

Université du Québec en Outaouais

**La musique populaire québécoise des années 1960 à 1970 comme phénomène
transnational**

Par
Marc-Antoine Miron LeBlond

Département des sciences sociales

Mémoire présenté au Département des sciences sociales
En vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts (M.A)
En sciences sociales du développement
Concentration développement territorial

2024

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à l'élaboration de ce mémoire. Sans leur soutien et leur encouragement, ce projet n'aurait pu voir le jour.

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de maîtrise, Martin Laberge, pour son encadrement, ses conseils avisés, et sa patience tout au long de cette recherche. Ses commentaires éclairés ont guidé mes réflexions et m'ont poussé à approfondir mes analyses, me permettant ainsi de mener à terme ce projet.

Je remercie également mes camarades de classe, Alec Marcotte et Alexandre Bégin, qui m'ont accompagné à maintes reprises lors de séances de rédaction. Leur présence et leur motivation ont joué un rôle clé dans l'avancement de mon projet.

À mes parents, je suis infiniment reconnaissant pour leur appui indéfectible. Ils m'ont transmis une passion pour le savoir et un intérêt profond pour la culture, qui ont été des moteurs tout au long de mon parcours académique.

À ma conjointe, merci pour l'immense support que tu m'as apporté durant cette aventure. Ton soutien m'a permis de traverser les moments les plus exigeants avec sérénité et détermination.

Enfin, je tiens à remercier ma sœur et mes amis, qui ont toujours su être là pour moi, offrant leur aide, leur écoute et leur présence bienveillantes tout au long de ce processus.

Merci à toutes et à tous.

RÉSUMÉ

Cette recherche examine comment la musique populaire québécoise des années 1960-1970 représente un phénomène transnational. À une époque où les études sur la musique québécoise se concentrent principalement sur ses spécificités locales, ce travail adopte une approche transnationale en utilisant la théorie des transferts culturels de Michel Espagne et Michael Werner. Il démontre que la musique rock, issue principalement des États-Unis et de la Grande-Bretagne, a traversé les frontières et a été réappropriée dans un contexte québécois, reflétant un processus d'émission, de réception, d'appropriation et d'acculturation.

La méthodologie repose sur l'analyse d'articles des journaux *Le Devoir* et *La Presse*, entre 1960 et 1970, pour comprendre la circulation du rock au Québec et l'évolution de sa perception par les Québécois. Les résultats montrent que, bien que le rock ait d'abord été perçu comme un objet culturel étranger et controversé, il s'est progressivement intégré à l'identité culturelle québécoise, devenant un moyen d'expression locale dans un phénomène culturel international. Ce processus culmine à la fin de la décennie avec des artistes comme Robert Charlebois, qui incarnent l'acculturation du rock adaptée aux particularités québécoises.

Cette étude contribue à une compréhension renouvelée de l'histoire des relations culturelles transnationales, tout en ouvrant la voie à des recherches futures sur d'autres objets culturels dans le contexte québécois.

ABSTRACT

This research examines how Quebec popular music from the 1960s to the 1970s represents a transnational phenomenon. At a time when studies on Quebec music focus mainly on its local specificities, this work adopts a transnational approach using Michel Espagne and Michael Werner's theory of cultural transfers. It demonstrates that rock music, mainly from the United States and Great Britain, crossed borders and was reappropriated in a Quebec context, reflecting a process of emission, reception, appropriation and acculturation.

The methodology is based on the analysis of articles from the newspapers *Le Devoir* and *La Presse*, between 1960 and 1970, to understand the circulation of rock in Quebec and the evolution of its perception by Quebecers. The results show that, although rock was initially perceived as a foreign and controversial cultural object, it gradually became integrated into Quebec's cultural identity, becoming a means of local expression in an international cultural phenomenon. This process culminated at the end of the decade with artists such as Robert Charlebois, who embodied the acculturation of rock adapted to Quebec's particularities.

This study contributes to a renewed understanding of the history of transnational cultural relations, while opening the way for future research on other cultural objects in the Quebec context.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE 1	1
1.1. Sujet (contextualisation et pertinence sociale)	4
1.2. Revue de la littérature (état de la connaissance sur le sujet)	8
1.3. Problématique	15
1.4. Cadre théorique : les transferts culturels	18
1.5. Cadre méthodologique.....	23
CHAPITRE 2 – LE ROCK ENTRE EN SCÈNE (1960-194)	27
2.1 La naissance du rock et son expansion aux États-Unis	28
2.2 L’influence du rock en Grande-Bretagne	33
2.3 L’influence du rock au Québec.....	35
2.3.1 La place du rock dans les journaux québécois (1960-1964)	36
CHAPITRE 3 – LE ROCK EN MUTATION : INFLUENCES ET ADAPTATIONS (1964-1967)	46
3.1. L’essor du rock britannique : les <i>Beatles</i> et la <i>British Invasion</i>	46
3.2. L’impact des <i>Beatles</i> sur la culture musicale québécoise.....	50
3.3. Le phénomène yé-yé : adaptation et transformation du rock.....	57
3.4. L’évolution du discours médiatique québécois sur le rock (1964-1967).....	62
CHAPITRE 4 – LE ROCK QUÉBÉCOIS PREND FORME (1967-1970).....	66
4.1. Évolution la production musicale dans le monde anglophone	67
4.2. Vers un rock québécois : nouvelles influences et créations locales (1967-1970).....	71
4.2.1. Le rock au Québec : d’une musique importée à une musique revendiquée	73
4.3. Perception et reconnaissance du rock dans les journaux québécois (1967-1970)	76
CONCLUSION.....	91
ANNEXES.....	99
Annexe A.....	99
Annexe B	100
Annexe C	102
Annexe D.....	105
BIBLIOGRAPHIE.....	106

CHAPITRE 1

INTRODUCTION

La musique québécoise est aujourd'hui un mélange vibrant et diversifié, reflétant la mondialisation et la multitude des échanges culturels. Cette scène musicale, riche et variée, puise dans un large éventail d'influences venues des quatre coins du monde. Tout en conservant une certaine identité, les artistes québécois contemporains intègrent des genres tels que le hip-hop, la musique électronique, le rock, le folk, et bien d'autres en empruntant et en réinterprétant des éléments de cultures musicales variées.

Durant les années soixante, la musique populaire québécoise subit un phénomène similaire d'intégration d'influences culturelles extérieures. La décennie de 1960 à 1970 au Québec fut une période de changements importants sur le plan culturel populaire. Marquée par une profonde transformation de l'identité québécoise, la période de la Révolution tranquille catalyse et amplifie une affirmation culturelle et linguistique amorcée dans les décennies précédentes. Cette affirmation, portée jusque-là par certaines élites intellectuelles et artistiques, notamment par les Automatistes et les signataires du Refus global, se diffuse alors plus largement à travers des formes d'expression populaires, notamment la chanson et la musique rock.

La musique occupe un rôle prépondérant dans cette affirmation culturelle, avec l'essor de la chanson québécoise. Des artistes comme Félix Leclerc, Gilles Vigneault et Robert Charlebois vont marquer cette époque et leurs œuvres serviront de vecteur à l'expression identitaire québécoise. Ces artistes vont contribuer à la valorisation de la langue française et à la diffusion d'un sentiment national québécois. Toutefois, dans un contexte musical global, la décennie 1960-1970 représente une période de transition et d'appropriation de la musique rock provenant des États-Unis et de la Grande-Bretagne par les Québécois. Durant cette période, le rock devient un élément central de la pratique musicale québécoise.

À la fin des années cinquante des artistes américains comme Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard et Buddy Holly deviennent d'importantes vedettes et feront rayonner le rock dans le monde occidental. Ces pionniers du rock, comme musique populaire, symbolisent l'émergence d'une culture jeunesse qui se détache des conventions musicales et sociales de l'après-guerre. Leurs performances et leurs styles incarnent, pour la jeunesse, des valeurs de rébellion et d'indépendance et deviendront des thèmes centraux dans le rock. Ensuite, vers le milieu des années soixante survient ce que les médias américains qualifieront de *British Invasion*. Cette époque voit apparaître sur la scène musicale rock de nombreux groupes anglais dont les plus importants furent probablement les *Beatles* et les *Rolling Stones*. Ces groupes exportent des éléments de la culture britannique et transforment le rock en y intégrant des sons plus complexes et en expérimentant de nouveaux styles et thèmes. Cette « invasion » ne se limite pas à l'exportation de groupes anglais. Elle transforme le rock en y ajoutant une dimension de modernité dans les habits, les paroles et la musique qui inspirera des artistes en Amérique du Nord et en Europe. Parallèlement, un mouvement axé sur les textes, mené par des artistes comme Bob Dylan, Joan Baez et Joni Mitchell, prend une place croissante dans la vie musicale populaire et influencera la production musicale

des artistes rocks américains, britanniques, français et canadiens. Ces artistes contribuent à une évolution thématique en ancrant le rock dans des paroles plus poétiques et engagées, souvent centrées sur des préoccupations sociales et politiques. Ces changements influenceront les artistes rocks des deux côtés de l'Atlantique en les incitant à incorporer des thèmes de contestation sociale et de réflexion introspective dans leur musique. Finalement, à la fin de la décennie, des groupes importants comme les *Jefferson Airplane* et les *Grateful Dead* émergent du mouvement psychédélique de San Francisco avec un son nouveau qui aura un impact considérable sur la production musicale en Amérique du Nord, en France et en Grande-Bretagne. Ces artistes repoussent les frontières du rock en incluant des sons inhabituels comme la distorsion et la réverbération plus poussée, des improvisations prolongées et des dimensions expérimentale et hallucinogène, qui complexifient le langage musical rock.

Dès lors, ce mémoire souhaite analyser l'influence de cette musique et de ces artistes sur les habitudes musicales des Québécois durant la décennie 1960 à 1970. L'objectif étant de démontrer comment la musique populaire au Québec constitue un phénomène transnational. La première partie du mémoire présente un bilan historiographique de l'évolution des études sur les relations culturelles internationales et la musique populaire, en insistant sur la manière dont les recherches récentes redéfinissent la culture musicale comme vecteur de transferts et d'échanges transnationaux. Ensuite, la problématique, les cadres théoriques et la méthodologie seront explicités. La deuxième partie, divisée en trois chapitres, représente les trois périodes distinctes d'émission, de réception et d'appropriation de la musique rock au Québec qui s'expriment dans la presse québécoise de cette période. Ces trois périodes représentent les trois étapes qui composent le transfert culturel. Ainsi, la première période de 1960 à 1963 constitue la période d'émission. Ensuite, la période de 1964 à 1967 représente la période de réception et finalement la période de

1967 à 1970 émerge comme la période d'appropriation et culmine avec le moment d'acculturation de la musique rock au Québec. Toutefois, comme nous pourrions le voir, les étapes du transfert culturel ne sont pas linéaires : il y a émission, réception et appropriation à chaque étape de la décennie.

1.1. Sujet (contextualisation et pertinence sociale)

L'histoire des relations internationales fut longtemps l'apanage des États. Toutefois, émerge au lendemain de la Grande Guerre une histoire comparée qui permet de comprendre d'autres liens qui unissent les nations, les États et les populations. Marc Bloch écrivait en 1928 : « Cessons, si vous le voulez bien, de causer éternellement d'histoire nationale à histoire nationale, sans nous comprendre¹ ». Ce constat de Bloch répond au fait que l'histoire des relations internationales a longtemps souffert de nationalocentrisme, « en insistant sur l'étude des politiques extérieures de chaque nation² ». Donc, l'histoire des relations internationales a longtemps été dépendante des contextes intellectuels spécifiques à chaque pays et s'inscrivait dans des traditions nationales rigides³. Ce type d'étude des relations internationales permettait une compréhension des relations et du développement politique des différents États, mais certains phénomènes qui ne relevaient pas directement du politique ou qui ne se développaient pas directement dans le silo de la nation étaient exclus de la perspective analytique.

¹ Marc Bloch, « Pour une histoire comparée des sociétés européennes », *Revue de synthèse historique*, n° 46 (1928) : 15.

² Robert Frank, « Chapitre 19. Culture et relations internationales : transferts culturels et circulation transnationale », dans *Pour l'histoire des relations internationales*, (Paris : Presses Universitaires de France, 2012), 438.

³ Robert Frank, « Chapitre 1. L'historiographie des relations internationales : des écoles nationales », dans *Pour l'histoire des relations internationales*, (Paris : Presses Universitaires de France, 2012), 5.

Dans le sillage de Bloch se sont développées de nouvelles façons d’aborder l’histoire afin de prendre en compte ces phénomènes supra et infranationaux qui viennent modifier les relations entre les États. L’analyse historique ajoute de nouvelles perspectives analytiques : « l’histoire connectée⁴ », « l’histoire croisée⁵ » et « l’histoire transnationale⁶ ». Ces perspectives cherchent à comprendre « les connexions, les modes d’interaction et d’interdépendance entre les sociétés, par-delà les découpages étatiques, et à des échelles diverses⁷ ». Certains parlent aussi « d’une famille de pratiques qui s’attardent aux flux et aux frontières qu’ils traversent, aux espaces qu’ils définissent et aux changements qu’ils opèrent ou subissent chemin faisant⁸ ».

Ce projet de recherche s’inscrit donc dans cette perspective analytique en traitant des relations culturelles transnationales. Pour ce faire, j’ai étudié les relations transnationales à l’aide de la musique populaire au Québec de 1960 à 1970. Dans le cadre de ce projet, par musique populaire, on entend la musique largement diffusée et accessible à un grand public et souvent produite pour un large auditoire. Contrairement à la musique classique, qui est souvent associée à des traditions académiques, des formes musicales complexes et un public restreint, la musique populaire est conçue pour être facilement accessible.

La musique populaire des années 1960-1970 est essentiellement dominée par le rock. Le rock and roll découle d’une tradition musicale typiquement afro-américaine : le *rhythm and blues*.

⁴ Caroline Douki et Philippe Minard, « Histoire globale, histoires connectées : un changement d’échelle historiographique ? Introduction », *Revue d’histoire moderne* 5, (2007).

⁵ Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, *De la comparaison à l’histoire croisée*. (Paris : Seuil, 2004).

⁶ Akira Iriye et Pierre-Yves Saunier, *The Palgrave Dictionary of Transnational History*. (Londres : Palgrave, 2009)

⁷ Frank, « Chapitre 19. Culture et relations internationales : transferts culturels et circulation transnationale », 438.

⁸ Aline Charles et Thomas Wien, « Le Québec entre histoire connectée et histoire transnationale », *Revue internationale d’études québécoises* 14, n° 2 (2011) : 200.

Alors qu'il demeure une tradition musicale assez marginalisée au début des années 1950, le rock gagne en popularité pendant cette décennie. Le rock devient véritablement populaire aux États-Unis et dans plusieurs autres pays à la fin des années 1950 grâce à la plus grande vedette de cette époque Elvis Presley. Toutefois, ce sont les Britanniques, avec des groupes tels que *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *The Who*, *The Kinks*, *Led Zeppelin* et plusieurs autres, qui règneront sur le rock durant la grande majorité de la décennie suivante. Les groupes britanniques auront une telle influence internationale sur la musique populaire qu'à partir de 1964, la presse parlera de *British Invasion* et de *Beatlemania*⁹. L'inspiration du rock américain est fondamentale chez les artistes britanniques de l'époque, mais la musique qu'ils produisaient possédait « plus de mélodies, plus de poésie, avec surtout plus de critiques de la société¹⁰ ». La contestation devient alors un élément constitutif de la musique britannique de cette époque. À partir de la fin des années 1960, les Américains vont s'approprier cette veine contestataire et redeviendront le pôle d'importance de la production de musique populaire dans le monde¹¹. Des artistes comme Joan Baez, Bob Dylan, Jimmi Hendrix et plusieurs autres produiront de la musique contestant la guerre du Viêtnam, les institutions politiques et les codes sociaux américains. Ce qui s'exprime communément dans le mouvement des *protest songs*¹². Ce mouvement s'inscrit dans la tendance plus large de contre-culture aux États-Unis et sera caractérisé par un certain retour à une musique plus folk. En Grande-Bretagne, en France, au Canada et au Québec, ces chansons contribueront à diffuser l'image de San Francisco comme un symbole mondial de la contre-culture, inspirant plusieurs artistes et

⁹ Kenneth R. Olwig, « The 'British invasion': the 'new' cultural geography and beyond. », *Cultural Geographies* 17, n° 2 (2010) : 175.

¹⁰ Frank, « Chapitre 19. Culture et relations internationales : transferts culturels et circulation transnationale », 444.

¹¹ Frank, « Chapitre 19. Culture et relations internationales : transferts culturels et circulation transnationale », 444.

¹² David James, « The Vietnam War and American Music », *Social Text*, n° 23 (1989) : 124-125.

mouvements locaux. C'est dans ce contexte musical international qu'est produite la musique québécoise des années 1960-1970, étudiée dans ce projet de recherche.

Le contexte social des années 1960-1970 permet à la musique de devenir un phénomène populaire et international. À la suite de la Deuxième Guerre mondiale, l'Amérique du Nord vit une période de prospérité sans précédent. Durant la guerre, la population nord-américaine a pu économiser un capital économique, ce qui permettra l'émergence d'une véritable classe moyenne et mènera à la société de consommation¹³. La popularisation de l'automobile et de la télévision illustre bien ce phénomène. En effet, dans les années 1950, « 7 millions de nouvelles voitures sont vendues par an¹⁴ » aux États-Unis. Durant cette même décennie, aux États-Unis encore, « 60 % des ménages possèdent leur logement, les trois quarts ont une voiture et 90 % ont un poste de télévision¹⁵ ». Cette période de prospérité est aussi accompagnée d'une forte croissance de la population qui sera qualifiée de *baby-boom*. Les jeunes, nés à la suite de la Seconde Guerre mondiale, arrivent à maturité dans les années 1960 et ils seront le principal vecteur de popularisation du rock dans le monde¹⁶. Enfin des innovations technologiques comme le transistor et la télévision ont permis, dans les années 1950, une diffusion accrue de la musique, en particulier chez les jeunes. Par exemple, le transistor a permis de miniaturiser les radios et de les transformer en radios portatives¹⁷. De plus, la télévision a absorbé une partie des cotes d'écoutes de la radio. Les stations de radio ont dû se trouver de nouveaux moyens pour maintenir leurs auditoires. Un de

¹³ Jean-Michel Lacroix, « Chapitre VIII - L'apothéose du « siècle américain » (1945-1969) », dans *Histoire des États-Unis* (Paris : Presses Universitaires de France, 2013), 405.

¹⁴ Lacroix, « Chapitre VIII - L'apothéose du « siècle américain » (1945-1969) », 405.

¹⁵ Lacroix, « Chapitre VIII - L'apothéose du « siècle américain » (1945-1969) », 405.

¹⁶ Mitchell K. Hall, *The Emergence of Rock and Roll: Music and the Rise of American Youth Culture* (London and New York: Routledge, 2014), 1.

¹⁷ Peter Wicke, *Rock music: Culture, aesthetics and sociology* (Cambridge : Cambridge University Press, 1990), 7.

ces moyens sera la spécialisation des stations et des émissions diffusées destinées à des publics spécifiques¹⁸. À partir de la fin des années 1950, ce public était composé de jeunes issus du baby-boom. Les jeunes se retrouvaient ainsi avec un média (la radio) portatif hors de portée du contrôle parental¹⁹. La télévision a suivi la même tendance et a introduit des émissions visant un public adolescent. Elle fut donc un vecteur de diffusion important de la musique rock aux États-Unis et au Canada²⁰. C'est donc dans ce contexte que la musique rock devient dans les années 1950 un phénomène populaire. Les artistes musicaux des années 1960 bâtiront sur ce cadre médiatique pour augmenter d'autant plus la popularité internationale du rock. C'est ultimement dans ce cadre que la musique québécoise des années 1960-1970 devra évoluer.

1.2. Revue de la littérature (état de la connaissance sur le sujet)

L'histoire des relations culturelles internationales trouve ses fondements dans l'histoire culturelle, qui cherche à comprendre « l'ensemble des représentations collectives propres à une société²¹ ». En effet, les premiers historiens de la culture, en s'inspirant des autres disciplines des sciences sociales, privilégient les représentations mentales, l'intellect et la représentation de l'objet culturel plutôt que le corporel, les pratiques ou les productions²². Donc, même s'ils utilisent des œuvres littéraires ou artistiques comme objet d'étude, ces dernières servaient de « simple

¹⁸ Wicke, *Rock music: Culture, aesthetics and sociology*, 7.

¹⁹ Wicke, *Rock music: Culture, aesthetics and sociology*, 8.

²⁰ Wicke, *Rock music: Culture, aesthetics and sociology*, 7.

²¹ Pascal Ory, *L'histoire culturelle* (Paris : Presses Universitaires de France, 2007), 8.

²² Par exemple : Pierre Renouvin et Jean-Baptiste Duroselle, *Introduction à l'histoire des relations internationales* (Paris, Armand Colin, 1964). ou Maurice Agulhon, *La République au village — Les populations de Var, de la Révolution à la seconde République* (Paris, Plon, 1970).

illustration de ce qui se passait dans les têtes²³ ». En d'autres termes, leur approche à la culture mettait l'accent sur la pensée et les significations attribuées aux objets culturels, tandis que les pratiques physiques et les actes de production étaient moins étudiés. Ainsi, Jean-René Viellefond disait de la culture, au début des années 1960 qu'elle « est la conscience d'une civilisation donnée ou, si l'on préfère, l'expression d'une civilisation²⁴ ». Donc pour lui, les relations culturelles internationales représentaient « l'ensemble des rapports linguistiques, artistiques, religieux, littéraires, philosophiques unissant deux pays²⁵ ».

C'est à partir des années 1970 et 1980 que les historiens rendent à la culture la totalité de ses dimensions. Pierre Milza écrit en 1980 que la culture est « la production, la diffusion et la consommation des objets symboliques créés par une société²⁶ ». Au début des années 1990, Akira Iriye élargie cette définition de la culture en insistant autant sur les représentations, les idéologies, les mentalités, les visions du monde, que sur la production et la diffusion d'objets symboliques. Pour lui, la culture « est la création et la communication de mémoire, d'idéologie, d'émotions, de modes de vie, d'œuvres intellectuelles et artistiques, et d'autres symboles²⁷ ». L'analyse historique ne se limite donc plus aux idées, aux opinions, aux idéologies ou aux sentiments de la culture. Robert Frank, en expliquant la démarche d'Akira Iriye, souligne qu'il faut considérer cette dualité de la culture dans son étude et qu'« il ne faut pas la réduire ni aux systèmes de représentation, avec leurs codes, valeurs et visions du monde, ni aux pratiques, rituels et productions d'œuvres²⁸ ».

²³ Robert Frank, « Chapitre 16. Culture et relations internationales : les diplomaties culturelles », dans *Pour l'histoire des relations internationales* (Paris : Presses Universitaires de France, 2012), 371.

²⁴ Robert Frank, « Introduction », *Relations Internationales*, n° 115 (2003) : 321.

²⁵ Frank, « Introduction », 321.

²⁶ Pierre Milza, « Culture et relations internationales », *Relations Internationales*, n° 24 (1980) : 362.

²⁷ Akira Iriye, « Culture and International History », dans *Explaining the History of American Foreign Relations*, dir. Michael J. Hogan et Thomas G. Paterson (Cambridge : Cambridge University Press, 2003), 242.

²⁸ Frank, « Introduction », 322.

Toutefois, l'étude des relations culturelles internationales porte, à ce moment, presque uniquement sur les politiques culturelles des États. En effet, malgré une certaine ouverture de la définition de la culture, les recherches de relations internationales portant sur la culture étudient surtout cette notion de diplomatie culturelle. Les historiens cherchent à voir comment « l'État intervient pour faire vendre les idées et les œuvres de son pays, et modifier le système de représentations de l'Autre, dans une logique, soit de puissance de "rayonnement", soit idéologiquement, soit de "réciprocité" (pour une meilleure compréhension mutuelle), ces trois objectifs n'étant pas nécessairement incompatibles entre eux²⁹ ».

Dans ce contexte, la musique comme objet d'étude des relations internationales a majoritairement été considérée dans le contexte politique des États. En ce sens, les études sur ce sujet supposent que la musique contribue à la construction des identités nationales. Par la musique, les États tentent de réaliser une « quête de reconnaissance par les autres nations grâce à l'exportation de ses œuvres : le national ne se fabrique pas en vase clos, il se construit aussi par l'international ; et la culture en général, la musique en particulier, est un bon outil pour une telle construction³⁰ ». Les États mettent donc en place de véritables diplomaties musicales qui, par exemple, dans le cas de la France à partir de 1922, définit une véritable hiérarchie des pays à influencer grâce à ses artistes³¹. L'exemple ultime reste toutefois les États-Unis et l'URSS durant

²⁹ Frank, « Introduction », 322.

³⁰ Robert Frank, « Conclusions », *Relations Internationales* 156, n° 4 (2013) : 140.

³¹ Danièle Pistone, « La musique comme ambassadrice ? L'Association française d'action artistique (1922-2006) : bilans et enjeux », *Relations internationales* 4, n° 156 (2013).

la guerre froide qui se livrent une guerre culturelle impliquant fréquemment la musique comme outil de propagande et d'influence culturelle internationale³².

Parallèlement, un autre type de recherche émerge dans le domaine des relations culturelles internationales dans les années 1980 mettant l'accent sur l'objet culturel lui-même plutôt que son rôle dans l'activité politique. « Il s'agit désormais de prendre en compte la dimension internationale, mais aussi transnationale, de la production, de la médiation et de la réception de tous les objets symboliques, esthétiques aussi bien qu'intellectuels, savant autant que vernaculaires : ici un livre, là une émission de télévision, ici une nouvelle théorie philosophique, là une nouvelle discipline sportive³³ ». Arkira Iriye nous explique que « quite apart from their relevance to specific policy decisions, cultural forces and phenomena are worthy of study for their own sake, if only because cultures define their own realities, quite separate from the realities that confront decision-makers³⁴ ».

Cependant, la musique fut longtemps considérée comme un phénomène universel qui serait peu marqué par les antagonismes et donc difficile à mobiliser dans une étude des relations internationales³⁵. De plus, les études sur la musique ont porté sur la musique dite savante. Cette musique par sa nature, généralement instrumentale, n'était pas considérée comme étant porteuse d'un discours explicite. Alors, les premières études d'histoires des relations culturelles

³² Didier Francfort, « Tournées musicales et diplomatie pendant la Guerre froide », *Relations internationales* 4, n° 156 (2013).

