Représentation et redéfinition de la relation avec les Premiers peuples dans la chanson québécoise depuis 1960 : de la prise de conscience à l'émergence d'une chanson des Premiers peuples

*Representation and redefinition of the relationship with the First Nations in
Quebecois songs since the 1960s*

Johanne Melançon

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/eccs/2986>

DOI : 10.4000/eccs.2986

ISSN : 2429-4667

Éditeur

Association française des études canadiennes (AFEC)

Édition imprimée

Date de publication : 4 décembre 2019

Pagination : 67-86

ISSN : 0153-1700

Référence électronique

Johanne Melançon, « Représentation et redéfinition de la relation avec les Premiers peuples dans la chanson québécoise depuis 1960 : de la prise de conscience à l'émergence d'une chanson des Premiers peuples », *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 87 | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 18 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/eccs/2986> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/eccs.2986>

Représentation et redéfinition de la relation avec les Premiers peuples dans la chanson québécoise depuis 1960 : de la prise de conscience à l'émergence d'une chanson des Premiers peuples

Johanne MELANÇON, Université Laurentienne

La chanson populaire constitue un moyen privilégié pour faire changer les perceptions et revoir l'image que nous avons construite des Premiers peuples et elle permet de redéfinir les relations entre Autochtones et Allochtones. C'est ce que démontre un parcours de la chanson populaire québécoise de 1960 à 2019, qu'il s'agisse de chansons d'Allochtones (Gilles Vigneault, les Séguin), de chansons d'Autochtones, surtout à partir du succès de Kashtin au début des années 1990, de Chloé Sainte-Marie qui choisit de chanter en *innu-aimun*, ou du métis Samian dans les années 2000 qui multiplie les collaborations, pour arriver à l'émergence d'une chanson autochtone au Québec.

Popular music has the power to change people's perceptions, to revise the image we have created of First Nations, and, ultimately, to redefine the relationship between Aboriginal and non-Aboriginal people. This is precisely what shows a survey of popular Quebecois songs dating from 1960 to 2019 by non-Indigenous singers (Gilles Vigneault, the Séguins) and by First Nations singers, namely Kashtin who rose to success in the early 1990s, but also Chloé Sainte-Marie who has chosen to sing in Innu-aimun, or the Métis artist Samian who has multiplied musical collaborations since the beginning of the 21st century so as to contribute to the emergence of Aboriginal popular music in Quebec.

Si, comme l'affirme Andrée Fortin, « [l']art exprime, mais aussi façonne les identités » (FORTIN 2011, 49), il ne faut pas sous-estimer son importance dans les relations entre les peuples et la rencontre des cultures, entre autres parce qu'il s'avère un puissant vecteur de l'identité nationale. Il en va ainsi de la chanson québécoise qui, comme le constatait Line Grenier,

en tant qu'élément d'identification le plus populaire au Québec et premier grand discours culturel collectif sur l'identité nationale [,] [...] mieux que toute autre, (elle) saurait exprimer, au-delà des apparences, des idées reçues et autres artifices, quelque vérité profonde sur le Québec, son peuple et son histoire. (GRENIER 1992, 95)

Dans ce contexte, que se passe-t-il lorsque la chanson québécoise aborde la question des Autochtones et lorsque des artistes autochtones manifestent leur présence au sein de la chanson québécoise d'expression francophone ? Comme le résume Véronique Audet dans son analyse de la musique des Innus, « [c]e serait une propriété inhérente à la pratique musicale que de se transformer et de transformer le monde, la façon d'être au monde et de le concevoir » (AUDET 2012a, 10). On peut dès lors se demander si la chanson populaire, en tant que pratique artistique, constitue un moyen privilégié pour changer les perceptions, revoir l'image que nous avons construite des Premiers peuples, voire, pour redéfinir les relations entre Autochtones et Allochtones. Car la chanson populaire

JOHANNE MELANÇON

est aussi un lieu de rencontre de l'altérité : « Music is socially meaningful in that it provides means by which people recognize social and cultural identities and the boundaries that separate them » (SCALES 1999, 94). Mais d'abord, quelle image avons-nous des Premiers peuples ? Et quelle image nous renvoie la chanson populaire québécoise des Autochtones, ainsi que des relations entre Autochtones et Allochtones ? En s'attardant principalement sur les paroles des chansons, on verra que si entre le début de la Révolution tranquille et la fin des années 1980, on peut parler d'une prise de conscience et d'une dénonciation du sort réservé aux Autochtones de même que d'un engagement de la part de certains artistes envers leur cause, les années 1990 sont celles d'une prise de parole des Premiers peuples ainsi que d'une transformation des perceptions et des relations, alors que depuis les années 2000, on expérimente de plus en plus différentes rencontres interculturelles, voire transculturelles, et on assiste à l'émergence puis au développement d'une chanson populaire autochtone au sein de la chanson populaire québécoise.

Quelle image avons-nous des Premiers peuples ?

Au Québec et au Canada français, la figure de l'Autochtone est, comme le démontre Gilles Thérien dans une analyse qu'il propose à la fin des années 1980, une « image inventée » (THÉRIEN 1995, 12). En effet, explique-t-il, depuis les premiers explorateurs — Cartier, Champlain — et les premiers missionnaires — Sagard, Lalemant, les Jésuites —, de même que les aventuriers comme le baron de Lahontan, inventeur du mythe du « bon sauvage » dans ses *Dialogues avec Adario*, jusqu'à

l'anthropologue des débuts de l'anthropologie, [...] le Blanc invente un Indien, une figure discursive de l'Indien qui, multipliée, transigée, finit par régler le cadre et les contenus de la *doxa* sur l'Indien. (THÉRIEN 1995, 12)

Amaryll Chanady partage sa vision des choses quand elle constate que « l'Amérindien a constamment été fictionnalisé et transformé en objet mythique dans des chroniques, aussi bien que dans des textes religieux, ethnographiques et littéraires » (CHANADY 1993, 293). Il est vrai qu'à partir du XIX^e siècle, des images stéréotypées sont véhiculées entre autres par « les spectacles itinérants comme le Buffalo Bill Wild West Show » (GATTI 2006, 63) puis à partir du début du XX^e siècle par le cinéma western américain, rappelle Maurizio Gatti, constat qui le mène à conclure que nous sommes en quelques sortes prisonniers d'une image que nous avons construite, avec pour conséquence que :

REPRÉSENTATION ET REDÉFINITION DE LA RELATION AVEC LES PREMIERS
PEUPLES DANS LA CHANSON QUÉBÉCOISE DEPUIS 1960

[u]ne sorte d'interdiction de s'écarter d'un modèle ancestral et traditionnel considéré comme authentique a donc été instituée. [...] Souvent, encore aujourd'hui, plusieurs non-Amérindiens veulent voir les "Indiens à plumes". [...] De même, la nature serait indienne, et la littérature écrite serait blanche, et ainsi de suite. (GATTI 2006, 66-67)

Joëlle Papillon, dans l'introduction au dossier de la revue *Temps zéro* consacré aux imaginaires autochtones contemporains, ne dit pas autre chose lorsqu'elle constate « que l'aveuglement qui empêche de voir les Autochtones en tant que *contemporains* est des plus embarrassants » (PAPILLON 2013, §4).

