentiellement aux mêmes années, entre 1969 et 1978, nous espérons offrir un nouveau regard qui nuancera le récit de la « québécity » qui prévaut souvent en histoire de la chanson au Québec⁸⁶. Nous croyons que, musicalement, on peut replacer Harmonium dans la scène musicale internationale du rock progressif et qu'en ce qui a trait aux thèmes, valeurs et idéaux mobilisés, le groupe doit non seulement être lu en fonction du courant d'affirmation nationale, mais aussi en regard de la contre-culture populaire particulière aux années 1970.

Notre seconde hypothèse est que la confrontation des sources d'époque aux interprétations ultérieures sur Harmonium nous amènera à revisiter l'interprétation historique aux tendances néonationalistes qui associe le groupe au projet souverainiste du Parti Québécois. Bien que les grands de la chanson québécoise des années 1960 soutiennent l'indépendantisme québécois⁸⁷ et bien qu'en tant que tête d'affiche du groupe, Serge Fiori, ait maintes fois démontré son souverainisme, en regard de l'ambiguïté politique officielle d'Harmonium dans les médias de l'époque, par souci historique, la participation de cette formation musicale à ce projet politique devrait être nuancée. Le silence de l'histoire professionnelle et de l'histoire publique sur la tension entre le souverainisme du chanteur et l'apolitisme ouvertement assumé d'Harmonium nous amène à suggérer qu'un récit historique hégémonique et intégrateur⁸⁸

⁸⁵ Music Story. « Harmonium », *Biographie*, [en ligne], <http://www.music-story.com/harmonium/biographie>, (Page consulté le 11 juin 2015).

⁸⁶ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 37-38.

⁸⁷ Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 200 et 203; Alexandre Brassard Desjardins, « Participation politique... », p. 43-44; Alexandre Brassard Desjardins, *Le nationalisme chez les artistes québécois*, p. 6.

⁸⁸ Référer à Éric Bédard et Xavier Gélinas. « Critique d'un néo-nationalisme en histoire du Québec », dans Stéphane Kelly, dir. *Les idées mènent le Québec, Essais sur une sensibilité historique*, Québec, PUL, 2003, p. 73-91; Catherine Côté et Olivier Lemieux, « Étude des programmes et des manuels d'histoire du Québec de 1967 à 2012 », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 22, n° 3, 2014, p. 145-157; Stéphane Kelly, *À l'ombre du mur...*, p. 168-169.

semble contribuer à minimiser les nuances et divergences au sein du milieu artistique des années 1970⁸⁹, favorisant ainsi un récit d'affirmation nationale québécoise.

Méthodologie et présentation des sources

Faisant à la fois appel à la méthodologie de l'étude de la chanson et de la musicologie, notre mémoire se rapproche des travaux de Line Grenier, Caroline Durand et Will Straw qui cherchent à comprendre comment est socialement construite la chanson populaire et selon quels critères elle est définie comme étant québécoise. En interrogeant le caractère soi-disant unique du produit culturel francophone, ces auteurs soulignent que la chanson québécoise se caractérise surtout par la manière dont sa construction sociale s'effectue et par son statut d'emblème culturel national plutôt que par son contenu⁹⁰. En regard de ces études, nous devons considérer que l'œuvre et l'histoire d'Harmonium possèdent de multiples définitions dépendamment des sujets qui l'interprètent⁹¹. Nous pouvons aussi supposer que l'émergence, le déclin du groupe ainsi que le sens attribué à son œuvre s'articulent en fonction de scènes et de communautés musicales internationales⁹². En vue d'enrichir ce champ d'étude, ce mémoire tentera donc d'examiner Harmonium au travers du regard des acteurs de l'époque et des réinterprétations ultérieures. C'est donc dire que nous n'étudierons pas ici l'œuvre d'Harmonium seulement comme une source textuelle devant être confrontée aux interprétations des critiques musicaux de l'époque. Nous adopterons plutôt un regard similaire à celui de Frédéric Demers en suggérant que les différentes interprétations de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium peuvent être perçues comme autant de formes d'expressions de l'identité des divers groupes et acteurs impliqués :

[L]a chanson populaire n'est pas prise ici uniquement pour son contenu ou pour sa structure de production, mais en tant que source dans laquelle la population peut puiser des figures identitaires, des héros. Le rôle de la chanson dans l'expression et la formation de l'identité ne se situe donc pas seulement au niveau des messages qu'elle véhicule ou

⁸⁹ Sur cette idée d'avant-garde nationaliste des années 1960-1970, référer à d'Alexandre Brassard Desjardins, « Le nationalisme chez les artistes québécois ». On peut aussi référer à la monographie de Robert Léger qui, en traitant de la politisation des artistes des années 1970, ne mentionne en fait que la première vague d'artistes (Jacques Michel, Raoul Duguay et Pauline Julien) et semble suggérer, en raison de la participation d'Harmonium au spectacle de la Saint-Jean-Baptiste 1976, que le groupe est aussi politisé que ses prédécesseurs; Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 90-94.

⁹⁰ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 37-38; Caroline Durand, *Chanson québécoise...*, p. 12.

⁹¹ Line Grenier. « Je me souviens... en chansons... », p. 32.

⁹² Will Straw, « Systems of Articulation... », p. 369-371.

dans la poésie de ses paroles, mais il réside aussi dans l'artiste en tant que symbole auquel le public et les médias peuvent accorder une grande valeur et avec lequel une identification très forte peut se former⁹³.

Pour analyser la symbolique attribuée à Harmonium, nous ferons appel à la méthodologie de l'histoire de la mémoire et de la narrativité en vue d'étudier comment un groupe social se construit une vision historique au travers des processus d'invention et d'appropriation. Aux fins de notre étude, la mémoire ne fait donc pas uniquement référence à des événements qui ont été vécus, elle reflète aussi la mise en récit de ces événements, c'est-à-dire la manière dont on les raconte, la symbolique qu'on lui attribue et l'utilisation qui en est faite⁹⁴. Puisque nous confronterons les sources historiques et faits « vérifiables » à diverses interprétations de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium, nous analyserons l'histoire et la mémoire publique sous l'angle de la narrativité en vue de comprendre comment et pourquoi s'est construit un récit néonationaliste sur Harmonium.

Pour étudier ces questions, nous explorerons quatre corpus de sources : les œuvres du groupe, la presse écrite, les documentaires et les sites web. Premièrement, nous examinerons les trois albums studios du groupe : *Harmonium* (1974), *Si on avait besoin d'une cinquième saison* (ou simplement la *Cinquième saison*) (1975) et *l'heptade* (1976) ainsi que sa prestation enregistrée en spectacle à Vancouver en 1977 *Harmonium en tournée* (1980). Par cet examen, nous tenterons de dégager les thématiques, valeurs et messages véhiculés par le groupe. L'analyse de ces sources vise aussi à contextualiser ces œuvres dans l'époque qui les a vues naître. L'objectif est de faire ressortir les thématiques et valeurs dominantes au sein des œuvres du groupe, notamment les thèmes de la spiritualité, de la nature et de les relier aux courants et mouvances culturels de l'époque. Précisons que puisque notre recherche vise à réinscrire Harmonium dans la scène musicale du folk et du rock progressif, nous étudierons aussi ces albums en tant que sources proprement musicales. Nous identifierons ainsi certaines caractéristiques formelles qui permettent d'inscrire Harmonium dans différents styles musicaux.

⁹³ Frédéric Demers, *Céline Dion et l'identité québécoise*, Montréal, VLB éditeur, 1999, 190 pages, cité par Caroline Durand, *Chanson québécoise...*, 2004, p. 11-12.

⁹⁴ Alon Confino, « History and Memory », p. 41-42.

Pour détailler les références au souverainisme, à la décolonisation et au postcolonialisme dans l'œuvre et dans les agissements d'Harmonium, nous puiserons dans leurs œuvres, mais aussi dans les articles tirés des journaux et revues d'époque qui commentent, critiquent ou interviewent Harmonium. Le large spectre de journaux et revues exploitées et l'absence d'une méthodologie de dépouillement des sources écrites résultent de la facilité relative d'accès aux articles concernant Harmonium. Effectivement, les blogues d'admirateurs⁹⁵, le mémoire de Marie-Andrée Rodrigue sur *l'heptade*⁹⁶, l'article de Michel Poitras⁹⁷ et le recueil bibliographique *La Chanson au Québec 1965-1975*⁹⁸ nous ont permis d'avoir accès à des sources nombreuses et diversifiées sans avoir à dépouiller nous-mêmes les journaux et périodiques. Nous utiliserons notamment *La Presse* et son supplément « Perspectives », *Le Devoir*, *Le Soleil*, *Le Jour*, *Pop Jeunesse*, *L'Actualité*, *Mainmise*, *Vidéo-Pressé*, le *Montreal Star* et le *Montreal Scene*. Ces articles et entrevues de la presse québécoise constituent nos principales sources écrites sur le groupe entre 1972 et 1980.

Sur la question politique, nous utiliserons principalement l'entrevue d'Harmonium avec Georges A. Turcot de *Mainmise*⁹⁹, une revue montréalaise francophone qui apparaît au tournant des années 1970 et qui s'érige rapidement en organe de diffusion de la contre-culture au Québec¹⁰⁰. Nous ferons aussi appel à l'entrevue avec David Freeston du *Montreal Star*¹⁰¹, car ce journal est, à l'époque, le périodique anglophone le plus important de Montréal. Nous priorisons ces deux articles, car en plus de permettre de jeter un regard sur la presse anglophone et francophone, dans ces entrevues avec le groupe, la question politique y est ouvertement abordée. Les sources écrites nous permettront aussi d'étudier les interprétations d'époque des critiques musicaux sur les albums et spectacles du groupe et d'examiner les valeurs et messages d'Harmonium en entrevue. Les entrevues de *Mainmise* et de Pierre Beaulieu de *La Presse*¹⁰²

⁹⁵ Remerciement au blogue de *Harmonium - Un fan parmi tant d'autres* de Daniel Labonté pour la compilation d'articles et informations sur Harmonium qui nous a aidé à débiter cette recherche en 2013.

⁹⁶ Marie-Andrée Rodrigue, *Le récit de l'heptade d'Harmonium...*, 147 p.

⁹⁷ Michel Poitras, « Harmonium ».

⁹⁸ Normand Cormier et al., *La chanson au Québec 1965-1975*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1975, 219 p.

⁹⁹ Georges A. Turcot, « Harmonium : tout part du ventre », *Mainmise*, no. 56, mars 1976, p. 13-16.

¹⁰⁰ Andrée Fortin, *Passage de la modernité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 198.

¹⁰¹ David Freeston, « For Harmonium it's music not politics », *Montreal Star*, 7 mai 1977.

¹⁰² Pierre Beaulieu, « La très belle histoire de L'heptade », *La Presse*, 22 jan. 1977, p. D5.

sont les plus utiles à cet égard en raison de la précision des questions et des réponses extensives offertes par le groupe à ces journalistes. Nous utiliserons aussi fréquemment la biographie de Serge Fiori par Louise Thériault pour comparer la mémoire des événements de Serge Fiori aux différentes sources d'époque et aux interprétations ultérieures en gardant toujours en tête que cette biographie est centrée sur l'expérience personnelle et les dédales psychologiques du chanteur. Il en va de même pour l'utilisation de la biographie d'Yves Ladouceur qui sera utilisée à quelques reprises, surtout aux fins de vérifications de dates et d'informations quantitatives.

La comparaison entre les sources d'époque et les sources de l'histoire vulgarisée se fera en grande partie par l'examen de l'histoire documentaire sous l'angle de la narrativité. Nous utiliserons d'abord le documentaire de l'Office national du film (ONF) intitulé *Harmonium en Californie*¹⁰³. Ce documentaire réalisé par Robert Fortier détaille la participation d'Harmonium au projet financé par le gouvernement québécois pour la semaine de la culture en Californie en 1978. Nous étudierons ensuite la portion sur les années 1970 du documentaire *Les enfants d'un siècle fou* réalisé par Pierre Brochu¹⁰⁴. Diffusé aux *Beaux dimanches* par Radio-Canada, *Les enfants d'un siècle fou* se distingue du documentaire classique par l'absence d'un narrateur externe. Effectivement, la narration se fait au travers des témoignages des différents acteurs ayant participé aux événements racontés. Nous aborderons tout de même ce documentaire selon l'approche narrative, car il utilise divers procédés discursifs pour suggérer à l'auditeur une lecture historique particulière. Nous porterons aussi notre regard sur le documentaire *Musicographie : Groupes des années 70* réalisé par Nicolas Houde-Sauvé¹⁰⁵. Ce documentaire de la chaîne télé *Musimax*, relate l'essor des groupes québécois des années 1970 en trame de fond de la montée du Parti Québécois. Nous utiliserons par la suite la minisérie *Harmonium* réalisée par Stefan Milijevic pour le compte de TQS¹⁰⁶. Toutefois, nous exploiterons peu cette

¹⁰³ Robert Fortier, (réalisateur), *Harmonium en Californie*, ONF, 1980, 28 min 55 sec, [en ligne], https://www.onf.ca/film/harmonium_en_californie, (Page consultée le 25 juin 2015).

¹⁰⁴ Pierre Brochu (réalisateur), *Les enfants d'un siècle fou*, Radio-Canada Productions, 1996, Série documentaire, 17 min 47 sec, [en ligne], http://www.dailymotion.com/video/xio2fd_les-enfants-d-un-siecle-fou-les-beaux-dimanche-1997_music, consulté le 25 juin 2015.

¹⁰⁵ Nicolas Houde-Sauvé (réalisateur), *Musicographie : Les groupes des années 70*, Montréal, Produit par T.V. Max Plus Production Inc. & Musimax, 1997, 16:42 à 16:52 min (46min 33sec), [en ligne], http://www.youtube.com/watch?v=_ikw7qwxS0o, consulté le 22 avril 2013.

¹⁰⁶ Stefan Milijevic (réalisateur), *Harmonium*, Minisérie télévisée, TQS, 2003.

source, car la série a reçu une mauvaise presse et nous informe peu sur la mise en récit de l'histoire du groupe. En effet, elle s'inscrit dans un modèle télévisuel très standardisé et la spécificité de l'histoire d'Harmonium a tendance à s'effacer derrière des scènes de vie de couple génériques et des hiatus comiques souvent peu appropriés.

Nous puiserons aussi dans l'histoire encyclopédique et muséale en référant à quelques reprises aux articles sur Harmonium de l'*Encyclopédie Canadienne* écrit par Suzanne Thomas¹⁰⁷ et à l'encyclopédie « libre » *Wikipédia*¹⁰⁸. Cette histoire encyclopédique s'en tient essentiellement à une énumération des faits marquants de la carrière du groupe et si elle mentionne la question politique, elle évite toute interprétation trop libérale de l'œuvre du groupe. Il en va de même pour l'exposition du Musée McCord – *Musique, Le Québec de Charlebois à Arcade Fire*¹⁰⁹ qui nous propose elle aussi une vision assez nuancée qui évite une dérive interprétative en s'en tenant aux thèmes dominants des albums du groupe. En regard de la trame narrative suggérée par cette exposition, on constate que, malgré l'hypothèse selon laquelle les transformations musicales reflètent l'évolution du peuple québécois, certaines nuances sont nécessaires, car les artistes se voient quelquefois réinterprétés et érigés en symboles malgré eux :

Tantôt elle adoucit les mœurs en sourdine, tantôt elle est le véhicule d'une contestation en fanfare: la chanson témoigne des émotions d'un peuple, elle euphorise, elle flatte l'oreille et berce nos souvenirs. Découvrez comment s'est orchestrée l'évolution de la culture québécoise au fil du temps, à travers la musique. L'exposition [...] invite les visiteurs à découvrir comment des artistes de la scène musicale sont devenus, volontairement ou non, les porte-étendards de multiples revendications et les déclencheurs de passions populaires, par l'entremise de leurs chansons, costumes et spectacles, ainsi que les représentants de différentes époques et les ambassadeurs de divers genres musicaux¹¹⁰.

¹⁰⁷ Suzanne Thomas, « Harmonium », *L'Encyclopédie Canadienne*, Historica Canada, [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/harmonium/>, consulté le 15 mai 2015.

¹⁰⁸ Encyclopédie libre Wikipédia, « Harmonium (groupe) », [En ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/Harmonium_%28groupe%29, consulté le 15 mai 2015.

¹⁰⁸ Suzanne Thomas, « Harmonium ».

¹⁰⁹ Musée McCord, *Musique - Le Québec de Charlebois à Arcade Fire*, Exposition muséale ayant eu lieu entre le 30 mai et le 13 octobre 2014.

¹¹⁰ Musée McCord, *Musique - Le Québec de Charlebois à Arcade Fire*, Notice de présentation, [En ligne], <http://www.mccord-museum.qc.ca/expositions/expositionsXSL.php?lang=2&expoId=95&page=accueil>, consulté le 11 juin 2015; nous soulignons.

Combiné à une recherche exhaustive sur le moteur de recherche *Google* avec les mots clés « Harmonium (groupe) », l'article de l'encyclopédie *Wikipédia* nous a aussi servi à recenser les sources de l'histoire publique sur Harmonium disponibles sur le web. Effectivement, la majorité des références de l'« *encyclopédie libre* » sont composées d'articles web, de forums et de blogues d'admirateurs du groupe rédigés par des historiens et critiques musicaux amateurs ou par les comités de rédaction des sites web. Nous avons surtout retenu l'article « Harmonium » du site web *Music Story*¹¹¹, un site web musical qui recense et commente les sorties d'albums récents, mais traite aussi de tous les genres musicaux et de toutes les époques¹¹². L'intérêt de cet article web se trouve surtout dans le fait qu'alors que la quasi-totalité des articles recensés sur *Wikipédia* s'en tiennent à une histoire linéaire d'Harmonium, cet article, rédigé par le comité de rédaction du site, se démarque en proposant l'une des interprétations les plus clairement néonationalistes de l'œuvre et de l'histoire du groupe. Comme source d'histoire publique, nous examinerons aussi les publications du blogueur « lalou – Gérard Klein » qui s'est improvisé historien sur le *forum Neil Young* en rédigeant une brève et incomplète histoire d'Harmonium¹¹³. Dans cette discussion, où s'entremêlent de larges « emprunts » à l'article de Cruchaudet (sans pour autant citer l'auteur) et des commentaires sur sa vie personnelle, « lalou » interprète lui aussi le groupe selon une trame politique.

Division des chapitres

Pour vérifier nos hypothèses, nous traiterons d'abord du contexte de la révolution musicale québécoise des années 1970. Nous étudierons les politiques fédérales et provinciales, car elles permettent la mise en place d'un milieu favorable au développement artistique et culturel, mais favorisent aussi l'institutionnalisation et la récupération de l'art qui devient une question franchement politique au tournant des années 1970. Par la suite, nous observerons le développement du milieu musical québécois au cours des décennies 1960 et 1970 en vue de

¹¹¹ Music Story. « Harmonium ».

¹¹² Nous avons aussi exploré les sites web de *ProgRock Québec*, *Québec Info Musique* (deux sites web francophones) et *All Music* (un site web anglophone). Toutefois, puisque l'histoire du groupe était toujours conséquente et linéaire et puisqu'aucune interprétation discutable de l'histoire et de l'œuvre du groupe n'étaient suggérées, nous ne les mentionnerons qu'ici. Pour les références complètes, voir la bibliographie.

¹¹³ « lalou », Gérard Klein, « Harmonium », *Forum Neil Young*, [en ligne] <http://neilyoung.forumeast.com/t1427-harmonium>, consulté le 11 juin 2015.

souligner les transformations qui s'opèrent au tournant des années 1970. Nous mettrons surtout l'accent sur l'arrivée des groupes de rock et de folk influencés par les styles musicaux britanniques et américains comme Harmonium et Beau Dommage. Nous suggérerons par la suite que cette musique qui reflète les idéaux de la jeunesse des années 1970 devient rapidement le moyen d'expression privilégié et le symbole identitaire unificateur d'une génération. En tant que héraut de cette scène musicale, l'essor d'Harmonium marquerait l'âge d'or des groupes de rock québécois qui ne durera que l'espace de quelques années. Nous reconstruirons ensuite le parcours d'Harmonium de ses débuts difficiles en 1972 jusqu'au point culminant de sa carrière avec la sortie de *l'heptade* en 1976.

Dans le second chapitre, nous aborderons surtout les questions reliées à l'histoire de la musique en vue de recontextualiser l'essor d'Harmonium dans une dynamique musicale et culturelle plus large. Premièrement, nous tenterons de montrer la pertinence d'inscrire Harmonium dans le *meta-genre* du rock progressif en raison des similitudes formelles et de l'intégration de l'attitude progressive par le groupe. Pour mieux comprendre les idéaux artistiques qui animent la génération d'artiste et le public des années 1970, nous contextualiserons l'émergence d'Harmonium dans une période de prospérité déclinante où le lyrisme de la génération précédente semble se transformer en une fuite vers la nature et une quête de soi. Nous suggérerons notamment que le succès étonnant du rock progressif britannique au Québec pourrait être analysé en regard de la démocratisation des études supérieures et d'une proximité culturelle de la Belle Province avec la Grande-Bretagne. Ces deux facteurs auraient contribué à l'enthousiasme de la jeunesse québécoise des années 1970 pour la quête de haute culture musicale et les paysages fantastiques caractéristiques du rock progressif, permettant ainsi l'éclosion d'un nombre surprenant de groupes progressifs au Québec.

Dans la seconde section de ce chapitre, nous examinerons les thèmes, valeurs et messages qui définissent Harmonium. Nous soulignerons d'abord l'influence des valeurs et idéaux de la contre-culture au sein de laquelle Harmonium joue le rôle d'avant-garde artistique, surtout avec *l'heptade*. Par la suite, nous comparerons la notion d'authenticité musicale qui prévaut dans le champ d'étude de la chanson québécoise à la définition que semble en faire Harmonium. Par cet examen, nous tenterons de montrer que le concept d'authenticité se

transforme au cours des années 1970 pour refléter l'émotivité et l'honnêteté de la performance artistique plutôt que la « québécoisité » d'une œuvre, comme c'était le cas au cours de la décennie 1960. Par l'étude des albums et entrevues d'époque d'Harmonium, nous soulignerons ensuite l'importance des thématiques de la nature et du spiritualisme, deux thèmes qui montrent la proximité du groupe avec les idéaux de la contre-culture des années 1970. Ces deux thématiques contribuent aussi à distinguer la sensibilité de la « seconde vague » d'artistes du baby-boom qui, lors de son passage à l'âge adulte, affronte la fin de la prospérité des Trente Glorieuses et semble vouloir s'échapper vers la nature et partir en quête de soi par l'adoption de nouvelles formes de spiritualité. Nous concluons ce chapitre en suggérant que le succès d'Harmonium se comprend mieux au travers de sa reconnaissance par la scène musicale progressive qui sait apprécier une œuvre, peu importe sa provenance ou la langue des artistes.

Dans le troisième chapitre, nous examinerons les multiples facettes et complexités de la question du néonationalisme, du séparatisme et du postcolonialisme dans l'œuvre et dans l'histoire du groupe. Par l'étude des compositions du groupe, de ses entrevues et déclarations publiques, de ses agissements et des réinterprétations historiques ultérieures, nous tenterons de démontrer qu'il est historiquement difficile de défendre une lecture politique unilatérale de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium, car les opinions et agissements du groupe sont nuancés. En réfléchissant sur le récit d'affirmation nationale québécois et sur l'interprétation néonationaliste de l'histoire d'Harmonium, nous suggérerons que ce récit se nourrit de faits vérifiables, principalement du souverainisme de Serge Fiori. Toutefois, l'absence de remises en questions et de débats sur la position du groupe nous amène suggérer qu'au travers de l'affirmation d'un récit qui fait appel à la mémoire des grands rassemblements nationalistes de la Saint-Jean-Baptiste, dans l'histoire publique, s'est construit et renforcé un script d'affirmation nationale hégémonique qui lie l'œuvre et l'histoire d'Harmonium au projet souverainiste malgré les divergences au sein du groupe. La résultante est qu'avec ce récit, les nuances, subtilités et complexités d'une génération d'artistes qui devrait aussi être inscrite dans les dynamiques internationales de la contre-culture et de la scène musicale progressive et subversive ont été largement occultées par des phénomènes particuliers au Québec.

Chapitre 1 :

Les transformations du milieu musical entre 1960 et 1970

Pour amorcer cette recherche, il est nécessaire de souligner les particularités du milieu musical canadien et québécois au tournant des années 1960-1970. Au cours de cette décennie, les initiatives et politiques culturelles se succèdent promptement pour répondre à la présence écrasante du voisin américain. Des groupes francophones comme Harmonium ont ainsi pu bénéficier de certaines politiques qui soutiennent l'essor musical de la seconde vague du baby-boom née entre 1950 et 1955. Néanmoins, les transformations musicales des années 1970 qui mènent à l'essor du folk et du rock francophone au Québec ne sont pas seulement le fruit des politiques culturelles. En étudiant le contexte musical de cette décennie, on constate que l'influence américaine et britannique doit être soulignée. D'ailleurs, la montée du rock n'est rendue possible que par l'existence d'une génération qui s'identifie à son esthétique et à ses valeurs contestataires.

Tout d'abord, ce chapitre résumera succinctement les politiques culturelles des gouvernements fédéraux et provinciaux. Le Canada développe alors approche de protection du contenu canadien. Le Québec s'affirme quant à lui par un nationalisme culturel visant à accentuer son autonomie au niveau culturel. Toutefois, indépendamment des orientations culturelles des différents paliers de gouvernement, il faut comprendre que l'univers musical québécois subit lui aussi des transformations importantes au tournant des années 1970. L'influence des grands groupes britanniques et américains se fait graduellement sentir alors qu'on intègre le blues, le folk, le soul, le jazz expérimental, le rock psychédélique et finalement le rock progressif britannique au sein du spectre musical québécois. En quelques années, on passe des chansonniers aux premiers groupes rock. Ces nouveaux groupes influencés par le folk américain et le rock britannique deviennent rapidement plus que de simples musiciens aux yeux du public. En tant que groupe rock extrêmement populaire, Harmonium est rapidement érigé en symbole d'une génération, qui, malgré certaines divisions de genre, de classe, d'ethnicité et d'ordre des naissances, semble trouver un lieu commun dans ce folk-rock progressif. Nous clorons ce chapitre en reconstruisant l'histoire de cette formation musicale, de ses débuts en 1972 à sa séparation en 1978, à partir des biographies et des sources et entrevues d'époques.

1.1. Les politiques culturelles fédérales et provinciales

Les politiques canadiennes des années 1960-1970 visent d'abord à répondre à la situation de pénétration culturelle très forte en provenance des États-Unis. En vue de protéger le contenu canadien, le gouvernement fédéral tente notamment de limiter la circulation de produits culturels étrangers sur le territoire canadien¹. Pour favoriser l'élaboration de politiques culturelles mieux informées, en 1958 est créé le Conseil des Arts du Canada qui a pour mission de conseiller le gouvernement fédéral dans la promotion, la protection, l'étude, le partage et la production des œuvres d'art. Pour le milieu musical, la protection du contenu canadien à la radio par la création du *Canadian Radio-television Commission (CRTC)* créée par le *Broadcasting Act* en 1968 marque une étape importante². Les radios doivent dorénavant être possédées à 80 % par des investisseurs canadiens, diffuser un minimum de 25 % de contenu canadien selon les standards du M.A.P.L. System (Music, Artist, Performance, Lyrics) et présenter un contenu à 55 % francophone pour les radios d'expression française³. Pour le milieu musical québécois, la loi sur la radiodiffusion de 1968 constitue le jalon marquant des initiatives fédérales pour encourager le milieu culturel canadien. Effectivement, lorsqu'Harmonium cherche à diffuser ses premières compositions en 1973, il profite du nouvel espace de diffusion libéré au sein des radiodiffuseurs canadiens pour la chanson francophone et est prestement diffusé par la chaîne de radio FM CKVL-FM de Verdun qui se transforme rapidement en chaîne de radio progressive⁴.

Parallèlement aux entreprises fédérales, on constate un changement important dans les politiques culturelles québécoises. Malgré leur divergence sur la question de l'indépendance et les nombreuses nuances entre les deux partis, le Parti libéral du Québec et le Parti Québécois soutiennent tous deux l'émergence culturelle québécoise face à l'impérialisme des États-Unis et

¹ Adam Ostry, « Politique, culture et forces du marché, Cohérence ou désordre, Efficacité ou impuissance », dans D. Saint-Jacques et R. de la Garde, *Les pratiques culturelles...*, p. 209.

² CRTC, «CRTC origins: history and chronology», dans *Canadian Radio-television and Telecommunications Commission*, [en ligne], <http://www.crtc.gc.ca/eng/backgrnd/brochures/b19903.htm>, consulté le 24 mars 2013.

³ Gaétan Tremblay, dir. *Les industries de la culture et de la communication au Québec et au Canada*, Québec, Presses de l'Université du Québec, Télé-Université, 1990, p. 237. Notons que le taux de 55% a été fixé dans les années 80, le taux d'origine varie probablement.

⁴ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 111-112; Yves Ladouceur, *Harmonium...*, p. 19-21.

au modèle centralisateur du nationalisme majoritaire proposé par la fédération canadienne⁵. En 1961 est créé le ministère des Affaires culturelles. Le Québec institutionnalise ainsi les pratiques du mécénat public et démontre son désir d'aller plus loin que le seul soutien aux arts en favorisant activement leur développement⁶. Pour le milieu culturel, la Révolution tranquille est donc synonyme d'institutionnalisation progressive de la musique québécoise, alors que l'on assiste, plus largement, à son industrialisation⁷. Les politiques culturelles du Québec soutiendront ainsi les gains d'autonomie nationale du Québec en institutionnalisant des organes culturels indépendants du gouvernement fédéral⁸.

En réponse à l'approche culturelle de Jean Lesage qui se caractérise par un *droit* à la production et à la consommation des biens culturels, une approche axée sur les loisirs passifs, situation où l'État doit garantir l'accès à ces droits⁹, René Lévesque soutiendra une vision plus interventionniste. L'approche de Lévesque est plutôt axée vers le développement culturel par la valorisation de l'identité et du néonationalisme, ce qui suppose une intervention accrue de l'État québécois dans la création, la diffusion, l'expression et la consommation de la culture¹⁰. Il est intéressant de noter que la personne de Lévesque occupe une place affective particulière chez les auteurs-compositeurs-interprètes des années 1970 qui l'accompagnent souvent dans ses tournées politiques et en font régulièrement l'éloge¹¹. Effectivement, dès 1973, le PQ adopte la formule des rallyes politiques qui combinent discours politiques et prestations artistiques. C'est lors de l'une de ces tournées, en 1975, qu'Harmonium s'associera pour la première fois au parti à la demande du PQ¹².

⁵ Gildas Illien, *La Place des Arts et la Révolution tranquille...*, p. 120; Àngel Castineira, « Nations imaginées : identité personnelle, identité nationale et lieux de mémoire », dans Gagnon, Alain G., André Lecours et Geneviève Nootens, dir., *Les nationalismes majoritaires : identité, mémoire, pouvoir*, Montréal, Québec Amérique, 311 p.

⁶ Rosaire Garon, « Les pratiques culturelles des Québécois de 1979 à 1989 : continuité ou rupture? », dans D. Saint-Jacques et R. de la Garde, *Les pratiques culturelles...*, p. 153.

⁷ Robert Giroux, « Les deux pôles de la chanson Québécoise: la chanson western et la chanson contre-culturelle », dans Robert Giroux, dir. 1993, p. 116.

⁸ Georges-Émile Lapalme, *Pour une politique. Le programme de la Révolution tranquille*, Montreal, VLB Éditeur, 1988, p. 161.

⁹ Roger Levasseur, *Loisir et culture au Québec*, Montréal, Boréal Express, 1982, p. 79-80.

¹⁰ Gildas Illien, *La Place des Arts et la Révolution tranquille...*, p. 153.

¹¹ Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 54.

¹² Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 212-213; Yves Ladouceur, *Harmonium...*, p. 278-279.

Si l'art est une nouvelle préoccupation clé de l'État québécois qui s'inquiète du devenir des artistes et de la survie de la culture nationale, il faut aussi mentionner que les artistes, principalement ceux des années 1960¹³, s'impliquent activement dans la cause nationale. Effectivement, le nationalisme est très présent au sein de ce milieu, stimulant ainsi une proche collaboration entre les artistes et les partis politiques souverainistes comme ce fut le cas entre Serge Fiori et René Lévesque¹⁴. Toutefois, il semble que les groupes de rock progressif des années 1970 ne s'impliquent pas autant que leurs prédécesseurs des années 1960¹⁵ qui demeurent politisés jusqu'au référendum de 1980¹⁶.

Avec l'élection du gouvernement péquiste en 1976, on constate une accélération des mesures culturelles nationalistes. L'art devient alors ouvertement une question politique de premier ordre et la popularité de Lévesque auprès des artistes ne fait que croître : « Si, au cours des années 1960, la figure de René Lévesque fascine les créateurs québécois, elle prendra une importance quasi paternelle à partir de la fondation du Parti Québécois¹⁷ ». La préparation du référendum sur l'indépendance et la volonté de projeter la culture québécoise à l'étranger conduisent notamment au financement de la semaine culturelle du Québec aux États-Unis à l'automne 1978. À la demande personnelle de René Lévesque, Serge Fiori accepte qu'Harmonium représente la musique québécoise en Californie, ou comme le disent en entrevue à Télé-Québec en 1978 Louis Valois et Monique Fauteux, respectivement bassiste et chanteuse d'Harmonium : « Oui c'est ça, le gouvernement. On a été invité par eux autres, d'aller faire un spectacle là-bas, représenter une section des arts qui se passent ici¹⁸ ». Harmonium agit alors en tant qu'ambassadeur musical de la province, dévoilant ainsi l'interventionnisme étatique croissant dans la diffusion de l'art québécois et l'institutionnalisation graduelle de la question artistique.

¹³ Alexandre Brassard Desjardins, « Participation politique... », p. 42-44.

¹⁴ Précisons que c'est bien entre *Serge Fiori* et *René Lévesque* qu'existe cette proximité, non pas entre *Harmonium* et le *Parti Québécois*.

¹⁵ Jean-Cristophe Laurence, « Vive le prog québécois libre! ».

¹⁶ Alexandre Brassard Desjardins, « Le nationalisme chez les artistes québécois », p. 6.

¹⁷ Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 76.

¹⁸ Louis Valois et Monique Fauteux en entrevue, « *Musique – Harmonium* », Radio-Québec, 1978, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=d8I_RvTuFBc, consulté le 21 avril 2015.

L'étude des politiques culturelles fédérales et provinciales dévoile ainsi un climat propice au développement de la musique québécoise : « bref, c'est parce que la chanson québécoise a su profiter de toute une conjoncture qui lui a été favorable qu'elle a réussi à s'imposer efficacement jusqu'à la fin des années 1970¹⁹ ». Cependant, on ne peut pas simplement considérer l'essor musical des années 1970 comme une conséquence directe des politiques culturelles canadiennes et québécoises, surtout que certaines de ces politiques sont sévèrement critiquées au sein du milieu artistique : « Lévesque a été porté par une génération entière d'artistes qui ont tous été trahis par le P.Q. Sur le plan des affaires culturelles et des communications, entre autres, le bilan du P.Q. est catastrophique²⁰ ». Selon Yves Alix, les artistes les plus affectés par ces politiques sont ceux dont le contenu ne cadre pas dans les visées sociopolitiques du parti au pouvoir et qui, comme Harmonium, refusent le virage du vedettariat²¹. Ainsi, alors que les groupes folkloriques, les ballades et le *soft rock* connaissent un essor frappant avec une musique qui oscille entre chant patriotique et produit commercial, faute de soutien, les groupes les plus créatifs des années 1970 se séparent au tournant des années 1980²².

En regard de la véhémence de ces critiques, la révolution musicale des années 1970 ne peut être résumée comme une suite de réformes institutionnelles, car les artistes sont loin d'être des acteurs sociaux passifs et leur devenir n'est pas entièrement déterminé par ces politiques. En considérant que le déclin musical québécois de la fin des années 1970 correspond « *grosso modo*, aux années qui ont suivi l'arrivée du Parti québécois (indépendantiste) au pouvoir en 1976²³ », il apparaît que la révolution musicale des années 1970 n'est pas qu'un simple produit des politiques d'institutionnalisation culturelles provinciales. Si tel était le cas, l'élection du PQ aurait probablement marqué un essor plutôt qu'un déclin. En vue de saisir les dynamiques sous-jacentes expliquant l'éveil de la scène musicale québécoise au tournant des années 1970, il faut

¹⁹ Robert Giroux, « Les deux pôles de la chanson Québécoise... », p. 116.

²⁰ Denys Arcand, cité par Robert Lévesque, « Le rejet de l'option souverainiste », *Le Devoir*, 24 novembre 1984.

²¹ Yves Alix, « Restructuration de l'industrie de la musique et transformation du produit musical », dans Robert Giroux, *La chanson en question(s)*, p. 61.

²² Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 78-79.

²³ Robert Giroux, « Les deux pôles de la chanson Québécoise... », p. 117.

donc s'intéresser aux artistes qui y performent, à la musique qu'ils y jouent et aux transformations musicales auxquelles ils participent.

1.2. La scène musicale québécoise entre 1960-1970 : des chansonniers aux groupes rock

Au cours des années 1960, la scène musicale québécoise est dominée par deux types d'artistes. D'un côté, on retrouve les chansonniers auteurs-compositeurs-interprètes tels Gilles Vigneault, Claude Léveillé ou Jean-Pierre Ferland. De l'autre, les artistes y  y  s²⁴ qui surfent sur les traductions des grands succès musicaux du monde anglo-saxon. « Les deux courants évoluent pendant une dizaine d'années en s'ignorant mutuellement²⁵. » Toutefois, avec l'émergence du folk et du rock au tournant des années 1970, l'univers musical québécois est à la veille d'une transformation majeure qui, contrairement à l'essor chansonnier des années 1960, touche plutôt à la forme musicale qu'au contenu des chansons²⁶. On s'apprête alors à passer de l'ère des poètes, qui s'improvisent chanteurs en accompagnant leur prose de quelques accords de guitare, au règne des groupes de rock aux compositions complexes, aux improvisations époustouflantes et aux solos interminables. Dans cette section, nous nous intéresserons donc spécifiquement aux transformations de la scène musicale québécoise avec l'intégration de la musique folk et du rock.