³³ Pascal Ory, « De la diplomatie culturelle à l'acculturation », *Relations Internationales* 4, n° 116 (2003) : 479.

³⁴ Iriye, « Culture and International History », 248-249.

³⁵ Anaïs Fléchet, Marie-Françoise Levy et Antoine Marès, « Introduction. Les circulations musicales et littéraire XIXe-XXIe siècles », *Les Cahiers Sirice* 1, n° 24 (2020) : 5.

internationales ont essentiellement analysé la littérature³⁶, le théâtre³⁷ et l'art³⁸ qui véhiculaient des messages plus clairs.

Les musicologues sont parmi les premiers à étudier la dimension internationale de la musique. Toutefois, à l'instance des historiens de l'art, ces derniers analysent principalement les pratiques (les styles et la notation par exemple). Mélanie Traversier nous explique que « la musique a longtemps été minorée dans les modèles interprétatifs d'ensemble de la société moderne, alors même que d'autres objets culturels, les textes, mais aussi les images, ont conquis depuis longtemps leurs lettres de noblesse historiographique³⁹ ». C'est premièrement la notion d'histoire transnationale qui permettra à la musique d'émerger dans le corpus des historiens des relations internationales, puisqu'on s'attarde maintenant à une histoire « qui ne se réduit pas à la somme des histoires des États ou de leurs relations politiques, mais prend en compte la diversité des transactions, négociations et réinterprétations qui se jouent sur différentes scènes autour d'une grande variété d'objets et dont la combinaison contribue à façonner une histoire à géométrie variable⁴⁰ ». Parmi les phénomènes observés par l'histoire transnationale, on retrouve les « flux de personnes, d'objets, d'idées, d'institutions et d'usages lesquels en traversant les frontières forment autant de liens entre territoires politiquement constitués⁴¹ ». L'approche transfrontalière réagit

³⁶ Michel Larès, « L'image de la France et des Français pour T. E. Lawrence », *Relations Internationales*, n° 14 (1978). ; Andrew Williams, « La genèse d'un livre : Les Webbs et la rédaction de la première édition de "Communisme soviétique : une nouvelle civilisation" ? », *Relations Internationales*, n° 24 (1980).

³⁷ Antoinette Blum, « Romain Rolland face à l'affaire Dreyfus », *Relations Internationales*, n° 14 (1978).

³⁸ Laurence Saint-Gilles-Marleix, « Advancing French Art : la diffusion artistique de la France aux États-Unis (1947-1958) », *Relations Internationales* 3, n° 115 (2003).

³⁹ Mélanie Traversier, « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique » *Revue d'histoire moderne & contemporaine* 2, n° 57 (2010) : 191.

⁴⁰ Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité, » *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 58e année, n° 1 (2003) : 23.

⁴¹ Charles et Wien, « Le Québec entre histoire connectée et histoire transnationale », 201.

aussi à cette tendance des histoires nationales à justement « nationaliser » rétrospectivement le passé. L'approche transnationale replace donc le phénomène comme la circulation de la musique non pas dans un cadre national, mais comme un phénomène qui se développe « à la fois entre les États-nations, mais aussi au-dessus, au-delà et en deçà de ceux-ci⁴² ». Ainsi, la musique comme objet d'étude des relations internationales peut être abordée par la notion de *transferts culturels* développée par Michel Espagne et Michael Werner⁴³. Ce concept explique que « tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage⁴⁴ ». La musique prend alors tout son sens dans les relations transnationales par ce processus de transfert, qui ne se réduit pas simplement à sa circulation, mais plutôt à sa réinterprétation. Grâce à la notion de transferts culturels, les historiens peuvent finalement s'intéresser à tous les objets culturels (aussi banals soient-ils) puisque l'intérêt ne porte plus sur la signification à proprement parler de l'objet en tant que tel, mais plutôt sur les phénomènes de circulation à travers les frontières et de l'appropriation de l'objet culturel. Ainsi, de nombreux travaux sur l'émission, la réception et l'appropriation de la musique ont été publiés, particulièrement en France ou plus généralement en Europe, sur des sujets comme l'évolution du jazz en France, la popularisation des musiques et des danses latino-américaines en France ou la traduction des chansons populaires américaines en Europe⁴⁵.

⁴² Charles et Wien, 201.

⁴³ Michel Espagne et Michael Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 42, n° 4 (1987).

⁴⁴ Werner et Zimmermann, *De la comparaison à l'histoire croisée*, 1.

⁴⁵ Par exemple : Ludovic Tourènes, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France* (Paris : Fayard, 1999). Anaïs Fléchet, « Musiciens, marchands et mélomanes : les acteurs de la diffusion de la musique populaire brésilienne en France au XXe siècle », dans *Les relations culturelles internationales au XXe siècle — de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, dir. Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci et Pascal Ory (Bruxelles : P.I.E.

Au Québec, plusieurs études historiques sur la musique furent réalisées. Ces études portent généralement sur des questions identitaires ou, comme nous l'avons mentionné, sur des études culturelles traditionnelles traitant des idées, de l'opinion, des idéologies ou des sentiments de la culture⁴⁶. Une histoire générale des différentes grandes périodes de la chanson au Québec et une histoire des différents styles musicaux sont aussi disponibles dans l'encyclopédie canadienne⁴⁷. Ces études permettent de distinguer les périodes de changements ainsi que les grands acteurs de la musique au Québec. Finalement, le thème de la culture et des relations internationales au Québec a été étudié, mais dans la perspective étatique (particulièrement en ce qui a trait aux politiques culturelles), en traitant de sujets comme l'Expo 67 par exemple⁴⁸. Finalement, les études sur l'histoire de la musique au Québec dans une perspective internationale cherchent surtout à démontrer les différences et les particularités de cette dernière par rapport aux styles musicaux comparables ailleurs dans le monde⁴⁹. En ce sens, ces études ont parfois cherché à nationaliser l'objet de la musique au Québec, en mettant en avant une spécificité culturelle propre à la province.

Peter Lang, 2010). ou Didier Francfort, « Chansons et transferts culturels entre les États-Unis et l'Europe occidentale (1945-1991) », *Les Cahiers Sirice* 1, n° 24 (2020).

⁴⁶ Line Grenier, « Si le " Québécois pure laine " m'était chanté ! Réflexions sur la spécificité de la musique francophone au Québec », dans *Les Pratiques culturelles de grande consommation. Le marché francophone*, dir. Roger de la Garde et Denis Saint-Jacques (Montréal : Nuit Blanche, 1992). ; Line Grenier, « Je me souviens... en chansons : articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical au Québec », *Sociologie et sociétés* 29, n° 2 (1997). ; 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* 60, n° 3 (2007)

⁴⁷ Bruno Roy, « Chanson au Québec », Encyclopédie Canadienne, 15 décembre 2013,

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/chanson-au-quebec> ; Luc Bellemare, « Musique Rock au Québec et au Canada Français », Encyclopédie Canadienne, 15 décembre 2013,

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musique-rock-au-quebec-et-au-canada-francais> ; Luc Bellemare, « Musique pop au Québec (Canada français) », Encyclopédie Canadienne, 4 mars 2015,

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musique-pop-au-quebec-canada-francais>

⁴⁸ Claude Hauser, « L'Exposition de Montréal 1967 : empreinte et matrice d'une francophonie émergente », *Relations internationales* 4, n° 164 (2015).

⁴⁹ Christian Côté, « Les racines de la musique populaire québécoise : ou Destination ragou », *Moebius*, n° 44 (1990).

Toutefois, des travaux plus récents sur l'histoire musicale québécoise ont cherché à dépasser ces approches en mettant l'accent sur les transferts culturels et les dynamiques transnationales. Par exemple, les recherches de Sean Mills, Éric Fillion et Désirée Rochat ont examiné la manière dont la scène musicale québécoise, notamment dans le domaine du jazz d'après-guerre, s'est construite à travers des échanges culturels complexes, plutôt qu'en vase clos dans un cadre strictement québécois⁵⁰. L'historiographie contemporaine tend ainsi à éclater les frontières nationales et à s'intéresser aux interactions culturelles entre le Québec et d'autres espaces musicaux, qu'ils soient nord-américains, européens ou encore issus des diasporas culturelles.

Cependant, cette approche transnationale demeure largement absente lorsqu'il est question de la musique populaire québécoise des années 1960 à 1970. Celle-ci a majoritairement été étudiée sous l'angle d'une spécificité nationale, sans considération pour les échanges culturels qui ont pu façonner son évolution. Comme dans le cas du jazz, la musique populaire québécoise des années soixante ne s'est pas développée de manière autonome. Elle s'inscrit aussi dans un réseau plus large d'influences et de dialogues musicaux.

1.3. Problématique

Comme nous avons pu le constater, les champs des relations culturelles internationales et des relations culturelles transnationales ont été bien étudiés en Europe. Toutefois, au Québec, il y

⁵⁰ Sean, Mills, Éric Fillion et Désirée Rochat, *Statesman of the piano: jazz, race, and history in the life of Lou Hooper* (Montréal, McGill-Queen's University Press, 2003).

a peu d'études qui utilisent les objets culturels comme la musique pour comprendre les relations transnationales. Cette recherche s'intéresse à l'histoire des relations culturelles transnationales et elle utilise pour cela un objet culturel : la musique. La musique permet d'étudier les relations culturelles transnationales puisqu'elle est un objet qui circule souvent entre les frontières et subit généralement un phénomène d'appropriation ; ceci sans l'intervention de vecteurs traditionnellement étatiques (par exemple par les politiques culturelles). Cette notion de voyage à travers les frontières sans l'intervention de l'État est primordiale dans l'analyse de l'histoire culturelle transnationale puisque c'est ce qui la distingue de l'approche traditionnelle des relations culturelles internationales. C'est grâce à cette différence que la pratique entend altérer les récits civilisationnels ou nationaux et ramener à la surface leur fabrique composite⁵¹. Cette préoccupation est aussi centrale dans la notion de transferts culturels présentée par Michel Espagne et Michael Werner⁵². Michel Espagne nous explique que « parce qu'elle conduit à considérer les configurations sociales et culturelles comme des équilibres précaires, en perpétuelle évolution, la théorie des transferts culturels permet de remettre en cause les constructions identitaires, nationales ou autres en révélant les imbrications dont elles résultent⁵³ ». La circulation libre de la musique au travers des frontières représente bien ce concept de transferts culturels.

Dans cette recherche, la pratique des musiciens ou les éléments techniques de la musique, dans une perspective cherchant à comprendre l'influence de la musique étrangère au niveau

⁵¹ Pierre-Yves Saunier, « Histoire Globale », *Encyclopædia Universalis* (2020).

⁵² Espagne et Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », 969-992.

⁵³ Michel Espagne, « Transferts Culturels », *Encyclopædia Universalis* (2020).

musicologique n'est pas priorisée⁵⁴. L'objectif est de comprendre la circulation de la musique à travers les frontières et comment la société réceptrice se réapproprie un objet culturel. Il s'agit alors d'observer l'impact d'une culture étrangère sur une pratique culturelle locale, en l'occurrence, celle de la musique populaire québécoise. Ainsi, la musique populaire québécoise des années 1960-1970 permet d'exposer le phénomène de transferts culturels et de circulations transnationales.

Au début des années 1960, le *yéyé* se développe en France et au Québec. Ce mouvement musical est défini par la reprise en français de chansons pop américaines. Ensuite, vers le milieu des années 1960, la musique populaire provient principalement de l'Angleterre avec des groupes rocks comme les *Beatles* et les *Rolling Stones*. Des orchestres au Québec, comme les *Classels* par exemple, adoptent dans la deuxième moitié des années 1960 le style vestimentaire et visuel des artistes rocks américains et anglais. Finalement, vers la fin des années 1960 et au début des années 1970, le centre d'émission de la musique populaire mondiale retourne aux États-Unis, où le rock et la musique folk deviennent des vecteurs de la contestation sociale. Avec l'intensification des manifestations contre la guerre du Vietnam et l'expansion des mouvements contestataires portés par la jeunesse du baby-boom, la musique folk et les *protest songs* d'artistes comme Joan Baez et Bob Dylan connaissent un essor majeur. Ce mémoire vise à examiner dans quelle mesure la musique québécoise de la fin des années 1960 adopte les codes du mouvement hippie et de la musique folk contestataire.

⁵⁴ Par exemple par les notations ou par les aspects techniques d'un certain style musical.

Enfin, en étudiant la musique populaire québécoise des années 1960-1970, je cherche à voir si, par les processus d'appropriation et d'acculturation, les influences culturelles internationales permettent l'émergence d'une culture originale.

J'entends donc répondre à la question suivante : de quelle manière la musique populaire québécoise des années 1960-1970 représente-t-elle un phénomène transnational ? Ainsi, ma recherche contribuera à la compréhension de l'histoire des transferts culturels et des relations culturelles transnationales par le truchement de la musique populaire québécoise des années 1960-1970.

1.4. Cadre théorique : les transferts culturels

Pour mener cette recherche qui vise à voir de quelle manière la musique populaire québécoise des années 1960-1970 représente un phénomène transnational, j'ai utilisé la théorie des transferts culturels de Michel Espagne et Michael Werner⁵⁵. La théorie des transferts culturels s'inscrit dans les nouveaux courants historiographiques déjà présentés qui apportent un regard complémentaire sur les histoires nationales pour proposer une histoire globale et connectée. En conséquence, l'histoire transnationale analyse « les interactions, les transferts et les effets d'interdépendance entre les sociétés, comme résultats et comme dynamiques de circulation à travers les frontières. »⁵⁶ Michel Espagne explique que « tout passage d'un objet culturel (par exemple, un livre, une œuvre d'art, une pièce de théâtre, une théorie philosophique, une musique, etc.) d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens [...] qu'on

⁵⁵ Espagne et Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », 969-992.

⁵⁶ Frank, « Chapitre 19. Culture et relations internationales : transferts culturels et circulation transnationale », 438.

ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage »⁵⁷. Alors il faut replacer dans leur contexte sociohistorique les transferts culturels. Dans le cadre de cette recherche, il faudra tenir compte de la façon dont les influences musicales internationales ont été reçues, transformées et réappropriées au Québec dans les années 1960-1970 ainsi que le contexte dans lequel cette musique a été produite aux États-Unis, en Grande-Bretagne et en France.

Espagne considère également que les transferts ne se limitent pas au déplacement d'un objet culturel d'un endroit à un autre ou à l'enjeu des échanges culturels. Il explique que : « c'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu »⁵⁸ dans la notion de transferts culturels. Ainsi, quatre grandes notions deviennent particulièrement importantes dans l'étude des transferts culturels (*émission, réception, appropriation et acculturation*). Premièrement, l'*émission* qui représente l'étape de l'exportation d'un bien culturel (dans notre cas la musique). « Il y a *émission* plus soutenue lorsque l'exportation, répétitive dépasse le stade du seul produit pour concerner une pratique ou une mode »⁵⁹ (par exemple une mode musicale). Ensuite vient l'étape de la *réception*. À cette étape, le produit, la pratique ou la mode est modifié, adapté ou traduit (parfois au sens propre, mais surtout au sens figuré) par la société réceptrice.⁶⁰ Il y a donc *appropriation* de l'objet culturel, mais surtout *appropriation* du sens dont ce dernier est porteur.⁶¹ Ce qui mène à l'étape cruciale pour constituer un transfert culturel : *l'acculturation*. « L'*acculturation* est un ensemble de phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre

⁵⁷ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue sciences/lettres*, n° 1 (2013) : 1.

⁵⁸ Espagne, « La notion de transfert culturel », 1.

⁵⁹ Frank, « Chapitre 19. Culture et relations internationales : transferts culturels et circulation transnationale », 439.

⁶⁰ Frank, « Chapitre 19. Culture et relations internationales : transferts culturels et circulation transnationale », 439.

⁶¹ Espagne et Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », 972.

des groupes d'individus de cultures différentes »⁶². Pascal Ory définit l'*acculturation* comme étant une « pénétration durable et reformulatrice d'une culture par une autre »⁶³. Une distinction importante à établir dans la notion de transferts culturels concerne l'idée d'influence, et en particulier celle d'une culture dominante imposant ses normes à une culture dominée⁶⁴.

En effet, dans les théories classiques des relations culturelles internationales, il était présumé qu'une société dominante imposait sa culture à une société dominée. Les exemples classiques sont la colonisation et l'américanisation. Les études sur la culture ont longtemps affirmé que les nations européennes imposaient la culture de la métropole aux populations colonisées, lesquelles subissaient une acculturation. De même, avec la mondialisation, il est souvent soutenu que la culture mondiale tend vers une homogénéisation au profit de la culture de masse américaine (une américanisation). Toutefois, la théorie des transferts culturels de Michel Espagne et Michael Werner et la théorie de l'hybridation culturelle présentée par Peter Burke⁶⁵ viennent remettre en cause ce postulat en supposant que la société réceptrice ou « dominée » adopte ou modifie la culture de l'émetteur et l'ajoute à sa propre culture, ce qui en somme crée une nouvelle culture hybridée. À cet égard, Robert Frank souligne que la réciprocité caractérise davantage les phénomènes d'acculturation. « Le dominant n'est pas seul à exercer une influence, et le dominé, non seulement reformule la culture importée, voire imposée, mais il est capable d'émettre à son

⁶² Robert Redfield, Ralph Linton, et Melville J. Herskovits, « Memorandum for the Study of Acculturation », *American anthropologist* 38, n° 1 (1936) : 149.

⁶³ Pascal Ory, « Introduction », dans *Les relations culturelles internationales au XXe siècle — de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, dir. Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci et Pascal Ory (Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2010). 17.

⁶⁴ Espagne, « La notion de transfert culturel », 2.

⁶⁵ Peter Burke, *Cultural hybridity* (Cambridge : Polity, 2009).

tour des éléments de sa culture qui modifient, à des degrés divers, celle du dominant⁶⁶ ». C'est autour de ces concepts que se construisent et s'étudient la notion et les phénomènes de transferts culturels.

Dans le cadre de ce travail, ces notions s'organisent autour de trois axes. Premièrement, l'*émission* commence avec l'exportation d'un objet culturel. Par exemple, un artiste américain comme Brian Hyland produit une chanson (*Itsy Bitsy Teenie Weenie Polkadot Bikini*, 1960). Cette chanson est exportée sous forme de disque, de partition, par la radio, par la télévision ou par l'artiste lui-même sous forme de spectacle. Ces éléments constituent les interfaces avec lesquels la population locale entre en contact avec cette culture. Robert Frank nous explique qu'il y a « émission plus soutenue lorsque l'exportation, répétitive, dépasse le stade du seul produit, par exemple la chanson de Brian Hyland, pour concerner une pratique ou une mode⁶⁷ » par exemple une mode musicale ou dans le cas plus particulier de cette recherche le rock and roll. Ensuite vient la *réception*. Durant la réception, la société importatrice ou réceptrice consomme ou est exposée à l'objet culturel exporté. Prenons le cas de la France pour revenir à mon exemple. La chanson de Brian Hyland est exportée vers la France et consommée ou écoutée par les Français. À ce moment, « le produit, la pratique ou la mode est modifié, adapté, traduit au sens propre comme au sens figuré, par la société réceptrice⁶⁸ ». Ainsi, cette dernière *s'approprie* ou se *réapproprie* l'objet culturel. Dans le cas de la chanson de Brian Hyland, cette dernière connaît un franc succès en France au début de l'année 1960 et est rapidement reprise en français par la chanteuse populaire

⁶⁶ Frank, « Chapitre 19. Culture et relations internationales : transferts culturels et circulation transnationale », 440.

⁶⁷ Frank, « Chapitre 19. Culture et relations internationales : transferts culturels et circulation transnationale », 439.

⁶⁸ Frank, « Chapitre 19. Culture et relations internationales : transferts culturels et circulation transnationale », 439.

française Dalida (*Itsi bitsi petit bikini*). La chanson a donc été appropriée par la société française grâce à la forme la plus évidente d'appropriation : la traduction. Il existe aussi d'autres types d'appropriation. Denis-Constant Martin définit l'appropriation musicale comme étant « l'adoption, sous l'effet de pressions extérieures ou de choix (les deux ne pouvant être dissociés), de traits musicaux, de genres, de styles ou d'éléments de genre et de style considérés comme appartenant à des univers musicaux différents de celui de l'emprunteur⁶⁹ ». Toutefois, à propos des transferts, Robert Frank explique que « toute appropriation ou réappropriation ne produit pas nécessairement un transfert culturel⁷⁰ ». Donc la traduction de la chanson de Brian Hyland par Dalida ne représente pas à elle seule un transfert culturel. Il faut revenir à cette notion d'émission soutenue et du passage de l'objet culturel singulier à une pratique ou une mode pour commencer à atteindre les critères de ce qui est considéré comme un transfert culturel.

Alors, pour qu'il y ait un transfert culturel, il doit exister ce que Michel Espagne et Michael Werner appellent un phénomène d'acculturation⁷¹. Cela suppose une installation dans la durée du contact entre les deux cultures. Le terme « acculturation » provient de l'anthropologie de la fin du XIXe siècle et fait référence, comme ce fut mentionné, à une pénétration durable et reformulatrice d'une culture par une autre. Elle peut avoir une connotation négative ou péjorative dans une perspective de perte de culture. Toutefois, le terme « acculturation », dans l'étude des transferts culturels, ne réfère pas à la culture dans son sens large, mais plutôt à la pratique culturelle. Dans

⁶⁹ Denis-Constant Martin, « Attention, une musique peut en cacher une autre. L'appropriation, A et Ω de la création », *Volume!. La revue des musiques populaires* 2, n° 10 (2014). 49.

⁷⁰ Frank, « Chapitre 19. Culture et relations internationales : transferts culturels et circulation transnationale », 439.

⁷¹ Espagne et Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », 969-992.

ce projet, le terme acculturation s'apparente alors au concept d'hybridation ou d'hybridité culturelle présentée par Peter Burke qui suppose plutôt une cohabitation des cultures dans la mise en place de nouvelles pratiques⁷². C'est particulièrement sur cet aspect que portera ma recherche : voir de quelle manière la musique populaire québécoise des années 1960-1970 est hybridée par les musiques populaires internationales particulièrement en provenance des États-Unis, de la Grande-Bretagne et de la France. En fait, cette condition est jugée nécessaire pour que le passage d'un objet culturel entre les frontières soit considéré comme un transfert culturel. Nous verrons que le phénomène d'acculturation de la musique rock au Québec commence par la reprise et la traduction de chansons populaires provenant des États-Unis, en passant par la vague yé-yé et culmine avec Robert Charlebois qui produit une musique rock québécoise à la fin de la décennie.

1.5. Cadre méthodologique

Ma recherche analyse la musique populaire québécoise des années 1960-1970 comme phénomène transnational. J'ai donc émis l'hypothèse que la musique populaire québécoise des années 1960-1970 serait le produit de la réappropriation de la musique américaine, britannique et française. En effet, durant cette période, la musique québécoise présente une véritable dichotomie entre les chansonniers (issus des traditions folkloriques québécoises) et ensuite les yé-yé (influencés par les cultures anglo-saxonne et française), une distinction qui s'estompe progressivement à la fin des années 1960 et au début des années 1970⁷³.

⁷² Peter Burke, *Cultural hybridity*.

⁷³ Danielle Tremblay, « La production de disques au Québec », *Moebius : écritures/Littérature*, n° 46 (1990).

Ce travail de recherche adopte la méthode historique. Cette méthode se divise en deux étapes, une étape préparatoire et la recherche en archives. Ces deux étapes mobilisent deux types de sources différentes. En premier lieu, la phase préparatoire se déroule avant la recherche. Comme le mentionne François Depelteau, l'historien doit faire des « lectures préparatoires qui permettent de connaître l'époque concernée grâce à des lectures pertinentes⁷⁴ ». Cela signifie qu'il est essentiel de bien connaître l'histoire de la musique au Québec, ainsi que les contextes culturels et historiques dans lesquels s'inscrivent les transferts musicaux. Autrement dit, il faut comprendre d'une part l'histoire du Québec dans les années 1960-1970, et d'autre part les dynamiques musicales et socioculturelles aux États-Unis et en Europe occidentale durant la même période. Cette compréhension globale est indispensable pour analyser et interpréter les documents archivistiques retenus.

La deuxième étape de la méthode historique implique la consultation et l'analyse des archives. Pour ma recherche, j'ai utilisé les archives de *Bibliothèque et archives nationales du Québec* (BAnQ). Plus particulièrement j'ai consulté deux journaux, *Le Devoir* et *La Presse* des années 1960 à 1970 en format numérique sur le site de BAnQ. La presse écrite comme source fut retenue parce qu'elle représente, dans les termes de Maurice Mouillaud, une « fenêtre sur le monde⁷⁵ ». Selon lui, les journaux sont des observateurs de leur époque, mais aussi des producteurs d'idées⁷⁶. Lindsay H. Hoffman et Carroll J. Glynn expliquent également que la presse écrite a le

⁷⁴ François Dépelteau, *La démarche d'une recherche en sciences humaines : de la question de départ à la communication des résultats* (Québec : Presses Université Laval, 2000). 278.

⁷⁵ Maurice Mouillaud, « Le système des journaux (Théorie et méthodes pour l'analyse de presse) », *Langages* 3, n° 11 (1968) : 62.

⁷⁶ Mouillaud, 64-65.

pouvoir de former notre perception de la réalité, de guider nos croyances, nos attitudes et notre comportement.⁷⁷ Toutefois, il est important de reconnaître que les journaux ne sont pas des reflets neutres de leur époque, mais bien des acteurs qui participent à la construction des discours culturels et médiatiques. Leur contenu est influencé par leur ligne éditoriale, les tendances du moment, et les contraintes économiques et politiques. Ainsi, *Le Devoir* et *La Presse*, bien qu'étant des journaux influents et représentatifs du paysage médiatique québécois des années 1960, ne couvrent pas nécessairement toute la diversité des pratiques musicales de l'époque. Ils mettent en lumière certains genres ou artistes tout en marginalisant d'autres, ce qui constitue en soi un indicateur des dynamiques culturelles et des rapports de force de l'époque. Ce choix de sources a donc été fait en tenant compte de ces limites, en privilégiant leur capacité à documenter non seulement la manière dont la musique populaire était médiatisée et perçue dans la sphère publique, mais aussi ce qui était laissé dans l'ombre et ce que ces omissions révèlent sur les priorités culturelles de l'époque. Ainsi, en traitant d'artistes internationaux ou d'artistes québécois qui adoptent des pratiques musicales internationales (comme les artistes yé-yé), la presse écrite des années 1960 peut être un vecteur de transferts culturels. Les journaux *Le Devoir* et *La Presse* ont été retenus pour cette étude en raison de leur large diffusion dans les années 1960 et de la présence d'une rubrique culturelle consacrée aux arts et à la musique⁷⁸.