Ces stéréotypes et ces préjugés se résument en une double « valeur » associée à « l'Indien » dans une logique d'opposition. C'est ce qu'illustre Tzvetan Todorov (TODOROV 1982) qui oppose une projection péjorative à une projection idéalisante de l'Autochtone, ce qui correspond au « [m]audit Sauvage » en opposition au « [b]on Sauvage » des Européens tel que le formule Guy Lafèche (LAFÈCHE 1995). Plus précisément, selon Janet Paterson, c'est la mise en parallèle d'une image négative caractérisée par la nudité, le nomadisme, le tatouage, la polygamie et les rituels païens avec une image positive caractérisée par la simplicité, la liberté, la proximité avec la nature que l'on retrouve abondamment dans la tradition littéraire (PATERSON 2004). Mais à ces deux images du « Sauvage », s'en ajoute une troisième, « celle du Sauvage dégénéré à cause de l'alcool et de la débauche des Blancs » (GATTI 2006, 60), ajoute Gatti, ce qui correspond à l'image aujourd'hui largement véhiculée par les médias qui insistent sur la pauvreté, les problèmes de toxicomanie et de violence, la dépossession et l'acculturation des communautés autochtones. De plus, depuis 1990, une nouvelle image semble s'être imposée au Québec selon l'anthropologue Pierre Lepage, soit celle

de « l'Indien privilégié », « cet exploitateur du système » répète-t-on sans gêne et sans nuance, qui ne paierait « ni taxe ni impôt ». Loin d'être des opprimés, les Autochtones seraient maintenant devenus des « privilégiés » (LEPAGE 2002, 1),

perception que dévoilent des sondages menés en 1992 et 1994, précise-t-il. Pourtant la réalité est tout autre alors qu'on note un état chronique de sous-développement dans plusieurs réserves ainsi qu'un fort taux d'analphabétisme et de décrochage scolaire, de toxicomanie, de violence et de suicides. La récente Commission de vérité et de réconciliation (2007-2015) et l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées (2016-2019) en ont éloquentement témoigné.

JOHANNE MELANÇON

Ceci étant dit, quelle image nous renvoie donc la chanson populaire québécoise ? Comment cette image a-t-elle évolué ? Et comment la chanson a-t-elle entretenu ou transformé cette image ?

1960 - 1990 : Prise de conscience, dénonciation et revendication

D'après Ursula Mathis, qui s'est intéressée à la figure de l'Autochtone dans la chanson québécoise entre 1930 et le début des années 1990, ce n'est qu'en 1960 que le thème des minorités autochtones apparaît. Ses recherches montrent que si les années 1960 sont celles d'une prise de conscience « de la situation déplorable qui était faite aux Autochtones » (MATHIS 1992, 127), les années 1970 sont celles de la dénonciation et des revendications, alors que cette préoccupation s'efface dans les années 1980. Son corpus était constitué de 2360 chansons entre 1930 et 1990 parmi lesquelles elle en retient sept qui traitaient plus précisément de ce thème, surtout des chansons de Gilles Vigneault et du duo folk Richard et Marie-Claire Séguin. Selon Mathis, on doit à Vigneault la première chanson qui se préoccupe du sort réservé aux Autochtones. En effet,

l'on peut comprendre la chanson « Jack Monoloy » de Vigneault comme une des premières voix conscientes de ses responsabilités qui mettent sérieusement en question la prétention des Blancs à la suprématie. (MATHIS 1992, 133)

Cette chanson de 1961¹ met en scène l'« Indien », Jack Monoloy, qui « aimait une Blanche », la Mariouche, histoire d'amour impossible puisque « La Mariouche est pour un Blanc » comme le scande la chute du refrain. Celui-ci renvoie une image positive de l'« Indien » alors que le portrait de Jack Monoloy souligne la proximité du personnage avec la nature : « Jack Monoloy était fringant / Jack Jack Jack Jack Jack / Disaient les canards les perdrix / Et les sarcelles / Monoloy, disait le vent ». Cependant la fin de la chanson est des plus réalistes et tragiques : le cœur brisé, alors que « la rivière coule à peine / Un peu plus lentement qu'avant », Jack Monoloy se suicide, presque dans l'indifférence — même si « [t]ous les bouleaux ont mémoire / Et leur écorce est toute noire » — alors que la Mariouche est au village. C'est la discrimination et le racisme que dénonce ainsi le chansonnier, né en 1928 à Natashquan sur la Côte Nord, où il a côtoyé des Innus et où il n'a pu que constater les relations conflictuelles entre ceux-ci et les « Blancs ».

Mais la situation sociale et politique des Autochtones est en profonde mutation à la fin des années 1960, secouées par le mouvement de décolonisation

---

¹ On peut écouter une version de cette chanson interprétée par Gilles Vigneault à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=Lf5kDijBi7o>