Notre objectif est ici d'enrichir le champ d'études de la musique québécoise en ramenant au premier plan les changements proprement musicaux souvent délaissés par les études sur la chanson. Effectivement, ce domaine d'étude présente souvent l'évolution de la sphère musicale selon un angle littéraire « L'avant-garde internationale du mouvement littéraire, celle qui va franchir l'océan, c'est la chanson représentée par Leclerc, Vigneault, Charlebois, Beau Dommage, Dufresne, Julien, etc.²⁷ » En raison de la prédominance de ce type d'analyse, la *chanson* québécoise s'intéresse surtout à un corpus restreint d'auteurs-compositeurs-interprètes. Des groupes marquants comme Harmonium, Octobre, Sloche ou Maneige n'ont ainsi pas la

²⁴ Terme péjoratif utilisé en France et au Québec pour référer aux artistes qui chantent des adaptations et traductions des chansons anglo-saxonnes où l'on entend souvent « yeah, yeah »; Renée-Berthe Drapeau, « Le y  -y  ... », p. 140.

²⁵ Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 64.

²⁶ François Ricard, *La génération lyrique*, p. 122.

²⁷ Pierre George, *Le Québec*, Paris, PUF, *Que sais-je?*, 1979, p. 112.

place qui leur est due dans l'histoire de la *musique* québécoise. Ce faisant, on délaisse la question fondamentale des transformations *musicales* en n'attribuant que peu d'intérêt aux groupes pionniers de la scène musicale du folk, du rock et du progressif au Québec.

1.2.1. Charlebois; à cheval entre tradition chansonnière et musique rock

Jetons d'abord un bref regard sur les deux principaux courants musicaux du Québec des années 1960 : les chansonniers qui sont auteurs-compositeurs-interprètes et les vedettes populaires qui ne sont généralement qu'interprètes. Les chansonniers étant plus souvent des poètes que de véritables musiciens, leurs compositions sont généralement minimalistes alors que leur jeu musical est assez limité. De leur côté, malgré leur talent vocal indéniable, les vedettes populaires ne reprennent généralement que des succès américains et britanniques traduits pour le public québécois ou se contentent d'interpréter les chansons de compositeurs à succès²⁸. Dans un cas comme dans l'autre : « Le public se lasse de nombreux chansonniers, qui cramponnés à leurs guitares, se complaisent dans un anachronisme musical. Du côté des artistes yéyés, l'absence de répertoire original et la maladresse des paroles refroidissent de plus en plus les amateurs²⁹ ». Dans le courant d'étude de la chanson québécoise, on favorise généralement la tradition chansonnière que l'on intègre dans une trame narrative d'affirmation nationale québécoise où l'on considère les chansonniers comme « une des voix de la Révolution tranquille³⁰ ». Pourtant cette classification ne peut rendre compte de l'évolution musicale des années 1960-1970, car cette division au sein de la scène musicale québécoise s'estompe avec l'arrivée du rock au tournant des années 1970 :

Si fervent qu'il ait pu être, l'âge d'or des chansonniers et de la guitare sèche n'a guère duré. Une autre musique, un autre son allaient bientôt déferler sur l'époque et tout emporter sur leur passage, rejoignant cette fois la jeunesse tout entière, l'unissant, la soulevant, l'exprimant, lui révélant pour ainsi dire ses propres désirs et sa propre vision

²⁸ C'est ainsi que sont présentées les années 1950-1960 à l'exposition du Musée McCord, *Musique...*; les notices explicatives de l'exposition s'accordent avec l'analyse de Caroline Durand, *Chanson québécoise...*, 2004.

²⁹ Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 64.

³⁰ Thierry Grenier, *L'expression d'une prise de conscience politique dans la poésie québécoise contemporaine*, Montréal, Centre d'études canadiennes, 1973 (1970), p. 134.

du monde. [...] le rock, dis-je, est parfaitement accordé à l'esprit de la jeunesse montante en ce qu'il retentit avant tout comme un immense cri de libération et de joie³¹.

L'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) des Beatles est souvent mentionné comme point de départ de cette révolution du rock. Commence alors le retour frappant de la culture britannique grâce à l'exportation de sa musique d'avant-garde³². Simultanément, une nouvelle vague de groupes rock américains fait son apparition avec Jefferson Airplane, Grateful Dead, Jimi Hendrix, Janis Joplin et plusieurs autres. Au Canada, on voit aussi apparaître The Guess Who et Mynah Birds (Neil Young). Quelques années plus tard, le Québec aura Charlebois. Ces artistes s'inscrivent dans une première vague de créativité, d'originalité et d'enthousiasme nouveau pour le rock. Soutenu par le développement d'une industrie culturelle à l'échelle internationale et, au Québec, par des politiques fédérales et provinciales favorables³³, ce style musical est rapidement diffusé et distribué à une échelle encore jamais vue, permettant ainsi aux artistes d'occuper une position privilégiée aux yeux d'une génération³⁴.

L'arrivée du rock est un choc majeur pour la scène musicale québécoise. En effet, musicalement, ce style est en rupture complète avec la musique de la génération précédente, car la révolution du rock repose sur des innovations techniques, rythmiques et musicales plutôt que sur un nouveau courant littéraire ou poétique :

Rien d'étonnant qu'une autre caractéristique du rock soit la disparition du texte, ou du moins son extrême amenuisement, au profit du rythme seul, dont la répétition et l'insistance noient toute parole sous un déferlement de son pur, indistinct, qui confine à la déflagration ou à la clameur³⁵.

Au Québec, Robert Charlebois est souvent mentionné en tant que pionnier du rock³⁶. Cet artiste agit alors comme porte-étendard québécois du psychédéisme américain³⁷.

³¹ François Ricard, *La génération lyrique*, p. 122.

³² *Ibid.*, p. 185.

³³ Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise, de la Bolduc à aujourd'hui*, p. 140.

³⁴ Doug Owram, *Born at the Right Time...*, p. 207-208 et 281.

³⁵ François Ricard, *La génération lyrique*, p. 122-123.

³⁶ Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise, de la Bolduc à aujourd'hui*, p. 139.

³⁷ Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 53; Bruno Roy, « L'Osstidcho : une expérience de libération », *Québec français*, no. 147, 2007, p. 49.

L'*Osstidcho* marquerait ainsi une étape de libération et d'expérimentation musicale où s'amalgament les traditions québécoises et l'attitude rock³⁸. On est alors à l'aube d'un changement important dans les mentalités artistiques québécoises, car si on valorisait quelque temps auparavant la chanson « authentiquement québécoise » comme seule musique qui puisse se réclamer comme culturellement significative et représentative du « peuple québécois »³⁹, avec la montée de Charlebois qui est à cheval entre la tradition chansonnière et le rock américain, les critères d'appréciation se déplacent lentement du contenu littéraire vers l'esthétique musicale. En quelques années, le rock se transforme en une véritable contre-culture populaire⁴⁰. Comme l'annonce Yves Robillard en 1973, cet « underground populaire » fait rapidement son chemin au sein de la jeunesse québécoise⁴¹. Si Robillard parlait alors de la contre-culture populaire en faisant référence au théâtre d'avant-garde et au théâtre à thèse⁴², au Québec, la manifestation la plus frappante de ce phénomène se situe dans la montée du folk-rock et du rock progressif.

Les expérimentations de Charlebois auraient ainsi préparé la révolution musicale qui se confirme en 1972 avec l'essor de groupes comme Harmonium, Beau Dommage et Octobre, des groupes qui intègrent mieux les courants musicaux américains et britanniques⁴³. En ce sens, au tournant des années 1970, malgré l'existence d'une *chanson* « proprement québécoise⁴⁴ »

³⁸ *La Presse*, section Magazine, 22 mai 1965, p. 2; Claude Gingras, *La Presse*, 16 mars 1968, p. 29; Bruno Roy, « L'*Osstidcho*... », p. 48.

³⁹ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 37.

⁴⁰ *Ibid.*, 190-191 et 203-204. Le terme populaire ne réfère pas ici à une classification qualitative de l'œuvre (populaire ne signifie pas commerciale) : « C'est parfois une chanson, parfois un disque complet qui devient populaire. [...] une œuvre rencontre parfois l'adhésion plus ou moins imprévue d'un large public, même si elle présente un niveau d'exigence poétique en principe peu susceptible de retenir l'attention des masses »; Guy Genest, « Main basse sur la chanson — La chanson au Québec : de l'art de dire à l'industrie de l'insignifiance », *Québec français*, no. 147, 2007, p. 43. On peut aussi référer à D. Saint-Jacques et R. de la Garde, *Les pratiques culturelles de grande consommation...*, p. 8.

⁴¹ Yves Robillard, *Québec Underground 1962-1972, Volume 2*, Montréal, Les éditions Médiart, 1973, Préambule non paginé.

⁴² Gildas Illien, *La Place des Arts et la Révolution tranquille...*, p. 66.

⁴³ Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 77.

⁴⁴ Bruno Roy, *Panorama de la chanson au Québec*, Montréal, Léméac, 1977, p. 151; Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 197.

depuis le milieu des années 1960, le développement de la scène *musicale* de la Belle Province suit globalement, et avec quelques années de retard, celui des pays anglo-saxons⁴⁵.

1.2.2. Émergence du folk-rock au Québec

Le léger décalage du Québec dans l'intégration du folk-rock à l'américaine transparaît notamment dans les réactions et commentaires du public lors de l'arrivée d'Harmonium sur la scène musicale en 1974. Bien que l'on soit alors quelque douze ans après le premier album de Bob Dylan⁴⁶, le pionnier du folk-rock de contestation américain, le public québécois est frappé par le fait qu'un groupe francophone s'approche de ce son folk : « J'avais déjà entendu parler de Serge par un ami qui m'avait fait écouter l'album *Harmonium* en me disant que même si c'était un album francophone, c'était comme de la musique américaine. Quand je l'ai écouté, ça a fait *wow!* quelle musique⁴⁷! » Si le Québec ne fait pas partie des initiateurs de la mouvance créatrice ayant mené à la révolution musicale des années 1960, il suivra cependant les traces des groupes américains et britanniques au cours de la décennie 1970⁴⁸.

En quelques années, on passe des pièces acoustiques minimalistes aux orchestrations plus complexes et au règne des instruments électriques. Les compositions sont désormais caractérisées par des pièces plus lourdes et élaborées où le son de la guitare, des pianos et orgues électriques dominant⁴⁹. Alors qu'elle était autrefois présente pour accompagner un texte, la musique est désormais une finalité en soi et les méthodes de composition s'adaptent pour refléter cette réalité. La méthode, ou devrait-on dire, le rituel de composition de Serge Fiori reflète ces nouvelles aspirations musicales. La tâche de composition harmonique et mélodique devient pour lui un long et ardu travail musical et spirituel qui préexiste généralement à l'écriture des paroles. Ces dernières naissent soi-disant d'elle-même au cours de la répétition des accords et harmoniques qui deviennent de véritables transes :

⁴⁵ Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 71.

⁴⁶ Pascal Normand, *La chanson québécoise, miroir d'un peuple*, p. 90.

⁴⁷ Marie-Claire Sauvé citée par Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 144.

⁴⁸ Michel Poitras, « Harmonium », p. 35.

⁴⁹ À ses débuts, Harmonium utilise peu d'instruments électriques et s'ancre plus clairement dans une tradition folk. Toutefois, dès le deuxième album, on retrouve les orgues, claviers et le mellotron de Serge Locat et avec *l'heptade* vient la batterie de Denis Farmar et la guitare électrique de Robert Stanley.

Il modifie la tonalité des premières grosses cordes. Au départ, il y a là un *mi* et un *la* qu'il transforme en *sol* et en *ré*. Cela lui donne un *sol* naturel, plus intéressant que le traditionnel accord de *sol*. [...] Il s'amuse alors à expérimenter les accords et les harmoniques, tout en conservant toujours une basse, comme avec une cithare. En quinze minutes, la mélodie de *Comme un sage* est créée! Malgré cela, Fiori ne s'emballe pas : il sait qu'il doit maintenant la jouer, comme un mantra, pendant au moins huit heures, afin de vérifier si elle tient la route. Le processus peut sembler pénible et laborieux, mais quand ça fonctionne, quelle satisfaction⁵⁰! [...] La meilleure façon de résumer son processus de création est peut-être de parler d'« improvisation écrite » [...] ⁵¹

Les années 1970 sont ainsi marquées par une quête de virtuosité, d'expérimentation, d'improvisation et d'arrangements musicaux complexes, mais aussi par l'affirmation de la spontanéité, le règne de l'émotion et des pratiques spiritualistes que l'on retrouve surtout dans la contre-culture des années 1970⁵².

L'évolution de la démarche artistique et des caractéristiques formelles des compositions musicales québécoises entre 1960 et 1970 montrent ainsi des transformations qualitatives majeures souvent occultées en histoire de la chanson. Si *L'Osstidcho* et l'essor de Charlebois vers 1969 marquent la fin de l'époque yéyé et l'état d'esprit changeant au sein de la contre-culture québécoise⁵³, l'année 1972 marque quant à elle l'avènement d'une nouvelle scène musicale. On voit alors apparaître simultanément plusieurs groupes ayant été influencés par l'avant-garde musicale américaine et britannique avec la formation d'Harmonium, de Beau Dommage, d'Octobre et d'Offenbach. Là où suffisaient autrefois la poésie ou l'imitation des succès anglo-saxons, on favorise dorénavant l'originalité et le talent musical, voire la virtuosité des artistes, mais aussi l'ancrage dans la contre-culture propre à une génération (ceux nés entre 1950 et 1955) qui se distingue de la précédente (ceux nés entre 1940 et 1950) par certaines sensibilités qui sont le reflet d'une époque changeante où la prospérité et le lyrisme tirent à leur fin. Effectivement, cette révolution n'est pas seulement musicale. L'essor de ces groupes semble s'inscrire dans une dynamique culturelle plus large alors que la mouvance contre-culturelle pénètre graduellement la belle province. En témoigne l'apparition de la revue *Mainmise* en

⁵⁰ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 198.

⁵¹ *Ibid.*, p. 109.

⁵² Serge R. Denisoff, « Generations and Counter-Culture : A Study in the Ideology of Music », dans *Youth and Society*, (Sept. 1970), p. 38; Doug Owsram, *Born at the Right Time...*, p. 207-208.

⁵³ Bruno Roy, « L'Osstidcho : une expérience de libération », p. 49.

1970, revue qui se veut la voix de la contre-culture au Québec⁵⁴ et qui promeut notamment la liberté et l'authenticité artistique, mais aussi l'engagement social des artistes⁵⁵.

Profitant du nouvel espace de diffusion radiophonique réservé aux compositions en langue française, ces groupes de folk et de rock répondent aux demandes des radios qui cherchent désespérément à combler leur temps d'antenne avec de nouveaux sons francophones⁵⁶ : « En 1974, elle [la chanson québécoise de langue française] occupe 60 % de la programmation radiophonique francophone⁵⁷ ». Dans ce contexte favorable, de nouveaux groupes continuent d'émerger tout au long de la décennie. En 1975 se forment Sloche, Maneige, CANO et Garolou (ces deux derniers sont d'origine franco-ontarienne, mais ils connaîtront aussi, et surtout, le succès au Québec). Ces groupes s'inscrivent tous dans cette grande mouvance de la musique folk-rock et progressive, mais ils poussent l'expérimentation musicale toujours plus loin. Alors que la première vague des groupes de rock québécois (celle de 1972) s'inscrit encore dans une tradition plus folk (surtout Beau Dommage et le premier album d'Harmonium) et dans le blues et le rock psychédélique inspiré de groupes tels Deep Purple ou Jefferson Airplane (surtout pour Octobre et Offenbach), les groupes de la seconde vague (celle de 1975) confirment le virage progressif du rock québécois et franco-ontarien. Plus que tout autre, Sloche et Maneige adoptent l'approche expérimentale et grandiloquente du rock progressif britannique et rompent définitivement avec la tradition chansonnière québécoise et le folk du début des années 1960 pour se rapprocher des compositions de Genesis, Gentle Giant, King Crimson et Yes.

Grâce à la place nouvelle accordée à la musique de langue française et aux goûts particuliers du public québécois, la province francophone⁵⁸ produira au cours de la décennie

⁵⁴ Andrée Fortin, *Passage de la modernité*, p. 195.

⁵⁵ P.V. « SUPERTRAMP Crisis? What crisis? AM Sp 4560 », *Mainmise*, no. 56, (Mars, 1976), p. 20.

⁵⁶ Ministère des Communications, *Les médias à Montréal, portrait et tendances, La Radio*, Québec, Direction générale des médias, Bibliothèque nationale du Québec, 1989, p. 27; Gaétan Tremblay, dir. *Les industries de la culture*, p. 227;

⁵⁷ Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 72.

⁵⁸ Nous disons ici province francophone, mais l'essor du rock progressif au sein des populations francophones de l'Ontario témoigne de dynamiques culturelles et identitaires qui transcendent les questions régionales; Joel Belliveau, « Cinq représentations savantes de la francophonie des Amériques – réflexions autour d'un ouvrage récent », *Minorités linguistiques et société / Linguistic Minorities and Society*, no. 3, 2013, p. 93-105.

1970 un nombre surprenant d'albums de rock progressif originaux pour la taille de son public. En composant la *Cinquième Saison* et *l'heptade*, les albums de progressif les plus marquants de l'histoire du Québec, Harmonium participera activement au développement de cette sous-branche du rock qui, au Québec, est la musique de prédilection de toute une génération⁵⁹.

1.2.3. L'artiste mythifié

As a symbol of teenage culture, clothes and movies were insignificant compared with the great innovation of the decade — rock and roll. More than any other form of teenage expression, music distinguished the generations. More than any other teenage expression, the new music met antagonism from parents and the voices of authority in society⁶⁰.

Véritable symbole des idéaux artistiques contre-culturels de la jeunesse des années 1970, le rock distingue cette génération de ses prédécesseurs⁶¹. En nous basant sur l'âge moyen des artistes de rock progressif québécois, nous suggérons que cette mouvance culturelle et musicale est surtout caractéristique de la « seconde vague » d'artistes du baby-boom, soit ceux qui sont nés après les lyriques, entre 1950 et 1955 et qui ont entre 20 et 25 ans au milieu des années 1970⁶². Les artistes phares de cette période sont plus clairement influencés et inspirés par la contre-culture et par une scène musicale diversifiée qui puise dans le rock britannique et le folk américain⁶³. Quelquefois porteuse d'un projet de révolution culturelle qui passe par l'éveil des consciences⁶⁴, cette scène artistique semble conserver une partie du lyrisme qu'identifiaient François Ricard et Doug Ogram au sein de la première vague de naissances (1945-1950)⁶⁵. Toutefois, contrairement aux États-Unis et à la Grande-Bretagne où le rock et le folk-rock sont déjà bien implantés dès 1968, étant intégrés un peu plus tardivement au sein de la scène musicale québécoise, le folk, le rock et la musique progressive et psychédélique ne s'affirment réellement

⁵⁹ Tout comme CANO (1975-1985), un groupe de folk-progressif originaire de Sudbury, est le groupe phare de toute une génération de Franco-ontariens.

⁶⁰ Doug Ogram, *Born at the Right Time...*, p. 152.

⁶¹ Paul-André Linteau et al., *Histoire du Québec contemporain*. Tome 2 : *Le Québec depuis les années 1930*, Montréal, Boréal, 1989, p. 764.

⁶² Par exemple, Serge Fiori (Harmonium) est né en 1952, Michel Rivard (Beau Dommage) est né en 1951 et Pierre Flynn (Octobre) est né en 1954.

⁶³ Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 70; Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise, de la Bolduc à aujourd'hui*, p. 139.

⁶⁴ Andrée Fortin, *Passage de la modernité...*, p. 197-198; l'auteure réfère au projet de la revue contre-culturelle *Mainmise*.

⁶⁵ François Ricard, *La génération lyrique...*, p. 24-25; Doug Ogram, *Born at the Right Time...*, p. 210.

en tant que principal organe de diffusion des valeurs et idéaux de la jeunesse que vers 1972. Aussi, malgré le fait que cette génération soit composite et disparate, cette musique nouvelle s'érige rapidement en point d'ancrage identitaire en raison de sa puissante émotivité, contribuant ainsi peut-être à l'image monolithique qu'en véhiculent certains auteurs :

The intellectuals provided a rationale, but the inspiration came from the sort of immediate and emotional experience that was praised as a necessary part of getting in touch with one's feelings.

It wasn't the philosophers who could provide such an experience, but the musicians. An American survey discovered that the musicians, with their ability to tap into emotion, were far more respected among youth than any activist leaders - including even Robert Kennedy. Rock and the counter-culture evolved together⁶⁶.

Grâce au folk engagé et au rock qui agissent comme organes de diffusion, en dépit de nombreuses divisions et inégalités reliées aux questions de genre, de classe, d'ethnie et d'ordre des naissances, la génération du baby-boom semble étonnamment unie dans son adoption des idéaux de la contre-culture inspirée de la mouvance hippie qui se veut une révolution des pratiques quotidiennes et des modes de vie⁶⁷. Toutefois, une étude plus approfondie de la sociologie du public du folk-rock et du rock progressif au Québec serait nécessaire pour déterminer si le public des artistes de la seconde vague du baby-boom a plus de succès auprès de la première (1945-1950), de la seconde (1950-1955) ou de la troisième (1955-1960) vague de naissances. Malgré ce manque d'informations sur le public, il est clair que sans cette avant-garde musicale, ce qui aurait pu être un mouvement marginal s'érige en véritable contre-culture populaire au sein d'une génération qui marquera profondément l'Occident par son importance numérique, économique et symbolique.

Dans la belle province, l'un des groupes phares de cette mouvance est évidemment Harmonium. Ce groupe jouera, peut-être sans en être pleinement conscient, un rôle clé dans la diffusion de la contre-culture au Québec, car comme le suggère la revue *Mainmise*, « La tâche de l'artiste se trouvera par exemple mythifiée : sorte de grand prêtre dans le rituel de

⁶⁶ Doug Owsram, *Born at the Right Time...*, p. 207-208.

⁶⁷ Serge R. Denisoff, «Generations and Counter-Culture : A Study in the Ideology of Music», p. 35; Jules Duchastel, « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », dans *La transformation du pouvoir au Québec. Actes du colloque de l'ACSALF, 1979*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1980, p. 258-259.

communication culturelle, l'artiste instaure l'art nouveau comme acte politique suprême, l'acte contrariant par excellence pour l'idéologie dominante⁶⁸ ». Ainsi élevés au rang de prophètes d'une génération, certains artistes se sentent à la fois exaltés et gênés. Comme le dit Serge Fiori en entrevue en 1997 : « C'était extraordinaire, le respect d'un côté, mais d'un autre côté y'avait une gêne. D'arriver dans des salles, pis d'avoir un silence, 20 000 personnes, comme si je faisais une messe tsé⁶⁹ ». Le groupe connaît alors un succès monstre, car au travers de ses œuvres, surtout avec *La cinquième saison* (1975) et *l'heptade* (1976), il véhicule l'idée alors fort populaire que la révolution prendra racine dans la prise de conscience et le voyage spirituel individuel. Le rock spirituel d'Harmonium profite alors peut-être d'un certain vide laissé par le déclin de l'Église catholique qui occupait autrefois une place centrale dans la vie des Québécois⁷⁰. Le spiritualisme et le communautarisme que l'on retrouve au sein de l'œuvre d'artistes des années 1970 comme Harmonium pourrait être à inscrire dans la formation de nouvelles pratiques spirituelles qui visent à répondre au besoin de communion et de cohésion collective de la génération du baby-boom⁷¹.

Cette quête pour de nouvelles formes de spiritualité en amène certains à « sacraliser » les artistes qui œuvrent comme hérauts de ce spiritualisme. Pour cette jeunesse qui s'intéresse alors massivement aux spiritualités alternatives, principalement celles originaires de l'Orient : différentes formes de bouddhisme, mantras, méditation, spiritualisme new-age, chamanisme, etc., la musique d'Harmonium constitue un lieu de recueillement, un véritable temple immatériel. Par son émotivité, sa puissante imagerie et son ancrage dans la contre-culture populaire de la génération du baby-boom, le rock d'Harmonium remplit presque une fonction spirituelle. Aux yeux de cette jeunesse avide de spiritualité, la musique du groupe semble être un ancrage symbolique et ses spectacles des lieux de communion. Pour sa part, Serge Fiori s'impose, malgré lui, en tant que leader musical et spirituel d'Harmonium et devient une sorte

⁶⁸ Robert Giroux, « Les deux pôles de la chanson Québécoise », p. 122.

⁶⁹ Nicolas Houde-Sauvé (réalisateur), *Musicographie : Les groupes des années 70*, 16:42 à 16:52 min.

⁷⁰ Sur le vide spirituel créé par l'abandon rapide des pratiques spirituelles de la religion catholique, référer à Michael Gauvreau, *Les origines catholiques de la Révolution tranquille*, Montréal, Fides, 2008. 455 p.

⁷¹ Michael Gauvreau, *Les origines catholiques de la Révolution tranquille*, 2008, p. 7-10; Stéphane Kelly, *À l'ombre du mur...*, p. 230-231. Kelly réfère ici aux analyses de Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998 et de Gilles Lipovetsky, *La société de déception*. Entretien mené par Bertrand Richard, Paris, Textuel, 2006.

de nouveau chamane pour la jeunesse québécoise⁷². Cette position particulière occupée par Harmonium contribuerait peut-être à expliquer le rôle central du groupe dans la définition identitaire de la génération pour laquelle Serge Fiori est un prophète dont les concerts sont de grandes messes collectives : « Un show d'Harmonium, c'était une cérémonie. Tu voyais du monde se lever, aller porter un pot de bégonias ou une p'tite pyramide ou un bâton d'encens aux pieds de Serge⁷³ ».

Précisons toutefois que les compositions aux tendances spiritualistes d'Harmonium accompagneront l'histoire d'une génération plus composite qu'elle nous l'est souvent présentée⁷⁴. Pour les premiers nés du baby-boom, tels que nous les présente Ricard, cette musique pourrait refléter la légèreté et le désir de changer le monde⁷⁵. En contrepartie, pour la « seconde vague » du baby-boom, qui affronte le contexte d'une prospérité déclinante qui contribue à mettre fin au militantisme et à l'implication dans de grands projets collectifs⁷⁶, Harmonium pourrait plutôt refléter le modeste projet de fuir la lourdeur du monde moderne par une évasion dans la nature et le projet de se transformer soi-même à défaut de pouvoir transformer le système. Dans tous les cas, la grande révolution culturelle souhaitée par Yves Robillard semble être née du mariage entre les artistes du rock, l'industrie du disque, la génération du baby-boom et les grands spectacles extérieurs. C'est en ces nouveaux lieux de culte, buvant les paroles et les mélodies des prophètes du rock, que se forment l'identité et la mémoire d'une génération aux yeux de laquelle Harmonium est un symbole révéralé.

Au-delà du mythe entourant ce groupe, il y a cependant l'histoire de jeunes musiciens ambitieux qui s'inscrivent à la fin d'une époque prospère. Effectivement, les années 1970 c'est aussi l'histoire d'une génération qui fut confrontée à la crise du pétrole, à l'inflation, à la montée du taux de chômage et, éventuellement, à l'échec du référendum sur la souveraineté. Au-delà du récit doré, il y a donc aussi l'histoire de ces jeunes artistes qui semblent soutenir

⁷² Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 79.

⁷³ Nicolas Houde-Sauvé (réalisateur), *Musicographie...*, 16:34 à 16:52 min.

⁷⁴ Notamment chez Doug Owsram, *Born at the Right Time...*

⁷⁵ François Ricard, *La génération lyrique*, 1994, p. 123.

⁷⁶ Jacques Pelletier, *Question nationale et lutte sociale*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2007, p. 198; Jacques Beauchemin, *L'histoire en trop - La mauvaise conscience des souverainistes québécois*, Montréal, VLB éditeur, 2002, p. 116.

l'enthousiasme d'une génération, mais qui finissent par se séparer alors que s'épuise la prospérité, le lyrisme et l'élan de la jeunesse.

1.3. Harmonium

L'histoire d'Harmonium est si intrinsèquement liée à la vie de Serge Fiori, que les deux se confondent parfois. Bien que le succès du groupe repose indéniablement sur le talent et la créativité de Fiori (auteur-compositeur, soliste, guitare six et douze cordes, mandoline, flûte, percussions), l'idée de fonder Harmonium naîtra de sa rencontre avec Michel Normandeau (auteur, voix, guitare, accordéon, dulcimer). À l'époque, Fiori enseigne la guitare à Normandeau. Ce dernier est alors étudiant à l'Université de Montréal et journaliste au *Forum* et « jam » fréquemment avec Fiori⁷⁷. De ces « transes et improvisations » naîtra le désir de fonder le groupe, mais aussi la méthode de composition d'Harmonium⁷⁸. Influencées par le style alors dominant des chanteurs yéyés, les premières compositions de Fiori et Normandeau se rapprochent du folk américain et sont chantées en anglais. En 1973, Michel Normandeau prend contact avec un premier diffuseur. Yves Ladouceur travaille alors pour la radio CKVL-FM, le poste qui est alors le principal organe de diffusion du rock progressif au Québec⁷⁹. Cherchant du nouveau matériel francophone à présenter, CKVL organise un concours et invite les jeunes artistes québécois à venir performer en studio. En février 1973, le duo se présente à la station de radio où ils chantent *Little lady of mine*, une chanson folk en anglais composée par Fiori pour sa flamme de l'époque⁸⁰. Ladouceur reconnaît immédiatement le potentiel de ces jeunes artistes et les incite à composer des pièces en français. Fiori et Normandeau qui travaillaient alors justement sur de nouvelles compositions en français complètent leur duo par l'ajout d'un bassiste. Fiori contacte Louis Valois (basse, claviers, voix), un bassiste étudiant en optométrie qu'il avait rencontré à l'Université de Montréal. Après avoir constaté la chimie musicale indéniable qu'ils partagent, Fiori et Normandeau l'invitent à se joindre au groupe. Quelque

⁷⁷ Michel Poitras, « Harmonium », p. 36.

⁷⁸ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 99-101.

⁷⁹ Yves Ladouceur, *Harmonium...*, p. 20-21.

⁸⁰ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 111-112.

temps plus tard se tient leur premier spectacle à la Butte à Mathieu où le groupe rencontre un public enthousiaste pour cette musique fraîche et spontanée⁸¹.

1.3.1. *Harmonium – 1974*

En peu de temps, la majorité des pièces du premier album éponyme d'Harmonium sont composées, il ne reste qu'à l'enregistrer. Le groupe accepte l'offre d'enregistrement et de gérance de Ladouceur. Harmonium participe notamment à une émission de une heure et demie à la radio CKVL où il présente ses compositions en direct. Le groupe s'engage ensuite dans une série de spectacles avec l'ajout d'une équipe technique peu nombreuse : scénographie, éclairage, ingénieur de son, etc. À l'été 1973, il est déjà fort populaire et participe à son premier spectacle de la Saint-Jean-Baptiste sur la place Jacques-Cartier dans le Vieux-Montréal aux côtés de Gilles Valiquette⁸². Entre temps, Yves Ladouceur a fondé Concept-Québec, une société de gestion artistique, ainsi que les Éditions/Productions Harmonium. Ladouceur enregistre quelques démos du groupe et le son d'Harmonium se définit de plus en plus en s'éloignant du yéyé et de la tradition chansonnière avec l'affirmation d'un son folk planant qui lui est propre. À partir de 1974, le public québécois est déjà séduit par Harmonium qui vole la vedette en première partie de José Feliciano à la Place des Nations⁸³. Bien qu'il se produit encore surtout sur de petites scènes, déjà, le milieu pressent que ces jeunes artistes « seront bientôt les vedettes⁸⁴ ». Pendant ce temps, Ladouceur tente de négocier un contrat, ce qui ne sera pas chose facile⁸⁵. Capitol, une compagnie londonienne hésite à investir et n'accepte de produire qu'un 45 tours⁸⁶ (plutôt qu'un album complet). La musique d'Harmonium leur paraît atypique, car elle sort des standards

⁸¹ Michel Poitras, « Harmonium », p. 36-37.

⁸² Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 121-123.

⁸³ « Harmonium et José Feliciano; un concert "cool" », *Mainmise*, no. 38, août 1974, p. 60.

⁸⁴ D. Tremblay, « L'étonnant et beau succès que connaît Harmonium », *Le Compositeur canadien*, no. 102, (Juin 1975), p. 21.

⁸⁵ Yves Ladouceur, *Harmonium...*, p. 108-125.

⁸⁶ Un 45 tours est l'équivalent d'un disque « single », il ne comporte généralement que deux compositions, une sur chaque face du disque. Le 45 tours représente un investissement moindre et permet aux compagnies de tester le public avant d'investir davantage ou, à l'inverse de populariser davantage un album déjà produit. Au Québec, les compagnies étrangères hésitent alors grandement en raison de multiples raisons : petitesse du marché, difficulté d'exportation des œuvres, etc. Aussi, le 45 tours est la norme au début des années 1970.

radiophoniques avec ses pièces trop longues et son style encore peu reconnu de folk québécois pour lequel les compagnies ne peuvent confirmer qu'il existe un marché⁸⁷.

Puisqu'Harmonium ne veut produire qu'un album complet, le contrat pour le premier enregistrement est difficile à négocier. Ladouceur essuie plusieurs refus de la part de Capitol, Barclay, London Records, Colombia et Warner. C'est finalement Quality Records, une compagnie ontarienne qui produit surtout du disco qui voit dans Harmonium l'occasion de percer le marché québécois par sa filiale québécoise Célébration⁸⁸. L'album est enregistré avec des moyens minimaux « tout juste de quoi faire [du premier] album de promotion un coup de départ⁸⁹ ». Entre le quatre et le dix janvier 1974, en six jours et avec 6000 \$ de budget est né un album culte du Québec. Lancé en février 1974 *Harmonium* connaîtra un succès fracassant avec ses chansons empreintes d'une « poésie joyeuse, imagée, colorée des utopies réchappées de l'ère granola⁹⁰ ». Un single qui comprend *100,000 raisons*, une pièce qui ne se retrouve pas sur l'album, sera aussi produit au cours de cette période. Déjà, les critiques considèrent qu'Harmonium s'éloigne de la tradition de la chanson française avec sa musique recherchée et ses paroles qui contribuent plutôt à créer une ambiance qu'à raconter une histoire⁹¹.

Du jour au lendemain, Harmonium est allègrement diffusé par toutes les chaînes radio du Québec et invité à tenir des supplémentaires dans les salles qui l'accueillent maintenant à bras ouverts. C'est lors de cette période que la presse écrite commence réellement à s'intéresser au groupe alors que s'enchaînent les entrevues avec *La Presse*, *Pop-Rock*, le *Dimanche Matin*, le *Montréal Matin* et le *Montreal Star*. Le groupe participe aussi à quelques émissions de télévision de la chaîne TVA, notamment à *Jeunesse* et *Pop-Jeunesse* en mars 1974. Toutefois, la télévision fut, au final, peu utilisée pour diffuser Harmonium⁹². Douze mois après sa sortie,

⁸⁷ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 125; Michel Poitras, « Harmonium », p. 37; Yves Ladouceur, *Harmonium...*, p. 108-109.

⁸⁸ L'album est enregistré en janvier 1974 au *Studio Tempo inc.* à Montréal avec la participation de l'ingénieur de son Michel Lachance et Fred Torak comme préposé aux arrangements et à la direction musicale. L'album est produit par Bob Morten et fabriqué et distribué par *Quality Records Limited*; Michel Poitras, « Harmonium », p. 37.

⁸⁹ Serge Fiori, en entrevue avec D. Tremblay, « L'étonnant et beau succès que connaît Harmonium », cité par Michel Poitras, « Harmonium », p. 37.

⁹⁰ Mario Roy, *Gerry Boulet...*, p. 221.

⁹¹ Yves Taschereau, « Harmonium : à suivre... », *Le Devoir*, 10 juin 1974, p. 10; Guy Millière, *Québec : chant des possibles*, Paris, Albin Michel / Rock & Folk, 1978, p. 137.

⁹² Yves Ladouceur, *Harmonium...*, p. 157.

le groupe a déjà vendu plus de cent-mille copies de son premier album, qui devient, pour un temps, introuvable en raison de l'écoulement des stocks. D'ailleurs, dès ce premier album, le groupe remporte un certain succès en Ontario où il se produit au *Centre National des Arts d'Ottawa* ainsi qu'à Toronto⁹³.

1.3.2. *Si on avait besoin d'une cinquième saison – 1975*

Pour le second album, Harmonium recherche une nouvelle texture par l'ajout d'instrument et la fusion des styles qu'annonçait déjà la chanson *Harmonium* avec sa mélodie de trompette à sonorité classique et les partitions de flûte traversière du musicien de studio Allan Penfold. Pour ce faire, Fiori contacte Pierre Daigneault (flûte traversière, piccolo, saxophone et clarinette), alors membre du groupe expérimental l'Infonie. Fiori et Daigneault s'étaient préalablement rencontrés dans l'orchestre de Georges Fiori, le père du chanteur. Toutefois, le son progressif d'Harmonium se développera surtout avec l'ajout, en 1974, de Serge Locat (piano, claviers, orgues et Mellotron). Locat est alors le claviériste du groupe Nécessité et Serge Fiori et Yves Ladouceur l'ont remarqué en travaillant en studio avec lui en 1974⁹⁴. Locat est alors le seul claviériste québécois à posséder un Mellotron⁹⁵, instrument qu'il a fait venir par bateau directement d'Angleterre, car c'est un clavier rare, complexe, coûteux et difficile d'entretien que n'utilisent que les grands groupes de rock progressif. Cet instrument confèrera un son unique à la *Cinquième Saison* d'Harmonium. À l'époque, le groupe est probablement le seul à en posséder un au Canada⁹⁶. Pour cet album, Harmonium engagera aussi Marie Bernard qui est l'une des seules musiciennes à savoir jouer des ondes Martenot, un instrument électroacoustique hétéroclite inventé au début du siècle qui inclut une harpe, des timbales et un clavier. L'ajout de ces musiciens permettra au groupe d'ajouter des influences classiques, jazz et progressives à

⁹³ Michel Poitras, « Harmonium », p. 40-41.

⁹⁴ Yves Ladouceur, *Harmonium...*, p. 227-228.

⁹⁵ Le Mellotron est un clavier polyphonique inventé et produit en Grande-Bretagne. C'est en quelque sorte un échantillonneur analogique. Lorsque le claviériste appuie sur une note du clavier, le son préenregistré d'un instrument (par exemple un violon) est joué sur une bande magnétique. En plus d'imiter le son d'autres instruments, il permet aussi de le moduler, conférant ainsi une sonorité particulière à l'instrument. Le son du Mellotron est caractéristique des grands groupes de rock progressif, principalement Genesis et Yes, auxquels il confère un son symphonique.

⁹⁶ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 138-139; Yves Ladouceur, *Harmonium...*, p. 252-253.

son horizon musical. De ce mélange naît le second album, *Si on avait besoin d'une cinquième saison*⁹⁷.