Comme technique d'échantillonnage, j'ai utilisé une technique non-probabiliste : l'échantillon typique ou par choix raisonné. Le choix des journaux a été guidé par leur couverture

⁷⁷ Lindsay H. Hoffman et Carroll J. Glynn, « Media and Perceptions of Reality », dans *The International Encyclopedia of Communication* (Oxford : Blackwell Publishing, 2008) : 2945.

⁷⁸ Dominique Marquis, « L'histoire de la presse au Québec : état des lieux et piste de recherche », *Médias 19 — Littérature et culture médiatique*, 2013, <https://www.medias19.org/publications/la-recherche-sur-la-presse-nouveaux-bilans-nationaux-et-internationaux/lhistoire-de-la-presse-au-quebec-etat-des-lieux-et-pistes-de-recherche> ; Marie-Ève Carignan et Claude Martin, « Analyse de statistiques historiques sur le lectorat du quotidien québécois *Le Devoir* de 1910 à 2000 », *Revue d'histoire de l'Amérique française* 70, n° 3 (2017).

des artistes américains, britanniques et français apparaissant dans les palmarès des années 1960 à 1970, tels que reconstitués par BAnQ⁷⁹. En effet, BAnQ a reconstitué un palmarès des chansons numéro un au Québec de 1950 à 1980 et un palmarès des albums les plus vendus au Québec de 1950 à 1980. Ce choix limité aux artistes de nationalité américaine et britannique est justifié par le fait que ce sont les deux pôles d'importance d'émission de la musique populaire durant les années 1960-1970. Parallèlement, j'inclus les artistes de nationalité française parce que la France, par sa langue, exerce une influence importante sur la culture québécoise. Par exemple à propos de la production de musique yé-yé, il sera important de distinguer si les traductions des chansons américaines consommées au Québec proviennent d'artiste québécois ou français. Finalement, en me limitant aux artistes qui apparaissent sur le palmarès reconstitué de BAnQ, je m'assure que la musique et les artistes sur lesquels porteront les articles appartiennent véritablement à la culture populaire et ne sont pas un phénomène marginal.

⁷⁹ Voir Bibliothèque et Archives nationales du Québec, « Palmarès reconstitués de la chanson au Québec », septembre 2015, <https://bibnum2.banq.qc.ca/bna/palmares/>

CHAPITRE 2

LE ROCK ENTRE EN SCÈNE (1960-1964)

La fin de la Seconde Guerre mondiale marque le début d'une période de croissance économique et de transformation sociale dans l'ensemble du monde occidental. Aux États-Unis, au Canada et au Québec, l'après-guerre est caractérisé par une expansion rapide de la classe moyenne, une consommation accrue et des politiques publiques favorisant la prospérité économique⁸⁰. L'un des phénomènes les plus marquants de cette période est l'augmentation significative des naissances, connue sous le nom de baby-boom. Ce phénomène, qui s'étend approximativement de 1946 à 1966, touche l'ensemble du monde industrialisé, mais ses implications varient selon les contextes nationaux⁸¹. Au Canada et au Québec, il s'accompagne de transformations majeures dans l'éducation, l'urbanisation et la structuration du marché du travail⁸². Cette explosion démographique contribue directement à la création d'une nouvelle catégorie sociale : les jeunes en tant que groupe culturel et économique distinct⁸³.

⁸⁰ Lizabeth Cohen, *A Consumers' Republic: The Politics of Mass Consumption in Postwar America* (New York: Alfred A. Knopf, 2003). et Doug Owrarn, *Born at the Right Time: A History of the Baby-Boom Generation* (Toronto: University of Toronto Press, 1996).

⁸¹ Owrarn, *Born at the Right Time*, 4.

⁸² Sean Mills, *The Empire Within: Postcolonial Thought and Political Activism in Sixties Montreal* (Montréal: McGill-Queen's University Press, 2010). 141-150. et Owrarn, *Born at the Right Time*, 54-83.

⁸³ Owrarn, *Born at the Right Time*, 136.

Ces bouleversements ont un impact direct sur la culture populaire, notamment en musique. Durant les années 1950 et 1960, la jeunesse devient un marché cible pour les industries culturelles, et la musique populaire se transforme pour répondre aux nouvelles aspirations de cette génération⁸⁴. Le rock and roll émerge dans ce contexte comme un vecteur de changement, porté par une jeunesse en quête d'indépendance et d'expression⁸⁵. Si les premières influences du rock proviennent des États-Unis avec des figures comme Elvis Presley et Chuck Berry, son adoption et son adaptation dans le contexte québécois montre comment cette culture musicale circule à travers les frontières.

Ce chapitre explorera donc les liens entre ces transformations démographiques et sociales et l'émergence du rock and roll sur la scène musicale internationale et québécoise, en tenant compte des dynamismes transnationaux.

2.1 La naissance du rock et son expansion aux États-Unis

Les racines du rock sont profondément ancrées dans l'histoire et la culture américaine noire. Le blues, le ragtime, le gospel et le jazz ont tous fourni les bases de la musique rock⁸⁶. Ce sont d'ailleurs les interprètes afro-américains qui ont défini le rock durant la fin des années 1940 et au début des années 1950 (généralement appelé *rhythm n'blues* ou *R&B* à cette époque)⁸⁷. Toutefois, l'émergence du rock comme musique populaire est possible par l'amalgame des cultures musicales noires et blanches. En effet, avec la ségrégation aux États-Unis durant les

⁸⁴ Owram, *Born at the Right Time*, 136-158.

⁸⁵ Owram, *Born at the Right Time*, 136-158.

⁸⁶ Iriye et Saunier, *The Palgrave Dictionary of transnational history*, 908.

⁸⁷ Dave Rogers, *Rock 'n' Roll* (London : Routledge, 2016) 13.

années 1950, la musique produite par des artistes noirs n'était pas consommée par un public aussi large que la musique produite par des artistes blancs⁸⁸. Essentiellement, les artistes noirs se produisaient dans des établissements fréquentés par d'autres Noirs et l'inverse dans le cas des artistes blancs. Cette situation n'a pas empêché de jeunes blancs comme Jerry Leiber et Mike Stoller de fréquenter des clubs de Jazz et de R&B typiquement destinés aux Noirs⁸⁹. Leiber et Stoller deviennent parmi les plus grands auteurs-compositeurs de R&B au début des années 1950. Leur premier succès, *Real Ugly Woman*, fut interprété par Jimmy Witherspoon en 1952. Par la suite, ils composent des chansons comme *Kansas City* pour Little Willie Littlefield ou *Hound Dog* pour Big Mama Thornton. Cette dernière chanson sera n° 1 au palmarès R&B durant sept semaines au début de l'année 1953 et sera notoirement reprise par Elvis en 1956⁹⁰. Par la suite, les succès R&B d'artistes noirs seront souvent repris et popularisés par des artistes blancs. Par exemple, la chanson *Sh-boom* écrite et jouée par le groupe *The Chords* est reprise par le groupe canadien les *Crew Cuts*⁹¹. La version des *Crew Cuts* se maintiendra à la première place du palmarès *Billboard* pendant neuf semaines et sera au sommet des palmarès des ventes en magasin, des plus jouées dans les jukebox et des plus jouées par les animateurs de radio le 11 septembre 1954⁹². C'est ainsi qu'en 1955, près de la moitié des succès au palmarès étaient des versions tépides de chansons R&B reprises par des artistes blancs⁹³.

⁸⁸ Theresa A. Martinez, « Rock and Roll, CRT, and America in the 1950s: Musical Counternarratives in the Jim Crow South », *Race, Gender & Class* 22, n°3-4 (2015) : 196.

⁸⁹ Wayne Robins, *A brief history of rock, off the record* (New York : Routledge, 2008) : 7.

Paul Friedlander and Peter Miller, *Rock & Roll: A Social History* (New York and London : Routledge, 2006) : 64.

⁹⁰ Robins, *A brief history of rock, off the record*, 11.

⁹¹ Robins, *A brief history of rock, off the record*, 24.

⁹² « The Billboard Music Popularity Charts », *Billboard Magazine*, 11 septembre 1954, 38.

⁹³ Robins, *A brief history of rock, off the record*, 24.

En ce sens, dans la deuxième moitié des années cinquante, le rock prend son véritable envol. Dave Rogers explique que le premier véritable succès rock fut la chanson *Rock Around the Clock* de *Bill Haley & His Comets* en 1954⁹⁴. Cette chanson fut originalement composée comme trame sonore au film *Blackboard Jungle*. Destiné aux adolescents, ce film illustre leur réalité quotidienne et les défis propres à la jeunesse des années 1950, une réalité qui prend de l'ampleur à mesure que la génération du baby-boom atteint l'adolescence. Dave Rogers explique qu'en vieillissant, les jeunes de l'après-guerre prennent conscience que peu de produits culturels leur sont spécifiquement adressés.

There were plenty of clothes, for example, for adults and children, but none for you if you were in between the two. The whole idea of being a teenager was a new one. You were still expected to dress like your parents, enjoy the same entertainments, like the same music, even hold the same opinions. It was like getting old before you knew what a good time you could have being young⁹⁵.

Au départ, c'est à cette réalité que le rock répondait. Les chansons comme *Rock Around the Clock* et le rock qui s'en suivit venaient briser la monotonie de la musique écoutée par les parents. La musique rock, avec son tempo accéléré, se portait bien à la danse et aux déhanchements. Ce genre de musique sera fortement critiqué par la génération précédente qui la voit comme une musique qui incite au désordre, à la violence, qui fait la promotion de la sexualité et dans la sphère religieuse qui serait liée au satanisme⁹⁶. Nous verrons que la musique rock sera perçue de manière similaire au Québec et que la critique dirigée vers le rock se poursuivra jusque dans les années 1960.

⁹⁴ Rogers, *Rock 'n' Roll*, 13.

⁹⁵ Rogers, *Rock 'n' Roll*, 7.

⁹⁶ Rogers, *Rock 'n' Roll*, 15-19.

Tout de même, avec *Rock Around the Clock*, Bill Haley venait d'ouvrir la porte à de nouveaux artistes, dont un, jouera un rôle particulièrement important dans la diffusion du rock partout dans le monde : Elvis Presley. Avec la musique d'Elvis Presley apparaît la deuxième source d'inspiration du rock and roll : la musique country. Elvis était familier avec le R&B à Memphis et y fut aussi exposé à la musique country et plus particulièrement, au *honky-tonk*. Ce style musical pavera le chemin au *rockabilly* d'Elvis et ultimement au rock and roll tel que l'explique Dave Rogers⁹⁷.

Elvis's [...] blended various musical styles into something uniquely his own. His combination of the big beat of the blues with country and western, all performed with unrestrained vocal and physical energy, became known as rockabilly⁹⁸.

Ainsi, Elvis rassemble la musique R&B typiquement associée à la culture noire et le country associé à la culture blanche. De plus, il adopte l'attitude typique des *teenagers* avec ses mouvements sexys et son style vestimentaire provocateur. Grâce à cette combinaison unique de musique rythmée et d'une présence scénique charismatique, il s'impose au milieu des années 1950 comme une véritable vedette internationale, destinée à dominer la scène musicale pour la décennie à venir.

⁹⁷ Rogers, *Rock 'n' Roll*, 25.

⁹⁸ Hall, *The Emergence of Rock and Roll: Music and the Rise of American Youth Culture*, 16.

Avec la montée en popularité du rock and roll produit par des artistes blancs comme Elvis Presley, Gene Vincent (*Be-Bop-A-Lula*) et Carl Perkins (*Blue Suede Shoes*), de plus en plus d'Américains consomment de la musique R&B d'artistes noirs. Ceci mène à la starisation d'artistes comme Chuck Berry (*Go Johnny Go*), Fat Domino (*Ain't that a Shame*) et Little Richard (*Tutti Frutti*) dans la sphère musicale blanche⁹⁹. Évidemment, ces artistes ont commencé à performer bien avant l'arrivée d'Elvis¹⁰⁰. Comme nous l'avons mentionné, Elvis a plutôt été influencé par ces derniers. Toutefois, à partir de la deuxième moitié des années 1950, les jeunes Américains et les palmarès s'ouvrent de plus en plus à la production musicale noire¹⁰¹. Ce qui fera de ces artistes des idoles pour les groupes rocks des années à venir. De plus, une opportunité se présente pour les artistes rocks à la fin des années 1950.

En 1958 Elvis doit faire son service militaire. Avec son retrait temporaire de la scène musicale, un vide apparaît dans la musique rock¹⁰². Des artistes comme Jerry Lee Lewis, Buddy Holly et *The Everly Brothers* investiront l'espace laissé par Elvis et prendront une place importante dans la production musicale rock aux États-Unis. Ils auront aussi une grande influence sur les amateurs de musique rock à l'extérieur des États-Unis. En 1958, *Buddy Holly and the Crickets* font une tournée en Australie et en Angleterre¹⁰³. Durant la même année, leurs chansons domineront les palmarès aux États-Unis et en Angleterre¹⁰⁴. Quant aux Everly Brothers, ils se

⁹⁹ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 39.

¹⁰⁰ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 28-39.

¹⁰¹ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 39-40.

¹⁰² Robins, *A brief history of rock, off the record*, 47.

¹⁰³ Robins, *A brief history of rock, off the record*, 46.

¹⁰⁴ Rogers, *Rock 'n' Roll*, 87.

distingueront par leurs harmonies. Celles-ci influenceront les *Beatles* et plusieurs autres artistes durant les années 1960¹⁰⁵. Ainsi, Friedlander et Miller expliquent que

The Everly Brothers were musical innovators who had a major impact on rock's next generation. Their symbiotic vocal relationship was unique to a genre that was usually more spontaneous. Musicologist Terence O'Grady credits *the Everlys* as a major foundation of early *Beatles* music: "Both the vocal harmony style . . . and the rich acoustical accompaniment, are clearly found in *the Beatles'* early music¹⁰⁶.

Finalement, Jerry Lee Lewis se démarquera en jouant du piano plutôt que de la guitare. De plus, comme Little Richard, les performances de Jerry Lee Lewis sont disjonctées¹⁰⁷. Sa musique prend véritablement la relève du *rockabilly* avec le départ d'Elvis. Ces artistes contribuent à diversifier la musique rock avec différents styles et instruments et auront un impact considérable sur la production musicale durant les années 1960.

2.2 L'influence du rock en Grande-Bretagne

Ainsi, à la fin des années 1950, le rock voyage des États-Unis vers la Grande-Bretagne¹⁰⁸. Outre-mer, à défaut d'avoir été exposé à la musique *rockabilly* et R&B directement, les Anglais rencontrent le rock américain par le cinéma. Ce phénomène commence en 1956 avec la sortie du

¹⁰⁵ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 58.

¹⁰⁶ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 58.

¹⁰⁷ Robins, *A brief history of rock, off the record*, 32-33.

¹⁰⁸ Iriye et Saunier, *The Palgrave Dictionary of transnational history*, 909.

film *Blackboard Jungle*, mettant en vedette la chanson *Rock Around the Clock* de *Bill Haley & His Comets*. Ensuite, comme l'explique Dave Rogers, plusieurs artistes rocks furent associés à des films qui marquèrent la jeunesse britannique¹⁰⁹.

By 1957, Presley made the films *Loving You* and *Jailhouse Rock*, and in *Don't Knock the Rock*, starring Bill Haley, Little Richard stole the show. Gene Vincent joined Richard and Fats Domino in *Thee Girl Can't Help It*, and Eddie Cochran sang *Twenty Flight Rock*. *Disc Jockey Jamboree* went on release with a documentary about James Dean and introduced Britain to Jerry Lee Lewis's '*Great Balls Of Fire*'¹¹⁰.

Grâce à ces films, la musique rock américaine gagne en popularité en Grande-Bretagne, ouvrant ainsi la porte à plusieurs artistes comme *Buddy Holly and The Crickets* et Little Richard, qui y effectuent des tournées à la fin des années 1950. À cette même période, les artistes américains dominent largement les palmarès britanniques. Par exemple, le mercredi 11 mars 1959, dans le palmarès britannique des disques les plus vendus du magazine *New Musical Express*, on retrouve les artistes rocks américains Elvis Presley, Buddy Holly, *The Everly Brothers*, Little Richard et Pat Boone¹¹¹. Mitchell K. Hall souligne également que: « In the late 1950s and early 1960s, American records dominated the top of the British charts. From 1956 through 1958, British acts comprised only twenty-three percent of the UK chart toppers¹¹² ». Face à cette hégémonie américaine, les jeunes britanniques, souvent issus de la classe ouvrière, cherchent à imiter ces

¹⁰⁹ Rogers, *Rock 'n' Roll*, 72.

¹¹⁰ Rogers, *Rock 'n' Roll*, 72.

¹¹¹ « NME Music Charts: Best Selling Pop Records in Britain », *The New Musical Express*, 11 mars 1959, 5.

¹¹² Hall, *The Emergence of Rock and Roll: Music and the Rise of American Youth Culture*, 71.

nouveaux héros du rock¹¹³. Il en résultera, à partir de 1964, l'émergence de groupes comme les *Beatles*, les *Rolling Stones* et les *Kinks* sur la scène internationale.

2.3 L'influence du rock au Québec

Comme dans le reste du monde occidental, après la Deuxième Guerre mondiale, survient, au Québec, un babyboom. Dans les années 1960, comme aux États-Unis, ces adolescents sont confrontés à une réalité bien différente de celle de leurs parents.

Urbanisation généralisée, prospérité, augmentation du temps de loisir, large implantation du réseau de radio-télévision, montée de la jeunesse : toutes les conditions sont réunies, à partir de 1960, pour que le développement de la culture de consommation, amorcé depuis l'entre-deux-guerres, connaisse une accélération sans précédent. La Révolution tranquille crée plus que jamais un climat propice au rejet des modèles traditionnels et l'adoption des nouvelles pratiques de consommation culturelle, où l'influence des États-Unis joue un rôle déterminant¹¹⁴.

Au Québec, il faut attendre les années 1960 et la Révolution tranquille pour que les conditions soient propices à la popularisation du rock and roll. Néanmoins, à la fin des années 1950, les Québécois ne sont pas immunisés au nouveau phénomène international qu'est le rock and roll¹¹⁵. De manière comparable au Royaume-Uni, le rock voyage des États-Unis vers le Québec. Au cours de la décennie 1960 à 1970, les Québécois vont apprivoiser et éventuellement

¹¹³ Iriye et Saunier, *The Palgrave Dictionary of transnational history*, 909.

¹¹⁴ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain : Tome II — Le Québec depuis 1930* (Montréal : Boréal, 1989) : 751.

¹¹⁵ Côté, « Les racines de la musique populaire québécoise ou Destination ragou », 129.

s'approprier cette nouvelle musique. Ainsi, la période 1960 à 1964 sera un moment de mise en place d'une référence rock pour les Québécois. Comme nous le verrons, l'utilisation de référents rocks dans les journaux québécois joue un rôle crucial lorsqu'il s'agit de démontrer un transfert culturel, car ils servent de preuves tangibles de l'échange et de l'adaptation d'éléments culturels d'une culture à une autre. Robert Franks nous dit que les premières étapes du transfert culturel sont l'émission et la réception¹¹⁶. Ainsi, en étant exposés à la musique rock américaine, les Québécois s'imprègnent de référents rocks au début des années 1960 (twist, Elvis, déhanchements, etc.), ce qui démontre qu'ils sont familiers avec le phénomène qu'est le rock and roll et qu'il y a effectivement eu émission de la part des artistes rocks américains et réceptions de cette pratique au Québec.

2.3.1 La place du rock dans les journaux québécois (1960-1964)

Comme aux États-Unis, c'est par l'entremise des adolescents que se popularise la musique rock au Québec. La musique populaire devient le signe par excellence de ce phénomène de jeunesse, son moyen d'expression et d'identification par rapport à la génération qui la précède¹¹⁷. Cette musique populaire provient, comme nous l'avons vu, majoritairement des États-Unis. Donc, à partir de la fin des années 1950, les jeunes Québécois écoutent la musique des artistes comme *The Chords*, Little Richard, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, *Buddy Holly and the Crickets* et Gene Vincent. Cependant, un artiste de cette génération marque l'imaginaire des Québécois plus que

¹¹⁶ Frank, « Chapitre 19. Culture et relations internationales : transferts culturels et circulation transnationale », 439-440.

¹¹⁷ Linteau, Durocher, Robert et Ricard, *Histoire du Québec contemporain : Tome II – Le Québec depuis 1930*, 762. et Robert Léger, *La chanson québécoise en question* (Montréal : Québec Amérique, 2003) : 44.

tous les autres ; Elvis Presley. Les jeunes écoutent Elvis, s'habillent comme Elvis, dansent comme Elvis et adoptent l'attitude d'Elvis. Dans *La Presse* du 20 janvier 1960, une lettre de la part d'une lectrice dit : « L'ainé de mes neveux a laissé la classe et l'autre redouble son année. Celui de 16 ans est un disciple d'Elvis Presley, s'habille comme lui, copie ses manières et n'entend que sa musique¹¹⁸ ». *La Presse* du 16 avril 1960 appelle Elvis « le roi incontesté du rock and roll¹¹⁹ ». Les Québécois peuvent aussi suivre la carrière d'Elvis dans les journaux. Lorsqu'Elvis revient aux États-Unis à la suite de son séjour dans l'armée, le journal *La Patrie* publie une page complète sur le sujet intitulé : « Opération Elvis¹²⁰ ». L'article explique comment se déroule le retour d'Elvis après dix-sept moins de service militaire et quelle sera la suite pour sa carrière. De plus, lorsque les journalistes veulent décrire un autre artiste au public comme Johnny Halliday, un artiste rock français, ils le comparent à Elvis. « Johnny Hallyday quittera New York aujourd'hui à destination de Nashville où il fera une série d'enregistrement. De là, il ira peut-être à Memphis pour rencontrer son équivalent américain, Elvis Presley¹²¹ ». Dans cette citation de *La Presse*, l'expression « équivalent américain » pour décrire Johnny Hallyday par rapport à Elvis Presley souligne le statut emblématique qu'Elvis détient déjà dans l'imaginaire collectif et son rôle de référent rock. En effet, Hallyday, considéré comme le pionnier du rock en France, est présenté comme l'« équivalent » d'Elvis, ce qui montre comment les journalistes québécois et leurs lecteurs perçoivent Elvis non seulement comme une icône musicale, mais aussi comme un modèle standard pour tout artiste de rock. Cette comparaison symbolise la transmission des valeurs et de l'image du rock américain vers le Québec et l'Europe, et met en évidence l'influence d'Elvis comme figure

¹¹⁸ Laure Hurteau, « Entretiens à Coeur ouvert », *La Presse*, 20 janvier, 1960, 36.

¹¹⁹ « Les 45-tours », *La Presse*, 16 avril, 1960, 37.

¹²⁰ « Opération Elvis », *La Patrie*, 17 avril, 1960, 13.

¹²¹ New York (AFP), « Johnny Hallyday aux E.-U. », *La Presse*, 19 février, 1962, 19.

de popularisation et de légitimation du genre musical au-delà des États-Unis. Ce type de comparaison joue ainsi un rôle dans la circulation transnationale de la culture rock, en permettant aux Québécois d'associer Hallyday à une esthétique et une attitude qu'ils reconnaissent déjà dans le personnage d'Elvis Presley. La mention de « Nashville » et de « Memphis » dans cet article souligne l'importance de ces villes comme centres névralgiques de la musique aux États-Unis. Nashville est depuis longtemps associée à la musique country et à l'industrie musicale en général, ce qui en fait une destination pour des enregistrements professionnels, même pour des artistes de rocks comme Johnny Hallyday¹²². Memphis, en revanche, est directement liée à Elvis Presley et au rock and roll, notamment en raison des studios Sun Records, où Elvis a commencé sa carrière¹²³. En évoquant une éventuelle rencontre entre Hallyday et Presley à Memphis, *La Presse* souligne non seulement l'influence de Presley, mais aussi l'aspiration de Hallyday à se connecter aux racines du rock américain, renforçant son image comme le « Elvis français. » Cela montre à quel point l'industrie musicale américaine et ses lieux emblématiques jouent un rôle dans la légitimation et la reconnaissance des artistes internationaux de rock. Un an plus tard, *La Presse* publie un article similaire où il est possible d'y lire : « À la mémoire du rock, on vous invite à écouter les onomatopées d'une foule de fillettes en délire devant le phénomène Johnny Halliday, cet Elvis Presley français¹²⁴ ». Ainsi, Elvis Presley devient le premier référent rock pour la communauté québécoise au début des années 1960. Sa popularité et son influence servent de mesure pour évaluer d'autres artistes. Son style distinctif – sa voix, son attitude, ses mouvements de danse provocants, et son apparence avec ses cheveux coiffés en banane et ses vêtements marquants –

¹²² Rogers, *Rock 'n' Roll*, 45.

¹²³ Rogers, *Rock 'n' Roll*, 43.

¹²⁴ « À la mémoire du Rock », *La Presse*, 22 juin, 1963, 15.

crée une image facilement identifiable qui devient un point de comparaison pour le public québécois. Quand des artistes comme Johnny Hallyday sont introduits, ils sont décrits comme des « équivalents » d'Elvis, car ils partagent ces mêmes traits que les lecteurs associent au rock. Conséquemment, des figures connues comme Elvis peuvent servir de marqueurs de l'influence du rock américain sur la culture québécoise et servir de preuve quant aux étapes d'émission et de réception du transfert culturel.

D'autre part, comme nous l'avons observé, la musique rock est souvent accompagnée de mouvements de danse qui s'inspirent des déhanchements d'Elvis et que ce type de musique incite les jeunes à danser. Au départ, le rock est associé à des mouvements de danse frénétiques aléatoires, mais vers la fin des années cinquante et au début des années soixante, les artistes créent des chansons accompagnées de chorégraphies spécifiques. La plus populaire et celle qui passera à la postérité sera le *Twist* de Chubby Checker en 1960. Toutefois, des dizaines d'autres auront un certain succès comme *the Hucklebuck*, *the Fly*, *Pony Time*, *the Limbo Rock*, *the Mashed Potatoes*, *the Hully Gully*, *the Waddle* et *the Popeye*¹²⁵. La majorité de ces danses furent éphémères et n'ont été connues que par les adolescents qui suivaient de près ces tendances popularisées aux États-Unis par l'émission *American Bandstand* ou au Québec par l'émission *Jeunesse d'aujourd'hui*¹²⁶. Toutefois, le twist, a marqué bien plus que seulement les jeunes. Wayne Robins explique :

The Twist was the perfect dance for this era of rugged individualism and receding sexual repression. Wiggling your hips, wagging your tail, starting

¹²⁵ Robins, *A brief history of rock, off the record*, 58.