REPRÉSENTATION ET REDÉFINITION DE LA RELATION AVEC LES PREMIERS
PEUPLES DANS LA CHANSON QUÉBÉCOISE DEPUIS 1960

qui a marqué cette décennie. Ainsi, après le *Livre blanc* (1969) du gouvernement libéral de Pierre E. Trudeau qui proposait la fin de la tutelle du fédéral mais sans reconnaissance de l'identité particulière des Autochtones, ceux-ci, fortement opposés au projet, se mobilisent. On assiste alors au développement de mouvements et d'organisations politiques autochtones qui proposent comme solution l'autonomie gouvernementale pour les Premiers peuples et mettent de l'avant des revendications territoriales. Aussi, au début des années 1970, le développement économique lié aux ressources hydroélectriques du Québec ne se fera pas sans négociations. C'est dans ce contexte que sont signées la *Convention de la Baie James et du Nord québécois* avec les Cris en 1975 et la *Convention du Nord-Est québécois* avec les Naskapis en 1978, deux traités dans un esprit de partage et de coopération selon Pierre Lepage (LEPAGE 2002, 55). Mais ces ententes ne font pas l'unanimité. Les débats qu'elles suscitent contribuent à la prise de conscience et à la dénonciation de l'attitude coloniale des Allochtones, qui s'expriment « avec plus de violence » (MATHIS 1992, 136), dans une chanson plus engagée pourrions-nous dire. La dépossession des Premiers peuples est ainsi clairement dénoncée dans la chanson « Sam Séguin »² (1973) de Marie-Claire et Richard Séguin, second texte que retient Mathis dans son analyse. Cette chanson a d'ailleurs été composée et interprétée lors des négociations avec les Cris dans le cadre du développement hydroélectrique de la Baie James et s'inscrit donc de plein pied dans la prise de conscience de la situation des Autochtones qui suscite un nouveau discours. Selon l'écrivaine et parolière Hélène Pedneault, les Séguin auraient alors

écrit la première chanson qui prend la défense des Amérindiens, pillés par les Blancs jusqu'à l'humiliante tutelle. La première fois qu'ils l'ont chantée, c'était au concert d'Amisqua, où ils se ralliaient aux dissidents Cris qui ne voulaient pas de la Baie James. (PEDNEAULT 2003, 17)

Et « “Sam Séguin” fut le grand succès du “Spectacle de défense pour la Baie-James [*sic*]” en 1973 » (MATHIS 1992, 137). S'inscrivant dans un contexte fortement marqué par le discours postcolonial, cette chanson perpétue cependant l'image de l'Autochtone des manuels scolaires (ARCAND et VINCENT 1979), avec la dépendance à l'alcool (« J'ai besoin d'un peu d'eau d'feu »), la proximité avec la nature (« Mais dès qu'la lune se montre, / L'algonquin appelle toujours »), la pratique du troc (« Les peaux sont belles et la boisson est forte / C'est conclu : une peau d'loup, / Une peau d'castor pour une bouteille »). Mais elle dénonce aussi avec force la dépossession et l'exploitation de l'Autochtone par le « système » — le « Blanc », remplacé par « Sam système » puis par « Sam Baie

² On peut écouter la chanson à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=IoPOBPNHAM4>

JOHANNE MELANÇON

James », à n'en point douter une allusion à « Oncle Sam » et à l'impérialisme américain —, deux thèmes qui rapprochent les Québécois de la Révolution tranquille et les Autochtones en quête d'autonomie. Sur ce même album des Séguin, on trouve aussi la chanson « Génocide »³, encore plus percutante, ne serait-ce que par le titre. Dans son propos, elle reconnaît que les « Indiens » étaient là bien avant les « Blancs », que ce territoire est leur pays; elle déplore ce que les « Blancs » leur ont fait (« on les a mis en cage ») et les Séguin invitent à la compassion en se mettant dans leur peau : « Mais ce soir je suis du sang des Indiens [...] et j'ai leur joie, leur envie, leur ambition et leur souffrance ». Cette chanson propose aussi un métissage musical avec la reprise d'un segment de « Mon pays » (1964) de Claude Léveillée (« Mon pays c'est grand à se perdre / [...] / tu n'entends rien tellement c'est loin ») suivi d'une finale instrumentale où le tambour accompagne un chant autochtone, comme si on pouvait les entendre pendant quelques instants dans ce pays qui reste hors de portée. Par ailleurs, le sort que les « visages pâles » ont réservé aux « Indiens », c'est aussi ce que dénonce l'auteur-compositeur-interprète Lawrence Lepage dans sa chanson « Sol indien » : « Un soir de lune tout a changé, des hommes blancs sont arrivés / [...] / Ils ont pris leur pays, leurs terres et les forêts qu'ils aimaient tant, / Cent peaux d'castors pour un miroir, les vrais sauvages étaient des blancs⁴ ».

La question du territoire et du pays est au cœur des deux autres chansons de Vigneault que retient Mathis. Dans « La quête du pays »⁵ (1976), tant l'Autochtone que le Québécois se sont réveillés et sont en quête de leur identité, c'est-à-dire de leur pays. En fait, la chanson met surtout en scène le Québécois qui cherche son pays, d'abord sous sa maison ancestrale (qu'il démolit sans rien trouver), puis dans la forêt (qu'il rase sans rien en retirer), et finalement dans la terre (qu'il creuse jusqu'en Chine en cédant les richesses à d'autres qui en profitent), mais sans jamais le trouver. Il rencontre alors un Autochtone et lui demande où est son pays. Son interlocuteur lui répond dans sa langue ne donnant pas ainsi tout de suite la solution de l'énigme. Le message est ensuite traduit : « Depuis ton arrivée / J'ai beau t'observer / Je ne comprends pas ce que tu cherches / Si c'est le pays / Tu devrais l'avoir / Tu me l'as volé / J' me d'mande

---

³ Cette chanson n'a pas été retenue par Mathis dans sa compilation parce qu'elle n'a « pu avoir qu'une reproduction de très mauvaise qualité » (MATHIS 1992, 145). On peut l'écouter à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=IoPOBPNHAM4>

⁴ Cette chanson ne fait pas partie du corpus de Mathis. On la retrouve sur le second album de Lepage, *Enfin* (1976). Elle n'évite aucun cliché, que ce soit dans ses paroles ou sa musique. On peut écouter la chanson à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=8UFxIFxMM88>

⁵ On peut écouter la chanson interprétée par Gilles Vigneault à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=ImTjBq_2fiY

REPRÉSENTATION ET REDÉFINITION DE LA RELATION AVEC LES PREMIERS
PEUPLES DANS LA CHANSON QUÉBÉCOISE DEPUIS 1960

c'que t'as fait avec ? » (cité par MATHIS 1992, 138) Ainsi, le « Blanc » lui a volé son pays mais n'a pas su le conserver et, ironie du sort, c'est à lui qu'il vient demander où il se trouve. L'« Indien » apparaît ici comme la figure qui incarne la « tradition du discours sage » (THERIEN 1995 (1988), 25) et il met le « Blanc » devant ses contradictions et son inconscience. On retient que les deux personnages sont dépossédés de leur pays, interprétation de la situation qui relève, tout comme chez les Séguin, de la grille de lecture postcoloniale et suggère un parallèle entre la situation de l'Autochtone et celle du Québécois. Enfin Mathis commente également « Une chanson blanche » (1977) où « l'Autochtone paraît de plus en plus comme le porteur de forces inconnues et de facultés cachées » (MATHIS 1992, 140) ; aussi il « représente la redécouverte de l'instinct et [qui] transmet aux survivants une sagesse secrète seule capable d'indiquer le chemin vers l'avenir » (MATHIS 1992, 140). Mathis en arrive à la conclusion qu'on passe

d'une prise de conscience encore hésitante au début des années 1960, à travers des textes agressifs qui dénoncent le contexte politique, à une signification extrêmement positive et symbolique des minorités autochtones au seuil des années 1980. (MATHIS 1992, 140)

Dans la décennie qui suit, par contre, elle relève une seule chanson abordant ce thème, soit « Protest Song » (1988) de Richard Séguin, comme si les minorités autochtones devenaient en quelque sorte invisibles dans la chanson québécoise.