Chose nouvelle, ce deuxième disque se présente comme un album concept⁹⁸, probablement le premier du genre au Québec. Le thème qu'y ont développé Normandeau et Fiori est celui du rythme et de l'émotion dégagée par le changement des saisons; une chanson par saison. La ligne directrice suggère quant à elle l'idée d'un manque et d'une œuvre à compléter : la *Cinquième saison*, l'*Histoire sans paroles*⁹⁹, la cinquième composition de l'album. Elle représente les quatre autres saisons et « l'état intérieur » de l'humain en guise de cinquième saison¹⁰⁰. Cette pièce est aussi la première œuvre nettement progressive du groupe. L'*Histoire sans paroles* est la première composition entièrement instrumentale d'Harmonium. Cette pièce de dix-sept minutes en cinq mouvements¹⁰¹ qui reçoit les éloges des critiques¹⁰² et qui situe définitivement le groupe sur la scène progressive est souvent considérée comme le chef d'œuvre du groupe¹⁰³.

Grâce à son succès et à sa réputation, Harmonium dispose pour cet album d'un mois d'enregistrement et d'un budget de vingt-cinq mille dollars, mais pour économiser leur budget,

⁹⁷ L'album est enregistré à Studio Six Montréal avec la participation de l'ingénieur de son Peter Burns et du producteur Bob Morten.

⁹⁸ Un album concept est un album dont les différentes compositions sont unies par une ligne directrice, un thème central qui guide l'auditeur. Les pochettes d'album, comprises comme une extension de l'album, incluent fréquemment une trame narrative clairement identifiée qui permet à l'auditeur d'écouter l'album comme une histoire. L'album concept est probablement né de *Pet Sounds* des Beach Boys et de *Sgt. Peppers* des Beatles, mais il devient rapidement un trait distinctif du rock progressif. Effectivement, presque tous les grands groupes du progressif possèdent un album concept : *The Wall* de Pink Floyd, *The Lamb Lies Down on Broadway* de Genesis, *Thick as a Brick* de Jethro Tull; « Concept Album », dans Pirenne Christophe, dir. *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, coll. Musique ouverte, Paris, Minerve, 1993, p. 44.

⁹⁹ Puisque les bobines d'enregistrement ne font à l'époque que quinze minutes, le groupe doit coller deux bobines ensemble pour enregistrer la pièce de dix-sept minutes. D'ailleurs, juste avant le mixage de la pièce, la machine s'emballe et le ruban se met à virevolter dans le studio et se déchiquète. Le groupe doit couper le courant du studio pour sauver l'enregistrement. La pièce a finalement été sauvée au prix d'un travail de moine pour recoller la bande et ainsi reconstituer l'original.

¹⁰⁰ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 141.

¹⁰¹ Les longues compositions sont aussi caractéristiques du rock progressif. D'une part, elles témoignent d'une inspiration classique dans la forme en présentant plusieurs mouvements qui ne sont pas sans rappeler les compositions baroques. D'autre part, elles dénotent le désir d'expérimentation et la volonté de faire *progresser* la musique « populaire » des années 1960-1970, ce qui contribuera à donner le nom de rock progressif au style; Chris Anderton, « A many-headed beast... », p. 419-420.

¹⁰² R. Tremblay, « Harmonium avant même Beau Domage », *Le Soleil*, 19 avril 1975, p. 19.

¹⁰³ Olivier Cruchaudet, « Harmonium - Dis-moi, c'est quoi ta toune ? »; Jon Dollan et al., « 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time ».

ils enregistreront l'album de nuit. L'enregistrement nécessitera tout de même deux-cents heures d'enregistrement en studio, ce qui est une première pour un groupe québécois¹⁰⁴. Tout comme le premier album du groupe, la *Cinquième saison* connaît un succès monstre avec une prévente qui écoule déjà cinquante mille exemplaires, ce qui en fait un disque d'or avant même son lancement¹⁰⁵. Pour cet album, le groupe donnera quelque deux-cents concerts à guichet fermé en un an à travers le Québec¹⁰⁶, mais il sortira épuisé de son expérience :

On a fait nos deux microsillons qui ont très bien passé. Par contre, la scène nous a tués un peu l'année dernière. C'était devenu vraiment trop « heavy ». On a littéralement fait tout ce qu'il y avait à faire, et dans un très court laps de temps. On était sursaturés de « shows », les yeux pochés et totalement écœurés... et il restait toujours un autre spectacle, et un autre, et un autre¹⁰⁷...

Vers la fin de cette tournée, le groupe se produira au théâtre Outremont aux côtés de plusieurs autres artistes prééminents de la nouvelle scène musicale québécoise : Harmonium, Beau Dommage, Contraction, Octobre, Richard Séguin et Raoul Duguay pour un évènement improvisé intitulé *O.K. Nous V'là!* qui s'étire sur deux semaines. Lors de ce spectacle, le groupe rencontre Denis Farmer, leur futur batteur, alors membre du Ville Émard Blues Band, ainsi que Paul Dupont-Hébert, leur futur gérant, alors *booker* du théâtre Outremont et directeur artistique chez CBS et Sony. Quelque temps plus tard, Pierre Daigneault (instruments à vent) quitte le bateau. Après une pause momentanée au cours de laquelle les membres en profitent pour prendre des vacances bien méritées, Harmonium remplace Yves Ladouceur qui leur inspirait de moins en moins confiance par Paul Dupont-Hébert qui devient ainsi l'agent, le producteur et le directeur artistique du groupe. Avec l'assentiment d'Harmonium, Paul Dupont-Hébert conclut rapidement un contrat pour trois albums en français avec la prestigieuse compagnie britannique CBS.

¹⁰⁴ Michel Poitras, « Harmonium », p. 41.

¹⁰⁵ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 148; Yves Ladouceur, *Harmonium...*, p. 280.

¹⁰⁶ Michel Poitras, « Harmonium », p. 45.

¹⁰⁷ Georges A. Turcot, « Harmonium : tout part du ventre », p. 13.

1.3.3. *L'heptade* – 1976

À l'automne 1975, le groupe commence à travailler sur le concept de leur nouvel album. Fiori et Normandeau ne possèdent alors que quelques esquisses de chansons, mais rapidement, le concept du chiffre sept et des sept chakras s'impose à eux¹⁰⁸. La ligne directrice, le thème et le concept de *l'heptade* préexistent de ce fait à toute composition musicale, faisant de *l'heptade* un véritable album conceptuel¹⁰⁹. Les recherches ultérieures de Michel Normandeau l'amèneront à compléter le concept en y ajoutant « [les] sept niveaux de conscience, aux sept périodes de l'évolution de l'homme¹¹⁰ ». Le groupe s'inspire aussi de nombreux ouvrages et traités spirituels populaires au sein de la contre-culture de l'époque : « Michel répertorie tout ce qui le concerne [le chiffre sept] et s'intéresse aux ouvrages en lien avec le chiffre : *La Cosmogonie d'Urantia*, avec ses sept niveaux de conscience, le *Traité des Rose-Croix*, la Bible et *Les sept portes du ciel*¹¹¹ ». Selon Marie-Andrée Rodrigue, les ouvrages qui ont inspiré *l'heptade* suggèrent que « l'homme atteindra le bonheur, le Paradis ou le nirvana, après avoir franchi sept étapes successives, sept niveaux de conscience dont l'ordre précis ne peut être changé¹¹² ». Plus que tout autre album d'Harmonium, *l'heptade* est donc fortement ancré dans le renouveau spiritualiste des années 1970.

L'ambition du projet est grande et la composition et l'enregistrement de l'album sont nécessairement plus longs, surtout qu'Harmonium veut en faire un album double : « *L'Heptade* est le fruit de dix-huit mois de profonde réflexion et de quatre mois d'enregistrement¹¹³ ». Pour cet album, le groupe décide de composer et d'enregistrer dans la maison de Fiori à Saint-Césaire dans les Cantons de l'Est¹¹⁴ : « On avait choisi St-Césaire parce que c'était moins froid qu'un

¹⁰⁸ Marie-Andrée Rodrigue, *Le récit de l'Heptade d'Harmonium...*, p. 124.

¹⁰⁹ Un album régulier est un simple agrégat de compositions indépendantes n'ayant aucun lien clair les unissant. Inversement, pour un album concept, le thème et la ligne directrice préexistent généralement à la composition des pièces qui sont conçues comme une histoire, comme un tout.

¹¹⁰ Georges A. Turcot, « Harmonium : tout part du ventre », p. 16.

¹¹¹ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 152.

¹¹² Anthony Campbell, *Seven Stages of Consciousness*, New York, Perennial Library, 1973. L'un des objectifs du mémoire de Marie-Andrée Rodrigue, *Le récit de l'Heptade d'Harmonium...*, est de démontrer l'influence des écrits de Campbell sur *l'heptade*.

¹¹³ Michel Poitras, « Harmonium », p. 50.

¹¹⁴ Sauf pour l'orchestre qui, pour des raisons techniques évidentes, sera enregistré à l'école Vincent d'Indy à Outremont.

studio de disques conventionnel. À St-Césaire, on pouvait y demeurer 24 heures sur 24 et y vivre de notre musique¹¹⁵ ». Pour ce faire, le groupe doit louer un studio mobile new-yorkais qu'il confie au talentueux Michel Lachance, l'ingénieur de son du premier album¹¹⁶. Ce procédé leur permet de bénéficier de plus de temps et d'espace de création que dans un studio, ce qui a grandement contribué à la qualité et à l'originalité de l'album en favorisant la spontanéité : « Le solo de Locat devient complètement débile, il joue à cent à l'heure : ça devient le solo de *Premier ciel*. Il n'était pas censé être là, ce solo, c'est un hasard provoqué par le temps qu'on avait pour jouer, dans le plaisir et l'abandon. Tu n'auras pas ça dans les studios¹¹⁷ ».

Pour cet album double, deux nouveaux membres et un collaborateur important s'ajoutent à la formation. Le groupe recrute d'abord le batteur Denis Farmer qui avait déjà mentionné son intérêt à rejoindre Harmonium en 1975. Par la suite, il engage aussi Robert Stanley, un talentueux guitariste électrique qui se distingue sur la scène musicale montréalaise. Par l'addition de la batterie et de la guitare électrique, le son du groupe devient ainsi clairement plus lourd et plus rock¹¹⁸. Le groupe contacte ensuite Neil Chotem, un compositeur et interprète classique qui a récemment présenté une pièce de ballet *Pythagore de 1 à 7*, ce que le groupe prend pour un signe¹¹⁹. La collaboration avec Chotem contribue quant à elle au virage symphonique du groupe en ajoutant une dimension d'orchestration classique à l'organisation de l'album.

Éventuellement, le décalage entre le talent musical de Michel Normandeau et celui des autres membres groupe devient problématique. Comme le dira Serge Locat en entretien avec Louise Thériault : « C'était très délicat. Michel avait sa place et son rôle. Il était stimulant pour Serge. [...] Mais si tu choisis un type de musique exigeante, comme le jazz, par exemple, ou ce qu'on faisait dans Harmonium, ce n'est pas tout le monde qui peut le faire. Et Michel ne pouvait tout simplement plus suivre le *band*¹²⁰ ». Il sera péniblement évincé du projet, non sans laisser en héritage sa contribution au thème de l'album et aux paroles de cinq des sept pièces de

¹¹⁵ Pierre Beaulieu, « La très belle histoire de L'heptade », p. D5.

¹¹⁶ Le mixage a par la suite été complété au studio Sounds Interchange, à Toronto, du 20 au 30 octobre 1976.

¹¹⁷ Serge Fiori, cité par Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 168.

¹¹⁸ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 163-165.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 168.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 171.

*l'heptade*¹²¹. En juin 1976, le groupe prend une pause dans la composition de *l'heptade* pour se produire au fameux spectacle de la Saint-Jean-Baptiste où *O.K. Nous V'là!* est reformé le temps d'une représentation monstre. Ils y présentent alors leurs œuvres encore incomplètes en comblant l'absence de paroles sur certaines pièces par des mélodies vocales sans paroles.

Lorsque l'enregistrement reprend, le groupe contacte le réputé musicien de formation jazz Libert Subirana (instruments à vent) qui se joindra au groupe en remplacement de Pierre Daigneault qui a récemment démissionné. La formation de *l'heptade* se complètera avec l'addition de la chanteuse et pianiste Monique Fauteux dont la voix complète parfaitement celle de Fiori en raison de la proximité de leur timbre vocal¹²². Pour l'enregistrement de l'album, plusieurs autres voix s'ajoutent pour compléter le chœur et contribuer à certaines pièces : Estelle Sainte-Croix, Richard Séguin et Pierre Bertrand de Beau Dommage.

Selon la compagnie de disque CBS, l'envergure du projet est trop grande et ils refusent de débloquer les fonds nécessaires pour un album double. Avec le dépassement du budget initial de quarante-cinq mille dollars qui finit, après négociations, par être augmenté à quatre-vingt-cinq mille dollars, *l'heptade* est l'album québécois le plus coûteux de l'époque¹²³. Néanmoins les considérations financières continuent de menacer l'envergure du projet et le groupe est forcé de financer une bonne partie de l'album pour lequel ils ont déjà grandement investi : instruments, équipement, maison, repas, frais de transport, etc. Neil Chotem se voit notamment forcé de travailler avec un orchestre réduit à vingt et un musiciens plutôt que les quatre-vingts qu'il prévoyait avoir. Malgré ces difficultés, l'enregistrement se termine dans les délais prévus.

Alors que l'album est en mixage, Harmonium débute une tournée qui s'avère plus difficile que les précédentes en raison de l'élargissement du nombre d'artistes sur scène, du matériel complexe requis et de l'équipe technique nombreuse : « La machine en place pour

¹²¹ Michel Poitras, « Harmonium », p. 47; Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 171-173.

¹²² Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 179. En spectacle c'est Monique Fauteux qui reproduit l'échange d'improvisations vocales d'Estelle Ste-Croix et de Serge Fiori dans *Comme un sage* où les voix des deux chanteurs se mélangent pour représenter, selon Marie-Andrée Rodrigue, l'union des personnages féminins et masculins et la réconciliation de l'être matériel et spirituel par le développement de la sagesse; Marie-Andrée Rodrigue, *Le récit de l'Heptade d'Harmonium...*, p. 112.

¹²³ Olivier Cruchaudet, « Harmonium - Dis-moi, c'est quoi ta toune ? ».

l'heptade est gigantesque, lourde, et exige une logistique serrée, une grande discipline et la disponibilité de chacun¹²⁴ ». L'album double paraît finalement en novembre 1976, en plein cœur de la tournée du groupe. *L'heptade* est reçu de manière enthousiaste par les critiques et par le public. Certains critiques s'emportent même quelquefois dans des excès lyriques, témoignant ainsi de la signification de cet album dans l'histoire musicale du Québec : « Il s'agit de l'œuvre la plus importante jamais réalisée au Québec par un groupe (en plus d'être l'un des disques les plus importants de notre jeune histoire musicale)¹²⁵ ». Le milieu académique confirme aussi, avec le recul, l'importance de *l'heptade* en affirmant que c'est ce qui se fit de plus proche du rock progressif en français en plus de constituer l'une des œuvres les plus marquantes de l'histoire musicale québécoise¹²⁶. La profondeur de la thématique a aussi nourri plusieurs analyses et interprétations sur sa signification, principalement chez Poitras et Rodrigue¹²⁷. Finalement, au niveau des ventes, *l'heptade* est un succès relatif, car il se vend moins bien que les albums précédents et a coûté beaucoup plus cher à produire. Néanmoins, en quelques mois il se vend à cent mille copies, ce qui en fait un disque platine dès 1977 et il approche aujourd'hui le cap des trois cents mille copies vendues¹²⁸.

1.3.4. Derniers enregistrements, tournées et séparation – 1977-1978

Loin de s'asseoir sur son succès, Harmonium s'engage rapidement dans la tournée des théâtres canadiens. On peut notamment citer sa prestation impressionnante à London en Ontario, où le promoteur a vendu trois mille billets de trop sans prévenir le groupe, le forçant ainsi à faire une double représentation de *l'heptade* en un seul soir, et sa performance dans la Capitale-Nationale où les billets de son spectacle de 16 000 places sur quatre soirs sont vendus en moins de 24 heures¹²⁹. C'est ensuite la tournée des grandes salles et des arénas où Harmonium se produit

¹²⁴ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 190.

¹²⁵ Pierre Beaulieu, « La très belle histoire de L'heptade », p. D5.

¹²⁶ Marie-Andrée Rodrigue, *Le récit de l'Heptade d'Harmonium...*, p. 1; Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 85.

¹²⁷ Michel Poitras, « Harmonium », p. 46-52; Marie-Andrée Rodrigue, *Le récit de l'Heptade d'Harmonium...*, 147 p.

¹²⁸ Le disque est aujourd'hui certifié trois fois platine; trois fois 80 000 copies vendues, autant que l'album éponyme de Beau Dommage (Michel Poitras, « Harmonium », p. 51; Olivier Cruchaudet, « Harmonium - Dis-moi, c'est quoi ta toune ? »).

¹²⁹ Louis-Guy Lemieux, « Harmonium arrive avec sa mise en scène de L'heptade », *Le Soleil* (12 mars 1977), p. D9.

comme les grands groupes américains et britanniques, « À la Pink Floyd, quoi! Sauf qu'on n'a pas de budget¹³⁰! ». En septembre 1977, alors qu'ils sont en visite au studio de Londres de CBS pour recevoir leur disque platine, la compagnie offre au groupe un contrat en or qui prévoit une carte blanche musicale à la seule condition de traduire *l'heptade* en anglais. Fiori s'oppose, semble-t-il, au projet en s'appuyant sur ses idéaux nationalistes, c'est là la version officielle retenue par l'histoire. Toutefois, dans sa biographie, il révèle qu'en fait, une dépression sévère pointe à l'horizon et qu'il partage certaines des appréhensions de Serge Locat face au virage d'Harmonium. Le claviériste annonce alors qu'il quittera le groupe après la tournée européenne avec Supertramp en 1977, en arguant qu'Harmonium était devenu trop gros et qu'il a l'impression d'être entraîné dans un mécanisme dont les membres du groupe ont perdu le contrôle¹³¹. Fiori semble ressentir le même malaise face à la tournée de *l'heptade* et aux premières parties de Supertramp en Europe, car le succès grandissant du groupe contribue à transformer Harmonium en véritable machine¹³².

Subséquemment, avec le refus du contrat de CBS et l'acceptation, par Fiori, de l'offre du PQ de se produire aux États-Unis, les tensions se font plus clairement sentir au sein du groupe. Effectivement, la proximité du chanteur avec René Lévesque et avec la cause souverainiste ne sont pas partagées par tous les membres. Aussi, lorsque Fiori accepte l'offre de René Lévesque de représenter le Québec au cours de la semaine de la culture québécoise en Californie aux frais du gouvernement québécois, c'est sans consulter le groupe. Ce projet donnera lieu au documentaire *Harmonium en Californie*, mais le groupe, bien qu'heureux d'aller se produire sur les grandes scènes états-uniennes, ne partage pas l'enthousiasme souverainiste et néonationaliste du chanteur. Ce projet sera d'ailleurs un échec notable pour Harmonium, car le camion censé amener ses instruments et son équipement s'égare en chemin et arrive avec trois jours de retard. Fiori, perfectionniste, refuse de louer des instruments et d'improviser une version acoustique du spectacle, menant ainsi à l'annulation du concert sur le campus de l'Université Berkeley¹³³. Lorsque Fiori annonce cela à René Lévesque, les caméras

¹³⁰ Serge Fiori, cité par Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 107.

¹³¹ *Ibid.*, p. 210.

¹³² *Ibid.*, p. 208.

¹³³ *Ibid.*, p. 217.

sont présentes en on voit clairement l'acidité dans le regard et dans la voix du Premier Ministre. Fiori et Lévesque ne se reverront plus par la suite et le PQ poursuivra Harmonium pour la somme de soixante-mille dollars pour remboursement des frais afférents et pour dommages et intérêts. Cette poursuite place le groupe dans une position financière difficile, car elle s'ajoute au déficit de trente-mille dollars de la tournée en Californie et aux problèmes financiers personnels de Fiori qui apprend simultanément qu'il fait l'objet d'une saisie intégrale pour avoir omis de remplir ses déclarations fiscales depuis dix ans!

Qui plus est, malgré d'excellentes recettes, la tournée de *l'heptade* est si coûteuse, que des 1,5 million de dollars générés, les musiciens ne s'en sortent au final qu'avec cinq mille dollars chacun¹³⁴. D'ailleurs, Harmonium doit encore produire deux albums pour remplir son contrat avec CBS. Pour concilier le tout, sous l'impulsion de Fiori qui est signataire du contrat, le groupe réussit à négocier que les deux albums manquants seront ceux de *l'heptade en tournée* et l'album *Deux cents nuit à l'heure* de Fiori-Séguin. Heureusement, le temps de capter *l'heptade en tournée*, Locat renoue avec le groupe. Après deux ans de prestations continues, les musiciens sont au sommet de leur art, ils réussiront ainsi à enregistrer la version *live* de *l'heptade* en une seule prise lors d'un spectacle à Vancouver en 1977.

Pour la suite, malgré plusieurs projets de réunion, le groupe se sépare définitivement. Ses membres se tournent alors vers des carrières solos ou abandonnent le monde du spectacle. Ainsi, bien que plusieurs membres d'Harmonium, excluant le noyau dur de Michel Normandeau, Louis Valois et Serge Locat, continuent de performer pendant un temps côte à côte pour la tournée *Deux cents nuit à l'heure* de Fiori-Séguin, la tournée de *l'heptade* marque la fin d'Harmonium. En rétrospective, cette séparation est grandement due à l'épuisement de Fiori qui désire échapper à la machine qu'est devenu Harmonium. Toutefois, comme nous l'avons mentionné, le renvoi de Normandeau et le départ de Serge Locat un an plus tard annonçaient déjà la fin du groupe, surtout que Fiori, le pilier du groupe, partageait, semble-t-il, le malaise de Locat face au virage d'Harmonium en véritable entreprise et groupe vedette.

¹³⁴ Michel Poitras, « Harmonium », p. 51.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons tenté de situer Harmonium dans le paysage culturel québécois des années 1970. Par l'étude des politiques fédérales, nous avons pu constater l'implantation d'un milieu favorable au développement artistique et culturel. Les politiques provinciales du Québec montrent quant à elle que l'art devient une question franchement politique au tournant des années 1970, surtout avec l'élection du Parti Québécois dont le chef, René Lévesque, est très proche du milieu artistique. L'étude du développement du milieu musical québécois entre 1960 et 1970 montre quant à elle que les années 1960 sont caractérisées par une division assez claire entre la tradition chansonnière des auteurs-compositeurs-interprètes « authentiquement québécois » et la chanson populaire des interprètes jugée comme un produit commercial. L'un des premiers à briser ces barrières est Robert Charlebois, grâce à ses expérimentations qui combinent la tradition chansonnière, la musique folk et le rock vers la fin des années 1960. Inspiré par ces expérimentations musicales, l'intégration de la musique folk-rock au Québec se confirme en 1972 avec l'arrivée des groupes de la seconde vague de baby-boomers plus influencés par les styles musicaux britanniques et américains comme Harmonium, Beau Dommage et Octobre. Simultanément, on assiste à la naissance d'une contre-culture québécoise que ces groupes de folk-rock conscientisés contribuent à véhiculer. Rapidement, les artistes de l'avant-garde artistique comme Harmonium sont érigés en porte-étendards d'une génération alors que sa musique devient le moyen d'expression privilégié et le symbole identitaire caractéristique de la jeunesse québécoise¹³⁵. Finalement, en étudiant le parcours d'Harmonium, nous avons constaté que son essor marque l'âge d'or des groupes de rock québécois qui ne durera que l'espace de quelques années. De ses débuts difficiles en 1972 jusqu'au point culminant de sa carrière avec la sortie de *l'heptade* en 1976, Harmonium marquera durablement la scène musicale québécoise en un très court laps de temps.

Toutefois, l'histoire d'Harmonium doit aussi être réinscrite dans l'histoire de la scène musicale progressive à l'échelle occidentale. Effectivement, la période prolifique du groupe qui se situe dans « l'âge d'or de la chanson québécoise », essentiellement entre 1972 et 1976, correspond aussi à l'apogée et à l'amorce du déclin du rock progressif au niveau occidental. Est-

¹³⁵ François Ricard, *La génération lyrique*, p. 122.

ce là une simple coïncidence, le passage d'une mode, ou un fait historique révélateur des transformations culturelles, sociopolitiques et économiques qui se reflètent dans les sensibilités artistiques québécoises¹³⁶?

¹³⁶ D'après Robert Giroux, le déclin des productions artistiques originales québécoises est généralisé à la fin des années 1970; Robert Giroux, « Les deux pôles de la chanson Québécoise... », p. 117-118.

Chapitre 2 :

Harmonium, un groupe à inscrire dans la scène musicale progressive

L'histoire de la décennie suivante [1970], qui marque l'« *âge d'or de la chanson québécoise* », présente des événements qui témoignent de la participation de la musique populaire aux projets collectifs en « *une époque opulente qui fait la fête à la diversité et à la nouveauté* »¹.

From 1969 to about 1977, progressive rock – a style of self-consciously complex rock often associated with prominent keyboards, complex metric shifts, fantastic (often mythological or metaphysical) lyrics, and an emphasis on flashy virtuosity – dominated FM radio and rock album charts².

Dans ce deuxième chapitre, nous tenterons d'une part de situer Harmonium sur la scène musicale progressive internationale et, d'autre part, nous chercherons à mettre au jour les transformations des sensibilités artistiques au Québec au cours de la décennie 1970. En effet, il semble nécessaire d'interpréter le groupe dans un cadre différent de celui de la chanson, car les catégories de chanson populaire et de chanson authentique se basent surtout sur la réalité québécoise des années 1960 et ne collent qu'imparfaitement à la scène musicale des années 1970. En approchant Harmonium au travers de la scène musicale³ et du *meta-genre* progressif⁴, on constate effectivement que certaines dynamiques musicales internationales doivent être considérées dans l'histoire du groupe.

Dans la première section, nous traiterons de la pertinence de considérer Harmonium comme un groupe de rock progressif. Nous contextualiserons ensuite le groupe dans une ère de prospérité déclinante caractérisée à la fois par le lyrisme générationnel de la première vague de baby-boomers⁵ et par une fuite ou un retour à la nature et à la spiritualité plus caractéristique des artistes de la seconde vague. Nous explorerons ensuite la possibilité que ce contexte

¹ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 42.

² Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered*, p. 2.

³ Will Straw, « Systems of Articulation... ».

⁴ Chris Anderton réfère au rock progressif comme un *meta-genre* plutôt qu'un style musical formel. En réponse à une approche trop souvent axée sur le rock progressif symphonique et les caractéristiques formelles du genre, Anderton suggère que le rock progressif serait plutôt caractérisé par une *attitude*, une *approche* et une *sensibilité* musicale centrée sur l'idée de progression et d'expérimentation incessantes. D'où l'idée de *meta-genre*, car le terme « progressif » fait aussi référence au processus de réflexion et de conscience de soi qui accompagne la création musicale. Référer à Chris Anderton, « A many-headed beast... ».

⁵ François Ricard, *La génération lyrique*, p. 17-20.

historique et cette sensibilité générationnelle aient pu favoriser la réception du rock progressif britannique et le développement d'une scène progressive au Québec. Dans la section suivante, nous examinerons les thèmes, valeurs et messages que l'on retrouve dans les compositions et dans les entrevues du groupe. Nous soulignerons d'abord l'importance de l'intégration et de la popularisation de la contre-culture au Québec, car Harmonium semble devenir l'avant-garde musicale d'un courant communautariste et spiritualiste. Nous examinerons aussi plus en profondeur le concept « d'authenticité » porté par la scène musicale québécoise des années 1970. Nous étudierons ensuite les thèmes de la nature, du spontanéisme et de la spiritualité. Dans notre troisième section, puisqu'Harmonium n'a pas seulement connu le succès au Québec, nous examinerons les facteurs qui contribuent à expliquer sa réception positive dans le monde anglo-saxon. Nous suggérerons qu'Harmonium a réussi cette percée en raison de son inscription dans une scène musicale d'avant-garde sélecte et dans la contre-culture populaire des années 1970, rejoignant ainsi un public « taste⁶ » pour qui la question de la langue est négligeable dans l'appréciation d'une œuvre musicale.

2.1. Le rock progressif

Rappelons d'abord que malgré son succès populaire, le rock progressif trouve de nombreux détracteurs au sein des milieux journalistiques et des critiques musicaux de la fin de la décennie 1970 et du début 1980. Souvent qualifié de « dark age of rock », ce style que l'on accuse d'avoir versé dans la commercialisation et le snobisme est généralement évincé de l'histoire du rock⁷. Au Québec, on constate un traitement similaire, car l'histoire de la chanson ne traite du rock progressif qu'au travers de deux de ses artistes phares : Harmonium et Octobre, qu'on mentionne comme une parenthèse dans l'histoire de la chanson québécoise⁸. D'ailleurs,

⁶ Nous utiliserons souvent l'expression de public « taste » pour référer aux goûts particuliers du public du rock progressif. Le concept et l'expression sont suggérés par Bill Martin, *Listening to the Future...*, p. 27-28. Martin y réfère pour expliquer l'existence d'une communauté et d'une scène musicale constituée d'individus possédant des goûts et connaissances spécifiques et étant capables d'apprécier et de commenter une forme d'art particulière; dans notre cas, le rock progressif.

⁷ Cette problématique constitue le nœud de la majorité des travaux sur le rock progressif. On peut notamment référer à Anderton (2010), Hegarty and Halliwell (2011), Holm-Hudson (2002), Keister et Smith (2008), Martin (1997), Stokes (1997) et Stump (1997) ou encore au documentaire de la BBC, *Prog Rock Britannia* (2009).

⁸ Dans l'ouvrage de Robert Léger sur la chanson québécoise, on passe rapidement sur les années 1970. Un paragraphe est consacré à Harmonium et un autre à *l'heptade*, mais on ne mentionne que trois groupes progressifs : Harmonium, Octobre et Beau Dommage; qui n'est pas à proprement parler un groupe progressif. Aucune mention

au Québec, ce genre musical est généralement considéré comme étant le produit du « renouveau pop⁹ » et est donc fréquemment associé au champ d'études de la musique populaire où ont longtemps dominé les interprétations quantitatives; perpétuant ainsi une lecture « commerciale » de l'œuvre de ces artistes. Lorsque étude qualitative il y a, elle se présente surtout comme une interprétation des thématiques, sans mise en contexte ou analyse historique critique visant à replacer l'artiste dans son époque, sa scène musicale ou sa culture propre (ou contre-culture)¹⁰.

Cette section vise donc premièrement à examiner Harmonium comme un groupe de rock progressif pour mieux comprendre la quête musicale qui l'anime. Deuxièmement, nous contextualiserons l'émergence du groupe dans le contexte historique de la fin des Trente Glorieuses pour saisir l'état d'esprit particulier de la jeunesse à cette époque. Troisièmement, nous étudierons les particularités du contexte historique québécois ayant pu favoriser le développement de la scène musicale progressive au Québec en vue de mieux situer l'essor d'Harmonium.

2.1.1. Harmonium est-il un groupe progressif?

D'abord, quel est l'intérêt d'apposer l'étiquette de rock progressif à Harmonium et comment justifier cette catégorisation? En effet, bien que le premier album d'Harmonium soit assez planant, il s'inscrit assez clairement dans la scène folk, avec des chansons qui se distinguent par la simplicité de l'instrumentation où prédominent les guitares acoustiques. Le rock progressif se caractérise quant à lui par une complexité et une virtuosité recherchées, des harmonies réfléchies, des métriques complexes, de lourdes instrumentations et des formes allongées. Ce sont donc surtout les deux derniers albums d'Harmonium : *Si on avait besoin d'une cinquième saison* (1975) et *l'heptade* (1976) qui comportent des éléments de cette description. Toutefois, comme le souligne Chris Anderton, le rock progressif est plus qu'un style musical formel, c'est aussi une attitude particulière caractérisée par le désir de faire progresser la musique; une quête

n'est faite d'autres groupes marquants comme Maneige, Garolou, Sloche, Contraction, etc., témoignant ainsi du flou entourant le genre. Référez à Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 78-85.

⁹ Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 206.

¹⁰ Michel Poitras, « Harmonium », p. 54.

musicale incessante¹¹. En ce sens, les influences du rock progressif sur Harmonium se constatent très tôt, car même lors de leurs débuts folk, les compositions d'Harmonium sont jugées atypiques et trop longues par les compagnies de disque et les radiodiffuseurs¹². En outre, la complexification des compositions et la place grandissante réservée à la créativité et à la virtuosité des solistes¹³ entre les trois albums d'Harmonium ne laissent aucun doute au sujet du désir de faire *progresser* la musique québécoise. Suivant un développement musical similaire à celui du groupe britannique Jethro Tull, Harmonium se distingue à ses débuts par un folk-rock acoustique planant¹⁴, mais évolue, au fil de sa carrière, de plus en plus vers un rock progressif électrique. En outre, la *Cinquième Saison* et *l'heptade* sont tous deux des albums concepts ayant un thème qui unit les différentes pièces de l'album et cela est un trait distinctif du progressif¹⁵.

Du côté des critiques musicaux, historiens de la chanson québécoise et blogueurs, on attribue sans hésiter l'étiquette progressive à Harmonium. Effectivement, bon nombre de critiques, journalistes et chercheurs affirment que *l'heptade* d'Harmonium est ce qui se rapproche le plus du rock progressif en français¹⁶. Pourtant, on retrouve tout aussi souvent l'appellation de folk-rock. Pour éviter de tomber dans un débat sur l'étiquetage du groupe, précisons que comme plusieurs groupes de l'époque qui ne se reconnaissent pas explicitement comme des groupes de rock progressif, Harmonium n'en est pas moins inspiré et influencé par cette scène musicale. La question n'est pas tant d'apposer une étiquette déterminante au groupe que de souligner l'adoption de *l'attitude* progressive du rock britannique et *l'intégration* de plusieurs éléments de ce type de rock. Suivant cette approche, on peut non seulement souligner *l'attitude progressive* d'Harmonium, mais on peut aussi identifier plusieurs traits distinctifs du

¹¹ Chris Anderton, « A many-headed beast... », p. 419.

¹² Michel Poitras, « Harmonium », p. 37; Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 125; Yves Ladouceur, *Harmonium...*, p. 108-125.

¹³ Serge Locat : claviers, orgues, mellotron; Pierre Daigneault : instruments à vent; Libert Subirana : instruments à vent en remplacement de Pierre Daigneault et Robert Stanley : guitare électrique.

¹⁴ La musique planante fait généralement référence à la musique influencée par le courant d'expérimentations psychédéliques californiennes et britanniques de la fin des années 1960. Les musiciens utilisent alors plus librement des effets de guitare et de pianos électriques (réverbération, tremolo, délais, *phaser*, compresseur, modulateurs, etc.). En règle générale, les compositions « planantes » sont caractérisées par de longues sections instrumentales, des solos et improvisations. On peut notamment penser à l'album *Abbey Road* des Beatles, à Pink Floyd, à Jimi Hendrix, à Jefferson Airplane et aux débuts de Supertramp.

¹⁵ Pour une définition plus approfondie de l'album concept, référer à la note 98 p. 47 et la note 109, p. 59.

¹⁶ Marie-Andrée Rodrigue, *Le récit de l'Heptade d'Harmonium...*, p. 1-2; Olivier Cruchaudet, « Harmonium - Dis-moi, c'est quoi ta toune ? », Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 85.

rock progressif que l'on retrouve chez ce groupe, soit : la virtuosité des musiciens, des harmonies vocales complexes, des albums concepts et des compositions d'une durée dépassant souvent le standard du « single » populaire.

Mais en quoi le cadre d'interprétation du rock progressif permet-il de mieux comprendre l'apport d'Harmonium au paysage musical québécois? D'abord, la littérature sur le rock progressif nous apprend que dès ses débuts, cette forme d'art a comme objectif de marquer les consciences en tant qu'œuvre artistique majeure. Cette approche concorde avec la vision des journalistes et critiques québécois de l'époque qui soulignent l'étape qui vient d'être franchie avec la parution de *l'heptade* d'Harmonium. Pierre Beaulieu du journal *La Presse* dit à ce sujet en janvier 1977 : « Il s'agit de l'œuvre la plus importante jamais réalisée au Québec par un groupe (en plus d'être l'un des disques les plus importants de notre jeune histoire musicale)¹⁷ ». Nathalie Petrowski énonce une opinion similaire dans *Le Devoir* en février 1977 alors qu'elle met Harmonium sur un pied d'égalité avec les géants de la musique progressive et psychédélique de l'époque Gentle Giant et Pink Floyd¹⁸. La virtuosité d'Harmonium est aujourd'hui aussi reconnue internationalement, comme en témoigne la récente nomination de la *Cinquième Saison* (1975) d'Harmonium à la trente-sixième place du top cinquante des meilleurs albums de rock progressif du prestigieux magazine *Rolling Stone*¹⁹. De plus, tout comme les pionniers du rock progressif britannique, les membres d'Harmonium semblent plus motivés par une quête musicale que par un désir du profit ou de séduction d'un public : « D'ailleurs, on a jamais fait de concessions, pas plus aux deux premiers disques. On a toujours pris les moyens pour arriver à nos fins [...] Le secret c'est de faire ce qu'on a le goût de faire, ce qu'on croit le meilleur. Harmonium ce n'est pas un groupe, c'est une musique²⁰ ». En considérant Harmonium comme un groupe de rock progressif, on comprend donc mieux ses motivations artistiques et ses valeurs musicales.

¹⁷ Pierre Beaulieu, « La très belle histoire de L'heptade », p. D5.

¹⁸ Nathalie Petrowski, « Harmonium, L'heptade : de l'Outremont jusqu'au 7e ciel », *Le Devoir*, 28 février 1977, p. 10.

¹⁹ Jon Dollan et al., « 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time ».

²⁰ Pierre Beaulieu, « La très belle histoire de L'heptade », p. D5; nous soulignons.