¹²⁶ Robins, *A brief history of rock, off the record*, 55.

erect and corkscrewing yourself into the floor: the sexual expressiveness of the Twist could not be denied¹²⁷.

Le twist a été popularisé par la chanson du même nom de Chubby Checker, mais plusieurs artistes ont repris le thème. Par exemple, Gary U.S. Bonds avec les chansons *Dear Lady Twist* et *Twist Twist Señora* ou la chanson de twist qui deviendra la plus populaire parce qu'elle sera reprise par les *Beatles* en 1963, *Twist and Shout* des Isley Brothers. Au Québec au début des années 1960, le twist et les danses associées au rock and roll deviennent une référence pour une grande majorité de la population et non seulement pour les adolescents. Le 12 juillet 1961, un concert rock est présenté à l'aréna de Shawinigan, *La Presse* le décrit de cette manière : « Les jeunes ont tout de même pu s'amuser puisqu'il y avait bien une musique discutable quant au goût — mais qui portait à faire sautiller ceux qui ont les jambes bien agiles et qui sont enclins au rock and roll¹²⁸ ». L'article montre que même si la musique pouvait être jugée de manière critique, son rythme entraînant et énergique incitait le public à danser, reprenant les mouvements et l'énergie caractéristique des danses rocks et du twist. Cette description du concert montre une appréciation modérée de la musique rock de la part de journaux québécois. Elle est qualifiée de « discutable quant au goût », mais reconnue comme un divertissement populaire chez les jeunes. Cela révèle une certaine acceptation de cette musique comme loisir pour la jeunesse, tout en conservant une distance critique qui laisse entendre que ce genre musical est inférieur à d'autres formes de culture. En 1962, *La Presse* appelle Chubby Checkers « le roi du twist¹²⁹ » et dans un autre article à la même date on explique comment le danser.

¹²⁷ Robins, *A brief history of rock, off the record*, 58.

¹²⁸ François Beliveau, « 4 000 personnes victimes d'une escroquerie manifeste ? », *La Presse*, 12 juillet, 1961, 20.

¹²⁹ « Les arts cette semaine », *La Presse*, 6 janvier, 1962, 4.

Petit conseil pour le bien danser : imaginez d'une part que vous éteignez une cigarette avec chacun de vos pieds, et que d'autre part vous vous essuyez le dos avec une serviette. Des douzaines de personnes se sont déplacés des muscles en *twistant* trop fort pendant le temps des fêtes. Enfin, les ménagères estiment que le twist est mauvais pour leur tapis à cause de la friction répétée du bout du pied au même endroit¹³⁰.

Pour que *La Presse* ressente la nécessité de produire un article pour éduquer ses lecteurs à danser le twist, ce dernier doit nécessairement être populaire. Cependant, le ton amusé de l'article qui présente les enjeux de la danse sur le tapis des ménagères ou sur les muscles déplacés laisse transparaître une forme de scepticisme quant à l'impact et le sérieux de cette mode.

Un an plus tard, le 16 mars 1963, un lecteur écrit au journal *Le Devoir* pour dénoncer l'importation des États-Unis de pratiques telles que la chiropratique. Pour illustrer son message, il compare l'importation de la chiropratique aux contorsions d'Elvis Presley et au twist de Chubby Checkers. « D'abord, la chiropratique est une invention américaine et s'il fallait adopter toutes les fariboles issues de l'imagination de nos voisins d'outre quarante-cinquième, nous en verrions de belles ! [...] Eh bien, la chiropratique, c'est du même poil et on n'en a pas plus besoin au Québec que les contorsions d'un Elvis Presley et l'ineffable twist qui leur a succédé¹³¹ ». L'utilisation des contorsions d'Elvis et du twist pour imager le propos dans cet article démontre à quel point ces éléments étaient devenus des symboles culturels bien établis. Cela suggère que, même pour ceux qui étaient critiques envers cette influence, le rock et ses danses avaient une place prépondérante dans la société québécoise de l'époque.

¹³⁰ « Nouveautés-instantanés », *La Presse*, 6 janvier, 1962, 6.

¹³¹ Dr. J.E. Forest, « L'opinion du lecteur : La chiropratique », *Le Devoir*, 16 mars 1963, 4.

Ainsi, les danses rocks et le twist deviennent un autre référent rock au Québec au début des années 1960. Ces articles suggèrent une certaine popularité du rock au Québec. Cela signifie que cette musique et les danses qui l'accompagnent étaient suffisamment connues pour que le grand public s'y intéresse. Toutefois, même si la musique et les danses connaissent une certaine popularité, les articles de journaux démontrent aussi que ces dernières ont suscité de la critique. Certains Québécois voyaient ces éléments étrangers comme une menace pour la culture locale ou comme un phénomène superficiel avec peu de valeur. Dans la notion de transferts culturels, ces articles présentent un phénomène étranger qui s'intègre à la culture locale. On y illustre comment un objet culturel étranger, la musique rock, est consommé et la façon dont il influence la culture locale québécoise.

Pour comprendre les effets de l'arrivée de la musique américaine au Québec, il faut comprendre la nature de la production de la musique rock locale à cette époque. Dans la première partie de la décennie, la production rock québécoise est limitée. Elle se résume presque qu'exclusivement à des groupes instrumentaux de jeunes pour les salles de danse¹³². Christian Côté explique qu'au début des années 1960, « le violoneux et l'accordéoniste traditionnels cèdent leur place aux orchestres (guitare, basse, batterie) dont une partie importante du répertoire était constitué de rock and roll. Plusieurs de ces orchestres endisquèrent au tout début des années 60, ne laissant généralement derrière eux qu'une musique de danse assez standardisée¹³³ ». Tout de

¹³² Jean-Nicolas De Surmont, « Entre France et les États-Unis : Chansonniers vs yé-yé », *Cap-aux-Diamants : La revue d'histoire du Québec*, n° 89 (2007) : 22.

¹³³ Côté, « Les racines de la musique populaire québécoise ou Destination ragou », 131.

même, un duo de chanteur humoriste produit des reprises en français de chansons rocks américaines à partir de 1959 : les Jérolas. Le 18 août 1959, *La Presse* explique que les chansons *Charlie Brown* et *Yakety Yak* des Jérolas sont « des succès auprès des jeunes¹³⁴ ». Les chansons *Charlie Brown*, *Yakety Yak* et *Jones s'est montré* (*Along Came Jones*) sont des reprises de chansons du groupe *Doo-Wop* américain *The Coasters*¹³⁵. La reprise de chansons américaines et leurs traductions en français deviendront une pratique courante durant la deuxième période de la décennie et seront typiquement associées au mouvement yé-yé.

Finalement, même si la musique rock prend une plus grande place dans la société québécoise au début des années soixante, il reste que celle-ci demeure un mouvement marginal essentiellement réservé aux adolescents. Comme aux États-Unis, la génération précédant celle du baby-boom est majoritairement réticente à cette nouvelle musique, et les parents québécois ne font pas exception. Dans les rubriques culturelles des journaux consultés entre les années 1960 et 1964, lorsqu'il est question de musique, les articles font presque exclusivement référence à la musique classique. Lorsque la musique rock est mentionnée, c'est souvent pour la contraster négativement avec la « musique sérieuse¹³⁶ ». Par exemple, ce chroniqueur exprime sa préférence pour la musique classique et déplore l'attrait des jeunes pour le rock : « Je sais par expérience que les jeunes préfèrent Presley à Caruso, car j'ai tenté de faire écouter de véritables enregistrements du grand chanteur [Caruso] à des jeunes et même s'ils ont aimé sa voix, ils ont avoué préférer Presley et le rock and roll¹³⁷ ». D'autres articles sont désapprobateurs à l'écoute de ce genre de musique.

¹³⁴ M.V., « Variétés : Les Jérolas », *La Presse*, 18 août, 1959, 9.

¹³⁵ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 64. (pour *The Coasters*)

¹³⁶ J.K., « Une école pour garçons serait érigée à Sillery », *La Presse*, 6 janvier, 1960, 11.

¹³⁷ J.K., « Une école pour garçons serait érigée à Sillery », 11.

Ce critique de film ne supporte pas les prestations musicales d'Elvis Presley. « Il faut beaucoup aimer Elvis pour le supporter. Pour moi, je suis allergique à sa personne comme d'autres le sont aux chats sauvages¹³⁸ ». Enfin, dans une chronique, un journaliste répond à une lectrice en souhaitant ironiquement que son fils ne rencontre pas une jeune fille qui écoute du rock and roll.

Laissez-la à ses méthodes et gardez les vôtres. Vous saurez aussi bien, sans son aide, quand le temps sera venu de donner plus de corde à votre fils. Celui-ci apprendra vite à danser s'il rencontre une petite amie qui a des fourmis dans les jambes. Souhaitons que ce ne soit pas une admiratrice d'Elvis Presley, ne jurant que par lui et ne dansant que le rock and roll¹³⁹.

Ici, le rock est implicitement perçu comme une culture qui pourrait corrompre les jeunes et les détourner des valeurs plus traditionnelles. En sommes, ces articles révèlent que la musique rock et Elvis étaient perçus, pour une partie de la société québécoise, comme une culture étrangère et dangereuse pour l'ordre social et la jeunesse. Ceci illustre le choc culturel entre les valeurs traditionnelles d'une partie de la population québécoise et la culture populaire américaine. L'opposition à l'arrivée du rock dans les articles de journaux expose ainsi le processus des transferts culturels. La résistance en tant que réaction à la popularisation du rock confirme la présence du phénomène dans la société. Ici, selon la théorie des transferts culturels, la nécessité de résister à un phénomène culturel témoigne de son impact significatif sur la société en ce qui a trait à l'émission et à la réception.

Dans la première partie de la décennie (1960 à 1964), les Québécois commencent à apprivoiser le rock and roll venu des États-Unis, même si cette intégration reste marquée par des

¹³⁸ « Blue Hawaii », *La Presse*, 20 janvier, 1962, 19.

¹³⁹ Hurteau, « Entretiens à Coeur ouvert », 36.

résistances et des critiques dans la presse. Ce processus de transferts culturels au Québec se caractérise d'abord par une phase d'exposition à la musique rock américaine, où la nouveauté de ce genre musical provoque des réactions défensives. Cependant, cette opposition même indique que le rock exerce un attrait et un impact notables, assez présent pour perturber les normes culturelles de l'époque.

Au fil de cette première période, malgré les réticences, la présence constante de cette musique dans les médias et dans la vie des Québécois contribue peu à peu à une certaine accoutumance. Cette familiarisation prépare le terrain pour une phase d'appropriation, où les Québécois non seulement consomment cette musique, mais commencent à s'en inspirer et à la reproduire. Ainsi, la présence du rock dans l'espace culturel québécois dans la période 1960 à 1964, en dépit des critiques, crée les conditions d'une appropriation qui s'amplifiera avec la *British Invasion* et la vague *yéyé*. C'est à ce moment que les Québécois commenceront à expérimenter plus sérieusement avec la production musicale rock.

CHAPITRE 3

LE ROCK EN MUTATION : INFLUENCES ET ADAPTATIONS (1964-1967)

3.1. L'essor du rock britannique : les *Beatles* et la *British Invasion*

Aux États-Unis, le début des années 1960 marque un certain essoufflement du rock. Alors que cette musique était, à la fin des années 1950, synonyme de rébellion et d'énergie pour la jeunesse, elle perd progressivement de sa spontanéité en devenant un produit commercial exploité par les grandes maisons de disques, les producteurs et les diffuseurs¹⁴⁰. Ce phénomène entraîne une standardisation du rock, qui semble perdre une partie de son essence originelle. Toutefois, en 1964, la scène musicale américaine est bouleversée par un nouveau phénomène : la *British Invasion*, qui insuffle un vent de renouveau au rock avec l'arrivée de groupes britanniques comme les *Beatles* et les *Rolling Stones*.

¹⁴⁰ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 68-69.

Durant les années cinquante et au début des années soixante, la musique rock est le produit quasi exclusif d'artistes américains. Toutefois, à partir de 1964, le pôle d'émission de la musique rock se déplace vers la Grande-Bretagne. Les palmarès de musique américains seront pris d'assaut par des centaines de groupes britanniques dont le plus important fut les *Beatles*¹⁴¹.

Comme de nombreux jeunes Britanniques de leur génération, les *Beatles* découvrent la musique rock en écoutant à la radio et en voyant au cinéma des artistes américains comme Chuck Berry, Elvis Presley, Little Richard, Eddie Cochran, Buddy Holly, James Brown, Muddy Waters, et bien d'autres. Comme l'explique Wayne Robin, « like many English teens, the Beatles were infatuated with the sound of American rock, and R&B from the 1950s: Chuck Berry and Little Richard, certainly, but also the Isley Brothers (whose *Twist & Shout* was a staple of the Beatles' repertoire) ¹⁴² ». Les *Beatles* et les groupes qui émergent de la scène musicale britannique durant les années 1960 ont appris l'art du métier en reproduisant des chansons américaines qu'ils entendaient.

Durant les années 1950, une mode appelée le skiffle mène les jeunes britanniques à former des groupes avec des instruments confectionnés de manière artisanale (en façonnant par exemple une basse à l'aide de cordes et d'un manche à balai) et de reproduire la musique rock¹⁴³. « In the mid-1950s, kids who could not afford guitars and drums fashioned their own makeshift

¹⁴¹ Robins, *A Brief History of Rock, Off the Record*, 76.

¹⁴² Robins, *A Brief History of Rock, Off the Record*, 74.

¹⁴³ Robynn Stilwell, « Music of the youth revolution: rock through the 1960s », dans *The Cambridge History of the Twentieth-Century Music*, dir. Nicholas Cook et Anthony People (Cambridge : Cambridge University Press, 2008) : 435.

instruments and began to imitate the records they heard; thus was the skiffle boom born¹⁴⁴ ». Cette inventivité était en partie une réponse directe à la situation économique de l'après-guerre en Grande-Bretagne, qui rendait difficile l'achat d'instruments coûteux¹⁴⁵. Ainsi, le skiffle permettait à la jeunesse de l'époque de s'exprimer musicalement sans grands investissements.

Par la suite, avec le redressement de l'économie en Grande-Bretagne, ces jeunes, qui avaient confectionné des instruments artisanaux, peuvent se procurer de vrais instruments et devenir de véritables groupes rock. C'est le cas des *Beatles*, qui s'appelaient initialement les *Quarrymen*. Leur changement de nom étant une référence à une de leur inspiration musicale : *Buddy Holly and The Crickets*. « The name The Beatles was a pun on the word crickets¹⁴⁶ ». Au début des années 1960, les *Beatles* deviennent de véritables vedettes en Angleterre. En 1962, ils font la première partie du concert de Little Richard à New Brighton et, en mars 1963, ils sortent leur tout premier album *Please Please Me*¹⁴⁷. Il sera numéro un au palmarès pendant 30 semaines¹⁴⁸. Leur deuxième album *With the Beatles*, paru en décembre de la même année, atteindra également la première place du palmarès¹⁴⁹. Toutefois, en analysant la liste des chansons de ces deux albums, un constat s'impose : les *Beatles* demeurent influencés par la musique rock américaine. Des 28 chansons sur leurs deux premiers albums, 12 sont des reprises de chansons américaines d'artistes comme Chuck Berry (*Roll Over Beethoven*), *The Shirelles* (*Boys et Baby*

¹⁴⁴ Stilwell, « Music of the youth revolution: rock through the 1960s », 435.

¹⁴⁵ Stilwell, « Music of the youth revolution: rock through the 1960s », 435.

¹⁴⁶ Robins, *A Brief History of Rock, Off the Record*, 45.

¹⁴⁷ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 39.

¹⁴⁸ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 81.

¹⁴⁹ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 81.

It's You), *The Isley Brothers (Twist and Shout)* et *The Marvelettes (Please Mr. Postman)*¹⁵⁰. Cette tendance à la reprise de succès américains se répand dans le monde occidental. Les *Beatles* ne seront pas le seul groupe de la *British Invasion* à avoir recours à cette pratique. *The Rolling Stones*, *The Yardbird*, *The Who* et *The Kinks* – probablement les groupes les plus importants de la *British Invasion* après les *Beatles* – auront tous recours à des reprises de chansons américaines, au moins pour leur premier album. Il est donc possible de constater que dans la première moitié des années 1960, les *Beatles* et les jeunes groupes britanniques sont encore dans leur période d'appropriation de la musique rock. Si l'accomplissement d'un transfert culturel représente la reformulation de codes étrangers à un contexte d'accueil¹⁵¹, les groupes britanniques ne sont qu'à l'étape d'appropriation du code étranger. En d'autres mots, s'ils commencent à produire eux-mêmes la musique, ces derniers dépendent encore de la source d'origine (la musique américaine) à des fins de réinterprétation. À cet égard, nous le verrons plus tard, ils auront un parcours similaire aux artistes québécois qui chercheront à produire de la musique rock à cette époque. En passant par la reprise, les artistes se familiarisent avec les codes de la musique rock américaine et pourront éventuellement les intégrer à leur propre contexte culturel.

C'est en février 1964 que les *Beatles* traversent finalement l'Atlantique pour venir aux États-Unis et c'est à ce moment que commence véritablement la *British Invasion*. Un terme qui, comme le mentionne Robynn Stilwell, provient, naturellement, d'une perspective américaine¹⁵². En arrivant en Amérique, un autre terme est associé à la popularité des *Beatles* : la *beatlemania* ou

¹⁵⁰ Voir Annexe A : Chansons des Beatles qui sont des reprises pour la liste complète des chansons des Beatles qui sont des reprises d'artistes américains.

¹⁵¹ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands* (Paris : Presses Universitaires de France, 1999) : 9.

¹⁵² Stilwell, « Music of the youth revolution: rock through the 1960s », 435.

en français la beatlemanie. Ce terme fait référence à l'incroyable engouement des fans et d'une certaine hystérie de leur part¹⁵³. À leur arriver à l'aéroport de New York le 7 février 1964, les *Beatles* ont été accueillis par plus de 200 journalistes et une foule d'environ 10 000 fans¹⁵⁴. Deux jours plus tard, ils se produiront au *Ed Sullivan Show* sur la chaîne américaine CBS-TV et attireront plus de 73 millions d'auditeurs, soit près de 40 % de la population américaine¹⁵⁵. En avril, les *Beatles* occuperont les cinq premières places du palmarès américain *Billboard Hot 100* avec les chansons *Can't Buy Me Love*, *Twist and Shout*, *She Loves You*, *I Want to Hold Your Hand* et *Please Please Me*¹⁵⁶. À partir de ce moment, les *Beatles* deviendront le groupe rock le plus important de la décennie. Ils auront une influence particulière sur la production et la consommation musicale partout dans le monde et le Québec ne sera pas épargné par ce nouvel attrait.

3.2. L'impact des *Beatles* sur la culture musicale québécoise

La fin des années cinquante et le début des années soixante sont les années où Elvis devient une référence rock pour les Québécois. Elvis Presley fusionne des éléments du blues, du country et du gospel dans sa musique. Son style est marqué par un rythme soutenu et une grande expressivité vocale, caractéristiques qui traduisent un rock énergique et profondément ancré dans la culture américaine de la fin des années 1950 et du début des années 1960. Il incarne la rébellion et le charisme individuel, avec un accent sur la performance scénique et la sensualité, qui séduisent

¹⁵³ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 81.

¹⁵⁴ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 83.

¹⁵⁵ Robins, *A Brief History of Rock, Off the Record*, 73.

¹⁵⁶ Robins, *A Brief History of Rock, Off the Record*, 74.

les jeunes de l'époque et définissent la première vague du rock¹⁵⁷. À partir de 1964, ce sont les *Beatles* qui prennent la relève. Les *Beatles* apportent un style plus mélodique et harmonieux, influencé par des genres variés, y compris le skiffle, la pop britannique et le *rhythm and blues* américain. Leur approche est souvent plus orchestrée et moins brute, avec des compositions qui explorent des arrangements complexes et des harmonies vocales innovantes. La British Invasion, menée par les *Beatles*, marque une différence notable dans le rock, en s'éloignant de la puissance physique d'Elvis pour intégrer des influences variées et un style souvent perçu comme plus accessible ou intellectualisé¹⁵⁸. Ce sont alors les *Beatles* que les jeunes vont imiter. À partir de ce moment, les groupes rocks québécois qui se forment vont souvent adopter le style des *Beatles*. Lorsque les journaux québécois vont chercher à faire comprendre le style musical de certains artistes, c'est généralement aux *Beatles* que ces derniers seront comparés. Évidemment, Elvis ne disparaît pas, mais sa place devient moins importante à cause des groupes de la *British Invasion*.

Les journaux québécois commencent à faire référence aux *Beatles* avant même qu'ils arrivent en Amérique. Le 3 février 1964, *Le Devoir* mentionne le cas d'une jeune poétesse française, Minou Drouet, qui aurait changé sa coiffure pour ressembler à celle des *Beatles* avant l'arrivée du groupe en France pour leur spectacle à l'Olympia de Paris en janvier. L'auteur de l'article mentionne que : « La jeune poétesse Minou Drouet est une amatrice de twist. Pour l'arrivée à Paris des *Beatles* et assister à leur première à l'Olympia, elle a demandé à Diane de Paris, son coiffeur, de la teindre en brune et de la coiffer à la *Beatles* : frange épaisse sur le

¹⁵⁷ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 42-48.

¹⁵⁸ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 76-87.

front, longues mèches effilées sur les oreilles¹⁵⁹ ». Cet article met en lumière le phénomène mondial que sont en train de devenir les *Beatles* à cette époque. L'article révèle comment la musique des *Beatles* franchit les frontières britanniques pour influencer la France, illustré par le choix de coiffure de Minou Drouet avant leur représentation parisienne. D'un autre côté, l'article montre également que les *Beatles* sont déjà bien connus au Québec. Le fait que les *Beatles* soient mentionnés dans un journal québécois avant même leur arrivée en Amérique montre qu'ils étaient déjà un sujet d'intérêt pour les médias locaux. Cela suggère que le groupe avait atteint un niveau de notoriété suffisante pour que leur influence dépasse les frontières de la Grande-Bretagne et atteigne le Québec. Ainsi, la mention de la coupe de cheveux à la *Beatles* d'une personnalité française connue dans un article du journal québécois *Le Devoir* illustre l'interaction des cultures britannique, française et québécoise à cette époque. Ensuite, le 4 février 1964, le journaliste de *La Presse*, Raymond Guérin, publie un article qui s'intitule « À quelques cheveux près¹⁶⁰ » qui parle du phénomène des *Beatles* en Europe. Il décrit les *Beatles* comme « quatre jeunes chanteurs britanniques qui sont présentement la rage du continent européen¹⁶¹ ». Maurice Mouillaud explique que la presse est une représentation du monde : « on regarde un journal, mais on voit le monde à travers¹⁶² ». Donc, la presse donne accès à une certaine réalité sociale qui reflète les intérêts d'une population sur des événements sociaux, politiques et culturels. De plus, Lindsay H. Hoffman et Carroll J. Glynn expliquent que la presse a aussi une influence sur la formation des croyances et des attitudes d'une population¹⁶³. Donc, en tant que reflet des mentalités et vecteurs

¹⁵⁹ « Minou DROUET », *Le Devoir*, 3 février 1964, 7.

¹⁶⁰ Raymond Guérin, « Le carnet de Raymond Guérin : À quelques cheveux près ! », *La Presse*, 4 février 1964, 25.

¹⁶¹ Guérin, « Le carnet de Raymond Guérin : À quelques cheveux près ! », 25.

¹⁶² Mouillaud, « Le système des journaux (Théorie et méthodes pour l'analyse de presse) », 62.

¹⁶³ Hoffman et Glynn, « Media and Perceptions of Reality », 2945.

d'influence, les journaux permettent de saisir l'intérêt croissant des Québécois pour les *Beatles* et le phénomène culturel qu'ils incarnent. Ainsi, ces articles démontrent qu'avant même que les *Beatles* arrivent en Amérique, les Québécois sont conscients du phénomène culturel que représente ce groupe.

Les *Beatles* débarquent en Amérique le 7 février 1964 et sont accueillis par une grande foule d'admirateurs qui les suivront tout au long de leur séjour. Le 9 février, ils se produiront au *Ed Sullivan Show*. Les Québécois auront aussi la chance de regarder cette émission et les journaux québécois y feront référence dans les jours suivants. Le 11 février 1964, *Le Devoir* publie un texte de cette première apparition des *Beatles* à New York. L'article décrit bien l'engouement pour les *Beatles*. Il explique que « les adolescentes, victimes de la *Beatlemanie*, ont accueilli avec frénésie les quatre jeunes vedettes anglaises¹⁶⁴ ». En ce qui a trait à l'émission, l'article explique que « seulement 721 des admiratrices des *Beatles* ont réussi à pénétrer dans les studios de CBS pour le spectacle de *Ed Sullivan* dont les *Beatles* étaient la principale attraction¹⁶⁵ » et que « CBS a dévoilé qu'elle avait reçu plus de 50 000 demandes de billets d'admission¹⁶⁶ » pour assister à l'émission. L'article poursuit en décrivant l'expérience que les Québécois ont pu voir à la télévision. « Ceux qui ont suivi le spectacle à la télévision ont pu voir les réactions des admiratrices autant que les interprétations des *Beatles*¹⁶⁷ ». L'auteur explique aussi que :

Les fillettes poussaient des cris aigus, sautaient sur leur siège, se balançaient dans tous les sens et se tiraient les cheveux à pleines mains, si bien que dans

¹⁶⁴ New York, « Première apparition des Beatles à N.Y. », *Le Devoir*, 11 février 1964, 6.

¹⁶⁵ New York, « Première apparition des Beatles à N.Y. », 6.

¹⁶⁶ New York, « Première apparition des Beatles à N.Y. », 6.