En fait, le paysage de la chanson québécoise change au cours des années 1980 : celle-ci se fait moins engagée, plus intimiste, et à la fin de la décennie, en plein courant *world beat* ou « musique du monde », surgit Kashtin, formé des musiciens innus Florent Vollant et Claude McKenzie, groupe qui, même s'il chante en *innu-aimun*, jouira d'un énorme succès et sera parfaitement intégré à la chanson québécoise, comme le constataient Line Grenier et Val Morrison dans leur analyse de ce phénomène. Selon elles, Kashtin

est effectivement le premier groupe populaire chantant dans une autre langue à être d'emblée perçu, reconnu et globalement accepté par l'industrie, le public et la critique en tant que vedette foncièrement québécoise. (GRENIER et MORRISON 1995, 76)

JOHANNE MELANÇON

Les années 1990 : la prise de parole des Premiers peuples dans la chanson québécoise

Un dialogue semblait avoir été établi entre les Autochtones et les Allochtones depuis les négociations de la Baie James, mais tout bascule à l'été 1990 avec ce qu'il est convenu d'appeler la « crise d'Oka ». Ce conflit, d'abord territorial, opposait la municipalité d'Oka aux Mohawks (Warriors) de Kanehsatake, territoire enclavé dans le village d'Oka à une cinquantaine de kilomètres au nord de Montréal, au sujet d'un projet d'agrandissement du terrain de golf et d'un développement domiciliaire de condos de luxe. Le conflit durait depuis plusieurs mois lorsqu'il a été exacerbé par l'intervention de la Sureté du Québec le 11 juillet 1990. Une fusillade est survenue, provoquant la mort du caporal Marcel Lemay. La crise s'est alors envenimée et a été par la suite très médiatisée, comme en témoigne une photographie désormais célèbre mettant en scène, littéralement, l'affrontement entre un soldat blanc et un Warrior Mohawk masqué qui se font face⁶. Le conflit prend fin le 26 septembre 1990 alors que les derniers Mohawks retranchés dans la pinède d'Oka-Kanehsatake en sortent, mais les relations resteront longtemps tendues⁷. En fait, selon Isabelle St-Amand, cette crise

demeure sans doute le conflit territorial récent ayant le plus profondément marqué les relations entre les peuples autochtones et allochtones au Québec et au Canada. [...] L'événement remet en question le statu quo et révèle une violence coloniale constitutive des rapports entre les peuples dans l'ensemble canadien. (ST-AMANT 2015, 13)

Tout comme le débat sur le projet de la Baie James dans les années 1970, la crise d'Oka amène des artistes à embrasser la cause des Autochtones. Par exemple, le groupe les French B, formé de Jean-Robert Bisailon et Richard Gauthier auxquels se joint Roger Myron, reprend dans son album *Légitime démenche* (1993), la chanson « M. L'Indien », des paroles de Claude Péloquin sur une musique de Jean Sauvageau, d'abord enregistrée par Péloquin en 1972⁸, justement dans le contexte des négociations de la Convention de la Baie James.

---

⁶ Il s'agit d'une photographie de Shaney Komulainen que l'on peut voir entre autres sur le site de *L'encyclopédie canadienne* à l'article « La crise d'Oka » à l'adresse <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/la-crise-doka-1>

⁷ Pour en savoir davantage sur cette crise, on pourra aussi visionner le documentaire d'Alanis Obomsawin « Kanehsatake, 270 ans de résistance » (ONF, 1993). Voir à l'adresse https://www.onf.ca/film/kanehsatake_270_ans_resistance/

⁸ Cette chanson, que n'a pas retenu non plus Mathis, apparaît dans l'album *Laissez-nous vous embrasser où vous avez mal*. On peut écouter la version originale de la chanson à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=7y0UVAfIbq8>

REPRÉSENTATION ET REDÉFINITION DE LA RELATION AVEC LES PREMIERS
PEUPLES DANS LA CHANSON QUÉBÉCOISE DEPUIS 1960

Cette chanson met en scène un « Indien » dont l'image proposée est presque une caricature : il vit dans un tipi, va à la chasse pour subvenir aux besoins de sa famille et habite un vaste territoire. Accueillant et naïf, il se rend compte trop tard que son territoire a été envahi par le « Blanc » — et le chemin de fer — et qu'il ne lui appartient plus : « y était pu chez eux », comme le scande la chanson en guise de conclusion. Le « Blanc » y est présenté comme le colonisateur sournois et sans vergogne ayant recours à des feintes pour prendre possession du territoire. D'entrée de jeu, la chanson dénonce le sort réservé aux Premiers peuples et souligne le contexte colonial : « Là, j' vous présente monsieur⁹ L'Indien, en l'honneur de tous les déracinés du monde par la civilisation. » La musique vient souligner cet envahissement « par la civilisation » dans les deux versions de la chanson : dans celle de Péloquin / Sauvageau, elle prend d'abord la forme d'une percussion qui rappelle le rythme de la musique amérindienne, pour se transformer peu à peu en un bruit imitant un train qui roule sur des rails et s'achever par le son d'une locomotive qui hurle, alors que la version des French B s'appuie sur une percussion soutenue qui évoque le roulement d'un train, symbole de la colonisation et de la dépossession de « M. L'Indien ». Commentant la reprise de cette chanson peu après la crise d'Oka, Jean-Robert Bisailon lui donne une interprétation politique :

À l'époque cela avait été bien poétique, cela avait un côté romantique parce que [...] on a toujours été quand même sensibles puis un peu sympathiques par rapport à leur cause, parce que [...] sans se sentir nécessairement coupable, c'est clair qu'ils étaient là avant nous autres. (BISAILLON 1995)

Pour le groupe, la question des relations entre Autochtones et Allochtones n'est donc pas réglée et il trouve important de dénoncer la situation, tout comme le faisait Péloquin en 1972. Surtout, et s'inscrivant ainsi dans le sillage de Vigneault et des Séguin, les French B non seulement s'approprient le discours anti-colonialiste de la chanson mais ils s'y associent en le réactualisant : « c'est quelque chose qui pourrait nous arriver à nous aussi comme Québécois si on n'est pas vigilants [...] tu peux te faire manger ton territoire c'est pas long. » (BISAILLON 1995) Ce même message est fortement appuyé par un segment du vidéoclip¹⁰ où pendant que Gauthier scande la chanson, Bisailon trace un graffiti

---

⁹ Il faut évidemment entendre la formule de politesse employée ici avec beaucoup d'ironie.