2.1.2. Une fuite lyrique?

Pour comprendre l'esprit qui anime la quête musicale progressive d'Harmonium, il faut aussi s'intéresser au contexte historique dans lequel ont grandi ses membres. À ses débuts, le rock progressif est le produit d'une période à la fois rebelle et prospère, car l'émergence de la contre-culture s'est faite dans un contexte de prospérité économique²¹. À l'origine, ce style musical apparaît dans les banlieues tranquilles de la Grande-Bretagne à la fin des années 1960. La majorité des artistes du progressif sont issus des classes aisées et éduquées, ce qui contribue à expliquer que le style soit souvent qualifié de prétentieux et snob. En regard du fait que la période de prospérité connue sous le nom des Trente Glorieuses s'ouvre avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, il faut cependant replacer ces « classes supérieures » dans l'élargissement de la classe moyenne. Ainsi, le rock progressif n'est pas à proprement parlé la musique d'une élite bien nantie. C'est le courant musical d'une génération prospère. En effet, les membres fondateurs d'Harmonium sont presque tous issus de banlieues tranquilles et de familles de classe moyenne. Ils recevront une éducation supérieure grâce aux cégeps et développeront leur sensibilité artistique au sein d'un cercle d'amis proches qui deviendront presque tous artistes professionnels²². Étant à la fois en contact avec une haute culture : littérature, musique classique, jazz et théâtre, et avec une contre-culture : blues, rock et folk engagé, psychédéisme, mouvement hippie et spiritualisme, il n'est pas surprenant que la musique que produit cette génération se trouve à mi-chemin entre ces deux univers²³. Toutefois les Trente Glorieuses touchent déjà à leur fin au début des années 1970 avec le premier choc pétrolier de 1973, l'inflation qui deviendra bientôt la stagflation en passant de 4,7% en 1972 à 10.8% en 1974 et la montée du taux de chômage qui passe de 5.5% en 1972 à plus de 7% dans la seconde moitié des années 1970 pour atteindre 11% en 1982²⁴.

D'une part, cette deuxième vague du baby-boom né entre 1950 et 1955 a connu la prospérité dans son enfance. Elle a été inspirée par le lyrisme, la contre-culture, les mouvements

²¹ Robert Giroux, « Les deux pôles de la chanson Québécoise », p. 119.

²² Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 78 et 87.

²³ Fiori souligne cette période d'ajustement de son style musical au Cégep alors qu'il écoute tour à tour Led Zeppelin et Beethoven tout en se gavant de littérature spirituelle; Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 74.

²⁴ Jacques Paul Couturier, *Un passé composé*, p. 340-341.

beatniks et hippies des générations précédentes; elle semble notamment reprendre le projet de changer le monde par l'art et la prise de conscience individuelle. D'autre part, lorsqu'elle atteint l'âge adulte, cette seconde vague est confrontée à une réalité fort différente de sa prédécesseuse alors que la prospérité s'étiole. Si au Québec on tend à situer le choc majeur vers la fin de la décennie avec l'échec du référendum de 1980, des signes précurseurs témoignent des mutations rapides du contexte historique. Mais alors même que l'activisme étudiant s'essouffle et que les jeunes adultes se tournent vers leur carrière²⁵, le milieu artistique des années 1970 semble vouloir éveiller les consciences en donnant une voix au malaise grandissant face aux ratés de cette modernité si prisée par la Révolution tranquille. Pour le groupe Octobre cette critique est assez évidente dans la composition *La maudite machine* (1972?), tandis que chez Harmonium, on s'évade dans à la nature avec la *Cinquième saison* (1975). D'ailleurs, comme nous l'avons énoncé, le groupe se réfugie littéralement à la campagne pour composer et enregistrer *l'heptade* (1976) où cette fois, pour le personnage confronté à ce monde hostile, la seule solution est de partir en quête de soi pour trouver le bien-être.

Loin d'être issu d'une approche snob de l'art ou d'être le produit du seul lyrisme d'une génération « bohème et dorée²⁶ », le projet d'éveil des consciences que développe cette seconde vague semble être le produit d'une mentalité subversive et critique que l'on retrouve au sein de la jeunesse de l'époque : « Le rock est subversif parce qu'il encourage ses auditeurs à se définir librement vis-à-vis les tabous sociaux²⁷ ». Ainsi, il est difficile de prétendre que les artistes du rock progressif comme Harmonium sont détachés des aspirations populaires ou sont simplement un produit musical commercial issu du « renouveau pop²⁸ ». Au contraire, ils partagent la mentalité, les valeurs, l'esthétisme et le vécu d'une génération ayant bénéficié d'un climat économique et social particulièrement favorable dans son enfance²⁹ et qui a par la suite été confrontée aux limites et aux ratés du système³⁰. Cette musique reflèterait donc à la fois les

²⁵ Jean-Philippe Warren, *Une douce anarchie, Les années 68 au Québec*, Montréal, Boréal, 2008, p. 249.

²⁶ *Ibid.*, p. 252.

²⁷ Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 206.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ François Ricard souligne très bien l'impact de cette prospérité sur les mentalités de la génération du baby-boom qui est, selon lui, née au *matin du monde*; François Ricard, *La génération lyrique*, p. 17-20.

³⁰ Stéphane Kelly, *À l'ombre du mur...*, p. 57.

aspirations grandioses de cette jeunesse³¹ et une certaine désillusion ce qui explique les références simultanées à la haute culture, à la contre-culture et la considération d'enjeux mondiaux, car cette jeunesse est critique, éduquée, ouverte et conscientisée.

2.1.3. *Le Québec, paradis du rock progressif*

Ayant été influencé par un contexte historique similaire à celui de la Grande-Bretagne, la scène musicale québécoise semble intégrer rapidement la quête artistique progressive britannique. Le succès retentissant des artistes britanniques et le grand nombre de groupes progressifs qui se forment au Québec laissent entendre que les sensibilités artistiques de la jeunesse du baby-boom de la Belle Province la distinguent du reste de l'Amérique. Comme l'affirme Lise Ravary, journaliste à *Pop-Rock* entre 1972 et 1974 : « Faut pas oublier qu'à cette époque-là, le Québec s'est démarqué, en Amérique du Nord, pour son engouement pour le rock alternatif britannique [on parle ici de rock progressif]³² ». À titre d'exemple Gentle Giant et Genesis viendront jouer au Centre Culturel de Sherbrooke respectivement en mars et avril 1973. À la même époque, ces groupes qui sont des vedettes en Angleterre ne rencontrent pourtant qu'un intérêt mitigé aux États-Unis. Faute d'un public aussi enthousiaste en Amérique du Nord, la réception positive du rock progressif au sein du public québécois aurait encouragé ces artistes à se déplacer dans plusieurs régions du Québec. Dans cette section, nous explorerons donc certaines particularités historiques qui pourraient contribuer à expliquer les sensibilités progressives du public et des artistes québécois au cours des années 1970 en vue de mieux saisir le contexte dans lequel s'inscrit Harmonium.

Si l'on se fie à l'histoire de la chanson et à l'histoire du rock progressif, on pourrait s'en tenir à l'idée que l'ouverture artistique du public québécois a été favorisée par la vague d'expérimentations du rock psychédélique de la côte ouest Américaine du milieu des années 1960, permettant ainsi la réception positive du rock progressif britannique au tournant

³¹ *Ibid.*, p. 117.

³² Lise Ravary interviewée dans Nicolas Houde-Sauvé (réalisateur), *Musicographie...*, 11:17 à 11:27min.

des années 1970³³. Selon cette analyse répandue qui ne fait que retracer chronologiquement les sources musicales du genre pour expliquer son succès, au Québec, Charlebois et *L'Osstidcho* auraient logiquement ouvert la voie au rock progressif :

Selon Claude Gagnon, qui a été son producteur pendant un certain temps, Charlebois a été le premier artiste à implanter au Québec une véritable musique psychédélique. Le spectacle de *L'Osstidcho* symbolise à coup sûr un état d'esprit, une nouvelle mentalité équivalente à celle des groupes psychédélics américains³⁴.

Avec l'intégration du rock psychédélique au Québec, Charlebois aurait facilité l'assimilation ultérieure du rock progressif dans la scène et le vocabulaire musical québécois et aurait contribué à son intégration dans la contre-culture populaire. Toutefois, en regard de l'adoption tardive du psychédélicisme au Québec et de la vitalité étonnante de la scène progressive québécoise, l'analyse musicale semble insuffisante pour expliquer le goût marqué du public et des artistes québécois pour ce genre musical.

La sociologie du public progressif éclaire quant-à-elle un autre aspect de cette question : « Obviously, a style like progressive rock, with its references not only to classical music but also to the art and literature of high culture, was not going to spring from a working-class environ. Its emergence depended on a subculture of highly educated young people³⁵ ». Le surprenant succès du style et l'émergence de nombreux groupes progressifs au Québec témoigneraient donc d'une autre particularité rarement soulignée : les jeunes baby-boomers québécois constituent un public plus éduqué et friand de haute culture ou à tout le moins plus ouvert à cette scène musicale qu'ailleurs en Amérique du Nord. « Edward Macan, in his study of British progressive rock *Rocking the Classics*, writes that progressive rock was “never a working-class style”; rather, it was the “vital expression of a bohemian, middle-class intelligentsia”³⁶. » Sans nier le succès de la musique plus commerciale, comme en témoigne la réception positive du disco, le triomphe précoce et durable du rock progressif au Québec mettrait

³³ Sur l'influence des expérimentations du rock psychédélique et sur la naissance du rock progressif; Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered*, p. 5; Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 70 et 85; Michel Poitras, « Harmonium », p. 35-36.

³⁴ Bruno Roy, « L'Osstidcho : une expérience de libération », p. 49.

³⁵ Edward Macan, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, New York, Harmony Books, 1997, p. 147.

³⁶ Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered*, p. 44.

au jour la propension du public québécois à s'intéresser à une quête artistique romantique de haute culture. Comme le suggère Edward Macan, le succès de cette scène musicale dépend cependant de la présence d'une classe moyenne nombreuse et d'une jeunesse éduquée et bohème. En regard du succès d'Harmonium qui semble rejoindre un large public, une étude plus poussée de la sociologie du public progressif québécois pourrait peut-être même dévoiler que le genre progressif rejoignait ici un public plus large qu'en Angleterre ou qu'aux États-Unis où la foule était presque uniquement composée de jeunes hommes blancs éduqués de la classe moyenne supérieure³⁷.

Ce goût marqué du public québécois pour le progressif apparaît d'après nous en raison de trois principaux facteurs. Premièrement, la Révolution tranquille, phénomène essentiellement politique et économique³⁸, entraîne tout de même des changements de mentalités au sein de certaines tranches de la population québécoise³⁹. Avec la création de certaines infrastructures, principalement les cégeps, l'État providence québécois soutient activement l'émergence de la classe moyenne en investissant massivement dans un système d'éducation postsecondaire. Grâce aux cégeps, le Québec voit l'essor d'une génération plus instruite et davantage en contact avec la haute culture, notamment grâce aux cours obligatoires de philosophie et de littérature. Par le contact avec cette culture lettrée, on favorise peut-être indirectement une sensibilité générationnelle pour les références du rock progressif ancrées dans cette haute culture philosophique et littéraire.

« Mais la contreculture à prétention révolutionnaire, écrit Robert Giroux, s'adressait plus à la jeunesse lettrée et aisée qu'à la jeunesse ouvrière. Charlebois s'identifiait au voyou de bonne famille en quête d'un nirvana musical ». De plus en plus, cette jeunesse « lettrée et aisée » provient d'un réseau scolaire unifié : les cégeps⁴⁰.

D'ailleurs, ces nouvelles institutions d'enseignement constituent alors un lieu privilégié pour favoriser les débats et critiques. Réunie dans un lieu de savoir sans encadrement sévère et

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

³⁸ Paul-André Linteau et al., *Histoire du Québec contemporain*, p. 764.

³⁹ François-Pierre Gingras et Neil Nevitte, « La Révolution en plan et le paradigme en cause », *Revue canadienne de science politique*, vol. 16, no. 4, (décembre 1983), p. 715.

⁴⁰ Bruno Roy, « L'Osstidcho : une expérience de libération », p. 49; Roy cite ici un passage de Robert Giroux, « Les deux pôles de la chanson Québécoise... », p. 128.

encouragée par de jeunes enseignants laïcs, la jeunesse du baby-boom développe un sens critique et une identité générationnelle qui contribuent grandement à la diffusion de la contre-culture au Québec⁴¹. Deuxièmement, la Révolution tranquille, étant à l'époque perçue comme une période de rattrapage, il n'est pas surprenant que le Québec, déjà lancé dans une quête culturelle et artistique majeure, adopte avec enthousiasme ce style musical ambitieux. Étant lié à la fois à la contre-culture populaire et à la haute culture « classique » autrefois inaccessible, ce style musical britannique semble alors correspondre aux idéaux artistiques québécois. Troisièmement, et c'est probablement ce facteur qui est le plus déterminant dans le succès du genre progressif au Québec, la province francophone se situe au carrefour de plusieurs influences culturelles. Comme le souligne Yvan Lamonde, l'influence intellectuelle de la Grande-Bretagne est non négligeable au Québec⁴². Au cours des années 1970, au plan musical, cette influence semble ici plus marquée qu'aux États-Unis, contribuant ainsi à expliquer la proximité des scènes musicales et l'enthousiasme québécois pour le rock progressif britannique.

Ces trois facteurs auraient favorisé, au Québec, l'émergence d'un petit paradis de la musique progressive en Amérique du Nord. Le succès du rock progressif témoignerait donc d'une affinité générationnelle produite par un contexte historique spécifique marqué par la concrétisation de certains des grands chantiers de la Révolution tranquille vers la fin des Trente Glorieuses dans un Québec où l'éducation supérieure est plus accessible et où la culture britannique pénètre peut-être plus facilement qu'ailleurs. L'extravagance lyrique, les futurs utopiques, le spiritualisme ancré dans la redécouverte de l'Orient et les expérimentations de drogues psychédéliques ne sont qu'autant d'éléments du progressif qui dévoilent son ancrage dans les intérêts subversifs de la jeunesse des années 1970⁴³.

⁴¹ Paul-Émile Gingras, « Les cégeps d'hier à demain – 3. Les années conflictuelles », *Pédagogie collégiale*, Mars 1993, Vol. 6, n. 3, p. 6.

⁴² On peut notamment référer à Yvan Lamonde, *Allégeances et dépendances. L'histoire d'une ambivalence identitaire*, Montréal, Éditions Nota bene, 2001, 266 p. et à Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec, 1760-1896*. Ville Saint-Laurent, Fides, 2000, 572 p.

⁴³ Jay Keister et Jeremy L. Smith, « Musical Ambition... », p. 433-434; Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 206-207.

2.2. Thèmes, valeurs et messages d'Harmonium

Si la musique d'Harmonium se comprend mieux en regard du contexte de la fin des Trente Glorieuses et de l'attitude et de la quête musicale particulière du *meta-genre* progressif, elle doit aussi être examinée en fonction des thèmes, valeurs et messages dont elle est porteuse. Comme le souligne Guy Genest, en érigeant des artistes en piliers de la chanson québécoise, on contribue à la mythification de ces derniers jusqu'à en oublier la signification qu'ils accordent eux-mêmes à leurs œuvres⁴⁴. C'est pourquoi, dans cette section, notre objectif est d'étudier les thématiques dominantes au sein des trois albums d'Harmonium. Nous contextualiserons d'abord l'essor d'Harmonium en regard de l'intégration et de la popularisation de la contre-culture au Québec au tournant des années 1970⁴⁵. Nous examinerons ensuite les visées artistiques du groupe, les principaux thèmes au sein de son œuvre ainsi que ses prises de positions et messages lors d'entrevues. Pour ce faire, nous examinerons l'approche particulière d'Harmonium à l'authenticité musicale qui s'exprime au travers de l'équilibre entre la virtuosité artistique progressive et l'émotivité de la chanson folk. Finalement nous aborderons les deux thèmes centraux de l'œuvre du groupe, soit la nature et le spiritualisme.

2.2.1. Un groupe ancré dans la contre-culture et l'avant-garde populaires

« I believe that rock... is as much a cultural practice as a musical style⁴⁶ »

En vue de saisir les valeurs et idéaux qui animent Harmonium, on peut d'abord s'intéresser à l'influence de la contre-culture, car elle semble avoir joué un rôle majeur dans l'émergence de la scène musicale du folk et du rock. Aux États-Unis, le folk-rock engagé s'est développé de pair avec une contre-culture contestataire pacifiste et avec le Mouvement des droits civiques. En Angleterre et en Californie, le rock psychédélique et le rock progressif sont apparus au sein du milieu underground consommateur de substances hallucinogènes et porteur d'une contre-

⁴⁴ Guy Genest, « Main basse sur la chanson — La chanson au Québec : de l'art de dire à l'industrie de l'insignifiance », *Québec français*, no. 147, 2007, p. 41.

⁴⁵ Nous suivons ici l'idée de Chris Anderton, « A many-headed beast... » selon laquelle l'attitude progressive est caractérisée par la préservation d'une mentalité rebelle. On retrouve aussi cette idée chez Jay Keister et Jeremy L. Smith, « Musical Ambition... »; Paul Hegarty et Martin Halliwell, *Beyond and before, progressive rock since the 1960's*, New-York, Continuum, 2011, p. 8-9.

⁴⁶ Edward Macan, *Rocking the Classics...*, p. vii.

culture « existentialiste ». Le retard technique des artistes québécois pourrait donc être lié au développement tardif de cette contre-culture⁴⁷ qui n'apparaît au Québec qu'à la toute fin des années 1960. Toutefois, il semble qu'en raison du fort engagement des artistes des années 1960 dans les problématiques québécoises de la décolonisation et de l'affirmation nationale, le léger retard dans le développement de la contre-culture ait rarement été mentionné pour expliquer le décalage dans l'adoption du folk-rock et du rock progressif⁴⁸. En effet, à l'époque, des auteurs influents comme Victor-Lévy Beaulieu définissent la contre-culture au travers du courant d'affirmation nationale⁴⁹. Au Québec, le terme de contre-culture fait donc souvent référence à une contre-culture de type *nationalitaire*⁵⁰. La contre-culture de la chanson de contestation et de la musique expérimentale que l'on retrouve aux États-Unis et en Grande-Bretagne est quant à elle ancrée dans la définition plus « générique » du terme qui fait référence à la contre-culture *activiste et existentialiste*⁵¹ qui n'apparaît au Québec que vers le début des années 1970⁵². L'une des différences les plus fondamentales avec la contre-culture est qu'elle est aussi une idéologie de l'apolitisme, ce qui la distingue nettement du mouvement nationalitaire. Sans nier l'impact politique de l'apolitisme, l'effet produit par cette contre-culture n'est pas nécessairement lié au mouvement politique néonationaliste des années 1970, car il est « produit à travers une décentration de l'action politique hors du lieu où les rapports de force se nouent et se dénouent ordinairement⁵³ ».

Avec l'adoption de cette contre-culture par la jeunesse des années 1970, la cause souverainiste n'est plus l'unique objet de mobilisation. La définition même de l'engagement artistique tend alors à s'élargir, car la contre-culture vise l'émancipation totale de l'individu : « Dans cette perspective, les chansons engagées ne le sont pas au nom d'une organisation ou

⁴⁷ Doug Ogram, *Born at the Right Time...*, p. 189.

⁴⁸ Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 202-204; Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 44-54; Robert Giroux, « Les deux pôles de la chanson Québécoise... », p. 119-120.

⁴⁹ Robert Giroux, « Les deux pôles de la chanson Québécoise... », p. 120.

⁵⁰ Selon Gaétan Rochon, il existe au moins trois courants contre-culturels distincts : l'activisme de la *New Left*, l'existentialisme de la *Beat Generation* et le *courant nationalitaire* issu des revendications des minorités nationales; Gaétan Rochon cité par Robert Giroux, « Les deux pôles de la chanson Québécoise... », p. 119.

⁵¹ Pour le reste de ce mémoire, sauf indication contraire, nous utiliserons simplement le terme de contre-culture pour référer à la contre-culture activiste et existentialiste.

⁵² Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 202-204.

⁵³ Jules Duchastel, « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », p. 256-257.

d'un parti. Elles sont d'abord et avant tout l'éveil d'une conscience des rapports de domination⁵⁴ ». Amalgamant les thèmes de la contre-culture à un nouveau style musical, des artistes comme Harmonium, Beau Dommage et Octobre marquent cette transition⁵⁵. « [Ces groupes] sont apparus au moment où la jeunesse était moins farouchement nationaliste, en même temps que plus ambivalente. Ils appartiennent à la contre-culture des années 75, définissant la révolution comme la somme des libérations individuelles provoquées dans la conscience⁵⁶ ». Les thématiques et valeurs dont ils sont porteurs reflètent ces changements culturels alors que la question nationale perd quelque peu de son importance face à la mouvance hippie et à la culture psychédélique. Les thématiques prédominantes sont désormais celles de l'authenticité, de la libre expression des émotions, du spiritualisme, de la créativité artistique, de la paix, de la nature, de l'amour, de la liberté sexuelle et de la consommation de drogues⁵⁷. Bien qu'aujourd'hui il soit difficile de croire « que l'on fait la révolution en ayant de multiples partenaires sexuels, en fumant des joints et en écoutant de la musique underground⁵⁸ », en 1970, la jeunesse québécoise semble convaincue qu'elle est l'avant-garde d'une révolution qui commence par la libération des mœurs⁵⁹ et la prise de conscience des individus et ces idéaux influencent grandement le milieu musical.

L'enregistrement de *l'heptade* en 1976 concrétiserait le mariage du groupe avec les idéaux artistiques et communautaires de cette contre-culture alors qu'Harmonium s'érige en avant-garde artistique de ce courant⁶⁰ :

Loin des médias et dans l'anonymat, les artistes vont mettre leur ego en veilleuse pendant des mois pour le pur plaisir de faire de la musique ensemble. *L'Heptade* représente, à lui seul, par la convergence de diverses tendances, l'esprit communautaire et d'exploration qui caractérise l'époque. Et dans cette aventure placée tout entière sous le signe du

⁵⁴ *Ibid.*, p. 210.

⁵⁵ Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 77-79.

⁵⁶ Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 205.

⁵⁷ Chris Anderton, « A many-headed beast... », p. 423. Il est à noter que sur la consommation de drogue, Fiori adopte la même attitude que Frank Zappa. Pour lui, la musique est un environnement sans drogues et l'image de drogués attribuée à Harmonium découle largement d'une projection et d'une interprétation du public, car comme le note Serge Fiori, « Bien sûr, comme tous les membres d'Harmonium, il projettera l'image d'un adepte des drogues, mais cette apparence relèvera davantage de la croyance populaire, des préjugés à l'égard des musiciens, que de la réalité » ; Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 74.

⁵⁸ Jean-Philippe Warren, *Une douce anarchie, Les années 68 au Québec*, p. 255.

⁵⁹ François Ricard, *La génération lyrique*, p. 24-25.

⁶⁰ Sur l'idée d'avant-garde populaire, référer à Bill Martin, *Listening to the Future...*, p. 2.

métissage, comment ne pas voir un signe avant-coureur de ce que sera la musique des prochaines décennies⁶¹?

Déjà, en 1973, Yves Robillard suggère que cette contre-culture autrefois marginale est sur le point de se transformer en « underground populaire⁶² ». Les premières manifestations de cette contre-culture populaire, sous la forme du théâtre d'avant-garde et du théâtre à thèse⁶³ et la diffusion de la contre-culture contestataire, écologiste, humaniste et universaliste avec la fondation des revues *Mainmise* en 1970 et *Presqu'Amérique* en 1971⁶⁴ auraient ainsi préparé l'arrivée des groupes de rock contre-culturels. Dans ce contexte favorable, le folk-rock et le rock progressif prennent rapidement de l'ampleur et s'érigent en avant-garde musicale d'une contre-culture qu'ils contribuent à populariser⁶⁵. En regard de la contre-culture populaire, l'histoire des groupes folk et progressifs québécois comme Harmonium peut donc difficilement être racontée uniquement comme une affirmation de la québécoité en musique⁶⁶. L'œuvre d'Harmonium devrait aussi être lue en regard des sensibilités artistiques contre-culturelles des jeunes artistes québécois des années 1970. En effet, étant à la fois animé par une quête musicale progressive et par les valeurs contre-culturelles d'une génération, ce groupe sera porteur d'un projet musical qui oscille entre une quête artistique et le désir de préservation de son authenticité.

2.2.2. Entre quête artistique et préservation de l'authenticité

Comme plusieurs artistes du rock progressif, Harmonium est guidé par une démarche musicale et une quête artistique de progression et d'expérimentation constantes⁶⁷. Cette quête amène Harmonium à briser les barrières musicales traditionnelles. Il s'inspire ainsi de différents styles musicaux pour accoucher d'un art nouveau qui brise les conventions musicales en combinant à la fois les refrains accrocheurs de la chanson populaire aux élans lyriques de la poésie subversive

⁶¹ Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 85.

⁶² Yves Robillard, *Québec Underground 1962-1972, Volume 2*, préambule non paginé.

⁶³ Gildas Illien, *La Place des Arts et la Révolution tranquille...*, p. 66.

⁶⁴ Andrée Fortin, *Passage de la modernité...*, p. 197-198; *Mainmise* à Montréal et *Presqu'Amérique* à Québec.

⁶⁵ Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered*, p. 16.

⁶⁶ Renée-Berthe Drapeau, « Le yé-yé... », p. 153.

⁶⁷ Chris Anderton, « A many-headed beast... », p. 419; Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered*, p. 6-8; Paul Stump, *The Music's All the Matters, A History of Progressive Rock*, Quartet books, London, 1997, p. 9.

et le « *low art* » du folk-rock au « *high art* » de la musique classique et du jazz⁶⁸. Le point culminant de cette quête progressive se situerait dans l'album double de *l'heptade* qui combine les arrangements classiques de Neil Chotem, l'énergie électrisante et la virtuosité du rock progressif symphonique et le son évanescent et l'émotivité du folk planant.

Toutefois, la quête musicale d'Harmonium ne peut être résumée à un agrégat de caractéristiques techniques⁶⁹. La quête artistique du groupe s'inscrit aussi dans un projet de préservation et de valorisation de l'authenticité, de l'émotivité et de la spiritualité au travers de la démarche musicale⁷⁰. Cependant, on ne réfère pas ici aux mêmes standards « d'authenticité » qui prévalent au cours de la décennie précédente. Dans le Québec des années 1960, l'authenticité en chanson réfère à la place de la question nationale, de la politique et de la québécoité dans l'œuvre de l'artiste⁷¹. L'authenticité musicale est donc ici ancrée dans la contre-culture nationalitaire. Toutefois, avec l'intégration et la popularisation de la contre-culture activiste et existentialiste au sein des jeunes des années 1970, l'authenticité réfère désormais à la symbiose des actions, des émotions et des expériences⁷². C'est une idéologie vécue au quotidien⁷³ qui, chez les artistes, s'exprime au travers de la musique. La place de la question nationale dans la définition de l'authenticité diminuerait alors au profit de l'affirmation d'un processus de création artistique émotionnel et personnel ancré dans le vécu de l'artiste qui utilise son art comme véhicule de transmission des valeurs et idéaux de sa génération.

Néanmoins, à partir du milieu de la décennie 1970, selon plusieurs artistes et critiques⁷⁴, maints groupes de rock progressif perdent cette authenticité, cette honnêteté cette sensibilité

⁶⁸ Sur cette opposition récurrente entre art mineur et art majeur en chanson, référer à Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 23-24. Et sur cette même opposition entre le rock comme « *low art* » et la musique classique comme « *high art* », référer à Bill Martin, *Listening to the Future...*, p. 21-23.

⁶⁹ C'est là le thème de l'article de Chris Anderton, « A many-headed beast... ».

⁷⁰ Bill Martin, *Listening to the Future...*, p. 6; Paul Hegarty et Martin Halliwell, *Beyond and before...*, p. 8-9. Ces auteurs suggèrent qu'à son meilleur, la quête musicale progressive est aussi une quête d'authenticité et une *attitude* artistique progressive.

⁷¹ Caroline Durand, *Chanson québécoise...*, p. 106.

⁷² Doug Owsram, *Born at the Right Time...*, p. 168-169.

⁷³ Serge R. Denisoff, « Generations and Counter-Culture : A Study in the Ideology of Music », p. 35; Jules Duchastel, « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », p. 258.

⁷⁴ Ces réflexions sont inspirées des entrevues de Mount Campbell (du groupe The Egg) et d'Arthur Brown (The Crazy World of Arthur Brown) dans le documentaire de Chris Rodley, dir., *Prog Rock Britannia : An Observation in Three Movements*, Royaume-Uni, BBC, 2009, 1h, 30min. Cependant, on retrouve aussi des références à cette

musicale. Plusieurs grands groupes du progressif se seraient alors égarés dans l'intellectualisation musicale à outrance et les tournées effrénées où la conscience musicale a cédé le pas à l'hystérie du spectacle⁷⁵. C'est cet égarement que semblent craindre Serge Locat et Serge Fiori avec la tournée de *l'heptade*⁷⁶ :

On avait perdu le contact avec le public et le roulement qu'on a toujours voulu avoir. Si on montait sur scène, ce n'était que pour une raison : ce contact-là. Et on ne l'avait plus. C'était devenu Harmonium en grosses lettres. Les gens nous contemplaient, mais ne nous regardaient plus. Comme si on flottait dix pieds dans les airs! [...] Câlissez-moi ces lettres-là à terre, y'a rien là⁷⁷.

Il semble que vers le milieu de la décennie 1970, la notion d'authenticité se complexifie. L'authenticité musicale réfère alors aussi à l'évaluation de la capacité de l'artiste à ne pas simplement « performer » sur scène, car il doit aussi continuer à véhiculer une catharsis émotionnelle au travers de son œuvre pour connecter avec son public. Les artistes progressifs qui ont su se démarquer alors que le genre était globalement en déclin sont donc ceux qui, comme Harmonium au Québec ou Queen en Grande-Bretagne, ont su retirer le meilleur du rock progressif : recherche constante du progrès musical, virtuosité et créativité et l'amalgamer aux critères d'authenticité artistique « émotionnelle » des années 1970. Il semble que chez Harmonium, l'influence du folk-rock ancré dans les valeurs contre-culturelles et la quête d'une expérience artistique émotive ont été décisives dans la préservation de l'authenticité du groupe, car malgré son virage progressif, il préserve la centralité de la voix et de la catharsis émotionnelle⁷⁸. En conservant cette « authenticité émotionnelle » au cœur de ses compositions et de ses prestations, Harmonium a ainsi pu obtenir un immense succès avec *l'heptade* malgré l'essoufflement du rock progressif dans la deuxième moitié des années 1970.

Pour illustrer comment s'exprime cette authenticité, comparons Harmonium à Sloche. Comme en témoigne la composition au titre équivoque *Algébrique* de Sloche, ce groupe progressif virtuose réfléchit intellectuellement, voire mathématiquement la musique, perdant

situation dans les principales monographies portant sur le rock progressif, notamment chez Bill Martin, *Listening to the Future...* et Paul Stump, *The Music's All the Matters...*

⁷⁵ Paul Stump, *The Music's All the Matters ...*, p. 183-196.

⁷⁶ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 208-210.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Doug Owsram, *Born at the Right Time...*, p. 207-208.

ainsi une certaine émotivité au profit d'une complexité musicale recherchée. Inversement, Serge Fiori axe plutôt sa démarche de composition sur la transe et la spontanéité. Il répète les mêmes accords pendant des heures, comme un mantra, en laissant son inconscient trouver la suite⁷⁹. Il en va de même pour Michel Normandeau pour qui la libre expression des émotions permet d'éviter la rationalisation froide de la musique : « Mon contact avec le monde extérieur et tous les individus qui le composent ne peut être valable que s'il est basé sur mon sentiment. Sinon, ce sont les schèmes de ma rationalité qui prennent le dessus, et le monde ne devient que la synthèse de mes informations⁸⁰ ». Harmonium tente donc clairement d'éviter de sombrer dans une vision purement intellectuelle de la musique en préservant un rapport organique et sensuel à la composition. Ce rapport est si fort que selon le témoignage de Serge Fiori, il était incapable d'enregistrer la chanson *L'Exil* (1976) sans éclater en sanglot en raison de l'intensité émotionnelle de la chanson⁸¹.

La quête artistique du groupe ne se définit donc pas seulement comme une recherche de complexité et de virtuosité musicale, car la musique d'Harmonium est aussi et surtout composée pour appuyer la voix dans sa mission de transmission des émotions. Effectivement, malgré la complexité grandissante des arrangements musicaux d'Harmonium pour *l'heptade*, l'approche musicale du groupe soutient toujours l'atteinte d'un paroxysme émotionnel qui permet à l'audience de connecter avec sa musique⁸². *L'heptade* étant le dernier album studio du groupe avant sa séparation, il semble qu'Harmonium se soit séparé avant de sombrer dans la désincarnation intellectuelle et la commercialisation à outrance caractéristiques du rock progressif décadent de la fin de la décennie. En effet, les prémises de cette dynamique d'intellectualisation musicale se constatent avec le renvoi, en 1976, de Michel Normandeau qui ne peut plus suivre le développement musical du groupe qui se transforme lentement en *super-groupe*⁸³. Puis, en 1977, l'annonce du départ de Serge Locat se fait en réaction à la

⁷⁹ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 101.

⁸⁰ Michel Normandeau en entrevue avec Georges A. Turcot, « Harmonium : tout part du ventre », p. 16.

⁸¹ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 185.

⁸² Selon Owsram, cette émotivité est l'essence même du rock : Doug Owsram, *Born at the Right Time...*, p. 207-208 et 232; Georges A Turcot, « Harmonium : tout part du ventre », p. 13; Bill Martin, *Listening to the Future...*, p. 6.

⁸³ On utilise l'expression super-groupe pour qualifier un groupe formé d'artistes ayant déjà fait preuve de leur talent et ayant déjà atteint le succès commercial préalablement. Pour *l'heptade*, Harmonium passait de quatre à sept membres (huit avec Neil Chotem qui compose les pièces classiques) et le rôle et la place de Normandeau en sont

transformation d'Harmonium en « entreprise ». Le claviériste trouve alors qu'il n'a plus d'emprise sur l'avenir du groupe, que l'esprit communautaire a disparu, que les membres sont devenus remplaçables et que les décisions sont prises au-dessus des artistes par la compagnie et les agents⁸⁴.

Après ces départs successifs, Serge Fiori, le pilier du groupe, alors aux prises avec une dépression, mettra fin à l'aventure d'Harmonium en refusant l'offre de CBS pour un album en anglais et la promesse d'une percée internationale. Si ce refus de Fiori a nourri une lecture politique de l'histoire d'Harmonium, il faut aussi replacer cette décision dans la perte graduelle des idéaux d'authenticité et de communautarisme qui animaient le projet d'origine et dans le refus du virage commercial. D'ailleurs, en entrevue, le groupe a toujours soutenu avec émotion l'idée selon laquelle le fait de chanter en français relève d'un simple état de fait :

Dans le genre, vous chantez en québécois, est-ce parce que vous êtes politisés ou jouez-vous le jeu du Québec français. On l'a jamais fait dans ce sens-là. C'est tellement simple, on vit ici et on a des chansons. [...] On a joué avec beaucoup de musiciens anglophones, des gars qui jouent « pas possible » et qui ont énormément de talent. Je ne sais vraiment pas ce que les fanatiques pensent qu'on devrait faire avec tout ce potentiel et ce monde-là. Quelle rapport cela peut avoir⁸⁵?

Puisque l'offre de CBS supposait que le chanteur délaisse sa langue maternelle qui est une expression de son authenticité, le refus de Fiori devrait être lu en regard de la préservation de l'authenticité artistique du groupe plutôt que comme un choix politique ou idéologique réfléchi : « C'est une authenticité québécoise qu'on a, bien plus que des grandes idéologies. On fait de la musique et des paroles québécoises, non pas qu'on ait décidé en termes de rationnel qu'il fallait que cela soit québécois, mais bien parce qu'on vit ici, à Montréal, à Rougemont et à Saint-Roch⁸⁶ ».

grandement diminués, malgré le fait qu'il soit un membre fondateur. Qui plus est, l'ajout d'instrumentistes talentueux et la recherche constante de progressions musicales plus complexes contrastent avec le jeu de guitare plus simple de Normandeau, favorisant ainsi son départ.

⁸⁴ Serge Locat, en entrevue avec Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 210.

⁸⁵ Georges A. Turcot, « Harmonium : tout part du ventre », p. 14; nous soulignons.

⁸⁶ *Ibid.*

En expliquant le succès d'Harmonium en dehors du cadre d'interprétation traditionnel de la chanson québécoise, nous espérons avoir enrichi ce champ d'étude en soulignant que la notion d'authenticité varie selon la scène musicale, le public et l'époque concernés. En effet, l'authenticité est comprise différemment au cours des décennies 1960 et 1970 et ne réfère pas aux mêmes concepts en chanson québécoise et dans le folk-rock et le rock progressif. La construction d'un récit de la québécoité en chanson pourrait donc être analysée en regard de la prédominance de la notion d'authenticité telle que véhiculée par le milieu artistique des années 1960 où la cause nationale et le devenir du peuple québécois revêtent une importance capitale⁸⁷. Dans le cas d'Harmonium, bien que la question nationale ne soit pas un facteur négligeable, il semble nécessaire d'interpréter son œuvre de manière plus nuancée en regard de la quête musicale progressive et du concept d'authenticité qui prévaut au sein de la contre-culture des années 1970.

Toutefois, jusqu'à présent, nous avons seulement examiné les valeurs, thèmes et messages d'Harmonium dans leurs grandes lignes par l'étude de la contre-culture, de la quête progressive et de l'authenticité. Pour compléter cet examen, il est donc nécessaire de se pencher sur les thématiques spécifiques que l'on retrouve au sein de l'œuvre et des témoignages d'Harmonium.

2.2.3. *Nature*

Notons d'abord que les thématiques de la nature et du spiritualisme sont à inscrire dans l'air du temps et dans la contre-culture populaire des années 1970⁸⁸. L'omniprésence des thèmes de la nature, de l'émotion humaine et du spiritualisme inspirés des religions orientales dans les compositions d'Harmonium témoignerait en ce sens des affinités du groupe avec les aspirations des mouvements hippies des années 1960. Toutefois, il semble ici que l'optimisme lyrique qu'identifiait François Ricard au sein de la première vague de baby-boomers⁸⁹, se transforme vers le milieu des années 1970 en un projet plus modeste qui se présente comme une révolution personnelle au travers du contact avec la nature et une quête spirituelle. Bien que les thèmes de

⁸⁷ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 42; Caroline Durand, *Chanson québécoise...*, p. 110-111.

⁸⁸ Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 206.

⁸⁹ François Ricard, *La génération lyrique*, 1994, p. 123.

la nature et du spiritualisme soient difficilement dissociables, nous commencerons par une étude du premier des deux thèmes, puisque un album entier d'Harmonium y est dédié.