¹⁶⁷ New York, « Première apparition des Beatles à N.Y. », 6.

l'ensemble elles ont surpassé les *Beatles* eux-mêmes. Sur la scène, les *Beatles*, dont trois jouent de la guitare et un quatrième est batteur, ont paru légèrement surpris de cet engouement, alors qu'ils interprétaient d'une façon austère comparativement à certaines autres vedettes leurs chansons les plus connues¹⁶⁸.

Tout au long de leur séjour en Amérique, les *Beatles* seront poursuivis par des foules en délire. Ce sera aussi le cas lorsqu'ils seront de passage au Canada, plus particulièrement durant leur passage à Toronto le 7 septembre 1964 et à Montréal le lendemain. Dans les deux cas, *Le Devoir* explique que des forces policières importantes sont mobilisées pour contrôler les foules en délire à l'aéroport où les *Beatles* débarquent et durant le tenu du spectacle.

Toutes les précautions imaginables seront prises par la police de Montréal dans le but d'éviter tout incident désagréable lors de la visite des *Beatles* au Forum, le 8 septembre. Tous les policiers disponibles seront mobilisés pour étouffer dans l'œuf les gestes d'hystérie et de désordre. Prévenant toute urgence, l'Ambulance St-Jean postera cinq ambulances aux sorties du Forum. Même les pompiers seront disponibles, affirme-t-on¹⁶⁹.

Cet article démontre l'enthousiasme et l'engouement provoqués par l'arrivée des *Beatles* à Montréal en 1964 à travers l'ampleur des mesures de sécurité mises en place et par l'évocation des risques « d'hystérie et de désordre ». La présence de plusieurs ambulances, policiers et pompiers est une indication de la forte attente et de l'importance de l'événement. Le texte reflète l'intensité de la réaction de la société québécoise face à la musique des *Beatles*, qui suscite un véritable phénomène de masse. Dans une perspective transnationale, la réaction de la foule est la représentation de l'importance de la circulation de la musique des *Beatles*, un groupe britannique,

¹⁶⁸ New York, « Première apparition des Beatles à N.Y. », 6.

¹⁶⁹ « Contre la Beatlemanie », *Le Devoir*, 31 août 1964, 2.

au Québec. Un deuxième article paru dans *Le Devoir* le lendemain présente les mesures mises en place pour l'arrivée des *Beatles* à Toronto.

Le tiers des policiers de Toronto, soit environ 775 hommes, formera une escouade spéciale pour maintenir l'ordre lors de la venue des *Beatles* à Toronto, le 7 septembre. Le chef de la police a annulé tous les congés prévus pour cette journée-là. Il prévoit avoir besoin de tous ses hommes pour contenir la foule d'adolescents admirateurs des quatre chevelus qui forment le quatuor le plus populaire de l'heure. Plusieurs des policiers s'appliqueront à déceler les voleurs à la tire et les sadiques dans la foule qui envahira le Maple Leaf Gardens¹⁷⁰.

Encore, cet article du *Devoir* illustre l'intensité du phénomène Beatles en évoquant les mesures de sécurité exceptionnelles mises en place pour éviter des troubles à l'ordre public lors de leur concert. Ces deux articles font référence au phénomène de la Beatlemania qui présente l'engouement extrême que les *Beatles* ont pu susciter partout dans le monde. Ce phénomène d'accueil similaire à New York, à Toronto et à Montréal renforce l'idée d'une diffusion transnationale de la culture, où des événements musicaux en provenance de l'étranger influencent directement les sociétés locales. Ainsi, la Beatlemania est un bon exemple de la manière dont la culture rock originaire de la Grande-Bretagne voyage entre les frontières et est adoptée par des sociétés réceptrices comme, les États-Unis, le Canada et le Québec.

Lors de la tenue du spectacle à Montréal, les journaux rapportent que des centaines de jeunes ont passé « la nuit sur le trottoir¹⁷¹ » pour acquérir des billets et que les 11 775 billets disponibles furent vendus en quelques heures¹⁷². Les *Beatles* ont donné deux représentations dans la même journée (une en après-midi et une en soirée) et comme lors de leur passage au Ed Sullivan

¹⁷⁰ « Escouade des Beatles », *Le Devoir*, 1 septembre 1964, 1.

¹⁷¹ Germaine Bernier, « Des milliers d'ensorcelés au Forum de Montréal », 14 septembre 1964, 10.

¹⁷² Bernier, « Des milliers d'ensorcelés au Forum de Montréal », 10.

Show, le public a réagi par une vague de cris et d'hystérie collective, rendant l'écoute du spectacle presque secondaire¹⁷³. Dans *Le Devoir*, Germaine Bernier explique : « Ce n'est même pas pour les entendre chanter que ces masses vont rencontrer ces demi-dieux [...] c'est plutôt pour l'occasion de s'échauffer et s'émoustiller ensemble dans des claques, cris, rires, larmes, grimaces, contorsions, hoquets et, si possible, perte de conscience, quitte à se rouler sur le plancher pour se faire ramasser par la police ou les ambulanciers de service¹⁷⁴ ». Les *Beatles* provoquent un changement dans la façon dont les jeunes québécois s'associent à la musique rock. Au début de la décennie, les jeunes écoutent la musique d'Elvis et reproduisent les danses rocks, mais les journaux ne mentionnent jamais de phénomène d'hystérie tels que décrit dans ce dernier article. Ce type de réaction émotionnelle chez les fans démontre une transformation dans la manière dont la musique est perçue et vécue par ces jeunes québécois. Alors que dans les années précédentes, la musique était perçue comme un moyen de rébellion et d'identité, l'arrivée des *Beatles* transforme cette relation en un phénomène social, où l'identification à l'artiste dépasse l'expérience musicale pour toucher à des dimensions affectives, voire identitaires, bien plus intenses.

De plus, les articles nous démontrent que, comme partout ailleurs dans le monde occidental, les Québécois sont aussi frappés par la Beatlemanie. Ceci démontre l'importance qu'ont jouée les *Beatles* dans la diffusion du rock à l'international et au Québec. Par leur popularité, les *Beatles* vont permettre le transfert de codes culturels rocks. Cela inclut non seulement leur musique, mais aussi leur style vestimentaire, leur coupe de cheveux et leur attitude.

¹⁷³ Bernier, « Des milliers d'ensorcelés au Forum de Montréal », 10.

¹⁷⁴ Bernier, « Des milliers d'ensorcelés au Forum de Montréal », 10.

Ces codes joueront un rôle important sur l'apparition du phénomène yé-yé au Québec et sur l'appropriation du phénomène rock au Québec.

3.3. Le phénomène yé-yé : adaptation et transformation du rock

Entre 1964 et 1967, des centaines de nouveaux orchestres (selon l'appellation de l'époque) émergent au Québec, influencé par « la vogue immense des groupes britanniques¹⁷⁵ ». L'apparition de ces nouveaux groupes représente le début de l'étape d'appropriation du phénomène rock au Québec parce que ce sera la première tentative pour ces musiciens québécois de se familiariser avec les codes du rock. Cette vague de nouveaux groupes sera nommée la vague yé-yé. L'expression yé-yé, « provenant de l'onomatopée *yeah* qui ponctue le rythme d'une multitude de chansons rocks anglophones¹⁷⁶ », désignera généralement des artistes qui adopteront la musique rock américaine ou britannique en reprenant les chansons ou en les traduisant littéralement. À l'instar des *Beatles* au début des années 1960, avec leurs nombreuses reprises, les artistes yé-yé vont utiliser la musique rock américaine et anglaise pour perfectionner leur art. Comme le mentionne Robert Léger, les groupes yé-yé « perfectionnent leurs apprentissages en rejouant les grandes chansons du répertoire rock, comme un pianiste classique se forme en reprenant sans cesse les sonates des grands maîtres¹⁷⁷ ». C'est ainsi que des centaines d'orchestres font surface dans les salles de danse armés de leur catalogue de reprises et cherchent à faire bouger les foules¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Léger, *La chanson québécoise en question*, 47.

¹⁷⁶ Léger, *La chanson québécoise en question*, 47.

¹⁷⁷ Léger, *La chanson québécoise en question*, 48.

¹⁷⁸ Léger, *La chanson québécoise en question*, 47.

Toutefois, contrairement aux Beatles, qui pouvaient directement reprendre des chansons rocks américaines, les ensembles musicaux québécois doivent faire face à une contrainte particulière : la langue. Ainsi, les artistes yé-yé traduisent, parfois littéralement, les paroles des chansons rocks américaines et britanniques. Si cette démarche permet d'adapter le rock au public francophone, elle entraîne souvent une perte de sens dans les paroles et un rendu moins convaincant¹⁷⁹. Ces groupes, encore peu expérimentés, se contentent d'imiter les versions originales sans réellement répliquer l'ensemble des nuances et la profondeur du produit original. Cette transformation n'est pas sans rappeler d'autres phénomènes d'adaptation musicale, comme la manière dont certains artistes blancs aux États-Unis ont repris des succès d'artistes noirs, en atténuant parfois leur énergie et leur expressivité. Toutefois, alors que ces reprises américaines s'inscrivaient dans une dynamique d'appropriation raciale et commerciale, la traduction des chansons au Québec répond avant tout à une nécessité linguistique. On peut citer, par exemple, la traduction de la chanson *It Won't Be Long* des *Beatles* par les *Baronets* (Ça recommence) ou celle de *Penny Lane*, adaptée en français par les *Sinners*¹⁸⁰. Malgré leurs limites, ces adaptations représentent les « premières tentatives visant à marier le rock à la langue française¹⁸¹ » au Québec. Avec les reprises et la traduction, les artistes yé-yé jouent ainsi un rôle clé dans le transfert des codes de la musique rock américaine et britannique vers la société québécoise.

¹⁷⁹ Léger, *La chanson québécoise en question*, 47.

¹⁸⁰ Voir Annexe B pour des exemples de chansons traduites par les groupes yé-yé

¹⁸¹ Léger, *La chanson québécoise en question*, 49.

De plus, les chansons ne sont pas les seules choses que les artistes yé-yé québécois vont emprunter à leurs contreparties américaines et britanniques. Lorsque les Québécois commencent à prendre connaissance de l'importance du phénomène que sont les *Beatles* en Europe, un élément marque l'imaginaire plus que tout le reste : l'apparence du quatuor. Les journaux québécois, en faisant référence aux *Beatles*, ne cessent de mentionner leur style vestimentaire et plus que tout le reste ils ne cessent de parler de leur coupe de cheveux. Un peu comme nous l'avions vu avec les déhanchements d'Elvis, la coupe de cheveux à la *Beatles* devient une véritable référence lorsqu'on traite de rock au Québec après l'année 1964. Nous avons déjà mentionné la jeune poétesse Minou Drouet qui s'était fait coiffer à la *Beatles* pour leur spectacle à l'Olympia de Paris¹⁸². Ensuite, lors de leur arrivée en Amérique, le journaliste Raymond Guérin écrit : « ce qui distingue les *Beatles* des autres farfelus de la chanson, c'est leur coupe de cheveux¹⁸³ ». Dans le même article, il explique que même avant leur arrivée, la coupe de cheveux des *Beatles* faisait déjà fureur aux États-Unis et qu'elle ne tarderait pas à arriver à Montréal.

Des têtes ? Non, des vadrouilles ambulantes ! Or, voici que les *Beatles*, qui ont été acclamés par la princesse Margaret (ils en sont là, et elle aussi), sont à la veille de venir en Amérique. Déjà, ils ont été précédés en spiritualité ; je veux dire que la coupe de cheveux *Beatles* commence à être à la mode à New York. Voyez un peu si elle n'apparaîtra pas bientôt à Montréal¹⁸⁴.

L'article décrit les *Beatles* comme des « farfelus de la chanson » et des « vadrouilles ambulantes » en raison de leur célèbre coupe de cheveux. Les expressions laissent transparaître un certain mépris

¹⁸² « Minou DROUET », *Le Devoir*, 7.

¹⁸³ Guérin, « Le carnet de Raymond Guérin : À quelques cheveux près ! », 25.

¹⁸⁴ Guérin, « Le carnet de Raymond Guérin : À quelques cheveux près ! », 25.

ou une condescendance envers leur style, que l'auteur de l'article réduit à une mode superficielle. Cette attitude de moquerie, soulignée par le commentaire sarcastique concernant l'approbation de la princesse Margaret, traduit une réticence à accepter ce phénomène culturel en expansion. Ce ton ironique et dépréciatif est révélateur d'une forme de « résistance » au processus de transfert culturel. En même temps, ce rejet confirme la présence d'une rencontre soutenue entre la culture locale et de nouvelles influences étrangères. Finalement, un article du *Devoir*, le 13 février 1964, explique que la coiffure à la *Beatles* est belle et bien arrivée à Montréal. « Que diriez-vous, Mademoiselle ou Madame, de voir votre fiancé ou mari transformé en Beatle ? Certains grands magasins ont déjà sur leurs comptoirs à Montréal, la perruque Beatle¹⁸⁵ ».

Ainsi, les artistes de la vague yé-yé, avec leur fascination pour les groupes britanniques, retiendront les aspects superficiels de ce groupe en « attribuant leur succès à leur coupe de cheveux originale et à leurs habits de scène particuliers¹⁸⁶ ». Par conséquent, dans une optique d'excentricité vestimentaire et pour ressembler à leurs idoles, plusieurs groupes de la vague yé-yé vont endosser des perruques et des costumes caricaturaux qui vont exagérer les traits du groupe britannique. Pour donner quelques exemples de groupes qui adoptent cette pratique, les *Classels* seront vêtus tout en blanc (complet et cheveux), les *Excentriques*, eux, adopteront le rose (complet et cheveux), *César et les Romains* (nom probablement repris du groupe américain *Little Caesar & the Romans*) porteront la trabée et les *Bel Canto* arboreront le jabot de dentelle¹⁸⁷. Les choix vestimentaires excentriques des groupes de la vague yé-yé au Québec témoignent de la manière dont ils perçoivent

¹⁸⁵ « L'univers féminin », *Le Devoir*, 13 février 1964, 7.

¹⁸⁶ Léger, *La chanson québécoise en question*, 47-48.

¹⁸⁷ Annexe C : Les photos des groupes Yé-Yé

un phénomène étranger et tente de se l'approprier. En adoptant des costumes et des perruques, ces artistes québécois ne se contentent pas de reproduire la musique des groupes britanniques comme les *Beatles* : ils exagèrent leurs codes esthétiques, transformant ces éléments en symboles identitaires distinctifs. Ce phénomène reflète un aspect du transfert culturel où l'influence étrangère, ici britannique, est assimilée d'une manière adaptée au public local. Cela illustre également un désir de se distinguer et de se faire remarquer, tout en s'inscrivant dans la popularité locale du rock. Ce processus d'appropriation reflète ainsi une dynamique complexe entre imitation et réinvention, où les éléments culturels étrangers sont transformés pour essayer de les intégrer dans le paysage musical québécois.

La vague yé-yé « va modifier profondément le visage du show-biz québécois en l'adaptant aux goûts de la jeune génération dont le modèle musical est la musique pop américaine¹⁸⁸ ». Avec l'aide de l'émission *Jeunesse d'aujourd'hui*, il se construit, à partir de 1964, un véritable vedettariat autour des artistes et groupes yé-yé. Ainsi commence la période d'appropriation de la musique rock au Québec. Toutefois, même si la vague yé-yé permet à la musique rock d'être plus présente dans la vie des Québécois dans la période de 1964 à 1967, l'attitude des journaux face à cette musique demeure négative.

¹⁸⁸ Côté, « Les racines de la musique populaire québécoise ou Destination ragou », 133.

3.4. L'évolution du discours médiatique québécois sur le rock (1964-1967)

Entre 1964 et 1967, une nouvelle critique de cette musique émerge : l'exploitation commerciale des jeunes. L'analyse des articles de journaux de l'époque mène au constat que la musique populaire est de plus en plus consommée par les jeunes et cette consommation accrue mène à une critique sévère.

Dans un article du *Devoir*, qui explique aux mères comment gérer l'écoute musicale de leurs enfants, deux critiques de la musique rock se démarquent. Premièrement, une attitude négative face à la musique. Marie-Madelaine Martini écrit : « On peut être ignorante en littérature autant qu'en musique et sentir qu'il n'y a dans tout cela, aucun art, puisqu'il n'y a rien qui élève le cœur et l'esprit grâce à la beauté¹⁸⁹ ». Cette critique perpétue l'idée que la musique rock est de moindre qualité artistique comparée à d'autres genres, comme la musique classique, et qu'elle serait dépourvue de la capacité d'élever le cœur et l'esprit par la beauté. Deuxièmement, l'article exprime la crainte que cette musique exploite la jeunesse. Cette fois-ci, Marie-Madelaine Martini écrit : « On peut être ignorante en économie politique et en sociologie, et sentir qu'il y a, derrière tout cela, une exploitation commerciale de la masse de clientèle que constitue la jeunesse¹⁹⁰ ». L'article soulève une inquiétude selon laquelle les jeunes, qui forment un groupe démographique important de consommateurs, sont devenus une cible privilégiée d'une industrie musicale qui priorise le profit plutôt que la qualité ou la valeur culturelle de la musique.

¹⁸⁹ Marie-Madeleine Martini, « Accepter ses enfants comme ils sont dans le monde tel qu'il est », *Le Devoir*, 25 février, 1964, 7.

¹⁹⁰ Martini, « Accepter ses enfants comme ils sont dans le monde tel qu'il est », 7.

Parallèlement, un article de *La Presse*, qui explique que le rock est une musique de mauvais goût qui ne répond pas aux valeurs de la société québécoise, partage les mêmes critiques. « Toutes les collaborations d'enseignement seront vaines et même stupides tant et autant que nous — vous et moi — laisserons proliférer le champignon vénéneux du mauvais goût dont le phénomène *Beatles* est le prototype le plus éclatant à venir à ce jour¹⁹¹ ». Le journaliste poursuit en indiquant qu'« il est bien évident que la technique d'avilissement qu'est la publicité abandonnée à des mains vénales ne peut qu'entraîner les masses à se dégrader dans le sens du primitivisme¹⁹² ». Dans son article sur l'arrivée des *Beatles* en Amérique, que nous avons vu plus tôt, Raymond Guérin critique lui aussi la qualité de la musique rock.

Quand je dis chanteurs, je suis évidemment poli. La sorte de sons qu'ils émettent n'a qu'une parenté très lointaine avec le chant proprement dit. Les *Beatles* font dans le rock, le twist, le yé-yé, et autres, des manifestations nerveuses qui n'ont qu'un rapport fort lointain avec la musique. Mais je n'ai pas besoin d'insister là-dessus. Vous connaissez le genre¹⁹³.

Les critiques s'étendent aussi aux artistes yé-yé de la même manière. Francine Laurendeau de *La Presse* explique : « Au départ, une forme de chansons que les idoles lancent, que les copains reprennent en chœur, par milliers, tandis que dans les coulisses, d'habiles hommes d'affaires font en sorte que ce tintamarre rapporte de l'argent¹⁹⁴ ». L'article suggère que la musique yé-yé se rapproche plus d'un produit de consommation que d'une véritable expression artistique. Dans un autre article sur la musique yé-yé, Jean Vallerand explique que le yé-yé est « quelque chose que le mercantilisme de la musique populaire exploite, hélas, à des fins dont la ligne de chute est en

¹⁹¹ Albert Brie, « Sacrilège impuni : Les propos du timide », *La Presse*, 25 février 1964, 4.

¹⁹² Brie, « Sacrilège impuni : Les propos du timide », 4.

¹⁹³ Guérin, « Le carnet de Raymond Guérin : À quelques cheveux près ! », 25.

¹⁹⁴ Francine Laurendeau, « La France a rapatrié le yé-yé », *La Presse*, 29 mai, 1965, 16.

direction d'un avilissement de la pensée¹⁹⁵ ». Il explique aussi que la musique yé-yé est une des « formes les plus discutables de la musique populaire¹⁹⁶ ». Tout de même, il explique aussi que :

Loin de moi la pensée d'englober dans un même mépris et dans une même condamnation tous les interprètes de yé-yé. Je reconnais — ne vous scandalisez pas — aux *Beatles* une extraordinaire précision de l'exécution et à certains des arrangements musicaux qu'ils utilisent une indéniable qualité d'écriture. Mais, à son meilleur, le répertoire de type yé-yé demeure un divertissement, ou plutôt une distraction, une évasion d'ordre nerveux et musculaire. [...] À n'être soumis qu'à la musique de divertissement, l'esprit s'encroûte, il se paralyse, il devient vite sourd à toute autre musique¹⁹⁷.

Cet article, de 1965, nous permet de remarquer que l'opinion des journalistes de la musique rock commence à changer en indiquant que la musique des *Beatles* avait une certaine qualité, mais que dans son ensemble elle reste de moindre qualité. Les critiques sur la qualité artistique de la musique rock et yé-yé révèlent que cette musique n'est pas seulement importée et adoptée passivement, mais qu'elle suscite des réactions variées qui vont de l'enthousiasme à la résistance. Le rock et le yé-yé, bien qu'appréciés par les jeunes, sont perçus par d'autres segments de la société comme de la sous-culture ou une menace aux valeurs culturelles traditionnelles. D'un autre côté, la critique morale ou commerciale démontre l'influence massive de cette musique dans la société québécoise. Pour que le rock devienne un produit de consommation qui génère du profit, il faut que la demande pour ce produit soit présente. Finalement, comme nous l'avons vu dans l'article de Jean Vallerand, du 27 mars 1965, la presse commence à reconnaître une certaine qualité musicale à des artistes établis comme les *Beatles*. Ce changement à partir de l'année 1965 n'est pas anodin. Il apparaît à

¹⁹⁵ Jean Vallerand, « De la récupération des anti-musicaux et de la revalorisation du yé-yé : Postulats d'une éducation musicale au Québec (III) », *La Presse*, 27 mars, 1965, 9.

¹⁹⁶ Vallerand, « De la récupération des anti-musicaux et de la revalorisation du yé-yé : Postulats d'une éducation musicale au Québec (III) », 9.

¹⁹⁷ Vallerand, « De la récupération des anti-musicaux et de la revalorisation du yé-yé : Postulats d'une éducation musicale au Québec (III) », 9.

un moment de changement dans la musique rock proposé par les artistes anglais et américains. Ces artistes, influencés par la vague folk, délaissent les simples morceaux de danse et les thèmes d'amour juvénile pour se tourner vers des mélodies plus sophistiquées et des paroles plus introspectives et socialement engagées. Ce phénomène atteint son apogée dans la période 1967 à 1970.

CHAPITRE 4

LE ROCK QUÉBÉCOIS PREND FORME (1967-1970)

La fin des années 1960 est incontestablement l'un des moments les plus marquants de l'histoire de la musique rock tant au Québec qu'ailleurs dans le monde¹⁹⁸. C'est un moment où les artistes, les mouvements sociaux et les avancées technologiques convergent pour créer un nouveau paysage musical. Pour comprendre pleinement cette période, il est essentiel de prendre en compte plusieurs éléments clés qui ont façonné la scène musicale de l'époque.

¹⁹⁸ Robins, *A Brief History of Rock, Off the Record*, 106.

4.1. Évolution la production musicale dans le monde anglophone

Il faut premièrement souligner l'importance de la musique à texte dans la production musicale des années soixante. Au Québec, celle-ci prendra la forme du mouvement des chansonniers et des boîtes à chanson et aux États-Unis de la musique folk. Contrairement à la musique pop, qui met l'accent sur la mélodie, le folk place l'emphase sur les paroles. En effets, la musique folk est généralement plus poétique et porteuse de messages politiques. La musique folk a toujours été présente dans le paysage musical américain, mais à partir de 1963, elle prend une place considérable¹⁹⁹. Elijah Wald écrit : « by the mid-1960s, folk music was overtaking classical music as the favored listening for serious young intellectuals²⁰⁰ ». C'est le contexte sociopolitique des années soixante aux États-Unis qui a permis la popularisation de cette musique. En effet, les chansons folks ont servi aux multiples mouvements sociaux qui surviennent durant la décennie comme le mouvement des droits civiques (*We Shall Overcome* — Pete Seeger), les mouvements de contestation à la guerre du Viêt-nam (*Masters of War* — Bob Dylan) ou le mouvement des droits des femmes (*You Don't Own Me* — Lesley Gore). Dans ce contexte de changements sociaux, le texte dans les chansons prend une place de plus en plus importante. Ainsi, à partir de 1965, même les artistes rocks ne peuvent plus ignorer l'importance que jouent le folk et les paroles dans la production musicale. Des groupes comme *The Byrd* vont reprendre des chansons populaires des artistes folks comme Bob Dylan et vont en faire des versions rocks qui vont devenir d'immenses succès. « A California-based group named *The Byrds* electrified *Mr. Tambourine Man* and scored a #1 hit – and the folk-rock genre was now off and running²⁰¹ ». Cette combinaison

¹⁹⁹ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 133.

²⁰⁰ Elijah Wald, *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll: An Alternative History of American Popular Music* (New York : Oxford University Press, 2009) : 236.

²⁰¹ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 140.

entre le rock et le folk sera simplement appelée *folk rock* et sera centrale dans la musique rock de la deuxième moitié des années soixante. Elle influencera même les Beatles, qui accorderont davantage d'importance à leurs textes et à l'orchestration dans leurs albums après 1965, notamment *Rubber Soul* et *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Dans *Rubber Soul* les *Beatles* vont présenter une nouvelle élégance et une sophistication dans leur écriture²⁰². Ils vont se distancier de leur romance adolescente typique pour expérimenter avec des thèmes plus philosophiques (*Norwegian Wood*) et sociaux (*Nowhere Man*). De plus, ils vont s'écarter de l'instrumentation typique des orchestres rocks (guitare, basse, batterie) pour essayer de nouveaux instruments comme le sitar dans la chanson *Norwegian Wood*. Finalement, selon Wayne Robins, l'album *Rubber Soul* serait le premier album rock à assurer la cohésion entre toutes ses chansons. Il écrit : « Rock album where never more than a collection of songs. All of the songs might be great, or lousy, or mixed, but the work was considered track by three-minute track. On *Rubber Soul*, a rock album, for the first time, seemed greater than the sum of its parts²⁰³ ». Ainsi à partir de 1965, l'influence du folk sur la production musicale rock est indéniable. Paul Friedlander et Peter Miller vont jusqu'à dire qu'en 1965 « rock music, a genre that not even its most serious proponent could call philosophically important was acquiring a serious dimension²⁰⁴ ». Dans l'album de 1967, *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band*, les *Beatles* vont pousser plus loin l'importance des paroles et la cohésion musicale de l'album.