¹⁰ On peut visionner le clip réalisé par Claude Grégoire à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=Ds3GdV7qfiE>

sur un wagon abandonné nous donnant à lire « autonomie »¹¹, mot qui renvoie à la même revendication pour les Autochtones et les Québécois. Comme l'analyse Thérien dans la littérature québécoise des années 1960 à 1980, « on s'aperçoit que la figure de l'Indien agit comme un miroir pour le Québécois, image du colonisé » (THÉRIEN 1995 (1988), 28) ; c'est « l'Indien [...] qui [...] partage le sort [...] des Québécois. Les deux sont les victimes d'un pouvoir colonisateur » (THÉRIEN 1995 (1988), 29). Québécois et Autochtones solidaires d'un même combat ? Selon Bisaillon, il faut voir dans la chanson de Péloquin¹² une sensibilité à la situation des Premiers peuples, parce que, comme les Québécois, ils ont été dépossédés de leur territoire. Il ne s'agit plus seulement de dénoncer le sort réservé aux Autochtones, mais, à la veille d'un second référendum sur la souveraineté du Québec, de rappeler que les revendications autonomistes sont légitimes et urgentes pour les deux nations. Cependant, dans cette chanson et ce clip, c'est encore le « Blanc » qui parle ; l'Autochtone reste un « personnage de papier » (THÉRIEN 1995 (1988), 25) qui « vient accentuer les images du passé et la condition de colonisé » (THÉRIEN 1995 (1988), 29), ce dont témoigne aussi le vidéoclip qui, filmé le long des rails à Kanawahke, propose un mélange de clichés du passé et d'images contemporaines d'Autochtones dans un collage qui suit le rythme de la musique. L'image finale, qui met en face à face un policier de la Gendarmerie royale du Canada et un chef autochtone portant la coiffe de plumes, rappelle la photographie de l'affrontement à Kanehsatake entre un soldat et un *warrior* — photographie qui apparaît d'ailleurs dans le clip —, suggérant ainsi qu'aucun progrès n'a été accompli dans les relations entre « Blancs » et « Indiens ».

Par ailleurs, c'est justement au moment de la crise d'Oka qu'un duo innu, chantant dans sa langue maternelle, conquiert le public québécois¹³ avec ses chansons country-folk aux accents pop et rock, musique métissée de percussions rappelant les origines autochtones des deux musiciens. En fait, comme le souligne Christopher Scales, au cours des années 1990, « First Nations popular music [...] has become an important medium for the creation, negotiation, and maintenance of Canadian First Peoples' social and cultural identity » (SCALES 1999, 94). Véronique Audet ajoute :

---

¹¹ Un autre discours politique se greffe à ce segment du clip alors que Bisaillon trace d'abord le « A » du mot « autonomie » qu'il entoure d'un cercle, rappelant ainsi le symbole anarchiste.

¹² Notons que Péloquin reprend cette chanson dans son album *Tout le monde au ciel* (1999) et il en change légèrement les paroles. Surtout, il lui donne un nouveau titre : « Moi, l'Indien ».

¹³ Cependant, rappelle Jean-François Létourneau, « lors des événements d'Oka, les diffuseurs ont demandé aux radios de bannir le groupe des ondes. Les gens mécontents appelaient aux stations et menaçaient de les boycotter si elles continuaient à faire jouer "cette musique de Sauvages" » (LÉTOURNEAU 2017, 38) Voir aussi SCALES 1999, 99 et AUDET, 2012a, 131.

REPRÉSENTATION ET REDÉFINITION DE LA RELATION AVEC LES PREMIERS
PEUPLES DANS LA CHANSON QUÉBÉCOISE DEPUIS 1960

Certainement, l'intégration et l'appropriation de la musique rock par les Autochtones révèlent une transformation significative du mode d'être au monde traditionnel et une ouverture transculturelle et médiatique de leur identité. (AUDET 2012a, 103)

C'est dans ce mouvement que s'inscrit le groupe Kashtin (1985-1995), dont le nom signifie « tornade », qui a enregistré trois albums entre 1989 et 1994 avec des chansons qui se retrouvent au sommet des palmarès et qui témoignent de « l'expérience innu » — la marche, les valeurs ancestrales comme l'importance de protéger la terre-mère, la fidélité aux siens et à ses origines mais aussi d'une volonté de projeter une image positive et optimiste de sa communauté, comme le souligne le livret accompagnant leur premier album :

Kashtin aimerait, par la musique, pouvoir faire éclater la bulle de l'indifférence et vous charmer par la différence. [...] Pour Kashtin, la musique garde toujours son pouvoir, celui de transmettre, au-delà des paroles, l'esprit traditionnel. Par esprit traditionnel, on veut dire les valeurs de notre peuple entre autres le partage, la générosité, la tolérance et le respect de la nature. (KASHTIN 1989)

Dans le contexte d'une industrie de la chanson populaire qui se transforme et fait de plus en plus de place à une dimension visuelle, le groupe produira plusieurs vidéoclips qui contribueront à construire leur image de marque. Ils présentent le plus souvent le groupe en performance, parfois en situation de spectacle *live*, mais surtout dans un environnement extérieur ou dans un décor évoquant l'extérieur (comme autour d'un feu, même dans un milieu urbain, dans le clip sur la chanson « E Uassiuian »¹⁴), ou encore avec des prises de vue évoquant les grands espaces, même dans un contexte très contemporain, comme les motoneiges près de la rivière Harricana¹⁵ qui côtoient les caribous dans le nord du Québec. L'espace privilégié dans les vidéoclips confirme une image traditionnelle et positive des Premiers peuples — la proximité avec la nature, des gens souriants — mais montre aussi qu'ils ne sont plus des « Indiens à plumes ». La chanson « Tshinanu » — mot qui signifie « Nous autres » et qui « symbolise la nouvelle génération d'innuat » selon le livret de l'album —, véritable carte de visite du groupe, « [d]evenue avec le temps un hymne national », le démontre bien. D'ailleurs le vidéoclip¹⁶ associé à cette chanson construit un récit autour du