Le deuxième album du groupe, *Si on avait besoin d'une cinquième saison* (1975), suit la ligne directrice du rythme et de l'émotion dégagée par le changement des saisons et suggère l'idée d'un manque et d'une œuvre à compléter en regard de la relation de l'être humain à la nature. Tout comme d'autres groupes de rock progressif québécois de l'époque, comme Maneige qui chante le paysage québécois, on sent dans la musique d'Harmonium l'importance du changement des saisons sur l'humain, où la légèreté de l'été (*Dixie*) contraste avec la déprime automnale (*Depuis l'automne*). Se rapprochant du courant romantique du XIX^e siècle, avec *Depuis l'automne*, Harmonium partage un sentiment d'aliénation et d'isolement produit par la mésadaptation aux valeurs et conventions sociales de son temps⁹⁰. La dernière composition de l'album, *Histoires sans paroles*, dont la première partie est nommée *L'isolement*, propose comme remède à ce sentiment d'aliénation la fuite dans un songe⁹¹. Rappelant le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, *Histoire sans paroles* nous emporte dans un univers féérique qui révèle avec vivacité la sensibilité lyrique et la vision romantique de la nature de la génération du baby-boom. D'ailleurs, en suggérant que la cinquième saison, l'œuvre à compléter, est celle de l'émotion humaine, cet album d'Harmonium rejoint le thème du spiritualisme. Selon Olivier Cruchaudet, Harmonium suggère qu'il manque quelque chose à l'ordre actuel; une cinquième saison, un temps nouveau⁹², peut-être une révolution culturelle ancrée dans la prise de conscience individuelle comme chez *Mainmise*⁹³? Cet album est à inscrire dans la même sensibilité utopique que l'on retrouve chez le groupe progressif britannique Yes chez qui le cynisme de la contre-culture existentialiste disparaît entièrement au profit de l'affirmation d'un monde nouveau en symbiose avec les idéaux de la jeunesse et avec la nature où le libre développement de l'esprit est possible⁹⁴.

⁹⁰ Sur la place du romantisme dans le rock progressif, référer à Chris Anderton, « A many-headed beast... », p. 424.

⁹¹ Sur cette analyse du romantisme, référer à E.F., Kravitt, « Romanticism today », *The Musical Quarterly*, 76/1, 1992, p. 100.

⁹² Olivier Cruchaudet, « Harmonium - Dis-moi, c'est quoi ta toune ? ».

⁹³ Andrée Fortin, *Passage de la modernité...*, p. 197-198.

⁹⁴ Bill Martin, *Listening to the Future...*, p. 6; Jay Keister et Jeremy L. Smith, « Musical Ambition... », p. 443-444.

Toutefois, cette utopie semble ici être en marge de la réalité québécoise de plus en plus urbaine. Contrairement au groupe Octobre qui assume cette urbanité, Harmonium nous propose plutôt une fuite vers la nature et les paysages fantastiques. La pochette du deuxième opus *La cinquième saison* fait foi de cette tendance alors que les membres du groupe sont présentés dans un paysage féérique avec leurs cheveux et barbes longues et des ailes de papillon au dos⁹⁵. Évidemment, l'imaginaire de la nature possède une importance indéniable au Québec où l'idéal du retour à la terre refait sporadiquement surface comme une échappatoire à l'environnement urbain. De l'idéalisation de la vie à la campagne par rapport à la vie en ville dans *Bonheur d'Occasion* de Gabrielle Roy, à l'escapade fantastique que nous propose Harmonium avec sa *Cinquième Saison*, on ne peut que constater la récurrence du thème de la nature qu'on oppose à l'univers urbain. D'ailleurs, Serge Fiori achètera une maison de campagne à Saint-Césaire, dans les Cantons de l'Est, où Harmonium composera *l'heptade*, une œuvre à inscrire dans l'esprit communautaire de retour à la terre des communautés hippies⁹⁶. Fiori est aussi très proche des Séguin. Après Harmonium il enregistrera avec Richard Séguin l'album *Deux cents nuits à l'heure*. Cette proximité est significative, car les Séguin prônent alors le retour à la terre et la simplicité volontaire en vivant, comme plusieurs jeunes Québécois de l'époque, dans une commune hippie sur une ferme. En trame de fond d'Harmonium on retrouve ainsi les valeurs du communautarisme et du rapport harmonieux à la nature qui caractérisaient le *flower-power* américain des années 1960⁹⁷. Ce projet reflète toutefois une réalité quelque peu différente de celle des années 1960, car il semble plus axé sur le parcours spirituel individuel que sur un projet de révolution globale. Comme l'affirme le groupe en entrevue, la cinquième saison est celle de l'émotion humaine dégagée par le changement des saisons.

2.2.4. Spontanéisme et spiritualité

Une autre valeur fondamentale au cœur de cette mouvance hippie que l'on retrouve dans l'œuvre d'Harmonium est l'idéal de la spontanéité et le règne de l'émotion et du moment présent. La contre-culture célèbre alors la spontanéité, qu'elle soit réfléchie, satirique ou carrément absurde.

⁹⁵ Michel Poitras, « Harmonium », p. 44.

⁹⁶ Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 85.

⁹⁷ Robert Léger, *La chanson québécoise...*, p. 77.

L'objectif est de s'écarter du rationalisme froid et de la mise en tutelle des émotions⁹⁸ qui sont alors ouvertement récusés par cette mouvance qui lui préfère l'expression spontanée des passions et sentiments⁹⁹. Bien que cette idéologie soit surtout caractéristique des mouvements artistiques et des communes hippies, au Québec, ces idéaux inspirent aussi de jeunes partis politiques (*Front de libération populaire*; FLP et *Mouvement de libération populaire*; MLP)¹⁰⁰. Si plusieurs auteurs s'accordent sur l'idée que politiquement, les événements d'octobre 1970 marquent la fin de la spontanéité¹⁰¹, on constate cependant qu'une sensibilité générationnelle pour cet idéal demeure bien ancrée, comme en témoigne la section d'entrevue consacrée à Michel Normandeau à *Mainmise* en 1976 : « Je ne tiens pas à voir clair. Je ne tiens plus à voir clair. Parce que cela implique une mise en tutelle de mes sentiments et une abstraction de tout ce qui m'entoure pour en arriver à une rationalisation froide¹⁰² ».

À cette mouvance spiritualiste, on peut ajouter un élément particulier du Québec qui a contribué au succès de ces nouvelles formes de spiritualité. En effet, au tournant des années 1960-1970, le vide laissé par le déclin rapide des pratiques religieuses au Québec aurait favorisé l'essor de nouvelles pratiques et croyances spirituelles¹⁰³. Le spiritualisme et le communautarisme que l'on retrouve au sein de l'œuvre d'artistes des années 1970 comme Harmonium serait peut-être à inscrire dans la formation de nouvelles pratiques en vue de répondre au vide spirituel et au manque de communion et de cohésion collective de la génération du baby-boom qui est assez disparate malgré l'image que l'on s'en fait généralement¹⁰⁴. Centrés sur l'émotivité et l'expérience subjective de l'être humain, les thèmes musicaux d'Harmonium afficheront avec *l'heptade* un spiritualisme et un mysticisme assumé¹⁰⁵. En regard de ces idéaux,

⁹⁸ Doug Owsram, *Born at the Right Time...*, p. 232.

⁹⁹ Serge R. Denisoff, « Generations and Counter-Culture : A Study in the Ideology of Music », p. 35-38; Jules Duchastel, « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », p. 260-261.

¹⁰⁰ Effectivement, ces groupements politiques s'inspirent des idéaux anarchistes et fonctionnent selon cette idéologie spontanéiste; Jacques Pelletier, *Question nationale et lutte sociale*, p. 28.

¹⁰¹ Doug Owsram, *Born at the Right Time...*, p. 160. et Jacques Pelletier, *Question nationale et lutte sociale*, p. 28 et 180.

¹⁰² Michel Normandeau en entrevue avec Georges A. Turcot, « Harmonium : tout part du ventre », p. 16.

¹⁰³ On fait ici référence au déclin des pratiques d'introspection concrètes plutôt qu'à une notion abstraite de perte de repères pouvant être orchestrée par les tenants d'une approche néoconservatrice : Martin Petitclerc, « L'histoire comme projet démocratique », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 64, no. 1, 2010, p. 93; Michael Gauvreau, *Les origines catholiques de la Révolution tranquille*, p. 7-10.

¹⁰⁴ Stéphane Kelly, *À l'ombre du mur...*, p. 230-231.

¹⁰⁵ Georges A. Turcot, « Harmonium : tout part du ventre », p. 16; Nathalie Petrowski, *L'Actualité*, décembre 1977.

il faut aussi nuancer le raccourci historique selon lequel, au tournant des années 1960-1970, la trinité « religion, tradition et autorité » est remplacée par celle du « sex, drugs and rock'n'roll¹⁰⁶ ». Effectivement, la spiritualité de la contre-culture telle qu'on l'on retrouve dans *l'heptade* d'Harmonium est une quête en soi et un travail sur soi et non une simple échappatoire à la dureté de la vie.

Plus que tout autre, *l'heptade*, reflète cette tendance spiritualiste. Les entrevues auxquelles a participé le groupe nous informent sur les inspirations ésotériques impliquant le chiffre sept qui a une portée presque magique : sept jours de la semaine, sept cieux, sept planètes, sept musiciens au sein du groupe, sept chansons sur l'album, sept niveaux de conscience et sept étapes d'évolution de l'humain¹⁰⁷. Le mémoire de Marie-Andrée Rodrigue nous apprend aussi que ces thématiques, très populaires à l'époque, sont reliées à certaines théories bouddhistes qui suggèrent que l'humain accèdera au Nirvana après avoir franchi sept étapes successives, sept niveaux de conscience¹⁰⁸. Le groupe se serait entre autres inspiré d'un ouvrage central du renouveau spiritualiste de la contre-culture des années 1970 en reprenant les concepts du livre d'Anthony Campbell paru en 1974 : *Seven States of Consciousness: A Vision of Possibilities Suggested by the Teaching of Maharishi Mahesh Yogi*, livre qui s'inspire des enseignements du controversé Yogi ayant enseigné aux Beatles lors de leur voyage spirituel en Inde.

Comme en témoigne l'entrevue de Michel Normandeau à *Mainmise*, Harmonium tentait consciemment d'entretenir une relation spirituelle d'Harmonium avec son public. Par ses prestations, le groupe tentait de ramener un sentiment de communion spirituelle et de le partager avec son public grâce à sa musique : « Les gens accolés les uns aux autres à la fin d'un spectacle, comme les vieux qui sortaient jadis de la messe le dimanche, avec cette joie intérieure après un message d'amour, c'est ça l'ultime but d'Harmonium¹⁰⁹ ». La quête artistique d'Harmonium doit donc être située à la jonction entre recherche musicale et projet spirituel et son succès sur

¹⁰⁶ Ce raccourci historique est notamment repris par Stéphane Kelly, *À l'ombre du mur...*, p. 42.

¹⁰⁷ Louis-Guy Lemieux, « Harmonium arrive avec sa mise en scène de *L'heptade* », p. D9. et Georges A. Turcot, « Harmonium : tout part du ventre », p. 15-16.

¹⁰⁸ Marie-Andrée Rodrigue, *Le récit de l'Heptade d'Harmonium...*, p. 1-4.

¹⁰⁹ Michel Normandeau en entrevue avec Georges A. Turcot, « Harmonium : tout part du ventre », p. 16.

la scène progressive internationale s'explique notamment en regard de cet équilibre entre virtuosité et authenticité émotive de la performance artistique.

2.3. Un succès qui doit s'analyser en regard de la scène musicale progressive

L'inscription du groupe dans les valeurs de la contre-culture et dans l'esthétique du rock progressif aurait ainsi grandement contribué à sa diffusion et à sa reconnaissance à l'international. Puis, comme en témoigne la nomination par le *Rolling Stone Magazine*¹¹⁰, le rattachement d'Harmonium à la scène musicale progressive permet encore aujourd'hui au groupe de se démarquer à l'international. Le succès d'Harmonium devrait donc être relié au développement d'une scène musicale progressive internationale largement affranchie des particularités des communautés nationales¹¹¹.

Cependant, puisque le cadre d'interprétation de la chanson québécoise reflète surtout la scène musicale des années 1960, le succès d'Harmonium dans le monde anglo-saxon semble souvent mal compris. On peut notamment citer Jacques Aubé qui affirme que « L'Amérique anglo-saxonne était insensible à toute autre langue que l'anglais¹¹² » ou Roger Chamberland et André Gaulin qui écrivent que « seuls Charlebois, Vigneault et, plus tardivement Diane Dufresne, connaîtront le succès outre-frontière¹¹³ ». Ces exemples démontrent la tendance de ce champ d'étude à mettre l'accent sur un corpus d'artistes de langue française restreint tout en ne portant intérêt qu'au marché français à l'international. Un groupe comme Harmonium ne cadre pas dans ces paramètres, car son succès à l'étranger se fait largement dans le monde anglo-saxon et sa musique ne s'intègre pas au corpus « authentiquement québécois » des chansonniers¹¹⁴.

Effectivement, si Harmonium reçoit les éloges des pays francophones d'Europe, comme quelques autres artistes québécois de l'époque¹¹⁵ : « France, Belgique, Suisse et Luxembourg où l'on attend sa venue avec impatience [en 1977]¹¹⁶ », contrairement aux chansonniers

¹¹⁰ Jon Dollan et al., « 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time ».

¹¹¹ Will Straw, « Systems of Articulation... », p. 369.

¹¹² Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 81.

¹¹³ Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise, de la Bolduc à aujourd'hui*, p. 144.

¹¹⁴ Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 206.

¹¹⁵ Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 83-85.

¹¹⁶ Gérald Danis, « Harmonium », *Vidéo-Pressé* 6, no. 5, janvier 1977, p. 62.

québécois, le groupe réussit aussi à séduire le public anglo-saxon. Étant donné ce succès, Harmonium se voit quelquefois attribuer des motifs utilitaristes en raison de sa participation au projet du PQ en Californie¹¹⁷. D'autre part, puisque le cadre d'interprétation de la chanson québécoise perçoit la réussite dans le monde anglo-saxon comme un indice de la commercialisation d'un artiste¹¹⁸, il semble qu'Harmonium soit souvent considéré comme un simple groupe populaire¹¹⁹. Cependant, le succès du groupe à l'étranger ne peut être simplement raconté au travers des politiques culturelles du PQ, car bien avant *Harmonium en Californie*, le groupe réussit déjà à l'extérieur de la Belle Province. D'ailleurs, il défend farouchement sa liberté artistique et évite le virage commercial tout au long de sa carrière¹²⁰. Notre objectif dans cette dernière section est donc de nuancer l'affirmation selon laquelle le succès international des artistes québécois n'est possible que pour quelques vedettes populaires et commerciales¹²¹. Au contraire, l'exemple d'Harmonium témoignerait du fait que par son inscription dans une scène musicale particulière, un groupe québécois peut atteindre un public « taste¹²² » disséminé à l'international¹²³. Premièrement, nous recontextualiserons l'essor international du groupe sur la scène et dans la communauté musicales du rock progressif symphonique. Deuxièmement, nous soulignerons l'importance de considérer le succès d'Harmonium en regard des goûts d'un public « taste » qui sait reconnaître et apprécier une œuvre progressive originale malgré l'obstacle linguistique.

En premier lieu, alors que certaines œuvres musicales sont très restreintes dans l'espace et dans le temps en raison du dépassement ou de l'abandon des styles musicaux ou de la vétusté de leur contenu social ou politique, le progressif fait globalement bonne figure en terme de

¹¹⁷ Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 81. Précisons qu'Aubé cite ici C. L'Heureux. Toutefois l'auteur ne se trouve pas dans la bibliographie et la référence complète est introuvable. Il est donc difficile de retracer la citation originale attribuée à Serge Fiori. Qui plus est, considérant l'amitié entre Fiori et René Lévesque et la poursuite subséquente intentée par le Parti Québécois au groupe Harmonium, il est difficile d'attribuer une quelconque valeur historique à l'interprétation d'Aubé.

¹¹⁸ Caroline Durand, *Chanson québécoise...*, p. 81; Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 81-83.

¹¹⁹ Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 206.

¹²⁰ Pierre Beaulieu, « La très belle histoire de L'heptade », p. D5.

¹²¹ Caroline Durand, *Chanson québécoise...*, p. 81; Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 81-83.

¹²² Référer à la note 6 en page 59.

¹²³ Chris Anderton, « A many-headed beast... », p. 429.

diffusion internationale et de perdurance sur le long terme¹²⁴. Au Québec, *l'heptade* est souvent mentionné comme l'album emblématique du genre progressif¹²⁵. Avec le recul, le public progressif international semble lui préférer l'album de la *Cinquième Saison*, car, contrairement à *l'heptade*, il n'est pas ralenti par les transitions classiques de Neil Chotem¹²⁶ et il préserve mieux le caractère folk-progressif original du groupe¹²⁷. À l'époque, c'est cependant *l'heptade* qui semble concrétiser le succès d'Harmonium dans le monde anglo-saxon. En témoignent les nombreux spectacles à guichet fermé d'Harmonium dans le Canada anglophone, notamment au Convocation Hall et au Massey Hall de Toronto, ainsi qu'à Vancouver¹²⁸ où la tournée sera immortalisée grâce à l'enregistrement d'un album *live* de *l'heptade*¹²⁹.

Ce dernier album studio a par contre permis au groupe de se distinguer sur la scène internationale en l'inscrivant dans une scène musicale exclusive à laquelle très peu de groupes peuvent aspirer en raison des coûts importants pour l'enregistrement d'un orchestre symphonique et d'un album double. Grâce à cet album, Harmonium rejoint une scène sélecte composée de seulement quelques illustres membres, comme The Beatles, Pink Floyd, Procol Harum et Emerson Lake & Palmer. Avec *l'heptade*, le groupe se rapproche du statut d'œuvre d'art classique¹³⁰, lui permettant ainsi d'atteindre un public très particulier sur la scène internationale : « the white, educated, male, upper middle class – a privileged socio-economic

¹²⁴ Pour une analyse de l'impact artistique majeur du progressif jusqu'à aujourd'hui, référez à Hegarty et Halliwell *Beyond and before, progressive rock since the 1960's*. Au Québec, on peut penser à Sloche, groupe progressif originaire de Québec, dont les rééditions récentes d'albums ont connu un succès surprenant et à Harmonium, dont la réédition d'albums en disques compacts a permis la vente de quelques 8000 copies seulement en 1991; Michel Poitras, « Harmonium », p. 54.

¹²⁵ Robert Léger, *Chanson québécoise...*, p. 85.

¹²⁶ Olivier Cruchaudet, « Harmonium - Dis-moi, c'est quoi ta toune ? ».

¹²⁷ Jon Dollan et al., « 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time ».

¹²⁸ Michel Poitras, « Harmonium », p. 51.

¹²⁹ Nous avons ultérieurement mentionné les difficultés commerciales d'Harmonium. Ces problèmes sont dû à la poursuite de 60 000 dollars du Parti Québécois après l'échec du spectacle en Californie, au déficit accumulé de 30 000 dollars de ce spectacle et à la saisie dont Fiori est l'objet après la découverte de son « oubli » de déclarer ses revenus pendant 10 ans; Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 219-220.

¹³⁰ Marie-Andrée Rodrigue, *Le récit de l'Heptade d'Harmonium...*, p. 1-2. et Olivier Cruchaudet, « Harmonium - Dis-moi, c'est quoi ta toune ? ».

D'abord, les formes et structures combinent plusieurs influences musicales dans des mouvements qui ne sont pas sans rappeler les compositions baroques. Ensuite, les harmonies réfléchies, métriques complexes et formes allongées intègrent une pléthore d'instruments et musiciens à la manière d'un orchestre. En ce sens, le rock progressif symphonique se rapproche réellement du statut d'œuvre d'art atteint par la musique classique quelques siècles plus tôt. Sur cette question, on peut surtout référer à Macan (1997) et à Martin (1998).

stratum, to be sure¹³¹ ». On constate notamment la reconnaissance de la virtuosité d'Harmonium au sein de la scène musicale progressive au travers de l'offre d'Emerson Lake & Palmer¹³², un groupe phare du mouvement, qui invite Harmonium à faire sa première partie au Stade Olympique de Montréal en 1977. Le projet tombe cependant à l'eau puisqu'Harmonium ne pouvait s'intégrer à la tournée européenne du groupe¹³³. Néanmoins, il participera à la tournée européenne d'un autre groupe majeur de la scène progressive en faisant les premières parties de Supertramp à l'automne 1977¹³⁴.

Avec l'existence d'une scène musicale progressive bien implantée et d'un public « taste » dévoué qui recherche la virtuosité et la créativité musicale¹³⁵, le succès du groupe ne semble pas dépendre seulement des affinités linguistiques¹³⁶. Incidemment, c'est grâce à la reconnaissance de ce public « taste » qu'Harmonium pourra faire la tournée du Canada anglophone malgré l'obstacle linguistique¹³⁷. David Freeston du *Montreal Star* écrit à ce sujet en 1977 que les spectacles d'Harmonium à l'*Ottawa National Art Center* feront salle comble devant 5000 spectateurs deux soirs consécutifs et ce n'est là n'est qu'un exemple parmi tant d'autres¹³⁸. Le groupe se produira aussi six soirs consécutifs au prestigieux Massey Hall de Toronto, « du jamais vu pour un groupe québécois¹³⁹ ». Son succès en dehors des frontières du Québec se constate aussi à la télévision nationale où, en 1978, le groupe est invité au *late night show 90 minutes live* de Peter Gzowski pour participer à une entrevue et interpréter deux de ses compositions : *Comme un Fou* et *Dixie*. Son succès est si grand et la réaction des auditeurs si

¹³¹ Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered*, p. 25.

¹³² ELP est l'un des groupes phares du rock progressif et aussi l'un des plus en vogue avec sa tournée massive qui sillonne l'Amérique du Nord avec trois semi-remorques d'équipement.

¹³³ David Freeston, « For Harmonium it's music not politics ».

¹³⁴ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 208.

¹³⁵ Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered*, p. 25.

¹³⁶ Selon Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered*, p. 16, le public « taste » du rock progressif continue de se développer jusqu'à aujourd'hui, expliquant ainsi la pérennité et le succès « à retardement » de certaines œuvres.

¹³⁷ Olivier Cruchaudet, « Harmonium - Dis-moi, c'est quoi ta toune ? ».

¹³⁸ David Freeston, « For Harmonium it's music not politics ».

¹³⁹ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 198-199.

forte que Gzowski réinvite le groupe le lendemain soir pour une seconde prestation où il performe encore une fois devant un public anglophone bouche bée¹⁴⁰.

Comme le note Susanne De Lotbinière-Harwood du *Montreal Scene*, la forte émotivité du chant fait en sorte que les paroles en langue française n'incommodent pas le public anglophone, car l'émotion circule tout de même¹⁴¹. D'ailleurs, plutôt que d'être critiqués pour leurs chansons en français, c'est souvent l'inverse qui se produit alors qu'on encense l'ouverture au bilinguisme du groupe. En effet, lorsque le groupe performe devant un public anglophone, Fiori introduit et anime ses spectacles en anglais : « Before english-speaking audiences, Serge, fluently bilingual, will introduce *L'heptade's* concept – as he does in French – but there will be no singing in English¹⁴² ». Cette particularité francophone est souvent perçue comme un handicap par les compagnies de disque, mais elle permettrait peut-être aussi au groupe de se distinguer et de marquer les esprits¹⁴³.

Comme l'affirme un Serge Fiori ému dans le documentaire *Harmonium en Californie* (1978), après le premier contact du groupe avec le public anglophone enthousiaste du *Starwood* de Los Angeles : « I'm sure now that a lot of things can happen with these people¹⁴⁴ ». Le succès d'Harmonium pourrait donc être lu en regard du fait qu'il s'inscrit dans la scène progressive qui donne accès à un public spécifique et exigeant dont les goûts sont déjà confirmés¹⁴⁵. En outre, en considération du fait que le genre progressif est alors globalement en déclin, Harmonium semble apporter un vent de fraîcheur dans cette scène musicale moribonde. En effet, l'équilibre qu'il maintient entre le folk et le progressif lui permet de préserver le trait distinctif de l'émotivité vocale de Fiori et la catharsis musicale qui supporte cette émotivité (plutôt que de l'enterrer); deux choses qui contribueront au succès durable de la *Cinquième saison* au sein de

¹⁴⁰ Peter Gzowski, «Harmonium», à *90 minutes live*, CBC, 1978, [en ligne], <http://www.youtube.com/watch?v=ayG1CO0W4HI>, consulté le 23 avril 2013.

¹⁴¹ Susanne De Lotbinière-Harwood, « Harmonium's hot! », *Montreal Scene*, April 2, 1977.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Pierre Beaulieu, « La très belle histoire de L'heptade », *La Presse*, 22 jan. 1977.

¹⁴⁴ Entrevue avec Serge Fiori, dans Robert Fortier, (réalisateur), *Harmonium en Californie*. ONF, 1980.

¹⁴⁵ Bill Martin, *Listening to the Future...*, p. 27-28.

la scène progressive tout comme ce fut le cas pour Queen et l'iconique *Bohemian Rhapsody* (1975)¹⁴⁶.

En raison de l'intégration locale et régionale des pratiques de la scène musicale progressive¹⁴⁷, on comprend que malgré les différences nationales et linguistiques, les grandes œuvres de rock progressif d'artistes comme Harmonium peuvent toujours trouver une oreille attentive chez ce public « taste » disséminé à l'international en raison de l'universalisation de certaines pratiques, codes et langages musicaux. Plutôt que d'être un exemple de l'unicité de la culture québécoise, le succès d'Harmonium serait donc à réévaluer en fonction de son inscription dans une scène musicale internationale¹⁴⁸. Au cours des années 1970 s'effectue donc un virage important face aux perspectives de la décennie précédente. Contrairement aux années 1960 où l'on ne perce à l'extérieur du Québec qu'en tant que « vedettes populaires¹⁴⁹ », comme le démontre le cas d'Harmonium, au cours des années 1970, s'il est en mesure de s'inscrire dans une scène musicale préexistante, le succès d'un artiste de rock progressif à l'international peut se faire sans concessions aux compagnies de disque. En ce sens, le succès de *l'heptade* au Canada anglais, la reconnaissance internationale de la *Cinquième saison*, la tentative du groupe aux États-Unis et sa collaboration avec Supertramp témoigneraient de l'inscription du groupe dans cette scène musicale et cette communauté progressive internationale plutôt que d'attester d'une commercialisation, d'une récupération politique ou d'un utilitarisme expansionniste de la part d'Harmonium¹⁵⁰.

En résumé, le succès d'Harmonium à l'international repose sur plusieurs facteurs, soit : l'existence d'une scène musicale progressive, l'inscription du groupe dans la communauté musicale du rock symphonique, les goûts d'un public « taste » qui sait reconnaître une œuvre progressive majeure et la préservation de « l'authenticité » artistique et émotionnelle du groupe. On constate ainsi que, si on évite une classification musicale rigide et qu'on considère

¹⁴⁶ Arthur Brown, en entrevue pour Chris Rodley, dir. *Prog Rock Britannia : An Observation in Three Movements*, Royaume-Uni, BBC, 2009, 1h, 30min.

¹⁴⁷ Chris Anderton, « A many-headed beast... », p. 429.

¹⁴⁸ Will Straw, « Systems of Articulation... », p. 369.

¹⁴⁹ Caroline Durand, *Chanson québécoise...*, p. 81.

¹⁵⁰ Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 81.

Harmonium autrement que comme un groupe « pop » ou commercial¹⁵¹, son succès peut être interprété en fonction du renforcement d'une scène musicale progressive à l'échelle internationale au courant de la décennie 1970¹⁵². Grâce au savant équilibre que maintient le groupe qui adopte les pratiques de cette scène musicale progressive sans y sacrifier son authenticité artistique, Harmonium a ainsi pu se projeter en dehors de la francophonie, ce que peu d'artistes québécois ont réussi à faire en langue française.

Conclusion

Dans ce deuxième chapitre, nous avons tenté de recontextualiser l'essor d'Harmonium dans une dynamique musicale et culturelle plus large. Dans la première section, nous avons d'abord démontré la pertinence d'inscrire Harmonium dans le rock progressif en raison des similitudes formelles et de l'intégration de l'attitude progressive par le groupe. Par la suite, nous avons contextualisé Harmonium dans la fin de la prospérité des Trente Glorieuses qui s'essoufflent pour mieux comprendre le contexte culturel plus large dans lequel le groupe émerge. Ce faisant, on comprend mieux le succès étonnant du rock progressif au Québec, et l'essor d'Harmonium qui doivent être compris en regard de l'enthousiasme d'une jeunesse critique, éduquée, ouverte à la culture britannique et à une quête artistique qui oscille entre haute-culture et contre-culture. Dans la seconde section, nous avons étudié les thèmes valeurs et messages d'Harmonium. Premièrement, nous avons souligné l'importance de la culture d'avant-garde musicale et de la contre-culture populaire dans le succès du groupe. En effet, l'intégration de la contre-culture contestataire, écologiste, humaniste et universaliste au début des années 1970 aurait préparé la venue d'Harmonium qui a, en retour, agi comme avant-garde artistique de la contre-culture. Deuxièmement, nous avons examiné l'approche d'Harmonium à l'authenticité musicale qui s'exprime au travers de l'équilibre entre la virtuosité artistique progressive et l'émotivité de la chanson folk, montrant ainsi que la notion d'authenticité s'est grandement transformé entre 1960 et 1970. Troisièmement nous avons étudié les deux thèmes centraux de l'œuvre du groupe, soit la nature et le spiritualisme, nous permettant ainsi de saisir sa quête artistique spirituelle et de mieux comprendre les particularités d'une génération confrontée aux ratées de la modernité en

¹⁵¹ *Ibid*; Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 206.

¹⁵² Will Straw, « Systems of Articulation... », p. 375.

arrivant à l'âge adulte à la fin d'une époque de prospérité. Finalement, nous avons suggéré que le succès d'Harmonium à l'étranger se comprend mieux en regard de son inscription dans la scène musicale internationale du rock progressif. Ainsi, nous avons proposé l'idée selon laquelle la distinction de la littérature sur la chanson québécoise entre artistes « authentiquement québécois » et artistes « populaires » est inadéquate pour analyser le succès des groupes des années 1970, car elle se base sur des catégories qui sont surtout pertinentes pour analyser la décennie 1960. Le succès d'Harmonium devrait plutôt être lu au travers de sa reconnaissance par la scène progressive « taste¹⁵³ » qui sait apprécier une œuvre, peu importe sa provenance ou la langue des artistes. Ce chapitre souligne donc que l'histoire d'Harmonium devrait être racontée en regard du *meta-genre* progressif, des préférences musicales et des sensibilités artistiques d'une génération, de la popularisation de la contre-culture, des particularités culturelles du Québec des années 1970 et de l'inscription réussie du groupe dans la scène musicale progressive.

¹⁵³ Référez à la note 6 en page 59.

Chapitre 3 :

Une mise en récit néonationaliste de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium

Jusqu'à présent, bien que nous ayons effleuré à quelques reprises la question de la symbolique souverainiste et néonationaliste attribuée au groupe, nous n'avons pas encore examiné comment les sources d'époque et les réinterprétations ultérieures de l'histoire publique entrent en conflit sur cette épineuse question. Dans ce dernier chapitre, notre objectif est donc de réfléchir sur comment a pu se construire et se renforcer une mise en récit néonationaliste de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium face à l'apolitisme officiel du groupe lors de sa période d'activité. Nous suggérerons que ce récit s'appuie sur des faits historiques vérifiables, notamment le souverainisme de Serge Fiori, l'implication politique de la génération d'artiste précédente et la montée simultanée du PQ. Toutefois, d'après nous, la mémoire des grands rassemblements nationalistes de la Saint-Jean-Baptiste, où Harmonium a performé, a favorisé l'intégration de ce récit dans l'histoire et la mémoire publique. Par la mise en place de ce récit intégrateur, nous croyons que les nuances et subtilités de la contre-culture des années 1970 ont été largement occultées alors que s'est renforcé un script d'affirmation nationale qui lie le destin des artistes à celui de la nation et du peuple québécois.

Pour débiter ce chapitre, nous examinerons la question du néonationalisme, du souverainisme, de la décolonisation et du postcolonialisme dans l'œuvre et dans l'histoire d'Harmonium. Nous étudierons d'abord la place de ces thématiques dans l'œuvre d'Harmonium par l'étude de leurs compositions. Nous jetterons ensuite un bref regard sur la manière dont est présentée la question dans l'histoire muséale et encyclopédique en étudiant l'exposition du Musée McCord – *Musique, Le Québec de Charlebois à Arcade Fire* (2014), l'article de l'*Encyclopédie Canadienne* et l'article de l'encyclopédie « libre » *Wikipédia* sur Harmonium. Subséquemment, nous confronterons ensuite les sources historiques d'époque aux réinterprétations et mise en récit de l'histoire documentaire et de l'histoire publique. Pour ce faire, nous examinerons la question de la politisation au travers des sources écrites parues entre 1974 et 1980, principalement les articles de *La Presse*, de *Mainmise* et du *Montreal Star*. Nous utiliserons aussi fréquemment la biographie de Serge Fiori écrite par Louise Thériault, car Fiori est le membre le plus politisé du groupe et son témoignage fournit plusieurs détails sur la place

du nationalisme au sein d'Harmonium. Par la suite, nous analyserons les réinterprétations historiques qui nous semblent influencées par le récit national. Pour ce faire, nous examinerons principalement les documentaires *Harmonium en Californie* (1978), *Les enfants d'un siècle fou* (1996) et *Musicographie : Groupes des années 70* (2002). Nous considérerons aussi d'autres sources écrites de l'histoire publique, notamment la biographie non autorisée d'Harmonium par Yves Ladouceur, la fiche d'Harmonium sur *Music-Story* ainsi que la publication de « lalou » sur le forum *Neil Young*.

Nous concluons ce chapitre par une réflexion sur la mise en récit de l'œuvre et de l'histoire des artistes des années 1970 à partir du cas d'Harmonium. Nous examinerons d'abord le rôle central de la mémoire publique des grands événements nationalistes dans le renforcement et l'intégration du récit. Dans cette dernière section, nous suggérerons que cette mise en récit de l'histoire d'Harmonium s'inscrit dans un script où les artistes et la jeune génération des années 1970 sont censés avoir appuyé sans équivoque le projet souverainiste du PQ ou à tout le moins avoir célébré la fierté nationale québécoise de manière patriotique. Cette narration ferait ainsi abstraction des nuances et complexités historiques pour mettre de l'avant un récit d'affirmation nationale.

3.1. L'ambiguïté politique d'Harmonium

Dans cette section, nous examinerons les positions d'Harmonium sur la question politique. Pour ce faire, nous recenserons premièrement les références au néonationalisme, au souverainisme, à la décolonisation et au postcolonialisme dans l'œuvre du groupe. Nous soulignerons aussi sa participation aux événements à saveur nationalistes et nous mettrons en perspective la proximité entre Serge Fiori et René Lévesque. Deuxièmement, nous confronterons ces tendances souverainistes à l'apolitisme officiel qu'adopte le groupe lors de ses sorties médiatiques. En effet, dans de nombreuses entrevues, Harmonium récuse toute relation directe ou indirecte avec le Parti Québécois et avec le projet souverainiste et dément plus largement toute connotation politique dans son œuvre et ses agissements. Harmonium semble ainsi avoir tenté tout au long de sa carrière de s'émanciper des questions politiques de l'heure pour ramener l'attention sur son projet artistique. Troisièmement, nous examinerons les réinterprétations historiques ultérieures de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium grâce à une

étude des processus discursifs de l'histoire documentaire vulgarisée et de l'histoire publique constituée par la biographie non autorisée de Ladouceur, les sites web et les forums.

3.1.1. *Souverainisme et postcolonialisme dans l'œuvre d'Harmonium*

Sans aucun doute, l'analyse de l'œuvre d'Harmonium dévoile la présence de références au néonationalisme, au souverainisme, à la décolonisation et au postcolonialisme. Notons d'abord que, règle générale, nous préférons faire référence au néonationalisme et au souverainisme en parlant d'Harmonium. Bien que l'interprétation des paroles du groupe ou des actions et déclarations de Fiori dénote une différenciation identitaire québécoise où l'on réfère souvent à « l'autre », il ne semble pas pour autant proposer un nationalisme ancré dans une définition ethnique de la nation québécoise. L'autre pourrait peut-être ici faire référence au rapport de domination qui existait entre Canadiens anglais et Canadiens français. Selon nous, le concept de néonationalisme reflèterait donc mieux la conception du projet souverainiste que semble appuyer le chanteur, car la nation y est plutôt définie par des références plus marquées au processus d'affirmation politique, au référendum et au territoire comme composante fondamentale de la nation.

Dans cette sous-section, nous puiserons en premier lieu dans plusieurs compositions d'Harmonium en étudiant les principales pièces qui réfèrent à ces thématiques, soit : *Pour un instant* et *100,000 raisons* (1974), *Depuis l'automne* (1975) ainsi que *Comme un Sage* et *l'Exil* (1976). En second lieu, nous utiliserons aussi la biographie de Serge Fiori par Louise Thériault pour certaines précisions, car on y retrouve le témoignage de Fiori sur l'intégration de références au souverainisme dans ses compositions, mais aussi des réflexions sur ses positions politiques, ses relations avec René Lévesque et les tensions que ces questions soulèvent au sein du groupe. Troisièmement, nous examinerons le traitement de la question politique par les sources d'histoire encyclopédique et muséale que constituent l'*Encyclopédie canadienne*, l'encyclopédie *Wikipédia* et l'exposition du Musée McCord – *Musique, Le Québec de Charlebois à Arcade Fire* (2014).

Si nous référons quelquefois au thème du postcolonialisme plutôt qu'à celui de la décolonisation, thème que l'on associe plus souvent au processus de modernisation et de

« rattrapage » de l'État et de la société québécoise lors de la Révolution tranquille, c'est que le premier terme semble mieux refléter la manière dont Harmonium dénonce les legs du colonialisme et de l'impérialisme dans ses compositions. Effectivement, si la décolonisation réfère au processus d'indépendance face à la puissance coloniale, le postcolonialisme traite quant à lui des rapports de pouvoir et de l'imaginaire en dénonçant notamment la domination économique et la persistance des mentalités coloniales au-delà du processus de décolonisation au travers de ce que l'on appelle le néocolonialisme. On constate notamment la dénonciation de la persistance de rapports de pouvoir économiques et politiques inégaux dans la composition *Pour un instant* (1974)¹ : « Des inconnus vivent en rois chez moi/ Moi qui avais accepté leurs lois² ». Des références similaires refont surface deux ans plus tard dans la composition *l'Exil* : « Dis-moi vers quel abris/ J'avais pouvoir voler/ Comme tu voles mon pays³ ». Certaines références au sein des œuvres d'Harmonium pourraient donc être interprétées en dehors des référents politiques de la décolonisation ou du souverainisme, car la prise de conscience et la dénonciation des rapports de pouvoir qui persistent au-delà du processus de « l'indépendance », qui prend ici la forme d'une modernisation de l'État et d'une normalisation des rapports politiques avec l'État fédéral, traitent de dynamiques plus profondes et plus subtiles qui ont trait aux mentalités et aux rapports de force économique et politique; des sujets qui cadrent mieux dans le postcolonialisme.