²⁰² Robins, *A Brief History of Rock, Off the Record*, 97.

²⁰³ Robins, *A Brief History of Rock, Off the Record*, 98.

²⁰⁴ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 87.

La musique folk est l'un des phénomènes d'émission les plus importants dans la deuxième moitié des années soixante. Comme nous l'avons vu, la musique des artistes folk comme Bob Dylan, Joan Baez et Phil Ochs a eu une grande influence sur la production musicale des *Beatles* qui eux auront une grande influence sur la production musicale partout dans le monde. Le Québec ne sera pas épargné par ce phénomène. À la fin des années soixante, s'ajoute aux *Beatles* et à Elvis Presley, Bob Dylan comme référent rock.

Le deuxième phénomène d'émission musical qui aura un impact considérable sur la musique partout dans le monde survient à la fin des années soixante aux États-Unis. Ce phénomène d'émission prend racine dans le phénomène hippie de San Francisco. Le mouvement hippie est caractérisé par un ensemble de valeurs, de modes de vie et de croyances qui mènera ultimement à un style musical nouveau. Premièrement, le mouvement hippie s'inscrit dans les mouvements de contre-culture des États-Unis durant les années 1960²⁰⁵. Les jeunes de San Francisco remettaient en question l'autorité en prônant l'amour et la paix (*Peace and Love*) et en s'opposant à la guerre du Viêt-nam²⁰⁶. Ils vivaient dans des communes basées sur des idéaux de partage, de solidarité et de coopération²⁰⁷. Ils adoptaient leur propre style vestimentaire en rupture avec la société établie (vêtement aux couleurs vives, et aux motifs psychédéliques, cheveux longs, barbe, fleurs dans les cheveux, etc.) et finalement, l'un des éléments qui marqua le plus le mouvement hippie fut la consommation de drogue psychédélique (en particulier le LSD)²⁰⁸. De ce mouvement découle une musique qui représente ces nouvelles valeurs et ce nouveau mode de vie.

²⁰⁵ Robins, *A Brief History of Rock, Off the Record*, 107.

²⁰⁶ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 188.

²⁰⁷ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 187.

²⁰⁸ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 187.

En effet, le son emblématique issu des artistes basés à San Francisco à la fin des années soixante est le reflet de cette révolution culturelle. Cette musique de San Francisco combine des influences folk, blues et expérimentales²⁰⁹. Les artistes tels que les *Jefferson Airplane*, les *Grateful Dead*, et Janis Joplin ont été les plus importants de cette scène musicale. Ils se produisent généralement dans des salles de danse et créent une ambiance où les frontières entre le public et les musiciens semblent s'estomper dans un esprit de communauté et de liberté. Friedlander explique : « rather than an audience viewing the musician-elite from distant fixed seating, it became an active participant a swarm of throbbing, psychedelic, whirling dervishes. Band members expressed the feeling that the audience and artists were part of one large organism²¹⁰ ». Les guitares électriques stridentes, les paroles imprégnées de messages de paix et de libre pensée, ainsi que l'utilisation novatrice des effets sonores ont défini le son psychédélique de San Francisco²¹¹. À partir de 1967, les grands festivals de San Francisco, comme le Monterey Pop Festival, propageront les vibrations psychédéliques à travers le monde et ces dernières auront un impact sur la production musicale jusqu'au Québec²¹².

²⁰⁹ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 187.

²¹⁰ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 189.

²¹¹ Friedlander et Miller, *Rock & Roll : A Social History*, 187.

²¹² Robins, *A Brief History of Rock, Off the Record*, 106-107.

4.2. Vers un rock québécois : nouvelles influences et créations locales (1967-1970)

Au Québec, comme aux États-Unis avec la rencontre entre le folk et le rock, deux courants musicaux distincts (le yé-yé et les chansonniers) coexistent et finissent par converger à la fin des années soixante. Nous avons déjà parlé du rock et de la musique yé-yé d'un côté. De l'autre côté, il y avait une musique à texte plus politique et poétique qui était chantée par ceux qui seront appelés les chansonniers. Ces derniers chantaient souvent dans les Boîtes à chansons et se produisaient, à l'image des artistes folk de New York, devant un public de jeunes intellectuels particulièrement réceptifs à une musique politique et identitaire. Ainsi, les chansons des artistes comme Claude Léveillée, Jean-Pierre Ferland, Gilles Vigneault et Claude Gauthier traitent de thèmes comme l'affirmation nationale, la langue française, la condition des femmes et des travailleurs et de la beauté du territoire québécois²¹³. Robert Léger explique que les chansonniers « mettent l'accent surtout sur la qualité des paroles, reléguant la musique au rôle de support discret. Dans leurs textes, la poésie côtoie des réflexions d'ordre philosophique ou social. Ici, pas question d'adaptation de succès étrangers, les chansonniers créent leurs propres chansons qui reflètent l'évolution de la société québécoise²¹⁴ ». Toutefois, comme dans le monde musical anglophone au milieu des années soixante, à partir de 1968 au Québec, les uns ne peuvent plus ignorer les autres. En 1967, le Québec s'ouvre sur le monde avec l'Expo 67. Les Québécois sont conscients des œuvres aux textes intelligents et aux musiques modernes proposées par les artistes anglophones comme les *Beatles* et Bob Dylan²¹⁵. Les chansonniers vont devoir adopter la musique rock et les artistes yé-yé devront enrichir leurs textes s'ils veulent rester pertinents. Robert Léger explique qu'en 1968 :

²¹³ Linteau, Durocher, Robert et Ricard, *Histoire du Québec contemporain : Tome II — Le Québec depuis 1930*, 763.

²¹⁴ Léger, *La chanson québécoise en question*, 46-47.

²¹⁵ Léger, *La chanson québécoise en question*, 66.

« Il est peut-être temps d'arrêter la guerre des clans et de mettre en commun les forces respectives, de mélanger la poésie et le rock, dans un français convenable, de s'ouvrir aux influences extérieures tout en définissant au plus près notre identité²¹⁶ ». C'est le moment où le Québec commence véritablement à produire du rock québécois. C'est le début de la période d'acculturation de la musique rock au Québec.

L'artiste qui va représenter cette transformation au Québec est Robert Charlebois. Il débute sa carrière comme chansonnier. Entre 1961 et 1963, il se produit dans les boîtes à chansons et, en 1965, il gagne le prix découverte de l'année dans la section chansonnier de l'émission de Radio-Canada *Jeunesse Oblige*²¹⁷. La même année il produit un premier album typique des chansonniers de l'époque. Dans les deux années qui suivent la parution de son album, Robert Charlebois rencontre Claudine Monfette avec qui il voyage en Martinique et en Californie. Charlebois est alors exposé à de nouveaux styles musicaux qui l'influenceront dans ses futures créations²¹⁸. C'est à ce moment que Robert Charlebois rompt avec la tradition des chansonniers et est influencé par les tendances américaines. Sur la couverture de son troisième album, *Robert Charlebois*, il porte un casque militaire orné de fleurs dans le style typique hippie²¹⁹. Cet album contient la chanson *Protest Song* qui traite de sujets comme la guerre du Viêt-nam, les armes nucléaires, la guerre froide et l'assassinat du président américain John F. Kennedy.

*Votre monde à vous est bien trop grand
Plein de Russes, de Chinois et d'Américains
Qui sont très méchants
Qui tuent des enfants noirs
Des Viet-Cong drabes
Et des présidents blancs*

²¹⁶ Léger, *La chanson québécoise en question*, 66.

²¹⁷ Pascal Normand, *La chanson québécoise : miroir d'un peuple* (Montréal : Édition France-Amérique, 1981) : 93.

²¹⁸ Normand, *La chanson québécoise : miroir d'un peuple*, 93.

²¹⁹ Voir annexe D

*Et qui fabriquent des bombes atomiques
Pour faire la guerre aux pauvres soviétiques
J'trouve pas ça beau
J'trouve pas ça bien
J'aime pas ça du tout
Et je vous le crie²²⁰*

Ces paroles expriment la perspective du *peace and love* et les influences du mouvement anti-guerre et hippie de San Francisco qui rompt avec le mouvement des chansonniers. Alors que des artistes comme Gilles Vigneault chantent la beauté du territoire québécois, Robert Charlebois propose plutôt d'aller dans le sud en hiver dans *Demain l'hiver*. Il adopte aussi la guitare électrique dans la chanson *C'est pour ça*. Robert Léger explique que : « Déjà, à ce stade, la fusion tant attendue de l'habileté littéraire des chansonniers et de la musique rock des groupes yé-yé est réussie. Déjà, par cet album, le Québec rejoint le reste de la planète autant musicalement que dans les préoccupations sociales. Mais, en pleine lancée, un an plus tard, à l'occasion de l'Osstidcho, Charlebois va aller encore plus loin²²¹ ».

4.2.1. Le rock au Québec : d'une musique importée à une musique revendiquée

En 1968, Robert Charlebois produit un spectacle appelé l'*Osstidcho* avec Yvon Deschamps, Claudine Monfette, Louise Forestier, Claude Pélouquin et le Quatuor du Nouveau Jazz libre du Québec. Le spectacle est un regroupement de monologues, de sketches, de pièces instrumentales et de chansons où l'improvisation est de mise²²². Robert Léger explique que :

L'*Osstidcho*, par sa facture innovatrice, propose un nouveau genre de spectacle. Si la revue existe depuis longtemps, il s'agit cette fois-ci d'un

²²⁰ Robert Charlebois, « Protest song », *Robert Charlebois*, Gamma, 1967.

²²¹ Léger, *La chanson québécoise en question*, 68.

²²² Léger, *La chanson québécoise en question*, 69.

amalgame différent : au lieu d'un enchaînement de numéros, on assiste à une superposition simultanée de différents modes d'expression. Tous les artistes sont présents sur scène en même temps. Les genres sont décloisonnés, tous les mélanges, tous les collages sont possibles et c'est de ce métissage imprévisible — parce que souvent improvisé — qu'irradie le message subliminal du spectacle²²³.

Claude Gingras dans un article de *La Presse* décrit le spectacle : « On est venu voir un spectacle de conception tout à fait originale, vivre une folie totale et musicale. On espère tout. On est prêt à tout²²⁴ ». Malgré cette facture novatrice, le spectacle est très bien reçu par la critique. Au lendemain de la première, André Sirois du *Devoir* écrit : « Il faudrait, il faut qu'un spectacle comme cela soit présenté au plus grand public possible [...] Un spectacle est bon ou mauvais, sans que ses auteurs aient à donner des explications. Et celui-là est bon²²⁵ ». De plus, il mentionne que le spectacle « est à la foi un excellent spectacle de discothèque et, par la prise de conscience qu'il vise, une bonne revue de chansons engagées » et que « Robert Charlebois s'affirme de plus en plus comme une personnalité forte et intéressante²²⁶ ».

En effet, le caractère novateur de l'Osstidcho repose ainsi sur la musique de Robert Charlebois. C'est durant ce spectacle et à la parution de l'album qui s'en suit que Charlebois passe véritablement de chansonnier à rockeur. Claude Gingras décrit la musique lors de la première dans son article dans *La Presse* : « D'accord, certaines chansons s'éloignent considérablement des formes musicales et littéraires habituelles : les mélodies sont dissonantes, parfois elles sont simplement anti-mélodiques, on y trouve une avalanche de mots sans lien apparent entre eux, on

²²³ Léger, *La chanson québécoise en question*, 70.

²²⁴ Claude Gingras, « Variété : Folie partielle musicale et verbale... », *La Presse*, 29 mai 1968, 63.

²²⁵ André Sirois, « Au Théâtre de Quat' Sous :... de chaux of today », *Le Devoir*, 31 mai 1968, 10.

²²⁶ Sirois, « Au Théâtre de Quat' Sous :... de chaux of today », 10.

y exploite la variation verbale à l'infini, etc.²²⁷ » Un peu comme l'ont fait les jeunes artistes de San Francisco, les membres de l'Osstidcho cherchent à créer un son nouveau et, comme Bob Dylan l'avait fait en 1965 au festival de New Port, Robert Charlebois passe de l'acoustique à l'électrique²²⁸. Les nouvelles chansons de Charlebois s'inspirent des courants musicaux américains et anglais tout en traitant de sujets autant québécois qu'internationaux. Par exemple, dans la chanson *Lindberg*, Charlebois parle de Duplessis, de Québec Air, « d'esquimaux » et de ceintures fléchées en même temps qu'il parle de cocotiers, de tapis de Turquie, de chameaux et de Pan American Airways, tout cela sur une musique psychédélique et électrique. Avec cette musique, Robert Charlebois cherche une nouvelle façon « d'exprimer le Québec urbain qui vit au rythme de l'Amérique²²⁹ » et du monde. Comme le mentionne Denis Bégin : « l'*Osstidcho*, en 1968, est un tournant majeur de la chanson québécoise²³⁰ ». En effet, à partir de ce moment, les roues du rock au Québec ne peuvent plus être arrêtées. C'est le moment où la musique rock subit son acculturation au Québec. Le rock est finalement produit pour et par des Québécois.

Depuis 1968 se fait jour, en effet, un nouveau type de chanson et de musique québécoises, introduit cette année-là par la révélation de Robert Charlebois, dont l'influence s'étend rapidement parmi la jeune génération d'auteurs-compositeurs, d'interprètes, et de groupes musicaux. Marqué par le rock et la contre-culture californienne, ils exploitent une thématique nettement plus urbaine que leurs devanciers et, plutôt que la poésie du texte, visent la production d'un son nouveau et l'expression d'une sensibilité mieux en accord avec la violence de l'époque, l'esprit contestataire et les réalités de la société de consommation. La guitare s'électrifie ou fait place au synthétiseur,

²²⁷ Gingras, « Variété : Folie partielle musicale et verbale... », 63.

²²⁸ Normand, *La chanson québécoise : miroir d'un peuple*, 100.

²²⁹ Denis Bégin, *Comprendre la chanson québécoise : Tour(s) d'horizon — Analyse de vingt-sept chansons célébrées* (Rimouski : Monographie n° 39, 1993) : 194.

²³⁰ Bégin, *Comprendre la chanson québécoise : Tour(s) d'horizon — Analyse de vingt-sept chansons célébrées*, Rimouski, 51.

la rivière Natashquan est remplacée par les rues Rosemont, la chemise à carreaux par les costumes extravagants des vedettes punks²³¹.

Mais un autre phénomène représente bien l'acculturation du rock au Québec à partir de 1967 : la critique. En effet, à partir de 1967, le rock prend en quelque sorte ses airs de noblesse dans les journaux. Un changement important s'opère dans la façon dont les médias abordent le sujet. Alors que dans les deux premières périodes les journaux traitaient du rock comme un art moindre, il est de plus en plus perçu comme une musique acceptable et même de qualité.

4.3. Perception et reconnaissance du rock dans les journaux québécois (1967-1970)

Après plusieurs années de critiques sévères, on constate un changement significatif dans le ton des articles de presse qui concernent le rock. Dans la période précédente, ce style musical était souvent critiqué pour son manque de valeur artistique et perçu comme un simple objet de consommation pour les jeunes. À partir de 1967, la presse commence à reconnaître la valeur culturelle et artistique de cette musique. Ce revirement s'inscrit dans un contexte où le rock devient davantage associé à des thèmes de réflexions sociale et politique, notamment sous l'influence d'artistes comme les *Beatles* et Bob Dylan dans le monde anglo-saxon et Robert Charlebois au Québec. Les journaux reconnaissent aussi une certaine légitimité aux artistes comme Elvis Presley dans le rôle qu'ils ont joué dans la popularisation de cette musique. Le premier exemple qui démontre le changement d'opinion de la presse est l'exposition de la guitare d'Elvis Presley dans le pavillon des États-Unis à l'Expo 67. Alors qu'Elvis était auparavant perçu comme un artiste

²³¹ Linteau, Durocher, Robert et Ricard, *Histoire du Québec contemporain : Tome II — Le Québec depuis 1930*, 764.

dont la musique était jugée médiocre et néfaste pour les adolescents, à partir de 1967, le consensus dans la presse s'oriente davantage vers des éloges à son égard. Dans un article de *La Presse* du 13 janvier 1967, on peut lire :

Les visiteurs de l'Exposition universelle de Montréal qui passeront par le pavillon des États-Unis auront le privilège inespéré d'approcher, voire même peut-être de baiser, la plus précieuse relique de saint Elvis.

C'est d'ailleurs plus qu'une relique qui sera ainsi proposée à la contemplation émue du genre humain : c'est l'instrument du XXe siècle, la guitare même d'Elvis Presley. Don't be cruel, ce serait une profonde erreur de penser que le noble instrument puisse avoir quelque chose de commun avec les vulgaires gratteuses qu'on trouve n'importe où : ces instruments n'ont jamais swigné sous les doigts inspirés d'un Elvis Presley.

La compagnie RCA Victor présentera officiellement la précieuse guitare au directeur du pavillon des États-Unis, M. Jack Masey, samedi après-midi au cours d'un ralliement de fans, à l'aérogare de Dorval.

Cette fameuse guitare, qui viendra de New York par avion, est celle qu'Elvis Presley a utilisée pour enregistrer tous ses grands succès à l'époque de ses débuts à l'émission de Jimmy et Tommy Dorsey²³².

Cet article présente Elvis avec un ton presque religieux, symbolisé par l'expression « saint Elvis » et la référence à sa guitare comme une « relique » à contempler, ce qui confère au rock une valeur quasi sacrée. Même si cela est fait sur un ton d'ironie, le contraste avec les critiques passées qui dénigraient cette musique est marquant. Ensuite, en évoquant la guitare d'Elvis comme « l'instrument du XXe siècle », l'article lui accorde un statut emblématique, représentant non seulement l'instrument de la star, mais aussi un objet culturel central au développement de la musique rock. Ce choix de mots, mêlant ironie et admiration, témoigne d'un changement profond dans la perception du rock, qui passe de simple musique de divertissement pour jeunes à un

²³² « La guitare d'Elvis sera exposée à l'Expo », *La Presse*, 13 janvier 1967, 3.

symbole culturel reconnu et respecté. De plus, le choix de citer RCA Victor, compagnie de disques majeure, et de mentionner des personnalités comme le directeur du pavillon des États-Unis, Jack Masey, ou les célèbres animateurs Jimmy et Tommy Dorsey, souligne la légitimité institutionnelle et internationale du phénomène rock. L'événement entourant l'arrivée de la guitare devient un rite en soi, présenté comme une rencontre prestigieuse, ce qui montre que le rock, et plus particulièrement Elvis, a réussi à se hisser au rang de phénomène culturel transnational, exporté et valorisé au-delà des frontières américaines. Les journaux écriront sur cette guitare à l'Expo 67 jusqu'au 24 avril 1967. Un article du 21 janvier dans *La Presse* reconnaît l'importance qu'a joué la guitare (donc Elvis Presley) dans l'histoire de la musique aux États-Unis. On y lit : « Si la guitare d'Elvis Presley s'y trouve [au pavillon des États-Unis à l'Expo 67], c'est à cause du rôle de cet instrument dans la vie musicale populaire des États-Unis²³³ ». De même, un autre article, paru le 24 avril 1967, affirme : « Pays du rythme par excellence, les États-Unis ont orné plusieurs pans de mur de guitares qui appartiennent ou ont appartenu à des chanteurs célèbres. On admire entre autres la guitare d'Elvis Presley²³⁴ ». Cette nouvelle attitude des médias québécois est le reflet de l'ouverture des Québécois au rock américain et britannique. Elle démontre l'importance de l'intégration de ce style musical dans la culture locale. En termes de transferts culturels, ce changement illustre le moment où le rock passe de quelque chose de perçu comme étranger et subversif à un élément accepté et valorisé de la culture populaire québécoise.

Déjà en 1967 l'attitude des journaux face au rock a changé, mais elle deviendra encore plus positive avec la place plus importante que prendra la musique à texte et l'orchestration dont nous

²³³ Raymond Grenier, « Le bric-à-brac du pavillon des États-Unis », *La Presse*, 21 janvier 1967, 2.

²³⁴ Oswald Mamo, « Le pavillon des USA : un monde moderner et insolite », *La Presse*, 24 avril 1967, 18.

avons déjà parlé. En effet, dans la presse à partir de la sortie de l'album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, les *Beatles* deviennent un sujet de fascination et de respect grâce à leur capacité à intégrer des influences variées dans leurs chansons (de la musique classique à la musique indienne) et à la qualité de leurs textes. Dans un article de Gilles Ouellet de *La Presse* en 1968, il explique :

Vous intéressez-vous à la musique populaire ? Oui ? Non ? De toute façon, vous ne pouvez y échapper. Vous en entendez forcément si vous possédez un appareil de radio ou un poste de télévision, et obligatoirement si vous êtes un père de famille ayant des enfants adolescents possédant leur propre tourne-disque.

Peut-être alors n'avez-vous pas été sans remarquer l'incroyable évolution de la musique qui plaît aux jeunes, de cette musique qui, il n'y a pas une dizaine d'années encore, était avant tout si banale et surtout, si insignifiante.

Avez-vous remarqué, si vous n'avez pas été rebuté dès les premiers accords, comment le rythme, incroyablement présent, est devenu complexe ? Un peu plus d'attention encore, et vous aurez pu vous rendre compte que les harmonies sont déroutantes, et, tout au moins, fort étranges. Encore un peu d'attention, et vous remarquerez l'audace des compositions, une volonté forcenée d'exploiter à fond toutes les possibilités des instruments employés. Surprenants, n'est-ce pas, comment les choses ont évolué depuis Bing Crosby ?²³⁵

L'auteur nous fait remarquer dans cet article à quel point la musique rock est rendue omniprésente dans la vie de tous les Québécois en indiquant que peu importe si vous vous intéressez à la musique populaire, « vous ne pouvez y échapper ». De plus, l'article permet de saisir de quelle manière et par le biais de qui cette musique voyage dans la société québécoise. L'article explique que la musique rock est présente à la radio et à la télévision et que ce sont principalement les jeunes qui l'écoutent. Toutefois, l'article s'adresse aux adultes et non seulement cela, mais il vante les mérites de cette musique à un public adulte. Une rupture complète par rapport à la période précédente où

²³⁵ Gilles Ouellet, « Mothers of Invention ou le succès du scandale », *La Presse*, 10 février 1968, 26.

l'on encourageait les mères de famille à limiter l'exposition de leurs enfants à cette musique. Pour le transfert culturel, cette transformation est marquante puisqu'elle indique une acceptation plus large du phénomène culturel par la société réceptrice. Finalement, ce qui frappe dans cet article, c'est la manière dont l'auteur nous présente l'évolution de la musique depuis les dix dernières années. Il dit que le rock au début était « banal » et « insignifiant », mais que maintenant le « rythme est complexe et présent », les « harmonies sont déroutantes » et les compositions sont « audacieuses ». Encore une fois, la manière dont l'article présente le rock est en rupture par rapport à la période précédente. Au lieu de voir le rock comme une musique sans intérêt, l'article met en évidence une sophistication croissante qui le rapproche de genres plus valorisés dans la culture musicale. Un autre article, du *Devoir* cette fois-ci, louange les *Beatles* et mentionne les inspirations classique et internationale du groupe : « Les maîtres de la *pop music*, *Beatles* en tête, vont chercher une partie de leur inspiration dans Stockhausen et la musique indienne²³⁶ ».

Après la sortie de l'album *The Beatles (White Album)*, les critiques de la presse vont encore dans le même sens. Un article de Jean Basile du *Devoir* dit : « À la critique sociale s'ajoute désormais une dimension morale dont une chanson de Harisson, un autre *hit*, est la quintessence²³⁷ ». Cette observation met en évidence l'évolution des *Beatles* dans leur écriture et l'importance grandissante accordée aux textes. Ensuite, l'article procède à la critique de l'album en vantant les mérites musicaux des chansons et en comparant ces dernières avec des chansons produites par des artistes de renom comme George Brassens, Maurice Ravel, Olivier Messiaen et Johannes Brames. L'article va comme suit :

²³⁶ « Une discothèque-laboratoire », *Le Devoir*, 10 mars 1968, 1.

²³⁷ Jean Basile, « Les Beatles : oui ou non ? », *Le Devoir*, 11 janvier 1969, 13.

« Revolution 1 » et « While My Guitar Gently Weeps » resteront, d'ailleurs, comme deux grandes créations de notre jeune génération. Ce ne sont pas les seules. Une autre chanson de Harrison intitulée « Piggies » rappelle, par sa truculence, les meilleures créations de Brassens²³⁸.

La comparaison avec Georges Brassens est marquante parce que celui-ci est reconnu pour ses textes soignés, exigeants et littéraires. Ses chansons « détaillent sa vision de l'humanité en mettant en scène des personnages souvent caricaturaux, mais toujours porteurs de faiblesses, d'angoisses, de cruauté, de bêtise, d'illusions et d'espoirs²³⁹ ». Il gagne le Grand prix de poésie de l'Académie française en 1967²⁴⁰. L'article suggère, donc, que les chansons *Revolution 1*, *While My Guitar Gently Weeps* et *Piggies* se distinguent par la profondeur et le message social de leur texte. En effet, *Revolution 1* traite des mouvements sociaux qui opèrent dans le monde à la fin des années soixante comme les mouvements de protestation à la guerre du Viêt Nam, le mouvement étudiant de mai 68 en France et le mouvement hippie de San Francisco (Summer of Love de 1967). Ces mouvements sont représentés dans les paroles de la chanson :

*You say you want a revolution
Well, you know
We all want to change the world
...
But when you talk about destruction
Don't you know that you can count me out*²⁴¹

Ces paroles évoquent les idées du mouvement hippie qui cherche à changer le monde sur les bases de la paix et de l'amour (peace and love) et les mouvements anti-guerres. La chanson *While My Guitar Gently Weeps*, explore le thème de l'amour universel tel qu'étudié par le groupe dans leurs

²³⁸ Basile, « Les Beatles : oui ou non ? », 13.