---

¹⁴ On peut visionner ce clip à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=MfccVzCw4Uc>

¹⁵ On peut visionner le clip sur la chanson « Harricana » à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=DYOjTyVug1k>

¹⁶ On peut visionner ce clip à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=etPqwfCZP18>

groupe et de son succès, et brosse le portrait tout à fait contemporain de sa communauté : on y voit les « vrais » Innus à Mani-utenam en 1990 qui, à la fin du clip, forment un grand cercle joyeux en dansant le *makusham*¹⁷, cette danse-célébration qui rassemble les Innus. Avec Kashtin, la chanson populaire devient donc, au sein de la chanson québécoise, un espace de prise de parole et d'affirmation identitaire, non seulement parce que ce sont des Innus qui chantent mais parce qu'ils choisissent de chanter qui ils sont dans leur langue, l'*innu-aimun*. Par le métissage de sa musique et au moyen de ses vidéoclips, le duo contribue à la fois à affirmer l'identité innue et à déconstruire l'image stéréotypée de « l'Indien » : ses chansons parlent de valeurs humaines universelles, les clips proposent des images d'une coexistence harmonieuse de la tradition et de la modernité. Sans parler de politique, Kashtin devient un agent de changement pour les Premiers peuples et non seulement transforme la chanson québécoise, mais ouvre la voie à une nouvelle génération d'artistes autochtones¹⁸. Grâce à Florent Vollant et à Claude McKenzie, et malgré les tensions politiques et sociales qui traversent les années 1990, la chanson québécoise commence à devenir un lieu de rencontres, souvent festif, entre Autochtones et Allochtones.

Depuis les années 2000 : Les rencontres

Le XXI^e siècle s'ouvre dans un contexte de dialogue avec les Premiers peuples avec la négociation entre le gouvernement québécois et la nation Cri d'une nouvelle Paix des Braves signée en 2002, trois siècles après La Grande Paix de Montréal de 1701, entente qui renouvelle la Convention de la Baie James et du Nord. Au même moment, dans la chanson québécoise, Florent Vollant poursuit une carrière solo sous le signe de la rencontre et de la collaboration, et contribue activement à l'essor de la chanson populaire autochtone avec le studio Makusham qu'il a mis sur pied à Mani-utenam. Depuis l'aventure de Kashtin, il a produit cinq albums : l'album de Noël *Nipaiamianan* (1999, réédité en 2014) — qui « résumait la rencontre entre deux cultures, entre deux spiritualités » (BRUNET 2003, 8) —, *Katak* (2003), *Ekumamu* (2009), *Puamuna* (2015) et *Mishta Meshkenu* (2018) qui « traduit le tempérament voyageur de l'artiste né au Labrador et sa volonté de rapprocher le Nord et le Sud québécois » (ICI Radio-Canada.ca 2018). Tous ces albums et l'ensemble de sa carrière ont en commun les collaborations avec d'autres artistes, notamment Richard Séguin, Luce

¹⁷ Véronique Audet définit ainsi le *makusham* : « Le terme [...] désigne à la fois une célébration rituelle et festive, le repas partagé collectivement à ces occasions et la danse traditionnelle innue » (AUDET 2012a, 70).

¹⁸ Selon Audet, « Le succès de Kashtin, en plus d'être d'une influence majeure chez les Autochtones, a tracé la voie aux autres artistes autochtones [...]. En créant un intérêt chez les producteurs et les consommateurs pour les productions musicales autochtones, il a favorisé leur intégration et leur reconnaissance dans l'industrie musicale commerciale » (AUDET 2012a, 133).

REPRÉSENTATION ET REDÉFINITION DE LA RELATION AVEC LES PREMIERS
PEUPLES DANS LA CHANSON QUÉBÉCOISE DEPUIS 1960

Dufault, Marc Déry, Claude Péloquin, Éric Lapointe, Gilles Vigneault, Richard Desjardins, Zachary Richard, Chloé Sainte-Marie, le Métis Samian ainsi que le réalisateur et guitariste Réjean Bouchard. Florent Vollant poursuit ainsi, depuis plus de trois décennies, un projet artistique marqué par l'interculturalité où la rencontre, l'échange, le dialogue et le respect sont au premier plan. Car pour Vollant, la musique est non seulement une façon d'exprimer sa fierté d'être Autochtone, mais aussi une occasion d'aller à la rencontre de l'autre, comme en témoigne par exemple le concept de « Clé du studio », émission diffusée sur les ondes de la chaîne APTN (*Aboriginal People Television Network*) qui misait sur la rencontre « spontanée » entre deux artistes de la chanson, l'un Autochtone, l'autre Allochtone. À la fin de chaque émission, l'invité(e) recevait la clé du studio et à son tour il invitait un ou une artiste à qui il remettrait cette clé¹⁹. La rencontre caractérise aussi la musique de Florent Vollant qui intègre des sonorités très nord-américaines à une rythmique traditionnelle — qu'il garde toujours en tête, selon son propre aveu — et que l'on sent dans sa musique. Également, le thème de la rencontre est très présent dans les paroles de ses chansons, souvent dans le sens d'un rassemblement, par exemple dans « Nikana », sur l'album *Katak* : « À l'origine d'un rêve, sur les rythmes du cœur / un rassemblement, qui devient une danse / un Makusham / Partager sa fierté / Dans le respect des différences. » Enfin, il interprète parfois des chansons de d'autres artistes — Autochtones provenant de d'autres nations ou Allochtones — et il a souvent offert des performances en duo, sur disque (Luc de Larochellière), sur scène (Claire Pelletier, Gilles Vigneault) et dans des vidéoclips (Éric Lapointe, Samian, Paco Ottawa). De cette façon, l'artiste innu construit une autre image de l'Autochtone. On comprend alors que, « [a]n inspired artist, spirit seeker, proud defender of his culture, songwriter, composer, and performer of folk-country-rock/pop music in the Innu-aimun language, he [FV] is an important figure in the Québécois and Aboriginal popular music scene in Quebec » (AUDET 2012, 408).