Sur la composition *100,000 raisons*, le séparatisme transparaît plus clairement. On y réfère notamment à l'identité et à la société distincte québécoise (se sentir étranger au Canada et le thème des deux solitudes) et au grand jour de fête (la souveraineté) : « J'ai pensé à toi/ Y'a longtemps déjà qu'on a pas fêté ensemble/ Je suis toujours le même/ On n'a pas changé/ J'ai pensé à toi/ Depuis un moment je me sens bien étranger [...] Et même un peu plus, j'ai rêvé d'une journée/ D'un grand jour de fête⁴ ». Sur la composition *Depuis l'automne* (1975), on présente plutôt le séparatisme québécois comme une forme décolonisation. On réfère alors à la

¹ Cette pièce apparaît seulement sur le premier « single » du groupe, un 45 tours sous l'étiquette Polydor en 1974. Elle sera absente de l'album enregistré avec Quality Records (Célébration), quelques mois plus tard, mais sera inclut sur la réédition de l'album *Harmonium* en disque compact.

² Harmonium, « Pour un instant », *Harmonium*, Montréal, Polygram (Quality Records/ Célébration), 1974, 3:21 min.

³ Harmonium, « Sur une corde raide / l'Exil », *l'heptade*, St-Césaire, CBS, 1976, 12:56 min.

⁴ Harmonium, « 100,000 raisons », 45 tours, Montréal, PolyGram, 1974, 3:42 min.

prise de conscience de l'aliénation du territoire et aux tensions politiques que cette question soulève : « Depuis que j'sais qu'ma terre est à moé/ l'autre y'est en calvaire/ Eh! calvaire, on va s'enterrer⁵ ». Dans cette même composition, Fiori et Normandeau soulignent l'espoir que nourrit la vague des indépendances en regard de la montée du Parti Québécois et de sa promesse de tenir un référendum sur la souveraineté : « Si c't'un rêve réveille-moi donc/ Ça va être notre tour ça s'ra pas long/ Reste par icitte parce ça s'en vient...⁶ ». L'importance du processus politique « Ça va être notre tour » et du territoire « Reste par icitte » sont ici plus clairement identifiées. Toujours dans *Depuis l'automne*, on mentionne aussi de manière voilée les événements d'Octobre 1970 qui pèsent encore sur la mémoire des séparatistes québécois plus portés sur l'action directe⁷ : « Quand y s'rait temps qu'on frissonne/ Parce qu'y a p'us rien à personne/ On voulait chanter dans la rue/ Pour être moins perdu/ Pis c'est la rue qu'on a perdue⁸ ».

Selon la biographie de Serge Fiori, en 1975, alors que le PQ amorce sa montée au pouvoir et qu'Harmonium compose *l'heptade*, Fiori décide d'insérer des références souverainistes en liant le concept de sagesse à celui d'indépendance nationale⁹. On constate surtout l'inclusion de telles références dans deux compositions, soit *l'Exil* et *Comme un sage*. Dans la composition *l'Exil*, on retrouve clairement ces références à la nation distincte et à l'identité québécoise : « J'nous reconnais plus/ Les murs tremblent/ Y'a plus rien qui nous ressemble/ Même le nom d'ma rue¹⁰ ». On y présente aussi la souveraineté comme une solution nécessaire aux tensions et différences au sein de la fédération canadienne : « Tout penche/ Y'a trop d'monde sur la même branche/ C'est contre la nature [...] J'prends mon élan, puis j'rentre dans l'mur¹¹ ». On semble aussi déceler une incertitude par rapport au projet souverainiste qui souligne à la fois la fragilité du projet et l'ambivalence québécoise sur cette question : « Ça déborde/ Tout l'monde tire sa corde/ C'est fragile/ De marcher sur un fil/ C'est tragique/ Finir dans un cirque/ C'est

⁵ Harmonium, « Depuis l'automne », *Si on avait besoin d'une cinquième saison*, Montréal, Polygram (Quality Records/ Célébration), 1975, 10:28 min.

⁶ *Ibid.*

⁷ Michel Poitras, « Harmonium », p. 43.

⁸ Harmonium, « Depuis l'automne ».

⁹ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 214.

¹⁰ Harmonium, « Sur une corde raide / l'Exil ».

¹¹ *Ibid.*

mortel/ Suivre un carrousel [...] Y'en a qui marchent, d'autres qui s'ennuient/ C'est juste en tombant/ Qu'on partage le même cri¹² ». Dans la composition *Comme un Sage*, les références sont plus subtiles. Néanmoins, grâce à la clé de compréhension offerte par Fiori dans sa biographie, on peut distinguer l'analogie entre sagesse et souveraineté, comme si ce projet représentait l'atteinte d'un stade de conscience supérieur pour la nation québécoise : « Comme un sage/ Monte dans les nuages/ Monte d'un étage/ Viens voir le paysage/ Laisse-moi voir ton visage/ Si j'pouvais t'offrir une place qui te ressemble/ Un lieu qui grandit, même si parfois nos mains tremblent/ Pour la première fois, l'hiver serait moins gris/ La neige pourrait rester blanche sur toi, mon pays¹³ ».

Suivant l'idée de Marie-Andrée Rodrigue selon laquelle dans *l'heptade* le protagoniste de l'œuvre, censé représenter le développement de l'être humain au travers des sept niveaux de conscience, finit par se mélanger au développement personnel de Fiori, l'association entre l'œuvre d'Harmonium et le souverainisme du chanteur est nécessairement renforcée¹⁴. En raison de cette indistinction, il est compréhensible que l'on retrouve de nombreuses allusions au souverainisme québécois dans *l'heptade*, car cette question est à l'époque très importante pour Fiori, le principal compositeur d'Harmonium¹⁵ :

La voix dans *L'heptade* contribue aussi à créer une confusion entre Fiori et le personnage qu'il y incarne. D'une part, aucun nom propre ou détail personnel n'est révélé à propos du personnage de l'album. D'autre part, aucun élément dans l'interprétation vocale de Fiori ou dans la mise en scène phonographique de sa voix (les effets ajoutés en studio) ne permet de distinguer le chanteur tel que nous l'entendons sur les deux premiers albums d'Harmonium du personnage de *L'heptade*. Pour ajouter à cette confusion, d'un certain point de vue, le récit de *L'heptade* présente un lien avec la vie personnelle de Fiori dans la période entourant la production de l'album¹⁶.

En raison de l'indistinction entre Fiori et le supposé protagoniste de *l'heptade*, l'auditeur finit ainsi par perdre le fil et la conscience du récit sur les sept niveaux de conscience, car il suit simultanément des thèmes reliés à la vie personnelle de Fiori, notamment ses relations intimes

¹² *Ibid.*

¹³ Harmonium, « Comme un sage », *l'heptade*, 14:04 min.

¹⁴ Marie-Andrée Rodrigue, *Le récit de l'Heptade d'Harmonium...*, p. 128.

¹⁵ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 215.

¹⁶ Marie-Andrée Rodrigue, *Le récit de l'Heptade d'Harmonium...*, p. 128-129.

avec les femmes, son instabilité émotionnelle, mais aussi, ses convictions souverainistes. Olivier Cruchaudet suggère une analyse similaire en soulignant « Qu'il s'agit aussi indéniablement de l'œuvre la plus personnelle jamais réalisée par Serge Fiori¹⁷ ». Étant donné que l'œuvre reste nébuleuse et que le thème du cheminement vers la conscience se perd quelque peu dans des références occultes et hermétiques, il semble exister autant d'interprétations que d'auditeurs. Cette indistinction entre le personnage de *l'heptade* et Serge Fiori a sans aucun doute été renforcée par le fait qu'une grande partie de la recherche pour le thème et la ligne directrice de l'album avait été réalisée par Michel Normandeau¹⁸. Lorsque ce dernier part, Fiori termine seul la composition des paroles, transcrivant ainsi ses états d'âme et sa vie personnelle sur le reste des compositions de l'album.

En second lieu, dans sa biographie, Fiori mentionne sa proximité avec certains membres de la garde rapprochée du PQ, surtout avec René Lévesque avec qui il entretient une relation privilégiée : « Serge continue de côtoyer l'équipe du PQ; il fait maintenant partie du cercle restreint de ceux qui ont l'honneur de jouer au poker avec René Lévesque, presque chaque nuit, puisque le futur premier ministre dort à peine deux heures par nuit¹⁹ ». Il semble que cette proximité personnelle entre le héraut du souverainisme québécois et la figure de proue de la révolution musicale folk et progressive québécoise est à l'origine des proches collaborations entre Harmonium et le PQ : « Devant l'homme politique, Fiori perd tout sens critique, cesse de rationaliser : il se tient devant un monstre sacré, l'incarnation d'un idéal aussi profond que sincère, idéal que Serge partage sans réserve²⁰ ». Entre 1974 et 1975, Harmonium offrira de nombreuses prestations lors des rallyes politiques du PQ où se marient arts et politiques : « Harmonium et l'équipe du PQ vont de ville en ville, d'aréna en aréna, afin de "chauffer" le public venu entendre et acclamer René Lévesque²¹ ». Lors de ces événements, Fiori se laisse souvent emporter par l'élan de la foule et malgré l'apolitisme officiel du groupe, ses positions politiques personnelles font plus clairement surface : « Entre les chansons, il harangue la foule, brasse le monde; il a l'impression qu'il lui pousse des ailes. Il investit toute son énergie, tant

¹⁷ Olivier Cruchaudet, « Harmonium - Dis-moi, c'est quoi ta toune ? ».

¹⁸ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 152.

¹⁹ *Ibid.*, p. 213.

²⁰ *Ibid.*, p. 212.

²¹ Olivier Cruchaudet, « Harmonium - Dis-moi, c'est quoi ta toune ? ».

musicalement que politiquement²² ». C'est justement lors de cette tournée, influencé par cette euphorie néonationaliste, que Fiori compose *Depuis l'automne*, sa pièce la plus souverainiste. Lors de l'élection de 1976, une fois que la victoire du PQ est confirmée, Fiori mettra même fin au spectacle et à la tournée d'Harmonium en Nouvelle-Écosse pour retourner au plus vite fêter la victoire au Québec, causant ainsi plusieurs remous au sein du groupe.

La collaboration la plus importante entre le PQ et Harmonium survient à l'automne 1978. Le PQ contacte alors Fiori qui accepte, au nom du groupe, l'offre d'un spectacle en Californie financé par le gouvernement québécois, un événement musical qui s'intègre à la semaine de la culture québécoise en Californie où discours et rencontres politiques sont accompagnées de prestations artistiques. Lors de cet événement déjà relaté, des complications de transport empêchent Harmonium de performer sur le campus de l'Université Berkeley et cet échec marque la fin des relations entre Harmonium et le PQ et entre Serge Fiori et René Lévesque. À la lecture de la biographie de Fiori, il semble ressortir de cela que, plus qu'un engagement strictement politique ou idéologique, le support de l'artiste à la cause nationale émane aussi en partie de sa relation personnelle avec Lévesque. En ce sens, il n'est pas étonnant que lorsque son lien avec Lévesque est rompu avec l'échec du spectacle en Californie, Fiori cesse de fréquenter les événements du PQ, mais la poursuite de 60 000 \$ du PQ qui jette un froid sur leurs relations y a aussi certainement contribué²³.

En troisième lieu, dans le corpus de l'histoire publique, les encyclopédies et expositions muséales qui traitent d'Harmonium font peu de cas de la question politique dans l'histoire ou dans l'œuvre d'Harmonium. Effectivement, dans l'encyclopédie *Wikipédia*, on traite de la question du souverainisme de manière neutre en citant simplement les compositions du groupe qui touchent ces questions : « De plus, certaines chansons évoquent les aspirations souverainistes de l'époque : "Des inconnus vivent en rois chez moi/Moi qui avais accepté leurs lois" (extrait de *Pour un instant*)²⁴ ». Dans *l'Encyclopédie canadienne*, la question est soigneusement évitée et aucune mention n'est faite du souverainisme que l'on retrouve dans

²² Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 214.

²³ *Ibid.*, p. 216-220.

²⁴ Encyclopédie libre Wikipédia, « Harmonium (groupe) ».

certaines pièces du groupe²⁵. Dans ce cas, l'absence dévoile peut-être une volonté d'éviter d'aborder une question qui divise la nation canadienne ou, plus simplement, d'éviter une question historique ambiguë qui demanderait de plus amples explications. L'histoire encyclopédique évite ainsi de suggérer une interprétation et un récit qui englobe l'entièreté de l'œuvre et de l'histoire du groupe à partir de la seule question du souverainisme. Toutefois, puisque cette histoire passe sous silence cette question problématique, la seule interprétation accessible au grand public sur cette question est celle de l'histoire publique qui présente une lecture politique peu nuancée.

Il en va de même pour l'exposition du Musée McCord : *Musique, Le Québec de Charlebois à Arcade Fire* (2014), où, comme pour l'encyclopédie canadienne, on souligne plutôt le thème dominant de la spiritualité dans l'œuvre d'Harmonium. D'autre part, contrairement à l'exposition muséale *Je vous entends chanter* (1995-1996) qu'analyse Line Grenier où les procédés discursifs contribuent à la construction d'une narration historique objectivée²⁶, l'exposition *De Charlebois à Arcade Fire* s'ancre directement dans les sources et témoignages « subjectifs » des acteurs historiques. La tendance à vouloir suggérer une interprétation historique objectivante où la mise en récit se dissimule derrière l'apparente neutralité des faits historiques vérifiables semble donc s'effacer derrière le souci de comprendre le contexte dans lequel évoluent les acteurs historiques. En ce sens, bien que les panneaux de présentation suggèrent une certaine interprétation historique générale, l'exposition marque les nuances nécessaires et replace les acteurs historiques dans les idéaux qui les animent. Elle évite ainsi soigneusement de tomber dans une interprétation, une orchestration ou une mise en récit historique ambiguë et discutable. Cela n'empêche pas les entrevues d'artistes de suggérer un récit et une interprétation émotionnelle et subjective, mais on est alors directement et officiellement en contact avec la mémoire d'un acteur de l'époque plutôt que face à un narrateur en position d'autorité qui nous suggère une interprétation historique sous le couvert d'informations objectives²⁷. Cependant, tout comme les encyclopédies, l'histoire muséale évite

²⁵ Suzanne Thomas, « Harmonium ».

²⁶ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons », p. 34. L'auteure suggère que « récit; subjectif » et « histoire; factuelle » sont confondus dans une trame discursive qui contribue à l'indistinction entre des témoignages émotifs subjectifs et des faits historiques vérifiables, contribuant ainsi à objectiver un récit historique.

²⁷ *Ibid.*

de traiter d'un sujet historique épineux qui demanderait recherche et nuance, permettant ainsi peut-être indirectement, par omission de traitement, à une lecture politique de l'œuvre du groupe de s'affirmer librement au sein de l'histoire publique.

En résumé, d'une part, Serge Fiori étant le principal parolier du groupe, il est indéniable que l'on retrouve plusieurs références au néonationalisme et au souverainisme dans l'œuvre d'Harmonium. D'autre part, il semble qu'en raison de sa position primordiale au sein du groupe et de sa relation personnelle avec René Lévesque, Serge Fiori ait grandement influencé le destin collectif et l'interprétation de l'œuvre de la formation. En effet, la participation aux rallies politiques du PQ et l'acceptation de l'offre du gouvernement péquiste de se produire en Californie découlent toutes deux des décisions de Fiori et de sa proximité avec le chef souverainiste. Toutefois, d'après nous, les allusions au souverainisme dans l'œuvre d'Harmonium n'expliquent pas à elles seules le néonationalisme attribué au groupe. On pourrait alors penser que, comme pour Félix Leclerc qui soutient la cause souverainiste et dénonce l'incarcération d'artistes en Octobre 1970, le souverainisme d'Harmonium transparait dans ses entrevues ou prises de position publiques plutôt que dans ses compositions. Bien au contraire, en public, Harmonium adopte systématiquement un apolitisme qui devrait, à tout le moins, semer le doute sur son soutien au néonationalisme, au souverainisme et au PQ dans l'esprit des critiques et du public.

3.1.2. Des sources historiques nuancées

Dans les articles d'époque que nous avons recensés²⁸, Harmonium se détache systématiquement des questions politiques. C'est notamment le cas lorsqu'ils rencontrent David Freeston du *Montreal Star*. Le titre de l'article est à ce sujet très explicite : *For Harmonium it's music not politics*. Toutefois, dans ce cas, ce n'est pas Serge Fiori qui parle au nom d'Harmonium, mais bien Libert Subirana, le saxophoniste, flutiste et clarinettiste du groupe : « A few political questions seemed order. But barely had the word politics been uttered when Libert exploded with "Let's stop that right away! What we do has nothing to do with politics!" The unanimity

²⁸ Une présentation détaillée des sources se trouve en introduction. Référez aux pages 12 à 14 et 20 à 24.

was astounding, say the least²⁹ ». Il est intéressant de noter que Freeston souligne ici l'unanimité du groupe quant à cette position officielle d'apolitisme, mais, fait notable Fiori est alors absent. Il semble donc que lorsque le chanteur s'absente, la résultante en est en une position officielle d'apolitisme pour Harmonium. Conscient qu'aux yeux des médias et du public Fiori et Harmonium sont indissociables, les autres membres travaillent consciemment à « briser cette image » : « Serge is not only the founding member and vocalist, but it is his image that has become fixed as Harmonium. However, we're trying to break that down, because it is always his rap in the papers and that has nothing to do with Harmonium [...] not as a seven person musical unit³⁰ ». En tant que groupe, c'est-à-dire, une unité musicale composée de sept membres, Harmonium préfère donc s'afficher en tant qu'apolitique, mais l'indistinction entre le chanteur et le groupe semble prédominer à l'époque comme aujourd'hui.

Lorsqu'est écrit l'article, en 1977, Harmonium a déjà dû faire face à quelques moments de tensions sur la question politique, ce qui explique probablement l'emportement de Libert Subirana. En effet, de l'élection de René Lévesque en 1976, Fiori mettait fin au spectacle et à la tournée d'Harmonium en Nouvelle-Écosse. Cet événement sera une source de malaise et de frustration au sein des membres du groupe qui ne partagent pas tous ses convictions souverainistes, surtout que plusieurs de ses membres ne sont pas originaires du Québec ni même du Canada et ne sont nullement touchés par cette question (Libert Subirana) ou sont des anglophones habitant au Québec (Robert Stanley et Neil Chotem) : « Cette décision unilatérale crée une certaine commotion au sein du groupe et instaure des tensions qui vont aller en s'amplifiant³¹ ». Lorsque Fiori accepte, encore une fois unilatéralement, l'offre d'un spectacle en Californie financé par le PQ au nom du groupe, ces problèmes refont surface :

Les autres se plient à cette décision et consentent à y aller, davantage par goût de visiter Los Angeles, de jouer dans les clubs célèbres, de voir des spectacles et de vivre la vie de *rock star* dans les hôtels californiens. Le devoir patriotique passe en deuxième. [...] Serge est le seul à [suivre les événements politiques du PQ], les autres membres d'Harmonium préférant, une fois leurs obligations remplies, jouir des plaisirs

²⁹ David Freeston, « For Harmonium it's music not politics »; l'utilisation de l'anglais « slang » est telle quelle dans l'article.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 216.

californiens. Pour leur part, ils n'ont rien à faire du nationalisme, de l'indépendance et de toute cette politique; Serge se retrouve donc isolé dans cette affaire³².

Malgré ces tensions entre l'apolitisme de la majorité et le souverainisme de Fiori, leur position officielle lors de l'entrevue avec *Mainmise* en 1976 est conforme à celle de l'entrevue du *Montreal Star*. Lors de son entrevue avec Georges A. Turcot, où cette fois Fiori est présent, Harmonium suggère même une analyse pouvant expliquer la réinterprétation néonationaliste de leur œuvre en raison de leur participation aux événements à saveur nationaliste :

Il y a des choses auxquelles on a participé, comme l'espèce de phénomène qui est arrivé sur le Mont-Royal à la Saint-Jean l'an dernier. Tout, le ralliement, l'esprit, la foule et toi sur la scène. Tu as la possibilité d'en profiter pour des fins bien personnelles. Tu sais que le seul impact dans la tête du monde c'est ça : national, fling-flang, Québec, lalala³³.

Comme le mentionne le groupe lors de cette entrevue, dans un contexte comme celui des spectacles monumentaux de la Saint-Jean sur le Mont-Royal, les gens qui assistent au concert sont là pour fêter le Québec et peu importe ce que diront les membres du groupe, tout sera interprété selon cette logique. Ainsi, même si, en tant que groupe, Harmonium adopte une posture apolitique et même si, comme nous l'avons vu, la grande majorité de son œuvre traite plutôt d'amour, de nature et de spiritualisme, lors de ces événements nationalistes, il doit se plier à l'ambiance et à l'énergie nationaliste de la foule. Il évite ainsi de faire des vagues en mentionnant ses positions artistiques et sociales qui sont plutôt à relier à l'esprit communautaire de la contre-culture :

Mais si toi, tu pousses ton affaire un cran plus loin, et que pour toi c'est 300,000 personnes, l'amour, la musique et rien d'autre. Alors tu fais ton trip d'amour et de musique. Tu ne dis rien, parce que tu n'as rien à dire là-dessus. Tu n'essaies tout simplement pas de mousser ta petite campagne à toi sur le bras d'autres vibrations³⁴.

Ainsi, bien qu'il prétend ne pas avoir utilisé sa position avantageuse d'artiste, de vedette, voire de gourou pour ses fins personnelles, Harmonium sera par contre réinterprété, voire assimilé par le nationalisme politique de la foule qui assiste au spectacle, car peu importe ce qu'ils ont pu dire, dans l'esprit du public, c'est « national, fling-flang, Québec, lalala » lors de ces

³² *Ibid.*

³³ Georges A. Turcot, « Harmonium : tout part du ventre », p. 15.

³⁴ *Ibid.*, p. 15-16.

événements. Toutefois, cette interprétation avancée par le groupe fait abstraction du fait que l'image du groupe et l'image de Fiori sont indissociables aux yeux du public.

Puisqu'Harmonium décrit ce phénomène en entrevue, il est indéniable que l'interprétation politique, nationaliste, néonationaliste et souverainiste de son œuvre ne lui plaît pas particulièrement, car il semble y préférer une approche caractéristique du spontanéisme, de l'authenticité émotionnelle et du communautarisme de la contre-culture des années 1970. Une section de l'entrevue avec *Mainmise* est particulièrement explicite et résume à elle seule la distance entre l'authenticité d'Harmonium et le néonationalisme qui lui est attribué :

Dès que tu fais quelque chose, il faut absolument qu'il existe [un motif politique ou une raison rationnelle et réfléchie] ou qu'eux [le public] puissent entrevoir un rapport très concret à tirer quelque part. Dans le genre, vous chantez en québécois, est-ce parce que vous êtes politisés ou jouez-vous le jeu du Québec français. On l'a jamais fait dans ce sens-là. C'est tellement simple, on vit ici et on a des chansons³⁵.

Il semble que pour Harmonium, le fait de performer à un événement nationaliste, que ce soit lors des rallyes politiques du PQ ou lors des spectacles de la Saint-Jean, ne devrait pas présupposer leur acceptation du nationalisme, du néonationalisme, du souverainisme ou des lignes politiques du parti politique : « On l'a fait, la Saint-Jean, et on a fait des choses pour *Le Jour* [journal quotidien, puis journal hebdomadaire provincial indépendantiste] aussi. Mais on n'allait pas là pour le PQ. On se fout du PQ, on se fout de tout. *Le Jour*, c'est du monde correct, et c'est un journal qui a sa raison d'être, jusqu'à un certain point... point final³⁶ ».

En se fiant à ces entrevues, on peut déduire que malgré sa participation aux événements à saveur nationaliste et souverainiste sus mentionnés, Harmonium ne se perçoit pas lui-même, en tant que groupe composé de sept musiciens, comme un groupe nationaliste, néonationaliste ou souverainiste. En se dissociant clairement de la scène politique et en démentant toute proximité avec le PQ, le groupe met aussi de l'avant son indépendance artistique et sa liberté créatrice. En ce sens, les entrevues d'Harmonium soulignent qu'il existe une distance et une

³⁵ *Ibid.*, p. 14; nous soulignons.

³⁶ *Ibid.*, p. 15; nous soulignons. Précisons aussi que ces affirmations surviennent avant les poursuites du PQ, elles n'émanent donc pas d'une volonté revancharde ou de la frustration face aux complications qui surviennent après la tournée en Californie.

discordance importantes entre sa propre perception de ses œuvres et de ses agissements et celle qu'entretient son public. À ce sujet, la formation musicale s'est peut-être un peu voilée la face en pensant qu'en déclarant son apolitisme sur les tribunes officielles cela suffirait à blanchir son image, alors même que les affirmations et les actions de Fiori suggéraient l'inverse. Malgré le fait que le groupe considère que son authenticité québécoise est un simple état de fait découlant de sa situation de sujet historique; un groupe québécois, chantant en québécois, au Québec, comme le démontrera l'étude de l'histoire publique, ses admirateurs semblent considérer que cette authenticité québécoise relève plutôt d'une décision idéologique et d'un choix politique.

3.1.3. Une histoire et une mémoire publique au néonationalisme englobant

Malgré le fait que Serge Fiori, le plus politisé du groupe, soit animé d'une énergie et d'une passion souverainiste évidente, d'après nous, s'il existe un récit historique public qui soutient qu'Harmonium est : « indissociable du mouvement indépendantiste québécois de la fin des années 70³⁷ », c'est que l'œuvre et l'histoire d'Harmonium ont aussi été écrites en fonction de la mémoire qu'en garde son public. Dans cette section, nous tenterons donc de démontrer que dans l'histoire publique, s'est construit un récit néonationaliste objectivé où les positions apolitiques officielles d'Harmonium s'effacent entièrement au profit d'un récit qui est teinté par les positions personnelles de Serge Fiori et la mémoire des grands événements néonationalistes. Encore une fois, nous préférons ici traiter, sauf exceptions, de néonationalisme, car bien que certains éléments culturels marqués suggèrent un nationalisme plus traditionnel, à savoir la culture, la langue française et la distinction avec un « autre » et bien que plusieurs sources utilisent le terme nationalisme pour référer, semble-t-il au néonationalisme, dans les faits nous n'avons recensé aucune référence directe à la race et à l'ethnie dans les sources consultées pour ce mémoire. Nous étudierons ici les interprétations historiques et les procédés narratifs des documentaires *Harmonium en Californie* (1978), *Les enfants d'un siècle fou* (1996) et *Musicographie : Groupes des années 70* (2002), la mini-série *Harmonium* (2003), le livre

³⁷ Music Story, « Harmonium ».

d'Yves Ladouceur *Harmonium. Une histoire à raconter* ainsi que l'article « Harmonium » du site web *Music Story*³⁸.

Rappelons d'abord que le « rattrapage » de la musique québécoise lors des années 1970 s'est fait simultanément avec la montée du Parti québécois entre 1970 et 1976. Par la suite, le déclin de la chanson originale au Québec correspond approximativement à l'abandon du projet souverainiste dont l'élan fut enrayé le 20 mai 1980³⁹. Jusqu'à récemment, l'histoire de la musique au Québec était majoritairement une histoire de la chanson qui ne s'intéressait que marginalement aux dynamiques musicales internationales. Suivant cette tendance, un récit assimilant l'essor artistique québécois au projet souverainiste du PQ s'est établi et renforcé. Toutefois, le déclin de la musique originale québécoise des années 1970 est en grande partie causé par des facteurs extranationaux comme le retrait local et le déclin international des *majors*⁴⁰. En effet, lorsque les grandes compagnies de disque se retirent des marchés locaux en raison du déclin généralisé de l'industrie, les grands groupes de rock progressif disparaissent tour à tour à l'échelle mondiale. Sans intermédiaires pour diffuser leur musique, ces groupes n'ont d'autre choix que de se séparer ou se reconvertir en groupes populaires de soft rock. Le référendum québécois devrait donc être considéré comme un simple facteur local qui vient s'ajouter à cette crise internationale. L'interprétation néonationaliste et souverainiste de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium pourrait donc être inscrite dans une indistinction conceptuelle plus large qui associe le développement artistique québécois à la montée de l'option souverainiste proposée par le PQ au cours des années 1970.

En dehors des positions de Fiori, l'association spécifique d'Harmonium au projet du PQ a quant à elle été favorisée par l'argumentaire de journalistes comme Nathalie Petrowski. Lorsqu'interviewée pour le documentaire *Harmonium en Californie* (1980), Petrowski affirme que « First of all, the market here is too small! Nobody can live here so you have to go out you know. [...] Now maybe with this group [Harmonium] that has put together a very good organization, maybe we can reach out. I mean it's a basic principle, we have to go out. We

³⁸ Une présentation plus détaillée de ces sources se trouve en pages 20 à 24.

³⁹ Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 116.

⁴⁰ Roland Arpin « Notes sur les industries culturelles », dans Denis Saint-Jacques et Roger de la Garde, dir. *Les pratiques culturelles de grande consommation, le marché francophone...*, p. 191.

can't... or else we're gonna die here⁴¹ ». Par le glissement de la troisième personne du singulier *this group*; Harmonium à la première personne du pluriel *we*, Petrowski associe d'abord Harmonium au peuple et à la nation québécoise. Partant de cette association, elle lie le destin du groupe à celui de la survie culturelle du Québec. Elle reprend alors non seulement un récit nationaliste de survivance, mais elle contribue aussi à renforcer l'association et l'indistinction entre le devenir d'Harmonium et celui de la nation québécoise. Cette manière de raconter l'histoire d'Harmonium s'inscrit ainsi pleinement dans une tendance préalablement identifiée par Line Grenier qui remarque qu'au travers de la mise en récit de l'histoire de la chanson québécoise s'est établi un lien persistant entre la chanson québécoise et le « "peuple québécois" en tant que référence déjà constituée⁴² ». Ce discours se construit cependant sur l'acceptation préalable de l'idée selon laquelle le Québec est constitué d'une communauté territoriale unie par la volonté d'un seul peuple⁴³. Harmonium sert alors à refléter le destin de ce peuple menacé d'extinction. Par un procédé narratif subtil, la tentative aux États-Unis du groupe Harmonium est ainsi analysée selon le prisme d'une économie et d'une culture identitaire. Harmonium sert ici aussi à refléter la question ambiguë des relations internationales de la nation québécoise qui serait elle aussi menacée de disparition et d'assimilation par le monde anglo-saxon si elle ne se dote pas des moyens et outils nécessaires à son épanouissement sur la scène internationale par l'acquisition de sa souveraineté⁴⁴.

Dans ce récit néonationaliste, on raconte le succès des artistes québécois comme Harmonium comme celui de la nation québécoise qui s'affirme à l'étranger en reprenant les thèmes de la survivance et de l'affirmation nationale face à l'impérialisme culturel et au colonialisme. Pourtant, Petrowski est convaincue qu'Harmonium ne réussira pas en français dans le monde anglo-saxon et suggère de traduire son œuvre, ce à quoi Fiori s'oppose catégoriquement. Dans cette opposition entre la vision de Petrowski et celle de Fiori, on constate toute la nuance entre l'authenticité québécoise des artistes et l'authenticité québécoise

⁴¹ Entrevue avec Nathalie Petrowski dans Robert Fortier, (réalisateur), *Harmonium en Californie*. ONF, 1980, 7:15 à 7:41min; nous soulignons.

⁴² Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 45.

⁴³ A. Gagnon, A. Lecours et G. Nootens, dir. *Les nationalismes majoritaires*, p. 27; Jacques Beauchemin, *L'histoire en trop*, p. 87-88.

⁴⁴ Guy Lachapelle, dir. *Le destin américain du Québec*, Québec, PUL, 2010, p. 71-278.

néonationaliste. Pour Fiori, l'authenticité est un état de fait; un artiste québécois qui chante en français. Pour Petrowski, l'authenticité semble plus politisée; être authentique suppose aussi faire des sacrifices pour le rayonnement de l'art et de la culture émanant de la nation québécoise. On voit ici que si le chanteur s'affiche publiquement comme souverainiste, c'est en son nom personnel. Il semble qu'à ses yeux, cette posture ne prend jamais le pas sur le projet artistique authentique d'Harmonium. Ainsi, la traduction de l'œuvre du groupe serait semble-t-il acceptable pour Petrowski, car elle contribuerait aux objectifs plus larges que sont la survivance de la nation et du peuple québécois ainsi que la popularisation du projet souverainiste à l'étranger. Inversement, pour Fiori, en tant qu'artiste « authentique » et en tant que membre d'Harmonium cela est impensable, même s'il est un fervent souverainiste. On constate que dans le narratif de Petrowski, la volonté de l'artiste est subordonnée au devenir de la nation. Il n'est donc pas étonnant que le récit sur l'histoire et l'œuvre d'artistes comme Harmonium se transforme en un récit de l'affirmation du Québec comme société distincte⁴⁵ : « En tant qu'objets discursifs et référents centraux des mises en contexte narrées, le Québec et la chanson sont effectivement construits comme des homologues, les destinées de l'un déterminant et reflétant à la fois celles de l'autre⁴⁶ ».

Ce genre de procédés discursifs est surtout présent dans l'histoire documentaire vulgarisée, particulièrement dans le documentaire *Musicographie : Groupes des années 70* (2002). En nous inspirant de l'étude de Line Grenier, nous avons remarqué que l'étude des modalités énonciatives des discours de ce documentaire sur la musique québécoise et sur la Révolution tranquille dévoile la récurrence d'un discours historique qui se veut neutre, détaché, sinon objectif. Ce faisant, le récit suggéré par la narratrice se fait souvent passer pour l'Histoire (avec un grand « H », l'histoire en tant que fait objectif), plutôt que de s'assumer comme récit (vision historique). Dans ce documentaire, la narration est effectivement menée par une voix radiophonique et « pédagogique » qui se veut neutre et objective, mais alors même qu'elle fournit des éléments contextuels « neutres, vérifiables et indiscutables » sur la montée du PQ, elle établit indirectement des liens causals entre cette situation politique et l'essor artistique

⁴⁵ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 42.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 34.

québécois. Pour le court documentaire *Les enfants d'un siècle fou* qui est diffusé aux Beaux dimanches en 1996, il n'y a pas de narrateur externe. La trame narrative se construit au travers des entrevues d'artistes et des extraits sonores. Toutefois, on peut tout de même identifier une trame claire qui se construit par l'enchaînement des différentes entrevues qui alterne les commentaires sur l'essor musical et artistique avec les témoignages sur les événements politiques et le néonationalisme québécois.

Ces documentaires font aussi fréquemment appel à la mémoire subjective et émotive des auditeurs en liant cette « Histoire » à leur mémoire des événements. Les liens causals entre l'essor artistique et la montée du PQ sont ainsi renforcés par des entrevues d'artistes qui contribuent à amplifier l'aspect mémoriel individualisant. Interviewé pour l'occasion, Serge Fiori y mentionne notamment son amitié avec Lévesque : « René Lévesque c'était un poète, c'est un amoureux du Québec, comme moi. Amoureux tsé là... pas à peu près... Tsé les amours qui pardonnent pas, tsé les amours que t'as eu dans ta vie où toé t'en manges une claque là... T'en perds la tête, c'était ça⁴⁷ ». Ce genre d'entrevue favorise et renforce l'attachement émotionnel de l'auditeur avec les personnages de Fiori et de Lévesque comme représentants du projet souverainiste, car tous et toutes peuvent se reconnaître en tant « qu'amoureux et amoureuses du Québec », surtout si ce symbole est entouré d'un flou conceptuel et d'une forte émotivité. Dans ces documentaires, l'histoire est ainsi transformée en une expérience individualisée et en un exercice mémoriel :

D'autre part est aussi mise en cause une forme de mémoire individualisante que les commentaires participent à légitimer en la rendant généralisable. [...] Se remémorer la musique québécoise revient alors à s'y identifier et s'y reconnaître en tant que Québécois ou Québécoise⁴⁸.

Par ces procédés discursifs, ce récit historique public, à la fois individualisé et généralisable, légitime l'adéquation entre l'histoire d'Harmonium et l'histoire du peuple québécois. Les témoignages personnels des artistes contribuent ainsi à créer un lien mémoriel et émotionnel entre l'auditeur et la trame narrative, favorisant de cette manière l'intégration du récit proposé.

⁴⁷ Serge Fiori en entrevue dans Pierre Brochu (réalisateur), *Les enfants d'un siècle fou*, 13:25 à 13:50 min.

⁴⁸ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 36.

Finalement, en interviewant seulement Serge Fiori en tant que représentant du groupe Harmonium, ces documentaires renforcent l'indifférenciation entre l'artiste et le groupe et ne présentent qu'un côté de la médaille, puisque Fiori est le seul souverainiste convaincu du groupe. Ces documentaires contribuent ainsi à renforcer l'image de politisation d'Harmonium et l'adéquation entre leur histoire et celle du peuple québécois :

Et on a passé très proche que ce peuple-là, jusqu'en 80. On aurait pu continuer de même pis vraiment, on s'en serait pas rendu compte. On s'en allait, c'était comme une parade, tsé une parade qui marche. T'es assis sur Sherbrooke, la parade a passé, mais a continué à marcher... Pis a l'a juste continué la parade, on l'a jamais revue. Est partie, pis... C'est un peu comme ça que j'me sens quand j'pense à cette époque-là. On est passé à un poil que tout ça se fasse naturellement⁴⁹.

Dans le documentaire *Musicographie : Groupes des années 70* (2002), on suggère notamment une adéquation factuelle entre un renouveau musical et un renouveau québécois en interprétant le spectacle de la Saint-Jean-Baptiste *O.K. Nous V'là* (1976) comme l'affirmation d'un Québec nouveau (et non d'une musique nouvelle) : « Le succès est si grand que le spectacle est repris à la Saint-Jean. Sont réunis les groupes qui inspirent l'espoir d'un Québec nouveau⁵⁰ ». Pourtant, pour les artistes qui performant à cet événement, *O.K. Nous V'là* reflète surtout l'affirmation d'une génération d'artistes plus que l'affirmation d'un peuple :

[En parlant du monopole de la Saint-Jean-Baptiste sur le Mont-Royal par la génération d'artiste des années 1960] Bien sûr, ils reconnaissent l'apport immense de ces artistes plus grands que nature, mais ils auraient souhaité que la scène accueille de jeunes groupes, de jeunes auteurs-compositeurs qui agissent comme des éveilleurs de conscience depuis plusieurs années. Qu'à cela ne tienne... Fiori organise avec ses amis, un *show* parallèle, la veille de la Saint-Jean, avec le groupe Aut'chose, Les Séguins, Valiquette et d'autres artistes. Ils entendent bien récidiver en 1976, une année électorale, et prendre leur place au sommet du mont Royal⁵¹.