²³⁹ Alain Poulanges, « BRASSENS Georges (1921-1981) », Encyclopædia Universalis, 2009

²⁴⁰ Académie française, « Grand Prix de Poésie — Lauréats », s.d. (consulté le 15 novembre 2024)
<https://www.academie-francaise.fr/grand-prix-de-poesie>

²⁴¹ The Beatles, « Revolution 1 », *The Beatles (White Album)*, Apple, 1968.

retraites de méditation transcendantale en Inde. Les paroles « *I look at you all, see the love there that's sleeping – I don't know why nobody told you how to unfold your love* » font référence à cette notion d'amour universel. On peut voir que les *Beatles* s'éloignent de leurs chansons d'amour juvéniles du début de la décennie (par exemple : *I Want to Hold Your Hand*) pour se tourner vers des textes plus profonds. Finalement, la chanson *Piggies*, que Jean Basile compare aux « meilleures créations de Brassens », est une critique de l'*establishment*. Les paroles font référence à des « little piggies » pour qui la vie se complexifie alors que des « bigger piggies » ont des chemises propres et ne s'inquiètent pas de ce qui se passe dans le monde. Ces paroles expliquent la dualité entre une classe dirigeante pour qui la situation est profitable et une classe ouvrière qui, elle, souffre des décisions de la classe dirigeante. Ultiment, tout le monde dans la chanson est représenté comme des cochons qui veulent vivre leur vie de cochon.

*Everywhere there's lots of piggies
 Living piggy lives
 You can see them out for dinner
 With their piggy wives
 Clutching forks and knives to eat the bacon*²⁴²

Ces chansons démontrent l'importance que les artistes rocks doivent accorder aux textes dans leurs chansons à la fin de la décennie suite à l'influence qu'a eu la musique folk américaine. Cette attention portée aux textes révèle l'étendue de la circulation de la musique entre les frontières et explique le changement d'attitude de la presse face à la musique rock. L'article met en évidence l'évolution des attentes des Québécois envers la musique rock : ils recherchent désormais une œuvre équilibrée, où la qualité des textes et de la musique vont de pair. Finis le temps où les Québécois se contentent d'une chanson à texte dont la musique est médiocre et inversement une

²⁴² The Beatles, « Piggies », *The Beatles (White Album)*, Apple, 1968.

musique avec de la profondeur avec des textes superficiels. À cet effet, l'article explique que dans l'album *Beatles (White Album)* le groupe accorde aussi une importance particulière à la musique et l'orchestration.

Il va sans dire qu'au fond doit correspondre une forme. Là encore, les *Beatles* innovent. Si leur avant-dernier disque, « Magical Mystery Tour », marquait un recul sur « Sgt. Pepper's », leur dernier disque (*Beatles — White Album*) rattrape le temps perdu. Il se présente en fait comme un résumé des différents styles qu'ils ont employés, malaxant habilement les guitares électriques aux violoncelles, introduisant, par surcroît, dans « Blackbird », le Catalogue d'oiseaux de Messiaen, poussant même dans « Revolution 9 », chanson sans paroles, dans le sens de Variations IV de John Cage et de son compère David Tudor. À ces orchestrations quelque peu difficiles, voire contestables, ils choisiront dans certaines autres de porter à leur forme définitive le style western et le pop américain. Ce disque forme, en fait, une sorte de cycle pop où sont transcendés les genres ainsi que put le faire Ravel du style espagnol et Brahms du style hongrois. Il faut entendre cette comparaison, non pas dans l'absolu d'une comparaison musicale, mais dans la sphère donnée du genre dit populaire²⁴³.

Encore une fois, l'article se démarque par son changement d'attitude envers la musique rock. L'auteur parle de deux chansons des *Beatles* comme de « grandes créations » et il dit que le groupe « innove ». Ensuite, il fait l'éloge de l'album en comparant les différentes orchestrations de l'album à différents grands artistes classiques et va jusqu'à dire que « ce disque forme, en fait, une sorte de cycle pop où sont transcendés les genres ainsi que put le faire Ravel du style espagnol et Brahms du style hongrois. » En comparant la musique des *Beatles* aux grands artistes classiques, ce genre d'article fait comprendre aux Québécois que la musique rock peut s'élever à la même valeur artistique que les autres styles musicaux. Ainsi, les barrières de contestation à la musique rock tombent. Puisque les journaux ont le pouvoir de former notre perception de la réalité, l'approbation

²⁴³ Basile, « Les Beatles : oui ou non ? », 13.

de la presse à cette musique ouvre la porte à un dialogue entre des traditions musicales britanniques et américaines et celles du Québec. En valorisant le rock et ses évolutions (comme celles portées par les *Beatles*), la presse encourage les artistes québécois à expérimenter et à s'inspirer de ces modèles. Cela alimente un processus de transfert culturel dans lequel des styles et techniques internationaux sont adoptés, transformés et intégrés à la musique québécoise. Ce changement d'attitude de la presse a aussi un impact sur les habitudes de consommation des Québécois.

En ce qui a trait à la musique classique, les articles dans les périodiques démontrent qu'en 1969 la « bonne » musique devient la musique rock. Nous l'avons déjà vu avec les artistes rocks qui bonifient leur facture musicale, mais la population délaisse aussi de plus en plus la musique classique. Dans un article du *Devoir* on nous explique que malgré le fait que plusieurs groupes de musique classique ont vu le jour dans les deux dernières années (l'auteur nomme les groupes suivants : l'ensemble des Percussions de Strasbourg, celui de Diego Masson, de Marius Constant ou de Konstantin Simonovitch) ces derniers « n'attirent qu'un auditoire restreint²⁴⁴ ». Ce passage illustre un glissement culturel où la musique rock, auparavant marginalisée, remplace progressivement la musique classique comme musique la plus consommée par les Québécois. Cela reflète une transformation des goûts influencée par les changements dans les pratiques musicales des artistes rocks et l'attitude de la presse face à cette musique. Ces changements réduisent les frontières entre haute culture et culture populaire. Jacques Thériault explique : « En octobre dernier, j'ai vu aux Journées de musique contemporaine un public que je n'avais jamais vu auparavant, des gens qui n'achètent pas de disques de Chopin ou de Brahms et qui ne les

²⁴⁴ Jacques Thériault, « La musique contemporaine et le public (2) : M. Fleuret — Enfin, la confusion des genres », *Le Devoir*, 25 mars 1969, 12.

connaissent même pas²⁴⁵ ». Ainsi, en 1969, le rock a pris la place de la musique classique au rang de la musique la plus écoutée au Québec.

Finalement, un élément clef qui représente le changement de perception face au rock est la présentation d'une chronique hebdomadaire au *Devoir* sur la musique populaire. En effet, à partir de mars 1969, toutes les semaines, une chroniqueuse nommée Pénélope présente les nouveautés en musique populaire tant anglophone que francophone²⁴⁶. La chronique s'appelle au départ « Nouveautés Pop » et devient « Pop-Pénélope » à partir de 1970. Dans cette chronique, Pénélope passe en revue les nouveaux albums des artistes pop (généralement cinq ou six) et donne son opinion sur ceux-ci. La création d'une chronique hebdomadaire sur la musique populaire dans *Le Devoir* témoigne d'une reconnaissance accrue de ce genre musical dans la presse québécoise. Cela illustre une intégration plus profonde de cette musique dans les pratiques musicales et les goûts des Québécois, reflétant l'évolution des mentalités envers la culture populaire.

Tous ces changements représentent la présence du transfert culturel de la musique rock au Québec. En effet, à la fin de la décennie, le rock est accepté globalement dans la société québécoise. Alors, que le phénomène commence par l'acceptation des jeunes, en 1970, l'opinion positive s'est répandue à un public beaucoup plus large et les artistes adoptent en masse les techniques de la musique rock. En 1969, Placide Gaboury écrit un article dans *Le Devoir* qui

²⁴⁵ Thériault, « La musique contemporaine et le public (2) : M. Fleuret — Enfin, la confusion des genres », 12.

²⁴⁶ Voir *Le Devoir* édition du samedi du 1^{er} mars 1969 au 2 décembre 1970.

représente bien l'étape de l'acculturation du rock au Québec par la production musicale de Robert Charlebois :

Les chansons de Robert Charlebois sont urbaines et ouvertes au monde extérieur. Elles révèlent une mentalité d'emblée urbaine, si on les compare par exemple à celles de Gilles Vigneault. Serait-ce l'indice d'un nouveau courant qui se dessine dans la population — surtout la jeunesse —, un courant de conscience et de sensibilité internationale, dont la chanson de Charlebois pourrait être le signe ? C'est ce mouvement urbain que je voudrais examiner à travers le monde musical de Charlebois²⁴⁷.

Dans cette première partie, Placide Gaboury démontre l'importance de l'influence de la musique internationale (on peut supposer américaine et britannique) sur la production musicale de Robert Charlebois. Ceci représente les étapes d'émission de la musique par des artistes rocks internationaux, de réception par la société québécoise et l'appropriation par des artistes locaux comme Robert Charlebois.

Ce ne sont pas seulement la mélodie et le rythme qui sont chez Charlebois très distincts du monde d'un Vigneault... La mélodie et la base harmonique sont dépayésantes, et cependant l'air nous retient. Les réalités qu'on voit filer sont à la fois d'ici et d'ailleurs : Californie, Colorado, Honolulu, Londres, Chibougamau, la rue Ontario²⁴⁸.

Ici, Gaboury présente l'importance que les artistes rocks comme Robert Charlebois doit accorder à la mélodie et au rythme en opposition aux chansonniers comme Gilles Vigneault. Cette explication renvoie aux artistes rocks américains et britanniques qui ont dû mettre l'emphase sur leurs paroles à la suite de la montée en popularité de la musique folk aux États-Unis. Que les préoccupations des artistes rocks québécois soient les mêmes que celles des artistes internationaux

²⁴⁷ Placide Gaboury, « Robert Charlebois : chantre des villes ? », *Le Devoir*, 29 mars 1969, 22.

²⁴⁸ Gaboury, « Robert Charlebois : chantre des villes ? », 22.

démontre l'aspect transnational du phénomène. Ensuite, l'article énumère les « réalités » qui sont présentes dans la musique de Robert Charlebois. La Californie, le Colorado, Honolulu, Londres, Chibougamau et la rue Ontario sont des endroits qui sont nommés directement dans des chansons de l'album *Lindberg* de Robert Charlebois, mais ces endroits sont aussi le reflet de l'influence internationale de la musique sur les chansons de l'album. Robert Charlebois adopte la musique rock des États-Unis, il s'inspire de la musique psychédélique de San Francisco, de la musique folk de New York, des sonorités internationales apportées par les *Beatles* tout en gardant une touche locale en chantant les réalités de la rue Ontario et de Chibougamau. Encore une fois, l'ensemble des influences musicales internationales présente dans la musique de Robert Charlebois reflète l'importance du phénomène transnational qu'est la musique rock.

La musique de Charlebois le rapproche des autres groupes pop & rocks américains et européens. Ses C.P.R. Blues évoquent les Viola Lee Blues des *Grateful Dead* qui donnent cependant moins d'importance aux paroles que Charlebois, et en général, moins que les *Rolling Stones*, *The Fifth Dimension*, *The Jefferson Airplane*, *The Brooklyn Bridge*. Et, bien que le groupe Charlebois soit un duo avec instruments — sur un côté du disque — il se rapproche cependant plus de ces ensembles que de certains artistes comme Joan Baez, Bob Dylan, Donovan, Bobbie Gentry, qui n'emploieront que leur guitare²⁴⁹.

Cette section illustre la transition de Robert Charlebois de chansonnier à artiste rock en le comparant à des groupes comme les *Grateful Dead*, les *Rolling Stones* et *Jefferson Airplane*, ancrant ainsi son style dans la mouvance rock internationale. Cependant, la mention d'artistes tels que Joan Baez et Bob Dylan met en lumière l'importance continue des paroles dans son œuvre, ce

²⁴⁹ Gaboury, « Robert Charlebois : chantre des villes ? », 22.

qui reflète le mouvement global dans la musique rock de la fin des années 1960 : une attention accrue à la fois à la complexité musicale et à la profondeur des textes.

Il a parmi les groupes pop diverses tendances marquées : les uns pratiquent une musique de chambre (par ex : *The Jefferson Airplane*, *Comin' Back to Me*, *Today*) au contre point très savant (*Cream* : *Passing the time*, *The Rolling Stones*: *Take it or Leave it*, *Ride on*, *Baby* avec clavecin) ; d'autres sont plus fascinés par les sonorités instrumentales, tels *The Vanilla Fudge*, et *Cream* occasionnellement. Enfin, il y a les *Beatles*, qui, selon Robert Christgau et Ralph Gleason, sont les créateurs et toujours les maîtres du pop & rock. Les *Beatles* absorbent et explorent toutes les catégories, ils sont habiles dans l'imitation des styles dépassés (*Your Mother Should Know*, *Rocky Raccoon*, *Ob-la-Di*) ; dans les explorations psychédéliques (*Revolution 9*, qui ressemble à John Cage) ; dans les chansons tendres (*Julia*, *Fool on the Hill*, *Hey Jude*, *Michelle*) ; et les airs de rock endiablé (*Why dont we do it in the road*, *Back in the Ussr*, etc). Or, Charlebois se rapproche beaucoup des *Beatles* par son ton mi-sérieux, mi-fantaisiste, par son don de satire, ainsi que par sa capacité de bâtir des dépaysements. Cependant, il n'imité pas²⁵⁰.

Cette section de l'article met en lumière l'influence des différentes tendances musicales rocks sur la scène musicale de l'époque, tout en soulignant la diversité et l'originalité des *Beatles*. Ces derniers sont présentés comme des innovateurs capables d'explorer une gamme variée de styles, des imitations de styles « dépassés » aux expérimentations psychédéliques, en passant par des ballades tendres et des morceaux de rock intenses. De plus, en comparant Robert Charlebois aux *Beatles*, l'article le hisse au rang des « maîtres du pop & rock ». Cependant, Placide Gaboury insiste sur le fait que Charlebois ne les imite pas, mais plutôt qu'il s'inscrit dans une démarche artistique personnelle et originale, inspirée par cette pluralité stylistique. Cela illustre le processus de transfert culturel en montrant que Charlebois s'approprie des éléments internationaux tout en les intégrant dans une identité musicale distinctement québécoise, marquant une hybridation

²⁵⁰ Gaboury, « Robert Charlebois : chantre des villes ? », 22.

culturelle dans la musique populaire. Donc, l'article présente initialement Robert Charlebois comme un artiste différent qui s'inspire de tout le monde en passant par la Californie et Londres. Ensuite, on le compare à tous les grands artistes rocks de l'époque des groupes rocks typique (*Rolling Stones, Beatles*), aux groupes psychédélics (*Jefferson Airplane* et *Grateful Dead*) et même aux artistes folks (Bob Dylan et Joan Baez). Toutefois, l'élément le plus important de l'article quant aux transferts culturels est la phrase finale où l'auteur dit que même si Robert Charlebois se rapproche et s'inspire de tous ces artistes et ces styles, « il n'imité pas ». Cette distinction est fondamentale pour comprendre le processus d'acculturation du rock au Québec. Dans une première phase, le rock a été importé comme une musique étrangère, jouée et reprise sans modification majeure. Puis, avec l'appropriation progressive du genre par des artistes québécois, il s'est transformé pour intégrer des éléments culturels locaux, notamment la langue française et des thématiques propres au Québec. La reconnaissance de Charlebois comme un artiste original, et non comme un simple imitateur, marque ce tournant décisif : à la fin des années 1960, le rock québécois n'est plus seulement une copie des modèles anglo-saxons, mais une musique authentique, produite par et pour les Québécois.

En somme, la période de 1967 à 1970 marque un tournant décisif dans l'attitude envers la musique rock au Québec. Ce genre musical, autrefois perçu comme un phénomène de jeunesse controversé et marginal, devient une forme d'expression artistique majeure et respectée. Contrairement au début de la décennie, où le rock était principalement une importation culturelle influencée par les États-Unis et le Royaume-Uni, la période 1967 à 1970 témoigne de la réappropriation de la musique rock par les artistes québécois, qui l'intègre dans leur propre démarche créative et identitaire. Ce chapitre illustre ainsi l'aboutissement d'un processus

transnational, où la circulation de la musique rock à travers les frontières contribue à transformer le paysage culturel québécois. À travers cette hybridation, la musique rock au Québec ne se limite plus à consommer ou à reproduire des modèles étrangers, mais devient un véhicule de l'identité québécoise. Ainsi, la musique rock passe d'une simple importation culturelle à un moyen d'expression pour les Québécois dans le panorama musical mondial.

CONCLUSION

En conclusion, cette recherche s'est intéressée à comprendre de quelle manière la musique populaire québécoise des années 1960-1970 représente un phénomène transnational. À travers l'analyse des journaux québécois *Le Devoir* et *La Presse* entre 1960 et 1970, nous avons démontré comment la musique rock, initialement perçue comme un objet culturel étranger, a été réappropriée et intégrée au sein de la culture québécoise, devenant un vecteur d'identité locale dans le cadre d'un phénomène culturel international. Alors que les études historiques sur la musique québécoise présentent généralement l'aspect particulier de cette musique (par exemple la langue, le style et les thèmes), l'étude transnationale du phénomène rock nous a permis de nous distancier de ces études nationalocentristes et de replacer la musique québécoise dans un contexte global.

Le cadre théorique des transferts culturels, proposé par Michel Espagne et Michael Werner, a été central pour analyser ce processus²⁵¹. En décomposant la décennie en trois périodes — émission, réception, appropriation/acculturation — nous avons montré comment la musique rock voyage entre les frontières et se transforme dans un contexte nouveau. Contrairement aux approches traditionnelles des études culturelles, qui présupposent une relation unilatérale entre la société émettrice et celle réceptrice, notre analyse a révélé un phénomène de circulation avec de multiples pôles d'émission et une réception qui culmine par un phénomène d'hybridation. La société québécoise ne s'est pas contentée de consommer un produit culturel étranger, elle l'a réinterprété

²⁵¹ Espagne et Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », 969-992.

et l'a intégré à ses propres pratiques. Nous avons constaté, comme le postulait Michel Espagne²⁵² (avec la notion d'acculturation) et Peter Burke²⁵³ (avec la notion de métissage), que lors de transferts culturels, la société réceptrice adopte et modifie l'objet culturel émis et l'ajoute à sa propre culture. Ainsi, les Québécois durant les années soixante consomment la musique rock des États-Unis et de la Grande-Bretagne, mais ultimement ils en intériorisent les codes pour produire une musique rock québécoise. De plus, l'étude des interactions, des transferts et des effets d'interdépendance entre les pratiques musicales internationales nous a permis de montrer le caractère transnational du phénomène rock et de démontrer que le rock en tant qu'objet culturel international était le résultat de dynamiques de circulation à travers les frontières.

Dans le premier chapitre, nous avons présenté le début de l'émission du rock comme objet culturel transnational. Le rock naît aux États-Unis au début des années cinquante et s'internationalise grâce à des artistes comme Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard et Gene Vincent. Les médias comme la télévision, la radio et le cinéma vont permettre à la musique rock de circuler à travers les frontières et cette musique sera consommée majoritairement par les jeunes partout dans le monde occidental. Ensuite, nous avons présenté la réception. En Grande-Bretagne, en plus des médias, des tournées d'artistes rocks comme Buddy Holly et Little Richard permettent à cette musique de circuler entre les frontières et permettent à la jeunesse de se familiariser avec ce style de musique et ses codes. Grâce à cette circulation, des jeunes britanniques seront inspirés par cette musique et commenceront à l'imiter. Ceci permettra l'émergence de groupes rocks britanniques comme les *Beatles* et les *Rolling Stones* qui auront un impact majeur sur la circulation

²⁵² Michel Espagne. « La notion de transfert culturel. », 1.

²⁵³ Peter Burke, *Cultural hybridity*.

du rock dans le monde à partir de la moitié des années soixante. Dans le contexte québécois, une circulation similaire aura lieu grâce aux médias et permettra à la jeunesse de se familiariser avec la musique, les artistes, les danses et les modes du rock. Il nous a été possible d'analyser l'ampleur de la réception du phénomène rock au Québec au début de la décennie grâce à l'analyse des journaux québécois de l'époque. La présence de référents rocks comme Elvis Presley et le twist dans les articles de journaux démontrait la familiarité qu'avaient les Québécois avec le rock américain. Des articles destinés aux parents pouvaient utiliser ces référents sans avoir à les définir ce qui en somme signifie que les lecteurs connaissaient le sujet. De plus, la forte opposition à la musique rock, présente dans la majorité des articles sur le sujet, pouvait servir d'indicateur de l'envergure du phénomène transnational. En effet, pour pouvoir s'opposer à quelque chose, il faut généralement avoir été en contact avec cette dernière. Ainsi, nous avons pu voir dans la première partie de la décennie qu'il y a émission de musique rock à partir des États-Unis et que cette musique voyage outre les frontières.

Dans le deuxième chapitre, nous avons constaté premièrement que le pôle d'émission de la musique rock change à partir de 1964. Celui-ci passe des États-Unis vers la Grande-Bretagne. Influencés par les artistes rocks américains, les jeunes britanniques forment des orchestres rocks au début de la décennie. Certains de ces groupes deviendront des vedettes internationales comme les *Beatles* et les *Rolling Stones*. À partir de 1964, les palmarès américains seront inondés de musique britannique. Les *Beatles* font leur première tournée en Amérique au début de l'année 1964 et ils seront accueillis par de nombreuses foules enthousiastes partout où ils se produiront. Les médias parleront de Beatlemanie pour décrire ce phénomène. Comme au début de la décennie, les médias et les tournées permettront à la musique rock de circuler entre les frontières. Dans les

journaux québécois, nous avons pu constater le changement du pôle d'émission de la musique rock. En effet, à partir de 1964, les *Beatles* remplacent Elvis Presley en tant que référent rock. Les articles de l'époque utilisent les *Beatles* tant pour décrire un style de musique que pour décrire un style vestimentaire ou une attitude. Ce changement témoigne encore une fois de l'importance du phénomène transnational qu'est la circulation du rock au milieu de la décennie. De plus, il met en évidence la fluidité du phénomène transnational et nous éloigne de l'idée selon laquelle une société imposerait sa culture à une autre. Au contraire, tout au long de la décennie, les États-Unis et la Grande-Bretagne seront chacun leur tour des pôles influents de la musique rock et la production musicale rock sera le résultat d'échanges entre les différentes cultures. Au Québec, nous avons vu qu'à partir de 1964 commence la période d'appropriation de la musique rock. On assiste à l'émergence du phénomène yé-yé qui en somme représente les premières tentatives de rencontre entre le rock et la culture québécoise. Pour y arriver, les artistes de la vague yé-yé utiliseront l'imitation et la traduction de chansons populaires américaines et britanniques. Le résultat est parfois caricatural, mais le succès de ces artistes témoigne de l'intérêt croissant des Québécois pour une musique rock produite par et pour eux. Ceci représente un changement dans le phénomène transnational dans la direction d'un changement durable dans une pratique musicale québécoise issue d'une autre société²⁵⁴. On peut constater ce changement dans les articles de journaux québécois entre 1964 et 1967. Les journaux québécois continuent d'avoir majoritairement une attitude négative envers la musique rock, la considérant comme de mauvais goût, mais une reconnaissance progressive s'opère durant cette période. Malgré les critiques,

²⁵⁴ Didier Francfort, « Transfert et acculturation — Introduction », dans *Les relations culturelles internationales au XXe siècle — de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, dir. Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard Bonucci et Pascal Ory (Bruxelles : P.E.I. Peter Lang, 2010) : 203.

certains journalistes commencent à reconnaître la qualité de la musique d'artistes rocks comme les *Beatles*, ce qui marque un changement dans la perception du rock à cette époque.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous présentons les derniers changements dans les pôles d'émission de la musique rock. À partir de 1967, le statu quo dans la production musicale rock ne peut plus tenir. Depuis le début de la décennie, des artistes folks à New York comme Bob Dylan et Joan Baez produisent des chansons avec des textes qui reflètent les changements sociaux et politiques de l'époque. Ces artistes ne cessent de gagner en popularité chez les jeunes durant toute la décennie et les artistes rocks comme les *Beatles* doivent adapter leurs textes s'ils veulent garder leur pertinence dans le monde de la production musicale. Ainsi, à partir de 1965, la dichotomie entre folk et rock s'efface grâce à des artistes comme *The Byrds* et les *Beatles* pour former le *folk rock*. Grâce à cette rencontre, la profondeur des textes des artistes folks était maintenant jumelée à une mélodie entraînante des artistes rocks. De l'autre côté des États-Unis, le mouvement hippie de San Francisco donne naissance à la musique psychédélique avec des groupes comme *Jefferson Airplane* et *The Grateful Dead*. L'influence de ce style se reflètera dans la production musicale partout dans le monde. Les *Beatles* adopteront l'esthétique et la sonorité du mouvement dans l'album de 1967 *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

À partir de 1967, au Québec, la distinction entre le yé-yé et le mouvement chansonnier tend à s'atténuer. Au cours de la décennie, les artistes yé-yé étaient accusés de produire une musique aux paroles discutables alors que les chansonniers accompagnaient leurs textes plus profonds d'une simple guitare ou d'un piano. L'artiste qui illustre cette convergence est Robert Charlebois. En 1968, dans le cadre d'un spectacle appelé l'*Osstidcho*, Robert Charlebois fusionne le rock et la

poésie dans un contexte québécois. Dans le spectacle et les albums qui s'en suivent, Charlebois adopte des influences internationales comme la musique rock et la musique psychédélique, tout en conservant une identité québécoise. Ses chansons traitent aussi de thèmes locaux et internationaux. En quelque sorte, en 1968, Robert Charlebois et sa musique sont l'illustration du phénomène transnational rock et ils représentent l'étape de l'acculturation de la musique rock au Québec. L'analyse des journaux durant cette période nous permet aussi de constater l'ampleur de cette acculturation au Québec. Nous avons observé une évolution dans la critique du rock durant la période 1967 à 1970. Les articles de journaux québécois commencent à apprécier le rock, louant même des artistes comme Elvis Presley et les *Beatles*. Les journalistes culturels de l'époque reconnaissent même une valeur artistique considérable à la musique rock en la plaçant parfois sur le même piédestal que la musique classique. Ce changement d'attitude nous sert de preuve de l'accomplissement du transfert culturel. L'acceptation de la musique rock par la presse écrite permet de différencier le phénomène transnational d'un simple transfert, « qui conserve quelque chose de partiel, d'individuel, de réversible²⁵⁵ ». Ici, la musique rock a subi une acculturation « qui implique un caractère définitif, une adoption totale qui finit par être invisible d'un comportement ou d'un modèle culturel exogène²⁵⁶ ». À la fin de la décennie, le rock est devenu un phénomène proprement québécois.

Voici comment entre 1960 et 1970 la musique rock voyage entre les frontières et passe d'un objet culturel étranger au Québec à un objet culturel produit par et pour des Québécois. Cette circulation et la façon dont elle est représentée dans les journaux québécois *Le Devoir* et *La Presse*

²⁵⁵ Francfort, « Transfert et acculturation — Introduction », 203.