À l'autre bout du spectre, l'interprète québécoise allochtone Chloé Sainte-Marie qui chante en *innu-aimun*, offre un bel exemple d'interculturalité, voire de transculturalité, allant non seulement à la rencontre des Premiers peuples, mais s'intégrant à leur communauté en adoptant leur langue. Dès son premier album, *Je pleure, tu pleures* (1999), elle chante deux chansons en innu. Dans le second, *Je marche à toi* (2002), elle reprend deux chansons de Philippe McKenzie, considéré comme le « père » de la chanson innue contemporaine, et chante pour la première fois un texte de Joséphine Bacon, la poète innue dont elle interprétera deux chansons sur son troisième album, *Parle-moi* (2005). Enfin son

---

¹⁹ Treize émissions sont en ligne sur le site d'APTN à l'adresse <https://aptn.ca/cledustudio/>

JOHANNE MELANÇON

quatrième album, *Nitshisseiniten E Tshissenitamin / Je sais que tu sais* (2009), propose 16 chansons de Philippe McKenzie ainsi que deux textes de Joséphine Bacon, chantés et/ou récités dans leur langue d'origine. Fait intéressant, il existe deux versions de la chanson qui donne son titre à l'album, « Je sais que tu sais »²⁰. Sur l'album, l'interprète chante en innu. La seconde version propose un « duo croisé » de Chloé Sainte-Marie avec Joséphine Bacon alors que l'interprète récite le texte en innu et que la poète en donne une version en français²¹.

Cette pratique et esthétique de la rencontre se manifeste aussi chez une nouvelle génération d'artistes autochtones ou métis dont Samian est la figure la plus connue. Métis par sa mère algonquine, Samuel Tremblay a été élevé dans la réserve de Pikogan, enclavée dans la ville d'Amos, en Abitibi. Le jeune homme a réussi à surmonter ses problèmes de toxicomanie grâce à l'expérience du Wapikoni mobile, « studio ambulant de formation et de création audiovisuelle des Premières Nations » fondé par Manon Barbeau en 2004²². L'écriture et la pratique du rap, thèmes qu'abordent plusieurs de ses chansons, représentent pour lui une thérapie et un art de vivre. Chanteur engagé, le rappeur pose un regard critique sur la réalité sociale, les valeurs traditionnelles et l'identité des Premiers peuples, en particulier la sienne, métisse, ainsi que sur la société contemporaine dont il dénonce le racisme, le matérialisme, l'hypocrisie et les injustices. La chanson qui l'a fait connaître, « La Paix des Braves » (2007), a été écrite et interprétée en collaboration avec les membres du groupe québécois de rappeurs engagés Loco Locass. Dans cette chanson, où l'Autochtone — le Métis en fait — prend résolument la parole, il est question d'une nouvelle rencontre entre les Québécois — les « Blancs », représentés par Loco Locass — et les Autochtones — représentés par le métis algonquin Samian. Celle-ci cherche à réécrire l'histoire, à corriger la méprise de la découverte d'un « Nouveau Monde » (« oui, j'me souviens que nous fûmes les premiers touristes en ce pays ») : « Samian, Loco Locass! / Il était temps que l'union se fasse / Qu'on remonte la vraie histoire / Pour qu'on puisse y faire face! / On veut mettre un pont entre les Nations ». Le refrain invite à une nouvelle « alliance » où la volonté de « se métisser » est affirmée, en français et en anishnabeemowin (la langue algonquine), la musique devenant le lieu de la rencontre des deux cultures :

---

²⁰ On lira avec intérêt l'analyse qu'en propose Jean-François Létourneau dans son essai *Le territoire dans les veines* (LÉTOURNEAU 2017, 64-67).

²¹ Cette version a été enregistrée pour l'album collectif *Les légendes d'un peuple*, projet de l'auteur-compositeur-interprète québécois Alexandre Belliard. On peut écouter cette version sur Youtube à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=n4pJmuSLv1k>

²² On peut consulter ce site à l'adresse <http://www.wapikoni.ca/>

REPRÉSENTATION ET REDÉFINITION DE LA RELATION AVEC LES PREMIERS
PEUPLES DANS LA CHANSON QUÉBÉCOISE DEPUIS 1960

Hochelaga, Stadaconé ! / On débarque en rabaska / C't'année, on a décidé
de se métisser / Parce qu'on a retissé l'alliance en Nouvelle-France / Entre
autochtones et francophones ! / *Mamawintiwini mi iima eiji mackawisiak,*
mackawisiak / Eawiakowiak etitentakosiak ! (La force vient de l'unité) /
C'est en mêlant le son qu'on scelle le pacte !

De façon ironique et provocatrice, les images du clip²³ qui accompagne cette chanson convoquent tous les clichés, tant chez les « Blancs » — couvre-chef à la Daniel Boone, chemise à carreaux, tuque, ceinture fléchée, veste à frange — que chez les « Indiens » — tipi, calumet de paix, costume traditionnel. Il faut lire cette mise en scène comme une parodie qui nous invite à remettre en question notre regard sur les Premiers peuples ainsi qu'à faire un examen de conscience de notre passé de colonisateur. Il faut aussi lire ces images comme une volonté de revivre cette rencontre pour renouveler la relation entre les deux peuples avec par exemple la cérémonie du calumet de paix dans le tipi. Enfin, de façon festive, le clip nous convie à une danse rassembleuse, un *pow-wow* où tous se rencontrent, dansent et chantent d'une même voix. À la fois autobiographiques, autocritiques et critiques, les chansons de Samian invitent les Premiers peuples à rompre avec la victimisation et le discours « guerrier » de certains considéré comme dépassé, revendiquant une ouverture envers le monde et les cultures, proposant un projet de société humaniste et universaliste. Héritier de Kashtin, Samian confirme une prise de parole autochtone, mais cette parole se fait plus résolument politique. Ainsi, sur son second album, *Face à la musique* (2010), il reprend l'hymne du groupe, « Tshinanu », et s'approprie la chanson en y ajoutant des paroles de son cru, en français — et s'adressant ainsi tant aux Autochtones qu'aux Allochtones —, qu'il récite en contrepoint des paroles originales en innu chantées par Florent Vollant, artiste invité pour la chanson. Samian fait ainsi de « Tshinanu » une chanson engagée qui véhicule un message d'espoir et de détermination :

On est forts et fiers, on rassemble les Nations. / C'est la voix du peuple, le
chant de la détermination. / C'est le cri de la victoire, c'est le cri de la
liberté. / C'est le cœur des guerriers, c'est la voix des oubliés !/
Faudra dire à nos enfants que le monde leur appartient, qu'on peut croire
en l'impossible et qu'on n'est pas les plus à plaindre. / Pourtant, on vient
d'ici et on nous traite en étrangers. / Par contre on est la preuve que les
choses peuvent changer.