Toutefois, dans les documentaires étudiés, ces nuances passent sous le couvert d'un récit néonationaliste plus imposant. Même si Pierre Flynn soulève indirectement ces questions en déclarant que c'est une génération qui s'affirme lors de cet événement : « C'était la première fois qu'on s'était toute mis ensemble pis boom, On est là, *O.K. Nous V'là!*, c'était pas juste les

⁴⁹ Serge Fiori interviewé dans *Les enfants d'un siècle fou*, 16:50 à 17:23 min.

⁵⁰ Nicolas Houde-Sauvé (réalisateur), *Musicographie...*, 29:20 à 29:30 min.

⁵¹ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 214-215.

artistes, c'était *O.K. Nous V'là!* toute une génération là! Pis on était 250 000 sur la montagne c'est comme si on prenait possession d'la ville⁵²! », ces nuances sont noyées par l'intervention subséquente d'autres artistes. Ainsi, en coupant rapidement le témoignage sur l'essor artistique de Pierre Flynn avec l'enchaînement d'envolées lyriques d'autres artistes, dont Serge Fiori, sur la montée du souverainisme : « On est passé à un poil d'avoir notre musique, notre pays, notre... Toute! On est passé à une fraction de seconde. On était drette dessus, pis on avait assez de folie pis d'énergie pour le faire, pis ça a reviré de bord... C'est triste⁵³ », ce documentaire construit et renforce un récit individualisé, ancré dans l'émotion et le vécu des acteurs qui suggère l'adéquation entre l'art et la nation québécoise et entre les artistes et le peuple québécois.

En ce qui a trait à la minisérie *Harmonium* (2003), malgré la piètre qualité de la performance des acteurs et un scénario romancé qui tombe souvent dans le cliché, on peut tout de même constater la présence de nuances intéressantes sur la politisation du groupe. Effectivement, lorsque Fiori défend la pertinence de la présence d'Harmonium aux rallyes politiques du PQ de 1975, Michel Normandeau et Louis Valois feignent l'enthousiasme. Le malaise ainsi que la divergence des points de vue sont alors clairement perceptibles, surtout lorsqu'ils corrigent Fiori qui pratique son discours : « [Fiori] Pis les deux rêves se rejoignent, le mouvement politique de René Lévesque, pis le rêve d'Harmonium [...] [Louis] Ouais, c'est bon Serge... Mais j'crois que tu devrais dire mouvement social plutôt que mouvement politique [Michel] Ouin⁵⁴ ». Il en va de même lors de l'élection du PQ en 1976 lorsque Fiori interrompt la tournée et provoque un froid dans le groupe, mais dans ce cas, l'impact est semble-t-il minimisé par rapport à l'importance que lui accorde Fiori dans sa biographie⁵⁵. Finalement, contrairement au documentaire *Harmonium en Californie* qui omet la poursuite d'Harmonium pour 60 000 dollars intentée par le PQ, la poursuite est belle et bien mentionnée, mais le montant est diminué à 30 000 dollars. Selon la biographie de Fiori, ce montant de 30 000 est en fait le

⁵² Pierre Flynn, interviewé dans *Musicographie...*, 32:00 à 32:25 min.

⁵³ Serge Fiori, interviewé dans *Musicographie...*, 33:55 à 34:23 min.

⁵⁴ Stefan Milijevic (réalisateur), *Harmonium*, épisode 2, Minisérie télévisée. TQS, 2003.

⁵⁵ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 216.

produit du déficit de la tournée américaine que doit amortir Harmonium, montant qui vient s'ajouter à la poursuite du PQ⁵⁶.

La biographie non autorisée d'Yves Ladouceur soutient quant à elle une interprétation politique d'Harmonium. Effectivement, maintes fois au fil de l'ouvrage, Ladouceur suggère que l'histoire d'Harmonium ne peut être racontée qu'au travers de l'histoire du PQ : « Impossible de dissocier Harmonium de la fête nationale de la Saint-Jean, du nationalisme ou du P.Q. ⁵⁷ », une affirmation qui, comme nous le verrons, sera souvent reprise sur plusieurs blogues et sites web à relier à l'histoire publique. Il mentionne aussi fréquemment les relations du groupe avec le défunt Premier ministre péquiste qu'il nomme toujours avec déférence « Monsieur René Lévesque » et suggère des interprétations discutables des opinions du groupe qui semblent plutôt relever de ses opinions politiques personnelles : « Concernant la politique, les membres étaient ouverts et réceptifs à l'immense charisme et à la saine influence des idées de Monsieur Lévesque. Harmonium s'élevait contre l'exploitation malhonnête et effrénée de nos ressources par les "intérêts étrangers"⁵⁸ ». En extrapolant à partir de la position écologiste d'Harmonium, Ladouceur semble projeter ses propres conceptions politiques sur le groupe et contribue à renforcer une indistinction entre les valeurs contre-culturelles des années 1970 et l'affirmation nationale québécoise. Considérant qu'elle paraît en l'an 2000, la biographie de Ladouceur n'est certainement pas à la source première des interprétations néonationalistes que l'on retrouve dans les documentaires qui datent de 1980, 1996 et 2002. Toutefois, elle a potentiellement influencé les lectures politiques de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium sur les blogues et sites web, car elle constitue pendant près de treize ans l'unique monographie dédiée à l'histoire de ces musiciens.

Dans le cas des sites web et des blogues qui traitent de l'histoire d'Harmonium, il semble que le récit qui favorise une interprétation néonationaliste soit souvent repris intégralement. Les interprétations suggérées par le blogueur « lalou » Gérard Klein et par le site web *Music-Story* sont très semblables. En paraphrasant l'article de Cruchaudet sans soucis de donner le crédit à

⁵⁶ *Ibid.*, p. 220.

⁵⁷ Yves Ladouceur, *Harmonium...*, p. 60.

⁵⁸ *Ibid.*, nous soulignons.

l'auteur, le blog de « lalou » suggère une interprétation personnelle des motifs politiques d'Harmonium à partir du seul fait qu'ils chantent en français en plus d'établir un lien clair entre le projet artistique du groupe, l'identité d'une génération et l'affirmation de la « québécoïté » face au monde anglo-saxon :

Le groupe choisi de chanter en français et va prendre des positions résolument nationalistes. Considéré, par toute une génération en quête d'identité, comme une alternative culturelle crédible face aux modèles anglo-saxons dominants, Harmonium connaît une popularité immédiate et enthousiaste dans un Québec en proie à cette révolution dite tranquille qui allait amener le parti séparatiste de René Lévesque au pouvoir, à la fin des années 70⁵⁹.

Paraphrasant encore Cruchaudet, « lalou » se base sur les références au souverainisme dans la pièce *Depuis l'automne* et interprète politiquement une déclaration de Fiori où l'ambiguïté entre sa position personnelle et celle d'Harmonium semble ressortir :

Le côté sibyllin et de plus en plus ésotérique de la poésie de Serge Fiori s'accompagne aussi de paroles faisant de plus en plus références au parti québécois, mouvement indépendantiste qui n'allait pas tarder à accéder au pouvoir, et pour lequel Fiori n'a jamais caché sa sympathie. [...] Fiori s'en explique : « *Évidemment, cela a pris une couleur politique, mais en réalité je ne faisais qu'agir en fonction de ce que je ressentais, sans essayer de faire autre chose que d'exprimer mes idées par le biais des paroles de mes chansons*⁶⁰ ».

« Lalou » ne cite toutefois pas ses sources pour cette entrevue de Fiori, mais surtout, il esquivent entièrement la nuance de Fiori qui tente de souligner que, pour lui, ces thématiques n'étaient pas tant politiques qu'authentiques, car elles reflétaient simplement ses convictions personnelles. Plagiant Cruchaudet, ce blogueur propose donc un récit sans nuances en interprétant l'œuvre d'Harmonium de manière unilatérale à partir d'un seul témoignage de Fiori sans soucis de citer, vérifier ou confronter ses sources.

Dans la même lignée, le site web *Music-Story* présente une interprétation néonationaliste dès la première ligne de la fiche descriptive d'Harmonium : « Groupe à part dans la sphère du rock progressif, Harmonium est indissociable du mouvement indépendantiste québécois de la

⁵⁹ « lalou », Gérard Klein, « Harmonium ».

⁶⁰ *Ibid.*

fin des années 70⁶¹ ». Toutefois, l'analyse va plus loin et, plagiant elle-aussi Cruchaudet, renforce une indistinction entre le parcours d'Harmonium et l'affirmation nationale québécoise sous l'égide de René Lévesque : « Le groupe est considéré par toute une génération en quête d'identité, comme une alternative culturelle face aux modèles anglo-saxons dominants, dans un Québec en proie à cette révolution dite tranquille qui allait amener le parti séparatiste de René Lévesque au pouvoir⁶² ». Il est aussi intéressant de noter que l'image choisie pour représenter de groupe est celle d'un Fiori vieillissant et que l'histoire du groupe débute avec la naissance de Fiori, marquant ainsi la prédominance du chanteur dans le récit de l'histoire publique sur le groupe. Finalement, contrairement à ce qu'affirme ce site web, le groupe se dissout après la tournée de *l'heptade* en 1978. Effectivement, on ne peut considérer l'album *Deux cents nuits à l'heure* de Fiori-Séguin comme une extension d'Harmonium. L'objectif implicite du duo Fiori-Séguin était justement de se dissocier d'Harmonium; Louis Valois et Serge Locat, deux piliers du groupe, n'en font pas partie. Contrairement à ce qu'affirme l'équipe de rédaction de *Music-Story*, ce n'est donc pas « en 1980, au lendemain du référendum sur la souveraineté du Québec lancé par René Lévesque⁶³ » que le groupe se sépare. Cette séparation a bel et bien lieu en 1978, à la suite des difficultés financières, de la lente transformation d'Harmonium en entreprise, des pressions de CBS, des tensions au sein du groupe, du départ de Serge Locat et de la dépression de Serge Fiori.

Les affirmations de « lalou » et de *Music-Story* nous informent cependant sur le renforcement du récit néonationaliste sur l'œuvre et l'histoire d'Harmonium. Effectivement, le lien entre le projet souverainiste du PQ et le destin d'Harmonium ne pourrait ici être plus explicitement mentionné sans soucis de preuves ou de références historiques. À ce point, il semble que le récit ait été repris si souvent qu'il est presque devenu une référence historique à part entière. En l'absence de toute remise en question, car comme nous l'avons vu, l'histoire professionnelle, encyclopédique et muséale s'abstiennent de se positionner sur la question, cette narration est semble-t-il devenu la lecture dominante de l'œuvre d'Harmonium. Effectivement, seuls quelques articles et entrevues d'époque avec Harmonium contredisent cette mise en récit

⁶¹ Music Story, « Harmonium ».

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

et malgré la présence de certaines nuances dans la biographie de Serge Fiori, en raison de sa focalisation sur le chanteur qui appuie le néonationalisme et le souverainisme de Lévesque, les réticences du groupe à ces convictions politiques sont souvent noyées sous d'autres considérations. D'après nous, cette mise en récit de l'histoire d'Harmonium s'inscrit elle-même dans un phénomène plus large où, plutôt que d'être présentée comme un phénomène artistique et culturel à part entière, l'histoire des artistes des années 1970 et l'affirmation d'une génération de jeunes Québécois sont racontées en trame de fond du néonationalisme et de l'enthousiasme pour le projet souverainiste du PQ.

3.2. Harmonium; l'affirmation d'une génération d'artistes ou l'affirmation d'un peuple et d'une nation?

En racontant l'histoire d'Harmonium comme celle de la nation québécoise se renforce donc un mythe durable sur les artistes des années 1970 et sur la génération du baby-boom, mythe selon lequel : « Les belles années du nationalisme québécois sont les belles années de notre chanson populaire⁶⁴ ». D'une part, on présente les artistes des années 1970 comme étant en continuité avec les idéaux et valeurs politiques nationalistes et néonationalistes des artistes des années 1960. D'autre part, cette narration néonationaliste centrée sur l'expérience politique et l'affirmation du « peuple québécois », conçu comme une communauté culturelle, masque le phénomène d'affirmation d'une génération d'artistes et d'une génération tout court qui tente de s'affirmer et de se distinguer de ses prédécesseurs. Dans cette dernière section, nous suggérerons que cette mise en récit de l'histoire d'Harmonium s'inscrit dans un script profondément ancré en histoire de la chanson, en histoire du Québec et en histoire populaire, script où les artistes et la jeune génération des années 1970 sont censés avoir appuyés sans équivoque le projet souverainiste du PQ ou à tout le moins avoir célébré la fierté nationale québécoise de manière patriotique⁶⁵.

Cette mise en récit fait ainsi abstraction des nuances et complexités d'une contre-culture populaire qui se distingue pourtant grandement de celle des années 1960 au niveau des valeurs

⁶⁴ Renée-Berthe Drapeau, « Le yé-yé... », p. 154.

⁶⁵ A. Gagnon, A. Lecours et G. Nootens, dir. *Les nationalismes majoritaires...*, p. 26-27; Line Grenier, qui cite (Musée, 1995, p. 2), « Je me souviens... en chansons... », p. 38.

et des idéaux dont elle est porteuse, car le contexte lui-même a grandement changé. Vouloir résumer ou intégrer entièrement cette période dans un récit néonationaliste d'affirmation de la spécificité culturelle québécoise contribuerait à minimiser les phénomènes de rapprochements culturels avec le monde anglo-saxon. Nous avons notamment souligné la proximité de la jeunesse québécoise des années 1970 avec une contre-culture d'origine britannique et américaine qui se mondialise et l'influence de courants musicaux qui s'affranchissent largement des particularités nationales par la mise en place de scènes musicales internationales. Ainsi, cette idée au cœur du récit d'affirmation nationale selon laquelle, au cours des années 1970, s'est affirmée la spécificité culturelle québécoise doit être nuancée en regard de l'influence des pratiques musicales d'origines anglo-saxonnes et de l'intégration de la scène musicale progressive internationale par des artistes comme Harmonium⁶⁶. Toutefois, comme le suggère Alain Dieckhoff, ce genre de phénomène de différenciation sociale n'a pas à s'appuyer sur une différenciation culturelle forte, car il relève plutôt de la mise en place et du renforcement d'une frontière symbolique qui repose notamment sur l'ethnie, la langue et la région d'appartenance et pour que cette frontière persiste, « il suffit donc qu'elle soit mobilisée sur la base d'un choix stratégique par des acteurs politiques⁶⁷ ».

3.2.1. Les grands évènements et le rôle de la mémoire

« Il n'y a pas d'intégration sans narration⁶⁸ ». Toutefois, l'intégration des artistes des années 1970 comme Harmonium dans le récit néonationaliste n'est pas exempte d'ancrages historiques. Le fait que Serge Fiori affirme son souverainisme dans les médias après la séparation d'Harmonium a indéniablement joué un rôle majeur dans la prédominance de cette interprétation. Il faut cependant nous questionner sur l'absence de contestation et de remise en question de cette lecture. Bien que les opinions des autres membres du groupe soient moins médiatisées ou carrément passées sous silence, pour que ce récit s'affirme au sein d'une frange importante de l'histoire publique, il doit exister une certaine correspondance entre

⁶⁶ Will Straw, « Systems of Articulation... », p. 369-370.

⁶⁷ Alain Dieckhoff, « Rapprochement et différence : le paradoxe du nationalisme contemporain », dans A. Gagnon, A. Lecours et G. Nootens, dir. *Les nationalismes majoritaires...*, p. 66.

⁶⁸ Àngel Castineira, « Nations imaginées : identité personnelle, identité nationale et lieux de mémoire », p. 86.

l'interprétation dominante au sein de plusieurs champs d'étude et celle que l'on retrouve au sein de la mémoire publique sur la question de la politisation des artistes québécois.

Comme l'affirme Jacques Aubé, « La politisation de la chanson s'est manifestée, à son origine, sous les traits du nationalisme. [...] Comme tout phénomène historique, la chanson politique n'est pas le fruit d'une génération spontanée⁶⁹ ». Cependant, quelques années plus tard, la génération porteuse du folk-rock et du rock progressif québécois se politise et se conscientise différemment et de manière plus nuancée. Effectivement, comme nous l'avons vu précédemment en étudiant le rock progressif, la jeunesse des années 1970 est aussi intéressée par la défense de l'environnement, les valeurs humanitaires et communautaires, la résistance à l'emprise de l'industrie culturelle, la paix dans le monde, la liberté d'expression et la liberté sexuelle, des causes qui sont autant de formes d'engagement au sein de la contre-culture des années 1970. Comme l'affirme Bruno Roy :

Il est clair que certaines questions devaient être situées dans le contexte de la contre-culture plutôt que dans celui de la question nationale. La jeune génération d'artistes n'a pu être entièrement politisée au sens où, par exemple, les péquistes le voulaient bien. Les Séguin, Harmonium, Brault et Fréchette, Jim et Bertrand, Beau Dommage se sont trouvés sollicités par des idéaux autres : l'écologie, l'action communautaire, l'abolition du vedettariat, etc. Tout en étant d'accord avec le mouvement souverainiste, ils ne s'y sont pas engagés de façon partisane ou exclusive⁷⁰.

En ce sens, la politisation, le néonationalisme et le souverainisme au sein du milieu artistique des années 1970, auxquelles réfère notamment Alexandre Brassard Desjardins⁷¹, font surtout référence à l'implication continue des artistes des années 1960 (Leclerc, Vigneault, Charlebois, etc.) au cours de la décennie suivante⁷². Il est d'ailleurs peu surprenant que Desjardins prétende que les artistes des années 1970 soient tout aussi politisés que leurs prédécesseurs, car ces derniers monopolisent encore fréquemment la scène artistique et

⁶⁹ Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 26-27.

⁷⁰ Bruno Roy, « Lecture politique de la chanson québécoise », p. 205.

⁷¹ Alexandre Brassard Desjardins, « Participation politique... », p. 43-44; Alexandre Brassard Desjardins, *Le nationalisme chez les artistes québécois*, p. 6.

⁷² Musée McCord, *Musique - Le Québec de Charlebois à Arcade Fire*; Gildas Illien, *La Place des Arts et la Révolution tranquille...*, p. 130, 137, 139-141; André D'Allemagne, *Le RIN et les débuts du mouvement indépendantiste québécois*, Montréal, Éditions L'Étincelle, 1974, p. 125; Caroline Durand, *Chanson québécoise...*, p. 23; Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, 134 p.

médiatique, surtout lors des événements importants. Cette prédominance contribue ainsi à nourrir une image d'unanimité au sein du milieu artistique, ce qui amène certains auteurs à parler d'un hégémonisme culturel⁷³. Dans sa biographie, Fiori rappelle encore avec une touche d'amertume, la prédominance de ces artistes qui ne laissent pas leur place aux jeunes lors des grands événements de la Saint-Jean-Baptiste en 1975⁷⁴.

En raison de l'implication politique des artistes de la décennie précédente qui se poursuit au cours des années 1970, on peut ainsi avoir l'impression que tout le milieu musical soutient unilatéralement et unanimement l'élan néonationaliste et souverainiste qui accompagne la montée du PQ. Cette image est aussi renforcée par des projets comme *Harmonium en Californie* qui s'accompagnent d'une certaine forme d'institutionnalisation et d'instrumentalisation de l'art par le PQ⁷⁵. La musique et le destin d'Harmonium deviennent ainsi des enjeux politiques importants alors que le groupe se voit investi d'une nouvelle et souveraine mission de représentation nationale, et ce, sans peut-être en prendre pleinement conscience⁷⁶ ou sans réellement s'en soucier. En effet, pour plusieurs membres du groupe, ce voyage est surtout une occasion d'offrir quelques bons concerts à un nouveau public, de potentiellement percer à l'étranger et, plus simplement, de prendre des vacances en Californie⁷⁷. Plutôt que de se voir nuancée par les études historiques professionnelles et par l'histoire de la chanson, la lecture politique de l'œuvre d'Harmonium aurait semble-t-il été renforcé par une historiographie néonationaliste⁷⁸ et par des études vieillissantes sur la chanson québécoise⁷⁹ où le destin politique du Québec est souvent lié à l'essor musical des années 1970⁸⁰.

⁷³ Stéphane Kelly, *À l'ombre du mur...*, p. 168-169.

⁷⁴ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 214-215.

⁷⁵ Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 81.

⁷⁶ Olivier Cruchaudet, « Harmonium - Dis-moi, c'est quoi ta toune ? ».

⁷⁷ Louise Thériault, *Serge Fiori...*, p. 216-217.

⁷⁸ Éric Bédard et Xavier Gélinas. « Critique d'un néo-nationalisme en histoire du Québec », p. 73-91 et Catherine Côté et Olivier Lemieux, « Étude des programmes et des manuels d'histoire », p. 145-157 qui soulignent que l'histoire moderniste et révisionniste prédomine encore dans les manuels scolaires jusqu'à aujourd'hui.

⁷⁹ Littérature qui a depuis grandement évolué et s'est nuancé au fil des années, surtout avec l'intégration de l'analyse du discours et de la narrativité, notamment chez Line Grenier. On réfère ici plutôt aux ouvrages du début des années 1990 et des années 1980 qui reprennent sans la questionner la distinction entre artistes authentiquement québécois, c'est-à-dire politisés et nationaliste, et artistes commerciaux; Caroline Durand, *Chanson québécoise...*, p. 106-107.

⁸⁰ Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise, de la Bolduc à aujourd'hui*, p. 140-141.

Il semble donc que les scènes musicales du folk-rock et du rock progressif, portées par des valeurs différentes de celles des années 1960, aient de la difficulté à s'affirmer et à se distancer du récit historique de la génération précédente. Effectivement, la première vague d'artistes du baby-boom, ceux que Ricard nomme les « lyriques », possède une influence culturelle indéniable : « Ce fait est capital. Il apporte à la génération lyrique un immense avantage stratégique⁸¹ ». Grâce à sa position historique déterminante, cette génération a su s'imposer à tel point qu'on peut presque parler d'hégémonisme culturel, car sa vision des choses viendra réduire l'importance et les nuances des vagues ultérieures :

Beaucoup de ces vedettes sont des soixante-huitards, c'est-à-dire des anciens rebelles qui ont fait leurs premières armes durant la révolution culturelle québécoise. [...] ces vedettes cherchent à imposer une nouvelle lecture de l'histoire et du présent québécois. [...] On en fait la promotion dans les collèges et les universités, mais elle est également vite relayée dans les médias de masse, qui ont pour but de bien asseoir l'hégémonie culturelle de cette génération⁸².

Même pour le spectacle *O.K. Nous V'là* de 1976, que l'on considère comme le point culminant de la carrière des groupes folk, rock et progressif québécois, ces artistes se voient attribuer une place secondaire. Effectivement, ils ne performent que le 26 juin, car le 23 est laissé aux cinq grands chansonniers québécois qui y présentent le spectacle *Une fois cinq*, alors que le 24 et le 25 appartiennent à d'autres artistes qui s'inscrivent dans la tradition chanssonnière⁸³.

Ainsi, même à l'apogée des groupes de folk, de rock et de progressif québécois issus de la « seconde vague » du baby-boom et malgré le succès incomparable de leur prestation de 1976⁸⁴, le monopole des grands événements musicaux appartient encore aux artistes de la génération précédente. Effectivement, *Poèmes et chants de la résistance* (1971-1975) ne présente pas de nouvelles figures, il en va de même pour la *Superfrancofête* de 1974 où sont réunis sur scène Leclerc, Vigneault et Charlebois ainsi qu'*Une fois cinq* avec Charlebois, Deschamps, Léveillé, Vigneault et Ferland. Cette situation d'hégémonisme culturel serait

⁸¹ François Ricard, *La génération lyrique*, p. 31.

⁸² Stéphane Kelly, *À l'ombre du mur...*, p. 168-169.

⁸³ Université de Sherbrooke, « Début des célébrations de la Saint-Jean-Baptiste sur le Mont-Royal », basé sur les articles de *La Presse*, 24 juin 1976, p. 1; et autres, 26 juin 1976, p. 1, A17, D16, 28 juin 1976, p. A8, D7.

⁸⁴ *La Presse*, 28 juin 1976, p. A8, D7.

ensuite renforcée par la préférence de certains auteurs pour le corpus d'artiste chansonnier, faisant en sorte qu'on omet quelquefois de mentionner la participation des artistes folk, rock et progressifs lors de la Saint-Jean-Baptiste 1976⁸⁵. En raison de cette situation d'hégémonie qui complique et retarde son essor artistique, lorsqu'elle réussit finalement à s'imposer lors des grands événements, la scène du folk-rock et du rock progressif portée par la seconde génération d'artistes du baby-boom est déjà proche de sa fin.

D'autre part, le fait de performer lors d'événements à saveur nationaliste aurait contribué à l'omission des subtilités entre projet artistique, projet social et projet politique, car ces nuances s'effacent devant l'enthousiasme nationaliste et/ou néonationaliste de la foule⁸⁶. Aussi, bien que des artistes comme Harmonium ne veulent pas soutenir ou être associés au PQ, car leur projet est un projet de développement artistique, spirituel, personnel et social, comme le note Caroline Durand, les critiques musicaux de l'époque favorisent une lecture nationaliste des prestations artistiques lors de ces grands événements :

Les journalistes ont aussi montré une nette préférence pour les spectacles soulignant la Saint-Jean-Baptiste comparativement à ceux de la Confédération. [...] L'ensemble du discours sur ces événements renvoyait l'image d'une collectivité politiquement conscientisée, solidaire et pacifique en marquant une préférence pour le nationalisme : être authentiquement Québécois, c'était être en faveur de la libération nationale. Dans le milieu de la chanson, ceux et celles qui exprimaient d'autres convictions étaient jaugés avec méfiance ou indifférence⁸⁷.

Cette génération d'artistes aura ainsi eu beaucoup de difficulté à s'affirmer musicalement sans perdre les nuances contre-culturelles et progressives qui lui sont propres, car les plus grandes scènes québécoises de l'époque sont celles de la Saint-Jean-Baptiste. Si les documents d'archives du spectacle *O.K. Nous V'là* nous présente cette ambiguïté persistante entre projet politique et projet festif, social collectif et communautaire : « Nous sommes montés, juste pour être ensemble — Pour chanter la vie, pour fêter l'été — Vivre et dire allo, à toute le pays⁸⁸ », ces nuances ne semblent pas avoir passées à l'histoire, car ce qui est surtout souligné est que ces

⁸⁵ Pascal Normand, *La chanson québécoise, miroir d'un peuple*, p. 219.

⁸⁶ Georges A. Turcot, « Harmonium : tout part du ventre », p. 15.

⁸⁷ Caroline Durand, *Chanson québécoise...*, 106-107.

⁸⁸ Nicolas Houde-Sauvé (réalisateur), *Musicographie...*, 1997, 33:09 à 33:54 min.

artistes appuyaient le nationalisme et le PQ : « Le pays c'est nous, en faire un Québec — Le pays c'est nous, ce qui nous noue...⁸⁹ ». Entre un projet collectif et social centré sur les individus qui composent le Québec : « le pays c'est nous » et un projet strictement politique « en faire un Québec », la ligne est mince.

Toutefois, la lecture néonationaliste de ces œuvres ne tient pas qu'à la nature de ces événements. Effectivement, il faut aussi considérer le rôle déterminant du public dans l'interprétation d'une œuvre artistique. En regard de la forte cohésion de la génération lyrique⁹⁰ qui s'approprie rapidement la question nationale et le projet souverainiste en appuyant massivement le PQ⁹¹, il n'est pas surprenant que les nuances et dissidences des générations subséquentes et des artistes phares des années 1970 soient omises et réinterprétées pour cadrer dans cette lunette. Toutefois, comme le souligne François Ricard, l'engagement politique des lyriques dans la cause indépendantiste du PQ ressemble plus à une « grande fête » et à l'affirmation d'une génération qu'à un projet politique concret et cette vision est corroborée par les sources d'époques sur le spectacle d'*O.K. Nous V'là* : « Des gens trempés jusqu'aux os qui ne semblaient même pas réaliser qu'un fleuve leur coulait dans la face, des gens trempés jusqu'aux os qui criaient de joie en tapant des mains⁹² ». L'engagement politique de cette génération semble se confondre « avec les festivals rock ou les rassemblements étudiants de la décennie précédente⁹³ ». Il est donc peu surprenant que ce soit lors d'un tel événement, pendant la Saint-Jean-Baptiste 1976 sur le Mont-Royal, devant une génération pour laquelle politique et musique sont indissociables, que s'affirme la lecture dominante de l'œuvre et de l'histoire des artistes des années 1970 comme Harmonium. Ancrée dans la mémoire vive de ces événements festifs où s'entremêlent musique et fierté nationale, cette lecture de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium a pu s'imposer sans faire de vagues. En ce sens, bien que l'enthousiasme de cette génération ait grandement contribué à l'essor de la musique québécoise : « [I] a chanson

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Sur l'importance de la cohésion générationnelle dans l'interprétation d'une œuvre, référer à Krzysztof Przeclawski, « L'impact des industries culturelles de l'audio-visuel sur le comportement socio-culturel des jeunes », dans UNESCO. *Les industries culturelles, Un enjeu pour l'avenir de la culture*, Unesco, Paris, 1982, p. 57-59.

⁹¹ François Ricard, *La génération lyrique*, p. 236.

⁹² *La Presse*, 28 juin 1976, p. A8, D7.

⁹³ François Ricard, *La génération lyrique*, p. 237.

québécoise bénéficie donc d'un auditoire attentif, résolu et tout-puissant⁹⁴ », ce soutien générationnel semble être une lame à double tranchant. Au final dans ce récit, le groupe Harmonium, qui est officiellement apolitique, mais qui, dans les faits, présente une posture assez ambiguë, est réinterprété unilatéralement en fonction d'intérêts et de revendications politiques néonationalistes. En raison d'un certain hégémonisme culturel lyrique, on nous présente à la fois le public et les artistes des années 1970 comme un groupe uniforme qui, en continuité avec l'implication politique des jeunes et des artistes des années 1960, appuie sans ambages le projet de construction culturelle, politique et artistique « dans le giron du Parti québécois⁹⁵ ».

3.2.2. *Un récit sur la trajectoire commune d'un peuple*

N'oublions pas que le Parti Québécois prépare alors les élections provinciales du 15 novembre 1976 et que *l'heptade* paraît seulement un jour plus tard! Aussi, même si Harmonium prétend n'avoir soutenu que l'essor artistique de sa génération, l'interprétation publique dominante délaisse ces nuances au profit d'un récit simplifié où son histoire est intégrée à celle du néonationalisme et à la montée du PQ. À elle seule, la discordance sur la question politique au sein du groupe aurait dû suffire à nuancer l'interprétation néonationaliste de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium si ce n'était qu'une question d'interprétation historique. Effectivement, bien que Fiori ait défendu sa vision particulière du néonationalisme, l'apolitisme officiel des autres membres du groupe devrait être souligné, ne serait-ce que pour témoigner de l'ambiguïté de la question nationale au sein d'un groupe composite qui comprend notamment un catalan d'origine (Libert Subirana) et deux anglophones (Robert Stanley et Neil Chotem).

Le silence sur l'apolitisme officiel d'Harmonium dénoterait en ce sens la présence d'un puissant récit intégrateur qui dépasse la question politique, car il traite aussi, plus largement, de la trajectoire commune d'un peuple. La prédominance de cette narration historique aurait, d'après nous, favorisé une lecture peu nuancée au sujet du soutien du milieu artistique au projet d'affirmation nationale, contribuant ainsi à renforcer l'image uniforme de la génération du baby-boom malgré des divisions évidentes au sein de cette dernière. Malgré le fait que le projet

⁹⁴ Jacques Aubé, *Chanson et politique...*, p. 73.

⁹⁵ *Ibid.*

souverainiste ne fasse pas l'unanimité au sein du milieu artistique et, plus largement, au sein de la population québécoise, un récit d'affirmation nationale s'est construit et renforcé en omettant les nuances et faits contradictoires sur cette question. S'est ainsi imposée une trame narrative d'affirmation nationale qui recoupe les sphères artistique, culturelle, économique, sociale et politique des années 1960-1970.

Le cas d'Harmonium attesterait du fait que ce récit de trajectoire commune d'un peuple et d'affirmation nationale (qu'elle soit politique ou culturelle) est assez bien ancré pour pouvoir intégrer unilatéralement l'histoire et l'œuvre pourtant complexe et contradictoire du groupe sans avoir à nuancer le récit. L'affirmation d'un nouveau vocabulaire et de nouvelles thématiques musicales qui témoignent des affinités artistiques contre-culturelles de la deuxième vague du baby-boom québécois et l'inscription d'Harmonium dans une scène musicale internationale sont ainsi perdues, car on raconte son succès comme celui de la québécutude, voire de la nation québécoise à l'international⁹⁶. S'inscrivant dans un discours qui avait déjà été identifié par Line Grenier, le succès de groupes comme Harmonium devient ainsi, en quelque sorte, le succès de la nation et du peuple québécois⁹⁷. Harmonium est ainsi érigé en objet de fierté nationale qui, sorti de son contexte, sert à appuyer un récit néonationaliste d'affirmation d'un peuple et d'une nation.

Subséquentement, les affirmations ambiguës de Serge Fiori en entrevue au cours des années 1990 contribueront certainement à renforcer cette narration de l'œuvre d'Harmonium, témoignant peut-être de l'intégration et l'acceptation de ce récit par lui-même. Interviewé pour *Les enfants d'un siècle fou* en 1996, il soutiendra « qu'à partir de 69, dans ce coin-là, on assistait à la naissance d'un peuple, mais pas politiquement. D'ailleurs, n'importe qui qui vivait autour... c'était la culture, c'était l'âme⁹⁸ ». Cette nuance entre naissance politique et naissance artistique ou culturelle se perd toutefois dans l'histoire publique où ces concepts sont indissociablement liés, car utilisés sans soucis de précisions et de nuances.

⁹⁶ Will Straw, « Systems of Articulation... », p. 375.

⁹⁷ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 45.

⁹⁸ Serge Fiori interviewé dans *Les enfants d'un siècle fou*, 10:55 à 11:12 min.

Cette indistinction est favorisée par le fait que le projet politique du PQ s'accompagne d'une construction identitaire nationale où le soutien de la jeunesse et du milieu des arts et de la culture étaient nécessaires pour affirmer cette « québécoïté⁹⁹ », car « un nationalisme de disjonction ne peut pas prospérer sans substrat culturel¹⁰⁰ ». Dans cette entreprise de construction identitaire, l'œuvre d'Harmonium joue un rôle clé, puisqu'en tant qu'artiste populaire, il assure le lien avec la génération du baby-boom qui s'abreuve de ses paroles. Étant donné que ce groupe est au sommet de sa gloire lors d'un moment charnière de l'histoire du Québec, alors même que le PQ amorce sa montée au pouvoir, l'histoire et l'œuvre d'Harmonium doivent être intégrées, voire institutionnalisées, pour assurer la cohérence du récit à vocation identitaire qui uni le développement musical québécois à la trajectoire commune d'un peuple. L'intégration réussie de l'œuvre et de l'histoire du groupe contribue ainsi au renforcement de cette « québécoïté » et de ce sentiment d'avoir une culture unique et distincte, chose nécessaire pour le projet souverainiste. Cette même dynamique de mission intégratrice en chanson québécoise est identifiée par Line Grenier dans l'exposition muséale *Je vous entends chanter* à la veille du référendum de 1995 :

D'une part s'y trouve articulée une forme collective et intégratrice de mémoire que les mises en contexte contribuent à officialiser en l'instituant. Elle est axée sur la trajectoire prétendument commune d'un peuple, de ses artistes et de sa musique, dont elle recherche les origines (sinon le moment originaire) de façon à y établir les fondements (sinon l'ontologie) de l'identité québécoise — comme s'il s'agissait d'un phénomène univoque et immuable. Se remémorer la musique populaire québécoise revient alors à établir son existence en tablant sur son authenticité, sa longévité et sa permanence dans le temps et dans l'espace, en recourant, semble-t-il, à une forme d'essentialisme stratégique¹⁰¹.

3.2.3. La mémoire et l'identité d'une génération

« Le mythe occupe une place particulière dans la culture, à mi-chemin entre le sacré et le profane, le monde du bon sens quotidien et l'univers mystérieux, l'individuel et le social¹⁰². »

⁹⁹ François Ricard, *La génération lyrique*, 1994, p. 237.

¹⁰⁰ Alain Dieckhoff, « Rapprochement et différence : le paradoxe du nationalisme contemporain », p. 65.

¹⁰¹ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 36.

¹⁰² Roger Silverstone, « Télévision, mythe et culture », *Réseaux*, 44-45, 1990, p. 205.

En considérant qu'on trouve bel et bien des références souverainistes au travers des trois albums d'Harmonium, que le groupe a accepté le projet du PQ pour la semaine de la culture québécoise aux États-Unis, qu'il a performé lors des rallyes politiques de René Lévesque et que son principal porte-parole, Serge Fiori, affirme son souverainisme dans les médias au cours des années 1990, la lecture politique sans équivoque sur l'œuvre du groupe se voit ainsi confirmée par de nombreux faits historiques. Toutefois, les faits historiques ne suffisent pas à assurer la validité et la pérennité du récit, car si c'était le cas, les entrevues où l'apolitisme d'Harmonium transparait seraient aussi soulignées et le récit serait sans nul doute plus nuancé. D'après nous, la mémoire vive du public qui se remémore avec émotion ces grands événements musicaux à saveur nationaliste a donc joué un rôle majeur dans l'intégration de ce récit dans l'histoire et dans la mémoire populaire¹⁰³. En faisant appel à la mémoire individuelle dans une présentation historique objectivée, « la mémoire n'a pas tant une fonction historique qu'une fonction d'instrumentalisation politique. Il s'agit de la transformer en un processus d'«objectivation» du passé permettant de délimiter ou de différencier symboliquement l'identité d'une communauté nationale¹⁰⁴ ».

Étant intrinsèquement liés à la notion d'espace et d'ethnie partagés par la collectivité, avec une intensité et une simplicité inégalées dans d'autres activités sociales, les grands événements musicaux de la Saint-Jean-Baptiste constituent les lieux où se forment la mémoire et l'identité des jeunes québécois et québécoises au cours des années 1970¹⁰⁵. La participation des grands artistes de l'heure du Québec à ces événements renforce le sentiment de « québécoisité » qui y circule et le refus de Fiori et Séguin de chanter le refrain anglais de *Hey You Woman* contribue ainsi à renforcer l'élan néonationaliste et souverainiste en maintenant une distinction et une frontière symbolique avec l'autre¹⁰⁶. On pourrait ici se questionner à savoir si lors de ces événements on est plutôt confronté à un nationalisme plus traditionnel qu'à un néonationalisme qui fait abstraction des dimensions ethniques pour se centrer sur les questions

¹⁰³ Sur le rôle de la musique dans la création de sens, d'identité et d'espace : Sara Cohen, « Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place », p. 434.