²⁵⁶ Francfort, « Transfert et acculturation — Introduction », 203.

de 1960 à 1970 représentent un phénomène transnational. À partir de 1968, l'acculturation du rock au Québec atteint un point de non-retour. En 1970, même Jean-Pierre Ferland, reconnu jusqu'ici pour ses balades, publie l'album *Jaune* où il adopte la guitare électrique et le son rock. Dans son album subséquent, *Soleil* (1971), il va même jusqu'à adopter le rock psychédélique. Dans la décennie qui suit, de nombreux artistes et groupes rocks québécois émergent comme : Plume Latraverse, Michel Pagliaro, *Harmonium*, *Beau Dommage* et *Offenbach*. Ainsi, en 1970, les Québécois s'inscrivent autant dans l'histoire du rock que le rock dans l'histoire musicale du Québec.

Cette recherche met en lumière plusieurs résultats significatifs. Tout d'abord, nous avons identifié les vecteurs de circulation de la musique rock à l'international et au Québec. Par le biais d'artistes populaires, la musique rock voyage de différents pôles d'émission tout au long de la décennie. Ces artistes comme Elvis Presley ou les *Beatles* émettent une musique, des styles vestimentaires, des danses et des attitudes qui auront une réception variable durant cette période. En effet, par l'analyse des articles de presse, nous avons montré l'évolution des perceptions sociales et culturelles du rock. D'abord rejeté comme une menace morale, le rock a progressivement gagné en légitimité artistique, jusqu'à être comparé à la musique classique. Enfin, l'étude des artistes québécois, des artistes de la vague yé-yé jusqu'à Robert Charlebois, a illustré le processus d'appropriation de la musique rock par les Québécois et le point culminant de l'acculturation, où la musique rock devient un moyen d'expression d'une identité québécoise distincte.

Cependant, certaines limites doivent être mentionnées. L'analyse a principalement reposé sur les articles de deux journaux, ce qui laisse de côté d'autres médias ou sources potentielles qui

auraient pu enrichir les conclusions. De plus, l'étude s'est concentrée sur une décennie particulière, ce qui laisse des questionnements quant à l'impact à long terme de l'acculturation du rock au Québec particulièrement dans la décennie suivante. Malgré ces limites, les résultats offrent des contributions importantes à la compréhension des phénomènes culturels transnationaux. Ils illustrent comment un genre musical peut devenir un lieu d'intersection entre influences étrangères et expressions locales, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives pour l'étude de l'histoire culturelle, de l'histoire des relations transnationales et de l'histoire du Québec.

En somme, cette recherche démontre que la musique populaire québécoise des années 1960-1970 représente bien plus qu'un simple phénomène musical local. Cette musique est le reflet d'un dialogue complexe entre cultures et elle marque un moment clé dans la mondialisation des pratiques artistiques et la formation de l'identité culturelle québécoise au sein de phénomènes transnationaux.

ANNEXES

Annexe A**Chansons des Beatles et des Rolling Stones qui sont des reprises****The Beatles*****Please Please Me (1963)***

Anna (Go to Him) – Arthur Alexander

Chains – The Cookies

Boys – The Shirelles

Baby It's You – The Shirelles

A Taste of Honey – Billy Dee Williams

Twist and Shout – The Isley Brothers

With The Beatles (1963)

Till There Was You – Sue Raney

Please Mr. Postman – The Marvelettes

Roll Over Beethoven – Chuck Berry

You Really Got a Hold on Me – The Miracles

Devil in Her Heart – The Donays

Money (That's What I Want) – Barrett Strong

Beatles for Sale (1964)

Rock and Roll Music – Chuck Berry

Mr. Moonlight – Dr. Feelgood

Kansas City/Hey-Hey-Hey-Hey! – Little Richard

Words of love – Buddy Holly

Honey Don't – Carl Perkins

Everybody's Trying to Be My Baby – Carl Perkins

The Rolling Stones***The Rolling Stones (1964)***

Not Fade Away – Buddy Holly

Route 66 – Nate King Cole

I Just Want to Make Love to You – Muddy Waters

Honest I Do – Jimmy Reed

I'm a King Bee – Slim Harpo

Carol – Chuck Berry

Can I Get a Witness – Marvin Gaye

You Can Make It if You Try – Gene Allison

Walking the Day – Rufus Thomas

12x5 (1964)

Around and Around – Chuck Berry

Confessin' the Blues – Jay McShann

It's All Over Now – The Valentinos

Under the Boardwalk – The Drifters

If You Need Me – Wilson Pickett

Susie Q – Dale Hawkins

Annexe B

Traduction des chansons par les groupes Yé-Yé et leur équivalent en anglais

Ça recommence – Les Baronets

Ça recommence whé whé whé whé whé
 Ça recommence whé whé whé whé whé
 Ça recommence whé whé whé whé whé
 Tu m'as laissé tomber

Chaque soir je suis seul à la maison
 Je sens que je vais perdre la raison

Ça recommence whé whé whé whé whé
 Ça recommence whé whé whé whé whé
 Ça recommence whé whé whé whé whé
 Tu m'as laissé tomber

Tu m'as promis que pour la vie
 Tu serais toujours dans mes bras
 Maintenant tu n'es plus là
 Tu m'as quitté tu m'as quitté
 Chaque soir je suis seul à la maison
 Je sens que je vais perdre la raison

Ça recommence whé whé whé whé whé
 Ça recommence whé whé whé whé whé
 Ça recommence whé whé whé whé whé
 Tu m'as laissé tomber

Tu m'as promis que pour la vie
 Tu serais toujours dans mes bras
 Maintenant tu n'es plus là
 Tu m'as quitté tu m'as quitté
 Maintenant il ne me reste qu'a pleuré
 Jusqu'au jour où je te retrouverai

Ça recommence whé whé whé whé whé
 Ça recommence whé whé whé whé whé
 Ça recommence whé whé whé whé whé
 Tu m'as laissé tomber

It Won't Be Long – The Beatles

It won't be long, yeah (yeah), yeah (yeah), yeah
 (yeah)
 It won't be long, yeah (yeah), yeah (yeah), yeah
 (yeah)
 It won't be long yeah (yeah), 'til I belong to you

Every night, when everybody has fun
 Here am I sitting all on my own

It won't be long, yeah (yeah), yeah (yeah), yeah
 (yeah)
 It won't be long, yeah (yeah), yeah (yeah), yeah
 (yeah)
 It won't be long yeah (yeah), 'til I belong to you

Since you left me, I'm so alone
 Now you're coming, you're coming on home
 I'll be good like I know I should
 You're coming home, you're coming home
 Every night, the tears come down from my eyes
 Every day, I've done nothing but cry

It won't be long, yeah (yeah), yeah (yeah), yeah
 (yeah)
 It won't be long, yeah (yeah), yeah (yeah), yeah
 (yeah)
 It won't be long yeah (yeah), 'til I belong to you

Since you left me, I'm so alone
 Now you're coming, you're coming on home
 I'll be good like I know I should
 You're coming home, you're coming home
 So every day we'll be happy, I know
 Now I know that you won't leave me no more

It won't be long, yeah (yeah), yeah (yeah), yeah
 (yeah)
 It won't be long (yeah), yeah (yeah), yeah (yeah)

Penny Lane – Les Sinners

Penny Lane c'est une rue d'une petite ville
 Je la connais puisque j'y passe ma vie
 C'est chez le barbier qu'on voit tous les gens
 Beau temps, mauvais temps
 Le gérant de notre banque a une automobile
 Tous les enfants lui jouent des tours et rien de lui
 Et cet homme n'a jamais de chapeau
 Même sous la pluie
 Quel idiot

Penny Lane est à mes yeux comme une fille
 Moi j'y reviendrai finir ma vie
 Je m'en souviens trop bien
 Sur Penny Lane il y a l'unique pompier de la ville
 Et sur son cœur il porte le portrait de la Reine
 Il lave son camion soir et matin
 Il le lave bien

Anh-anh-anh
 Anh-anh-anh
 Anh-anh-anh
 Anh-anh-anh-anh

Penny Lane est à mes yeux comme une fille
 J'y viendrai finir ma vie
 Je m'en souviens trop bien

Il y a toujours tout près du kiosque au milieu de
 la place
 Une jolie femme qui vend des poupées de papier
 Est-elle faite aussi de papier?
 On ne sait jamais

Penny Lane tous les clients du barbier sont venus
 Même le pompier prend un congé car il pleut
 Le gérant de la banque sans chapeau est venu
 aussi
 Quel idiot

Penny Lane est à mes yeux comme une fille
 Moi j'y reviendrai finir ma vie
 Je m'en souviens trop bien
 Penny Lane est à mes yeux comme une fille
 Moi j'y reviendrai finir ma vie
 Penny Lane

Penny Lane – The Beatles

In Penny Lane, there is a barber showing
 photographs
 Of every head he's had the pleasure to know
 And all the people that come and go
 Stop and say hello

On the corner is a banker with a motorcar
 And little children laugh at him behind his back
 And the banker never wears a mac in the pouring
 rain
 Very strange

Penny Lane is in my ears and in my eyes
 Wet beneath the blue suburban skies
 I sit and meanwhile back in

Penny Lane, there is a fireman with an hourglass
 And in his pocket is a portrait of the Queen
 He likes to keep his fire engine clean
 It's a clean machine

Penny Lane, is in my ears and in my eyes
 A four of fish and finger pies
 In summer, meanwhile back

Behind the shelter in the middle of a roundabout
 A pretty nurse is selling poppies from a tray
 And though she feels as if she's in a play
 She is anyway

Penny Lane, the barber shaves another customer
 We see the banker sitting waiting for a trim
 And then, the fireman rushes in from the pouring
 rain
 Very strange

Penny Lane is in my ears and in my eyes
 There beneath the blue suburban skies
 I sit and meanwhile back

Penny Lane is in my ears and in my eyes
 There beneath the blue suburban skies
 Penny Lane

Annexe C

Photos des groupes Yé-Yé



Les Excentriques



Les Classels



Les Bel Canto



César et les Romains

Annexe D



BIBLIOGRAPHIE

Articles de journaux**Avec auteur**

- Basile, Jean. « Les Beatles : oui ou non ? ». *Le Devoir*, 11 janvier 1969, 13.
- Beliveau, François. « 4 000 personnes victimes d'une escroquerie manifeste ? ». *La Presse*, 12 juillet, 1961, 20.
- Bernier, Germaine. « Des milliers d'ensorcelés au Forum de Montréal ». 14 septembre 1964, 10.
- Brie, Albert. « Sacrilège impuni : Les propos du timide ». *La Presse*, 25 février 1964, 4.
- Forest, Dr. J.E. « L'opinion du lecteur : La chiropratique ». *Le Devoir*, 16 mars 1963, 4.
- Gaboury, Placide. « Robert Charlebois : chantre des villes ? ». *Le Devoir*, 29 mars 1969, 22.
- Gingras, Claude. « Variété : Folie partielle musicale et verbale... ». *La Presse*, 29 mai 1968, 63.
- Grenier, Raymond. « Le *bricus-à-bracum* du pavillon des États-Unis ». *La Presse*, 21 janvier 1967, 2.
- Guérin, Raymond. « Le carnet de Raymond Guérin : À quelques cheveux près ! ». *La Presse*, 4 février 1964, 25.
- Hurteau, Laure. « Entretiens à Cœur ouvert ». *La Presse*, 20 janvier, 1960, 36.
- J.K. « Une école pour garçons serait érigée à Sillery ». *La Presse*, 6 janvier, 1960, 11.
- Laurendeau, Francine. « La France a rapatrié le yé-yé ». *La Presse*, 29 mai, 1965, 16.
- Mamo, Oswald. « Le pavillon des USA : un monde moderner et insolite ». *La Presse*, 24 avril 1967, 18.
- Martini, Marie-Madeleine. « Accepter ses enfants comme ils sont dans le monde tel qu'il est ». *Le Devoir*, 25 février, 1964, 7.
- M.V. « Variétés : Les Jérolas ». *La Presse*, 18 août, 1959, 9.
- New York (AFP). « Johnny Hallyday aux E.-U. ». *La Presse*, 19 février, 1962, 19.
- New York. « Première apparition des Beatles à N.Y. ». *Le Devoir*, 11 février 1964, 6.
- Ouellet, Gilles. « Mothers of Invention ou le succès du scandale ». *La Presse*, 10 février 1968, 26.

Sirois, André. « Au Théâtre de Quat' Sous : ...*de chaux of today* ». *Le Devoir*, 31 mai 1968, 10.

Thériault, Jacques. « La musique contemporaine et le public (2) : M. Fleuret — Enfin, la confusion des genres ». *Le Devoir*, 25 mars 1969, 12.

Vallerand, Jean. « De la récupération des anti-musicaux et de la revalorisation du yé-yé : Postulats d'une éducation musicale au Québec (III) ». *La Presse*, 27 mars, 1965, 9.

Sans auteur

« À la mémoire du Rock ». *La Presse*, 22 juin, 1963, 15.

« Blue Hawaii ». *La Presse*, 20 janvier, 1962, 19.

« Contre la Beatlemanie ». *Le Devoir*, 31 août 1964, 2.

« Escouade des Beatles ». *Le Devoir*, 1 septembre 1964, 1.

« La guitare d'Elvis sera exposée à l'Expo ». *La Presse*, 13 janvier 1967, 3.

« Les arts cette semaine ». *La Presse*, 6 janvier, 1962, 4.

« Les 45-tours ». *La Presse*, 16 avril, 1960, 37.

« L'univers féminin ». *Le Devoir*, 13 février 1964, 7.

« Minou DROUET ». *Le Devoir*, 3 février 1964, 7.

« NME Music Charts: Best Selling Pop Records in Britain ». *The New Musical Express*, 11 mars 1959, 5.

« Nouveautés-instantanés ». *La Presse*, 6 janvier, 1962, 6.

« Opération Elvis ». *La Patrie*, 17 avril, 1960, 13.

« The Billboard Music Popularity Charts ». *Billboard Magazine*, 11 septembre 1954, 38.

« Une discothèque-laboratoire ». *Le Devoir*, 10 mars 1968, 1.

Chansons

Beatles, The. « Piggies ». *The Beatles (White Album)*, Apple, 1968.

Beatles, The. « Revolution 1 ». *The Beatles (White Album)*, Apple, 1968.

Charlebois, Robert. « Protest song ». *Robert Charlebois*, Gamma, 1967.

Encyclopédies

- Espagne, Michel. « Transferts Culturels ». *Encyclopædia Universalis*. 2020.
- Poulanges, Alain. « BRASSENS Georges (1921-1981) ». *Encyclopædia Universalis*. 2009.
- Saunier, Pierre-Yves. « Histoire Globale ». *Encyclopædia Universalis*. 2020.

Ouvrages

- Agulhon, Maurice. *La République au village — Les populations de Var, de la Révolution à la seconde République*. Paris : Plon, 1970.
- Bégin, Denis. *Comprendre la chanson québécoise : Tour(s) d'horizon — Analyse de vingt-sept chansons célébrées*. Rimouski : Monographie n° 39, 1993.
- Burke, Peter. *Cultural hybridity*. Cambridge : Polity, 2009.
- Cohen, Lizabeth. *A Consumers' Republic: The Politics of Mass Consumption in Postwar America*. New York : Alfred A. Knopf, 2003.
- Dépelteau, François. *La démarche d'une recherche en sciences humaines : de la question de départ à la communication des résultats*. Québec : Presses Université Laval, 2000.
- Espagne, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- Fléchet, Anaïs. « Musiciens, marchands et mélomanes : les acteurs de la diffusion de la musique populaire brésilienne en France au XXe siècle ». Dans *Les relations culturelles internationales au XXe siècle — de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, sous la direction de Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci et Pascal Ory, 425-432. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2010.
- Francfort, Didier. « Transfert et acculturation — Introduction ». Dans *Les relations culturelles internationales au XXe siècle — de la diplomatie culturelle à l'acculturation*. Sous la direction de Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci et Pascal Ory, 203-208. Bruxelles : P.E.I. Peter Lang, 2010.
- Frank, Robert. « Chapitre 1. L'historiographie des relations internationales : des écoles nationales ». Dans *Pour l'histoire des relations internationales*, 5-40. Paris : Presses Universitaires de France, 2012.
- Frank, Robert. « Chapitre 16. Culture et relations internationales : les diplomaties culturelles ». Dans *Pour l'histoire des relations internationales*, 371-386. Paris : Presses Universitaires de France, 2012.

- Frank, Robert. « Chapitre 19. Culture et relations internationales : transferts culturels et circulation transnationale ». Dans *Pour l'histoire des relations internationales*, 437-451. Paris : Presses Universitaires de France, 2012.
- Friedlander, Paul and Peter Miller. *Rock & Roll: A Social History*. New York and London : Routledge, 2006.
- Grenier, Line. « Si le " Québécois pure laine" m'était chanté ! Réflexions sur la spécificité de la musique francophone au Québec ». Dans *Les Pratiques culturelles de grande consommation. Le marché francophone*, sous la direction de Roger de la Garde et Denis Saint-Jacques, 91-104. Montréal : Nuit Blanche, 1992.
- Hall, Mitchell K. *The Emergence of Rock and Roll: Music and the Rise of American Youth Culture*. London and New York : Routledge, 2014.
- Hoffman, Lindsay H. et Carroll J. Glynn. « Media and Perceptions of Reality ». Dans *The International Encyclopedia of Communication*, 2945-2959. Oxford : Blackwell Publishing, 2008.
- Iriye, Akira. « Culture and International History ». Dans *Explaining the History of American Foreign Relations*, sous la direction de Michael J. Hogan et Thomas G. Paterson, 361-379. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- Iriye, Akira et Pierre-Yves Saunier. *The Palgrave Dictionary of Transnational History*. Londres : Palgrave, 2009.
- Lacroix, Jean-Michel. « Chapitre VIII — L'apothéose du "siècle américain" (1945-1969) ». Dans *Histoire des États-Unis*, 391-452. Paris : Presses Universitaires de France, 2013.
- Léger, Robert. *La chanson québécoise en question*. Montréal : Québec Amérique, 2003.
- Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard. *Histoire du Québec contemporain : Tome II — Le Québec depuis 1930*. Montréal : Boréal, 1989.
- Mills, Sean, Éric Fillion et Désirée Rochat. *Statesman of the piano: jazz, race, and history in the life of Lou Hooper*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2003.
- Mills, Sean. *The Empire Within: Postcolonial Thought and Political Activism in Sixties Montreal*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2010.
- Normand, Pascal. *La chanson québécoise : miroir d'un peuple*. Montréal : Édition France-Amérique, 1981.
- Ory, Pascal. *L'histoire culturelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007.
- Ory, Pascal. « Introduction ». Dans *Les relations culturelles internationales au XXe siècle — de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, sous la direction de Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci et Pascal Ory, 15-23. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2010.

- Owram, Doug. *Born at the Right Time: A History of the Baby-Boom Generation*. Toronto : University of Toronto Press, 1996.
- Renouvin, Pierre et Jean-Baptiste Duroselle, *Introduction à l'histoire des relations internationales*. Paris : Armand Colin, 1964.
- Robins, Wayne. *A brief history of rock, off the record*. New York : Routledge, 2008.
- Rogers, Dave. *Rock 'n' Roll*. London : Routledge, 2016.
- Stilwell, Robynn. « Music of the youth revolution: rock through the 1960s ». Dans *The Cambridge History of the Twentieth-Century Music*, sous la direction de Nicholas Cook et Anthony People, 418-451. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.
- Tourènes, Ludovic. *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*. Paris : Fayard, 1999.
- Wald, Elijah. *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll: An Alternative History of American Popular Music*. New York : Oxford University Press, 2009.
- Werner, Michael et Bénédicte Zimmermann. *De la comparaison à l'histoire croisée*. Paris : Seuil, 2004.
- Wicke, Peter. *Rock music: Culture, aesthetics and sociology*. Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

Périodiques

- Bloch, Marc. « Pour une histoire comparée des sociétés européennes ». *Revue de synthèse historique*, n° 46 (1928) : 15-50.
- Blum, Antoinette. « Romain Rolland face à l'affaire Dreyfus ». *Relations Internationales*, n° 14 (1978) : 127-141.
- Carignan, Marie-Ève et Claude Martin. « Analyse de statistiques historiques sur le lectorat du quotidien québécois *Le Devoir* de 1910 à 2000 ». *Revue d'histoire de l'Amérique française* 70, n° 3 (2017) : 55-79.
- Charles, Aline et Thomas Wien. « Le Québec entre histoire connectée et histoire transnationale ». *Revue internationale d'études québécoises* 14, n° 2 (2011) : 199-221.
- Côté, Christian. « Les racines de la musique populaire québécoise : ou Destination ragou ». *Moebius*, n° 44 (1990) : 106-158.
- De Surmont, Jean-Nicolas. « Entre France et les États-Unis : Chansonniers vs yé-yé ». *Cap-aux-Diamants : La revue d'histoire du Québec*, n° 89 (2007) : 21-24.
- Douki, Caroline et Philippe Minard. « Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ? Introduction ». *Revue d'histoire moderne* 5, (2007) : 7-21.

- Durand, Caroline. « Entre exportation et importation : La création de la chanson québécoise selon la presse artistique, 1960 – 1980 ». *Revue d'histoire de l'Amérique française* 60, n° 3 (2007) : 295-324.
- Espagne, Michel. « La notion de transfert culturel ». *Revue sciences/lettres*, n° 1 (2013) : 1-9.
- Espagne, Michel et Michael Werner. « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 42, n° 4 (1987) : 969-992.
- Fléchet, Anaïs, Marie-Françoise Levy et Antoine Marès. « Introduction. Les circulations musicales et littéraire XIXe-XXIe siècles ». *Les Cahiers Sirice* 1, n° 24 (2020) : 5-8.
- Francfort, Didier. « Tournées musicales et diplomatie pendant la Guerre froide ». *Relations internationales* 4, n° 156 (2013) : 73-86.
- Francfort, Didier. « Chansons et transferts culturels entre les États-Unis et l'Europe occidentale (1945-1991) ». *Les Cahiers Sirice* 1, n° 24 (2020) : 39-71.
- Frank, Robert. « Introduction ». *Relations Internationales*, n° 115 (2003) : 319-323.
- Frank, Robert. « Conclusions ». *Relations Internationales* 156, n° 4 (2013) : 139-145.
- Grenier, Line. « Je me souviens... en chansons : articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical au Québec ». *Sociologie et sociétés* 29, n° 2 (1997) : 31-47.
- Hauser, Claude. « L'Exposition de Montréal 1967 : empreinte et matrice d'une francophonie émergente ». *Relations internationales* 4, n° 164 (2015) : 93-104.
- James, David. « The Vietnam War and American Music ». *Social Text*, n° 23 (1989) : 122-143.
- Larès, Michel. « L'image de la France et des Français pour T. E. Lawrence ». *Relations Internationales*, n° 14 (1978) : 159-170.
- Martin, Denis-Constant. « Attention, une musique peut en cacher une autre. L'appropriation, A et Ω de la création ». *Volume!. La revue des musiques populaires* 2, n° 10 (2014) : 47-67.
- Martinez, Theresa A. « Rock and Roll, CRT, and America in the 1950s: Musical Counternarratives in the Jim Crow South ». *Race, Gender & Class* 22, n° 3-4 (2015) : 195-215.
- Milza, Pierre. « Culture et relations internationales ». *Relations Internationales*, n° 24 (1980) : 361-379.
- Mouillaud, Maurice. « Le système des journaux (Théorie et méthodes pour l'analyse de presse) ». *Langages* 3, n° 11 (1968) : 61-83.
- Olwig, Kenneth R. « The 'British invasion': the 'new' cultural geography and beyond ». *Cultural Geographies* 17, n° 2 (2010) : 175-179.

- Ory, Pascal. « De la diplomatie culturelle à l'acculturation ». *Relations Internationales* 4, n° 116 (2003) : 479-481.
- Pistone, Danièle. « La musique comme ambassadrice ? L'Association française d'action artistique (1922-2006) : bilans et enjeux ». *Relations internationales* 4, n° 156 (2013) : 21-35.
- Redfield, Robert, Ralph Linton, et Melville J. Herskovits. « Memorandum for the Study of Acculturation ». *American anthropologist* 38, n° 1 (1936) : 149-152.
- Saint-Gilles-Marleix, Laurence. « Advancing French Art : la diffusion artistique de la France aux États-Unis (1947-1958) ». *Relations Internationales* 3, n° 115 (2003) : 383-398.
- Traversier, Mélanie. « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique ». *Revue d'histoire moderne & contemporaine* 2, n° 57 (2010) : 190-201.
- Tremblay, Danielle. « La production de disques au Québec ». *Moebius: écritures/Littérature*, n° 46 (1990) : 99-122.
- Werner, Michael et Bénédicte Zimmermann. « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 58e année, n° 1 (2003) : 7-36.
- Williams, Andrew. « La genèse d'un livre : Les Webbs et la rédaction de la première édition de "Communisme soviétique : une nouvelle civilisation" ? ». *Relations Internationales*, n° 24 (1980) : 443-463.

Sites internet

- Académie française. « Grand Prix de Poésie — Lauréats ». S.d. (consulté le 15 novembre 2024). <https://www.academie-francaise.fr/grand-prix-de-poesie>
- Bellemare, Luc. « Musique pop au Québec (Canada français) ». Encyclopédie Canadienne, 4 mars 2015. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musique-pop-au-quebec-canada-francais>
- Bellemare, Luc. « Musique Rock au Québec et au Canada Français ». Encyclopédie Canadienne, 15 décembre 2013. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musique-rock-au-quebec-et-au-canada-francais>
- Bibliothèque et Archives nationales du Québec. « Palmarès reconstitués de la chanson au Québec ». Septembre 2015. <https://bibnum2.banq.qc.ca/bna/palmares/>
- Marquis, Dominique. « L'histoire de la presse au Québec : état des lieux et piste de recherche ». Médias 19 — Littérature et culture médiatique, 2013. <https://www.medias19.org/publications/la-recherche-sur-la-presse-nouveaux-bilans->

[nationaux-et-internationaux/lhistoire-de-la-presse-au-quebec-etat-des-lieux-et-pistes-de-recherche](#)

Roy, Bruno. « Chanson au Québec ». Encyclopédie Canadienne, 15 décembre 2013.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/chanson-au-quebec>