¹⁰⁴ Àngel Castineira, « Nations imaginées : identité personnelle, identité nationale et lieux de mémoire », p. 99.

¹⁰⁵ Martin Stokes, dir. *Ethnicity, Identity and Music*, Clarendon Press, Oxford, 1994, p. 3-6; Sara Cohen, « Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place », p. 436.

¹⁰⁶ Alain Dieckhoff, « Rapprochement et différence : le paradoxe du nationalisme contemporain », p. 66.

politiques et territoriales, mais tel n'est pas l'objet de ce mémoire. Effectivement, dans ce cas-ci, l'autre c'est la langue anglaise et par extension, le Canada anglais. S'affirme aussi une distinction de temps et d'espace, car l'autre imaginé n'a pas sa place lors de la fête nationale du Québec; un moment québécois, sur le sommet du Mont-Royal; un lieu québécois.

La musique sert ici en quelque sorte de ciment social et de lieu de mémoire vive dans un processus de création identitaire, car elle réunit ces gens, en cette journée, sur cette montagne et c'est cette musique qui ranimera leurs souvenirs avec une intensité et une émotion autrement impossibles à atteindre¹⁰⁷. Cette mémoire sera par la suite instrumentalisée politiquement et au travers d'un récit historique objectivé, la musique québécoise servira à renforcer la distinction symbolique de l'identité de la communauté nationale québécoise¹⁰⁸. En inscrivant l'histoire d'Harmonium dans un univers de sens symbolique préexistant, celui de la chanson québécoise authentique, ce récit nourrit à la fois un sentiment de continuité historique avec la génération d'artistes précédente et un sentiment de différenciation avec le Canada anglo-saxon. Se met ainsi en place un récit « canonique¹⁰⁹ », où l'affirmation de la génération d'artiste des années 1970 est racontée comme l'affirmation de la « québécutude », de la nation et du peuple québécois.

L'histoire d'Harmonium sert alors à renforcer l'histoire d'une communauté culturelle : celle du peuple québécois, en créant un sentiment d'unité et de simultanéité entre un projet politique conçu comme un projet collectif et une révolution culturelle et artistique qui s'est essoufflée en même temps que la génération qui la portait. Ainsi racontée, l'histoire d'Harmonium participe au « processus de mise en société qui fait de la musique populaire le lieu d'articulation privilégié du passé comme devenir du Québec et de ses citoyens¹¹⁰ ».

¹⁰⁷ Sara Cohen, « Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place », 1995, p.437.

¹⁰⁸ Àngel Castineira, « Nations imaginées : identité personnelle, identité nationale et lieux de mémoire », p. 99-105; Will Straw, « Systems of Articulation... », p. 369-370.

¹⁰⁹ Sur cette idée de version canonique, référer à Avishai Margalit, *L'Éthique du souvenir*, Québec, Flammarion, 2006, 224 p.

¹¹⁰ Line Grenier, « Je me souviens... en chansons... », p. 46.

Conclusion

Le premier objectif de ce mémoire était d'enrichir le champ d'étude de la musique québécoise en soulignant l'importance du folk et du rock progressif dans le développement de la scène musicale québécoise des années 1970. Par l'étude du groupe Harmonium, nous avons tenté de démontrer l'importance des scènes musicales internationales en histoire musicale québécoise. Pour ce faire, nous avons analysé Harmonium en regard du contexte historique plus large dans lequel il s'inscrit en vue d'éviter de les intégrer au récit « d'authenticité » des études sur la chanson centrée sur l'expérience québécoise. Nous avons ainsi tenté de proposer un regard neuf sur l'histoire musicale des années 1970 en replaçant le groupe dans les idéaux du folk, du rock et du progressif pour mieux comprendre sa quête artistique. Par cette histoire plus compréhensive qui visait à comprendre le groupe selon les idéaux qui l'animent, nous espérons avoir été en mesure de nuancer et d'enrichir la trame narrative de « continuité » et « d'authenticité » de la chanson québécoise.

Notre second objectif était d'analyser la mise en récit de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium par l'étude des sources d'époque, de l'histoire encyclopédique et muséale, de l'histoire publique et des documentaires de vulgarisation historique. Pour ce faire, nous avons examiné les références au néonationalisme, au souverainisme, à la décolonisation et au postcolonialisme dans l'œuvre du groupe et recensé ses prises de position au cours de sa période d'activité entre 1972 et 1978. Nous avons ensuite confronté l'apolitisme officiel du groupe à l'histoire publique, formée par l'histoire biographique, les documentaires, les blogues et divers sites web qui nous présentent un portrait peu nuancé et peu documenté sur les prises de positions politiques du groupe en les assimilant au projet souverainiste du Parti Québécois. D'après nous, la prédominance de la lecture politique de l'histoire d'Harmonium démontre la présence d'un récit néonationaliste intégrateur en histoire du Québec, faisant en sorte que la révolution culturelle des années 1970, à laquelle participe activement Harmonium, est souvent perçue de manière simplificatrice sous l'angle de l'affirmation nationale québécoise sous l'égide du Parti Québécois de René Lévesque.

Pour vérifier ces hypothèses, nous avons d'abord traité du contexte de la révolution musicale québécoise des années 1970. Par l'étude des politiques fédérales, nous avons pu constater la mise en place d'un milieu favorable au développement artistique et culturel. Les politiques provinciales du Québec démontrent quant à elles que l'art devient une question franchement politique au tournant des années 1970, surtout avec l'élection du Parti Québécois dont le chef, René Lévesque, est très proche du milieu artistique. Par la suite, l'étude du développement du milieu musical québécois des décennies 1960 et 1970 montre que les années 1960 sont caractérisées par une division claire entre la tradition chansonniers des auteurs-compositeurs-interprètes « authentiquement québécois » et la chanson populaire des interprètes jugée comme un produit commercial. Toutefois, l'arrivée des groupes de rock et de folk influencés par les styles musicaux britanniques et américains comme Harmonium et Beau Dommage remet en question cette définition qui ne colle qu'imparfaitement aux années 1970. En effet, cette génération d'artistes doit aussi se comprendre sous l'angle d'un projet artistique d'originalité et de virtuosité musicale et par son ancrage dans la contre-culture. Reflétant le contexte et les idéaux différents de la jeunesse des années 1970, cette musique, surtout caractéristique de la « seconde vague » d'artistes du baby-boom devient rapidement le moyen d'expression privilégié et le symbole identitaire d'une génération composite. En tant que héraut de cette scène musicale, l'essor d'Harmonium marque l'âge d'or des groupes de rock québécois qui ne durera que l'espace de quelques années. De ses débuts difficiles en 1972 jusqu'au point culminant de sa carrière avec la sortie de *l'heptade* en 1976, le parcours d'Harmonium attire l'attention sur les défis et sacrifices que doit faire un groupe pour percer au Québec et à l'étranger. Simultanément, en examinant l'histoire d'Harmonium, on peut mieux saisir les idéaux artistiques qui les animent et les raisons expliquant sa séparation.

Dans le second chapitre, nous avons surtout abordé les questions reliées à notre hypothèse qui concerne l'histoire de la musique. Nous avons tenté de recontextualiser l'essor d'Harmonium dans une dynamique musicale et culturelle plus large. Premièrement, nous avons montré la pertinence d'inscrire Harmonium dans le *meta-genre* du rock progressif en raison des similitudes formelles et de l'intégration de l'attitude progressive par le groupe. Pour mieux comprendre les idéaux artistiques qui animent la génération d'artiste et le public des années

1970, nous avons contextualisé l'émergence d'Harmonium dans une période de prospérité déclinante, à la fois caractérisée par le lyrisme de la génération précédente et par un projet d'émancipation plus personnel et spirituel que politique et social. Le succès d'Harmonium et du rock progressif au Québec se comprendrait donc en partie en raison de l'enthousiasme d'une jeunesse critique, éduquée et contre-culturelle pour la quête artistique du rock progressif.

Dans la seconde section de ce chapitre, nous avons examiné les thèmes, valeurs et messages qui définissent Harmonium. Nous avons d'abord souligné l'influence des valeurs et idéaux de la contre-culture au sein de laquelle Harmonium joue le rôle d'avant-garde artistique, surtout avec *l'heptade*. Par la suite, nous avons comparé la notion d'authenticité musicale qui prévaut en études sur la chanson québécoise à la définition que semble en faire Harmonium. Par cet examen, nous avons pu montrer que le concept d'authenticité se transforme au cours des années 1970 pour refléter l'émotivité et l'honnêteté de la performance artistique plutôt que la « québécoïté » d'une œuvre, comme c'était le cas au cours de la décennie 1960. Ainsi conceptualisée, l'authenticité nous permet de mieux comprendre le succès d'Harmonium au travers de sa capacité à maintenir un équilibre entre sa quête artistique progressive et la préservation de son authenticité émotionnelle. Par l'étude des albums et entrevues d'époque d'Harmonium, nous avons pu montrer l'importance des thématiques de la nature et du spiritualisme. Ces deux thèmes, propres à la contre-culture des années 1970, dénotent plus clairement que tout autre la prospérité déclinante de la fin des Trente Glorieuses en suggérant comme solution aux maux modernes et aux malaises sociaux et politiques la fuite vers la nature et le repli sur soi. Nous avons conclu ce chapitre en suggérant que le succès d'Harmonium se comprend mieux au travers de sa reconnaissance par la scène musicale progressive qui sait apprécier une œuvre, peu importe sa provenance ou la langue des artistes. Ce chapitre souligne donc que l'histoire d'Harmonium devrait être lue en regard du *meta-genre* progressif, des préférences musicales d'une génération qui fait face à la fin des Trente Glorieuses, de la popularisation de la contre-culture au Québec et de l'inscription réussie du groupe dans la scène musicale progressive.

Dans le troisième chapitre, nous avons examiné les multiples facettes et complexités de la question du néonationalisme, du séparatisme, de la décolonisation et du postcolonialisme dans

l'œuvre et dans l'histoire du groupe. Par l'étude des compositions du groupe, de ses entrevues et déclarations publiques, de ses agissements et des réinterprétations historiques ultérieures, il en ressort qu'il serait historiquement difficile de défendre une lecture politique unilatérale de l'œuvre et de l'histoire d'Harmonium, car les opinions et agissements du groupe sont nuancés. En réfléchissant sur le récit d'affirmation nationale québécois et sur l'interprétation néonationaliste de l'histoire d'Harmonium, nous avons suggéré que ce récit se nourrit de nombreux faits vérifiables. Toutefois, d'après nous, c'est surtout en raison de la prédominance et de la diffusion d'une histoire publique peu nuancée, qui fait appel à la mémoire des grands rassemblements nationalistes de la Saint-Jean-Baptiste, que s'est construit et renforcé un récit d'affirmation nationale qui lie l'œuvre et l'histoire d'Harmonium au devenir de la nation. Les grands groupes des années 1970 comme Harmonium auraient ainsi été érigés en lieux de l'identité collective et intégrés à une mise en récit de la musique québécoise comme une communauté culturelle imaginée. La résultante est qu'avec ce récit, les nuances, subtilités et complexités d'une génération d'artiste qui devrait être inscrite dans la contre-culture et dans la scène musicale progressive et subversive de la fin des Trente Glorieuses ont été largement occultées par une trame narrative où prédomine un récit néonationaliste unificateur et intégrateur qui lie le destin des artistes à celui de la nation et du peuple québécois.

Harmonium n'est-il qu'un cas parmi tant d'autres?

Nous ne prétendons pas ici que le néonationalisme, le nationalisme ou le séparatisme n'étaient pas populaires au sein de la jeunesse du baby-boom des années 1970 ou qu'il était un facteur négligeable, loin de là. Toutefois, comme c'est le cas dans l'œuvre d'Harmonium où la question nationale semble être sur un pied d'égalité avec les thèmes de la nature, de la spiritualité, de l'authenticité et du communautarisme, elle bénéficie d'un intérêt académique et public si grand qu'elle contribue à l'occultation des autres enjeux qui préoccupent les jeunes et les artistes des années 1970. Par l'étude d'Harmonium, nous avons remarqué la prédominance d'un récit d'affirmation nationale intégrateur, mais ce récit n'affecte certainement pas qu'Harmonium. Étant donné la prééminence de ce script, il est possible que l'on ait accordé trop d'importance à la question politique québécoise et à la québécoïté dans maintes études, délaissant ainsi des facteurs qui transcendent ces questions. On peut notamment rappeler l'importance de l'arrivée

et du déclin du folk-rock et du rock progressif, l'influence de la contre-culture, le lyrisme de jeunesse et le passage à l'âge adulte de la « seconde vague » du baby-boom qui affronte la fin de la prospérité et les ratés de la modernité.

Étant donné l'ambivalence sur la question politique au sein d'Harmonium, il serait intéressant d'étudier d'autres groupes qui performant au cours des mêmes années pour voir si les positions publiques et les agissements ou déclarations lors des spectacles sont conséquents avec les réinterprétations et déclarations ultérieures. Nous pourrions notamment suggérer d'explorer davantage le groupe Octobre qui s'ancre plus clairement dans une tradition rock et blues et dans une autre facette de la contre-culture par son urbanité affirmée. Il serait aussi intéressant de se pencher sur l'histoire des groupes Sloche et Maneige, car ils sont tous deux issus de la seconde vague de groupes québécois des années 1970 qui délaisse le folk-rock au profit d'influences jazz et classique pour produire un rock progressif où la virtuosité artistique des solistes prend le pas sur le chant. L'histoire de ces groupes qui ont connu un succès moins fracassant pourrait nous informer davantage sur la scène artistique contre-culturelle québécoise des années 1970. On pourrait aussi explorer les raisons expliquant la fortune critique sur le long terme d'Harmonium face à d'autres groupes populaires de l'époque comme Offenbach et Beau Dommage. Nous pourrions aussi suggérer d'approfondir l'étude de la sociologie du public du rock progressif, psychédélique et alternatif, ce qui aurait le bénéfice d'enrichir nos connaissances sur les particularités générationnelles, de classe sociale et de genre. Par ailleurs, il serait pertinent d'explorer les groupes franco-ontariens comme CANO et Garolou. Ont-ils aussi été intégrés dans un récit d'affirmation d'un peuple? Leur succès a-t-il été lu différemment en Ontario et au Québec et chez les anglophones et les francophones?

Un autre aspect que nous aurions aimé développer, mais que nous avons dû abandonner pour ce mémoire, est celui de l'importance des intermédiaires culturels dans le succès du groupe : gérants, imprésarios, compagnies de disque ainsi que l'impact du virage des politiques culturelles québécoises avec la création de la SODIC en 1982; virage qui a grandement affecté le milieu artistique en modifiant la formule de financement des artistes. Il serait aussi intéressant d'explorer le renouveau de la scène underground québécoise au tournant des années 1990 et 2000 avec l'essor du rock alternatif de groupes comme Godspeed You Black Emperor!, Karkwa,

Arcade Fire, Half Moon Run et tant d'autres. Il en va de même pour le développement d'une scène hip-hop consciente québécoise qui s'affirme avec autant de vigueur dans les régions éloignées que dans la métropole québécoise au sein d'une scène diversifiée de *emcee* et *beatmaker* souvent autofinancés et ce, dès la fin des années 1990 et le début des années 2000. Il reste donc maintes possibilités et angles de recherche pour aborder les transformations des scènes musicales et de la culture québécoise depuis les années 1960. Il n'en tient qu'aux intérêts et à la motivation des futurs chercheurs et chercheuses pour explorer ces avenues possibles.

Bibliographie

Sources consultées

Sources manuscrites

- Auteur inconnu. « Harmonium et José Feliciano; un concert “cool” » dans *Mainmise*, no. 38, août 1974, p. 60.
- Beaulieu, Pierre. « L’heptade, un grand disque à la fin d’une belle saison » dans *La Presse*, 11 déc. 1976, p. 10.
- Beaulieu, Pierre. « La très belle histoire de L’heptade » dans *La Presse*, 22 jan. 1977, p. D5.
- Bergeron, Raymonde. « Harmonium. Plus qu’un groupe : un lieu musical » dans *Perspectives* 19, 8 avril 1977.
- Danis, Gérald. « Harmonium » dans *Vidéo-Pressé* 6, n° 5, janvier 1977, p. 62-63.
- De Lotbinière-Harwood, Susanne. « Harmonium’s hot! » dans *Montreal Scene*, April 2, 1977.
- De Repentigny, Alain. « L’Heptade renaît et Fiori prépare son retour » dans *La Presse*, 1^{er} déc. 1990, p. D14.
- Desjardins, Marc. « Harmonium live : un souvenir » dans *Québec Rock A*, n° 5, 1980, p. 19-20.
- Freeston, David. « For Harmonium it's music not politics » dans *Montreal Star*, 7 mai 1977.
- Garcia, Jacques. « Serge Fiori : La compulsion d’écrire la musique » dans *Le compositeur canadien*, vol. 2, no. 3, 1991, p. 10-11.
- Giroux, Robert. « L’heptade d’harmonium ou L’heptade d’Harmonium » dans *Urgence*, no. 26 (hiver 1990).
- Lemieux, Louis-Guy. « Harmonium arrive avec sa mise en scène de L’heptade » dans *Le Soleil* (12 mars 1977), D9.
- Petrowski, Nathalie. « Harmonium, L’heptade : de l’Outremont jusqu’au 7e ciel » dans *Le Devoir* (28 février 1977) : 10.
- Petrowski, Nathalie. *L’Actualité*, (décembre 1977).
- Taschereau, Yves. « Harmonium : à suivre... » dans *Le Devoir*, 10 juin 1974, p. 10.
- Tremblay, Denis. « L’étonnant et beau succès que connaît Harmonium » dans *Le Compositeur canadien*, n. 102, juin 1975, p. 21-23.

Tremblay Régis. « Harmonium avant même Beau Dommage » dans *Le Soleil*, 19 avril 1975, p. 19.

Turcot, Georges A. « Harmonium : tout part du ventre » dans *Mainmise*, no. 56, mars 1976, p. 13-16.

Discographie

Harmonium, *Harmonium*, Polygram (Quality Records/ Célébration), Montréal, 1974, 47min 08 sec.

Harmonium, *Si on avait besoin d'une cinquième saison*, Montréal, Polygram (Quality Records/ Célébration), 1975, 41 min 32 sec.

Harmonium, *l'heptade*, St-Césaire (Québec), CBS, 1976, 85 min 18 sec.

Documentaires, entrevues et téléserie

Rodley, Chris, dir. *Prog Rock Britannia : An Observation in Three Movements*, Royaume-Uni, BBC, 2009, 1h, 30min.

Brochu, Pierre (réalisateur). *Les enfants d'un siècle fou*, Série documentaire, Radio-Canada Productions, 1996, 17 min 47 sec, [en ligne], http://www.dailymotion.com/video/xio2fd_les-enfants-d-un-siecle-fou-les-beaux-dimanche-1997_music, (Page consultée le 25 juin 2015).

Fortier, Robert (réalisateur). *Harmonium en Californie*, ONF, 1980, 28 min 55 sec, [en ligne], https://www.onf.ca/film/harmonium_en_californie, (Page consultée le 25 juin 2015).

Houde-Sauvé, Nicolas (réalisateur). *Musicographie : Groupes des années 70*, documentaire Produit par T.V. Max Plus Production Inc. & Musimax, Montréal, 2002, 46 min 33 sec, [en ligne], http://www.youtube.com/watch?v=_ikw7qwxS0o, (Page consultée le 22 avril 2013).

Martineau, Richard. « Entrevue télévisée avec Serge Fiori », *Les Francs-Tireurs*, Télé-Québec, 2006.

Milijevic, Stefan (réalisateur). *Harmonium*, Mini-série en 4 épisodes, TQS, 2003.

Radio-Québec, « Harmonium », *Musique*, 1978, 6 min, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=d8I_RvTuFBc, (Page consulté le 21 avril 2015).

Sites web et blogues

Bibliothèque et Archives nationales, « L'Osstidcho, Histoire d'un phénomène », sur le site de *L'Osstidcho, Les bandes audio retrouvées*, Gouvernement du Québec, [en ligne],

http://www.banq.qc.ca/collections/collection_numerique/losstidcho/histoire/, (Page consultée le 23 avril 2013).

Couture, François. « Harmonium », *AllMusic*, [en ligne], <http://www.allmusic.com/artist/harmonium-mn0000664863/biography>, (Page consultée le 11 juin 2015).

Music Story. « Harmonium », *Biographie*, [en ligne], <http://www.music-story.com/harmonium/biographie>, (Page consulté consultée le 11 juin 2015).

Perreault, Catherine. « Vendredi cinéma : Harmonium en Californie », *Blogue ONF*, 26 août 2011, [en ligne], <http://blogue.onf.ca/blogue/2011/08/26/vendredi-cinema-harmonium-en-californie/>, (Page consultée le 11 avril 2015).

ProgRock Québec. « Harmonium », *ProgRock Québec*, [en ligne], <http://www.progquebec.com/harmonium.html>, (Page consultée le 11 juin 2015).

Québec Info Musique. « Harmonium », *Québec Info Musique*, [en ligne], <http://www.qim.com/artistes/biographie.asp?artistid=172>, (Page consultée le 11 juin 2015).

Jon Dollan et al., « 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time », *Rolling Stone Magazine*, [En ligne], <http://www.rollingstone.com/music/lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-20150617/harmonium-si-on-avait-besoin-dune-cinquieme-1975-20150617>, consulté le 24 juin 2015.

Université de Sherbrooke. « Début des célébrations de la Saint-Jean-Baptiste sur le Mont-Royal », *Bilan du siècle*, [en ligne], <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/20252.html>, (Page consultée le 1 juin 2015); basé sur les articles de La Presse, 24 juin 1976, p. 1; et autres, 26 juin 1976, p. 1, A17, D16, 28 juin 1976, p. A8, D7.

Articles de périodiques et chapitres de collectifs

Anderton, Chris. « A many-headed beast: progressive rock as European meta-genre » dans *Popular Music*, vol. 29, no. 3 (October 2010), p. 417-435.

Brassard, D. Alexandre. « Participation politique et mobilisation nationale chez les artistes québécois » dans *Politique et Sociétés*, vol. 27, no. 3, 2008, p. 41-67.

Castieira, Àngel. « Nations imaginées : identité personnelle, identité nationale et lieux de mémoire », dans A. Gagnon, A. Lecours et G. Nootens, dir. *Les nationalismes majoritaires*, p. 81-126.

Confino, Alon. « History and Memory » dans Axel Schneider et Daniel Woolf, dir. *The Oxford History of Historical Writing*, Tome 5 : *Historical Writing since 1945*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 35- 51.

- Cohen, Sara. « Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place » dans *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, vol. 20, no. 4, 1995, p. 434-446.
- Cruchaudet, Olivier. « Harmonium — Dis-moi, c'est quoi ta toune? Histoire en trois actes du plus québécois des groupes de rock progressif » dans *Big Bang*, no. 48, (Mars 2003), [en ligne], <http://www.bigbangmag.com/dharmonium1.php>, (Page consultée le 25 mai 2015).
- Dagenais, Michèle et Christian Laville. « Le naufrage du programme d'histoire "nationale". Retour sur une occasion manquée accompagnée de considérations sur l'éducation historique » dans *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 60, no. 4, 2007, p. 517-550.
- Denisoff, R. Serge. « Generations and Counter-Culture : A Study in the Ideology of Music » dans *Youth and Society*, (Sept. 1970), p. 33-58.
- De Surmont, Jean-Nicolas. « From Oral Tradition to Commercial Industry : The Misunderstood Path of Popular Song / Od usmene tradicije do komercijalne industrije: krivo shvaćeni putevi popularne pjesme » dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 39, no. 1 (Jun., 2008), p. 73-92.
- Dieckhoff, Alain, « Rapprochement et différence : le paradoxe du nationalisme contemporain », dans A. Gagnon, A. Lecours et G. Nootens, dir. *Les nationalismes majoritaires*, p. 49-80.
- Duchastel, Jules. « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme » dans *La transformation du pouvoir au Québec. Actes du colloque de l'ACSALF, 1979*. Montréal, Éditions Saint-Martin, 1980, p. 253-264.
- Frith, Simon, « Towards an Aesthetic of Popular Music » dans R. Leppert et Susan McClary (éds.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 133-149.
- Genest, Guy. « Main basse sur la chanson — La chanson au Québec : de l'art de dire à l'industrie de l'insignifiance » dans *Québec français*, no. 147, 2007, p. 40-45.
- Gingras, Paul-Émile, « Les cégeps d'hier à demain – 3. Les années conflictuelles » dans *Pédagogie collégiale*, vol. 6, no. 3, (Mars 1993).
- Gingras, François-Pierre et Neil Nevitte, « La Révolution en plan et le paradigme en cause » dans *Revue canadienne de science politique*, vol. 16, no. 4, (décembre 1983), p. 691-716.
- Gorn, Elliot J. « Professing History: Distinguishing Between Memory and the Past », *Chronicle of Higher Education*, vol. 46, no. 34, 2000, B4.
- Grenier, Line. « Je me souviens... en chansons : articulations de la citoyenneté culturelle et identitaire dans le champs musical populaire au Québec » dans *Sociologie et Sociétés*, vol.

XXIX, no. 2, 1997, p. 31-47.

Grenier, Line. « Si le “québécois pure laine” m’était chanté! Réflexions sur la spécificité de la musique francophone au Québec » dans Denis Saint-Jacques et Roger de la Garde, dir. *Les pratiques culturelles de grande consommation, le marché francophone*. Nuit Blanche, CÉFAN, 1992, p. 91-104.

Keister, Jay et Jeremy L. Smith. « Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock » dans *Popular Music*, vol. 27, no. 3 (Octobre, 2008), p. 433-455.

Kellner, Hans. « Narrativity in History: Post-Structuralism and Since » dans *History and Theory*, vol. 26, no. 4, (Décembre, 1987), p. 1-29.

Kravitt, E. F. « Romanticism today » dans *The Musical Quarterly*, vol. 76, no. 1, 1992, p. 93-109.

Levasseur, Roger. « Les idéologies du loisir au Québec, 1945-1977 » dans Fernand Dumont, dir. *Idéologies au Canada français*. Québec, Les Presses de l’Université Laval. 1981, p. 131-173.

Lévy-Beaulieu, Victor. « Le Québec, la langue pis sa contre-culture » dans *Études littéraires*, vol. 6, n. 3, 1973, p. 363-368.

Leyshon, Andrew., David Matless and George Revill. « The Place of Music: [Introduction] » dans *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, vol. 20, no. 4, 1995, p. 423-433.

Moore, Marie-France. « Nationalisme et Contre-culture au Québec » dans *Canadian review of studies in nationalism*, vol. 5, no. 2, 1978, p.284-308.

Nora, Pierre. « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux » dans Nora, Pierre, dir. *Les lieux de mémoire. Tome 1. La République*. Paris, Gallimard, 1984.

Ollivier, Michèle. « Snobs and quétaines: Prestige and Boundaries in Popular Music in Quebec » dans *Popular Music*, vol. 25, no. 1, Special Issue on Canonisation (Janvier, 2006), p. 97-116.

Parkes, Robert J. « Reading History Curriculum as Postcolonial Text : Towards a Curricular Response to the History Wars in Australia and Beyond » dans *Curriculum Inquiry*, vol. 37, no. 4, 2007, p. 383-400.

Petitclerc, Martin. « L’histoire comme projet démocratique » dans *Revue d’histoire de l’Amérique française*, vol. 64, no. 1, 2010, p. 91-102.

Poitras, Michel. « Harmonium » dans Robert Giroux, dir. *La chanson : carrières et société*. Montréal, Triptyque, 1996, p. 35-55.

Pratt C. Andy. « Creative Cities: The Cultural Industries and the Creative Class » dans *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*. Vol. 90, Issue 2, 2008-01-01, p. 107-117.
Roy, Bruno. « L'Osstidcho : une expérience de libération » dans *Québec français*, no. 147, 2007, p. 46-49.

Rudin, Ronald. « Les lunettes différentes » dans *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 51, no. 3, 1998, p. 425-428.

Shelemay, Kay Kaufman. « Musical Communities: Rethinking the Collective in Music » dans *Journal of the American Musicological Society*, vol. 64, no. 2 (Summer 2011), p. 349-390.

Silverstone, Roger. « Télévision, mythe et culture » dans *Réseaux*, 44-45, 1990, p. 201-222.

Stokes, Martin. « Music and the Global Order » dans *Annual Review of Anthropology*, Vol. 33, 2004, p. 47-72.

Straw, Will. « Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music » dans *Cultural Studies*, London, Routledge, 1991, p. 368-388.

Turley, Alex C. « Max Weber and the Sociology of Music » dans *Sociological Forum*, vol. 16, no. 4 (December, 2001), p. 633-653.

Traube, Elizabeth G. « "The Popular" in American Culture » dans *Annual Review of Anthropology*, vol. 25, 1996, p. 127-151.

Watson, Allan. « Global Music City: Knowledge and Geographical Proximity in London's Recorded Music Industry » dans *Area*, vol. 40, no. 1 (March, 2008), p. 12-23.

Wishart Leard, Diane and Brett Lashua, « Popular Media, Critical Pedagogy, and Inner City Youth » dans *Canadian Journal of Education/Revue canadienne de l'éducation*, vol. 29, no. 1, 2006, p. 244-264.

Zelis, Guy. « Vers une histoire publique » dans *Le Débat*, no. 177, (Mai 2013), p. 153-162.

Dictionnaires et encyclopédies

Encyclopédie libre Wikipédia, « Harmonium (groupe) », dans *Wikipédia*, [En ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/Harmonium_%28groupe%29, (Page consultée le 15 mai 2015).

Thomas, Suzanne. « Harmonium », dans *l'Encyclopédie Canadienne*, [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/harmonium/>, (Page consultée le 15 mai 2015).

Ouvrages généraux, ouvrages spécialisés et monographies

Aubé, Jacques. *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*. Montréal, Éditions Tryptique,

1990, 135 p.

Balthazar Louis, et Alfred O. Hero Jr. *Le Québec dans l'espace américain*. Montréal, Québec Amérique, 1999, 374 p.

Baumol, William J. et William G. Bowel. *Performing Arts: The Economic Dilemma: A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*. Cambridge, Massachussets, The M.I.T. Press. 1966.

Chamberland, Roger et André Gaulin. *La chanson québécoise, de la Bolduc à aujourd'hui*. Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1994.

Cormier, Normand et al. *La chanson au Québec 1965-1975*. Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1975, 219 p.

Couturier, Jacques Paul. *Un passé composé, Le Canada de 1850 à nos jours*. Moncton (N-B), Éditions d'Acadie, 2000, 419 p.

D'Allemagne, André. *Le RIN et les débuts du mouvement indépendantiste québécois*. Montréal, Éditions L'Étincelle, 1974.

De Coster, Michel. *Le disque Art ou Affaires?*. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1976, 221 p.

Fortin, Andrée. *Passage de la modernité*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005, 445 p.

Frith, Simon. *Performing Rites : On the Value of Popular Music*. Cambridge, Harvard University Press, 1996.

Gagnon, Alain G., André Lecours et Geneviève Nootens, dir. *Les nationalismes majoritaires : identité, mémoire, pouvoir*. Montréal, Québec Amérique, 311 p.

George, Pierre. *Le Québec*, Paris, PUF. Que sais-je?, 1979.

Giroux, Robert. *La chanson en question(s)*. Montréal, Tryptique, 1985.

Giroux, Robert. *La chanson prend ses airs*. Montréal, Tryptique, 1993.

Giroux, Robert. *La chanson, carrières et société*. Montréal, Tryptique, 1996.

Giroux, Robert, Constance Havard et Rock Lapalme. *Le guide de la chanson québécoise*. Montréal : Tryptique, 1991, 179 p.

Grenier, Thierry. *L'expression d'une prise de conscience politique dans la poésie québécoise contemporaine*. Montréal, Centre d'études canadiennes, 1973 (1970).

- Hebdige, Dick. *Subculture : The Meaning of Style*. London, Routledge, 1979, 195 p.
- Hegarty Paul et HALLIWELL Martin. *Beyond and before, progressive rock since the 1960's*. New-York, Continuum, 2011, 318 p.
- Holm-Hudson, Kevin. *Progressive Rock Reconsidered*. New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2002, 280 p.
- Huet, J. Ion, A. Lefebvre, B. Miège, R. Peron. *Capitalisme et industries culturelles*. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2^e édition, 1984 (1978), 214 p.
- Illien, Gildas. *La Place des Arts et la Révolution tranquille, Les fonctions politiques d'un centre culturel*. Saint-Nicolas (Québec), Les Éditions de l'IQRC, 1999, 151 p.
- Kelly, Stéphane. *À l'ombre du mur. Trajectoires et destin de la génération X*. Québec, Boréal, 2011, 296 p.
- Ladouceur, Yves. *Harmonium. Une histoire à raconter*. Prévost (Québec), Éditions 12e Art, 2000, 312 p.
- Lamonde, Yvan. *Allégeances et dépendances. L'histoire d'une ambivalence identitaire*. Montréal, Éditions Nota bene, 2001, 266 p.
- Lamonde, Yvan. *Histoire sociale des idées au Québec, 1760-1896*. Ville Saint-Laurent, Fides, 2000, 572 p.
- Léger, Robert. *La chanson québécoise en question*. Québec Amérique, Montréal, 2001.
- Levasseur, Roger. *Loisir et culture au Québec*. Montréal, Boréal Express, 1982.
- Linteau, Paul-André. *Brève histoire de Montréal*. Montréal, Boréal, 2007 (1992).
- Linteau, Paul-André et al. *Histoire du Québec contemporain. Tome 2 : Le Québec depuis les années 1930*. Montréal, Boréal, 1989, 834 p.
- Macan, Edward. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York, Harmony Books, 1977.
- Margalit, Avishai. *L'Éthique du souvenir*, Québec, Flammarion, 2006, 224 p.
- Martin, Bill. *Listening to the Future, The Time of Progressive Rock*. Illinois, Carus, 1998, 356p.
- Mathieu, Jacques, dir. *La mémoire dans la culture*. Saint-Nicolas, PUL, 1995, 344 p.
- Mayer, Martin. *Bricks, Mortar and the Performing Arts. Report of the Twentieth Century Fund Task Force on Performing Arts Centers*. New York, The Twentieth Century Fund Inc. 1970.

- Ménard, Marc. *L'impact des opérations financières de la SODEC sur les revenus des artistes et des auteurs*. Montréal, Les cahiers de la SODEC, 2003, 35 p.
- Millière, Guy. *Québec : chant des possibles*. Paris, Albin Michel / Rock & Folk, 1978, 190 p.
- Ministère des communications. *Les médias à Montréal, portrait et tendances. La Radio*. Québec, Direction générale des médias, Bibliothèque nationale du Québec, 1989, 27 p.
- Morin, Edgar. *L'Esprit du temps, t. 1 : Névrose*. Paris, Grasset, 1962.
- Muggleton, David. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford, Berg, 2002, 224p.
- Normand, Pascal. *La chanson québécoise, miroir d'un peuple*. Montréal, Éditions France-Amérique, 1981.
- Owram, Doug. *Born at the Right Time : A History of the Baby Boom Generation*, University of Toronto Press, Toronto, 1996.
- Perone, James E., *Music of the Counterculture Era*. Westport, Greenwood Press, 2004, 226p.
- Perry, Emany. *Prophets of the Hood, Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham, Duke University Press, 2000, 236p.
- Pirrenne, Christophe. « Concept Album », *Vocabulaire des musiques afro-américaines*. coll. Musique ouverte, Paris, Minerve, 1993.
- Ricard, François. *La génération lyrique*. Montréal, Les Éditions du Boréal, 1994, 282 p.
- Robillard, Yves. *Québec Underground 1962-1972. Volume 2*. Montréal, Les éditions Médiart, 1973, 474 p.
- Roy, Bruno. *Panorama de la chanson au Québec*. Montréal, Léméac, 1977, 169 p.
- Roy, Mario. *Gerry Boulet : avant de m'en aller*. Montréal, Art Global, 1991.
- Saint-Jacques, Denis et Roger De la Garde, dir. *Les pratiques culturelles de grande consommation, le marché francophone*. Québec, Nuit Blanche, CÉFAN, 1992, 251 p.
- Shemel, S. et Krasilovsky, M. *This Business of Music*, New York, 5e ed., 1985 (1971).
- Sherry Simon et al. *Fictions de l'identitaire au Québec*. XYZ Études et documents, Saint-Laurent, 1991, 185 p.
- Sopher, David Edward et al. *The City in cultural context / edited by John A. Agnew, John Mercer, and David E. Sopher*. Boston, Allen & Unwin, 1984., 299 p.

Stokes, Martin, dir. *Ethnicity, Identity and Music*. Oxford, Clarendon Press, 1994.

Studwell, William E. et David F. Loneragan. *The Classic Rock and Roll Reader: Rock Music from its Beginnings to the mid-1970s*. Abingdon, Routledge, 1999.

Stump, Paul. *The Music's All the Matters, A History of Progressive Rock*. London, Quartet books, 1997, 384 p.

Thériault, Louise. *Serge Fiori – S'enlever du chemin*. Val-d'Or (Québec), Éditions du CRAM, 2013, 388 p.

Thérien, Robert. *Beau Dommage. Tellement on s'aimait*. Montréal, VLB éditeur, 2009, 226 p.

Tremblay, Gaétan, dir. *Les industries de la culture et de la communication au Québec et au Canada*. Sillery et Sainte-Foy, les Presses de l'Université du Québec et Télé-université, 1990.

Unesco. *Les industries culturelles, Un enjeu pour l'avenir de la culture*. Paris, Unesco, 1982, 214 p.

Mémoires et thèses

Brassard, Alexandre. *Le nationalisme chez les artistes québécois*, Thèse de Ph.D., (Science politiques), Université York, Octobre 2010.

Durand, Caroline. *Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980*, Mémoire de M.A. (Histoire), Université de Montréal, décembre 2004.

Rodrigue, Marie-Andrée. *Le récit de l'Heptade d'Harmonium, entre matérialité et spiritualité. Analyse du texte, de la musique et de l'interprétation vocale*. Mémoire de M.A. (Musicologie), Université Laval, Québec, 147 p.

Autres - articles de journaux

Laurence, Jean-Cristophe. « Sloche ressuscité! », *La Presse*, 17 octobre 2009, [en ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/200910/17/01-912353-sloche-ressuscite.php>, (consulté le 10 mai 2015).

Laurence, Jean-Cristophe. « Vive le prog québécois libre! », *La Presse*, 25 janvier 2009, [en ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/disques/200901/25/01-820695-vive-le-prog-quebecois-libre.php>, (consulté le 10 mai 2015).