---

²³ On peut visionner ce clip qui a été tourné à Pikogan, lieu d'origine de Samian, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=CvIYBsaZKiI>. La chanson repose aussi sur un métissage musical en intégrant de la musique traditionnelle autochtone ainsi que certains motifs chantés.

JOHANNE MELANÇON

Il convie les siens à prendre la parole, à prendre leur place : « Les paroles de cette chanson veulent changer la face du monde, veulent donner de la fierté, veulent nous sortir de l'ombre ». Il les invite aussi à porter un regard vers l'avenir, ensemble (soulignant la force de la communauté), sans toutefois renier le passé : « C'est ensemble qu'on vaincra, c'est ensemble qu'on leur dira que sur les terres du Canada on est encore là ! » :

On n'est pas les victimes mais une autre génération. / Celle qui a le pouvoir de nous offrir un horizon, de rattraper le temps perdu, de rendre hommage aux aînés, de les rassurer en leur disant qu'on ne va pas abandonner. / Ce sera long... et les épreuves seront tenaces / Faudra du cœur, du courage, de la force et de l'audace / En l'honneur de leur mémoire on marchera sur leurs traces / La tête haute comme des braves, parce qu'ici, c'est notre place / Sans oublier qu'on est l'espoir de demain, qu'on a le pouvoir de réparer, de rebâtir le monde de nos mains. / Et quoi qu'il advienne, on reste ensemble, solides, car peu se souviennent qu'on est ce qui reste du génocide²⁴ !

Enfin, il appelle à l'action : « Il est temps qu'on se lève, qu'on prenne position, qu'on nourrisse nos rêves d'espoirs et d'ambitions ! »

Pour tout dire, ce « Warrior » des mots, poursuit la déconstruction de notre « image inventée » de l'Autochtone dans un style musical très contemporain, urbain et engagé. Son rap se fait discours de résistance, de reconnexion — ses chansons lui permettent de retrouver des éléments de sa culture autochtone — et de résilience. Cependant, l'expérience personnelle qu'il met en scène dans ses chansons rappelle aussi, contrairement aux chansons d'un Florent Vollant, l'image négative de l'Autochtone aux prises avec des problèmes de pauvreté, de toxicomanie, de délinquance, de violence, ce qui s'explique peut-être aussi par le contexte de la Commission de vérité et de réconciliation qui a reçu les témoignages de nombreux Autochtones au sujet de leurs expériences dans les pensionnats autochtones entre 2007, année de la parution du premier album de Samian, et 2015, et dont le rapport final concluait à un « génocide culturel » à l'égard des Premiers peuples du Canada. (COMMISSION DE VÉRITÉ ET RÉCONCILIATION DU CANADA 2015, 1)

---

²⁴ Le mot « génocide », qui rappelle la chanson des Séguin, prend aujourd'hui une signification particulière alors que le rapport final de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées conclut « que les politiques, les omissions et inactions passées et actuelles du Canada à l'égard des Premières Nations, des Inuits et des Métis équivalent à un génocide ». (Une analyse juridique du génocide 2019, 1)

**Des stéréotypes à la réalité contemporaine à travers une prise de parole
autochtone**

Aujourd'hui, de plus en plus de jeunes Autochtones choisissent la chanson comme mode d'expression artistique comme en témoigne le site « Musique nomade | Nikamowin »²⁵ fondé en 2006 par Manon Barbeau après le succès du Wapikoni Mobile. « Musique nomade » offre une nouvelle vitrine aux musiciens des Premières Nations du Québec ainsi qu'à ceux de d'autres provinces canadiennes. Une navigation rapide permet de constater à quel point leurs chansons appartiennent à des esthétiques différentes, du traditionnel jusqu'à l'électro. Provenant de toutes les nations, ces artistes chantent aussi en plusieurs langues — français, anglais et différentes langues autochtones. On est bien loin des stéréotypes et de l'imaginaire construit depuis les premières rencontres avec les Premiers peuples.

À n'en point douter, au cours du dernier demi-siècle, la chanson populaire québécoise a su exprimer une prise de conscience et dénoncer le sort réservé aux Premiers peuples, mais aussi depuis Kashtin, comme pratique artistique, elle a permis l'essor d'une chanson populaire autochtone, contribuant à une prise de parole et même à un appel à l'action chez les Premiers peuples. Surtout, elle a contribué à modifier leur image en reléguant aux boules à mites cette « image inventée » de l'« Indien ». Il est indéniable que la chanson populaire autochtone s'est forgé une place au sein de la chanson populaire québécoise, et peut-être même est-elle en train de la transformer. Ainsi, on pourrait s'interroger sur la question de la langue puisque plusieurs artistes autochtones chantent non seulement dans leur langue, mais également à la fois en français et en anglais. Il faudrait aussi se pencher sur ce qui semble être l'émergence d'une industrie — pensons au studio de Florent Vollant et au site Musique nomade de même qu'à la chaîne APTN. Enfin, ce n'est peut-être pas un hasard si lors du gala de l'ADISQ (Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo) en octobre 2019, la nouvelle catégorie « Artiste autochtone de l'année » a été créée et que le lauréat Florent Vollant a insisté pour que tous les artistes autochtones présents l'accompagnent sur la scène pour recevoir avec lui le trophée²⁶.

---

²⁵ On pourra consulter le site de Musique nomade + Nikamowin à l'adresse <https://nikamowin.com/fr/musique-nomade>

²⁶ On peut visionner ce « moment historique » où le Félix de l'Artiste autochtone de l'année a été remis par la poète Joséphine Bacon et le chef Ghislain Picard à l'adresse <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1364733/felix-florent-vollant-adisq-fierte-partagee>

Bibliographie

ARCAND, Bernard et Sylvie VINCENT. 1979. *L'image de l'Amérindien dans les manuels scolaires du Québec. Comment les Québécois ne sont pas des sauvages*. Montréal : Hurtubise HMH, collection « Cahiers du Québec ».

AUDET, Véronique. 2012a. *Innu Nikamu. L'Innu chante. Pouvoir des chants, identité et guérison chez les Innus*. Québec : Presses de l'Université Laval.

AUDET, Véronique. 2012b. "Aboriginal Popular Music in Quebec: Influences, Issues, and Rewards. Interview: Florent Vollant with Véronique Audet". Dans *Aboriginal Music in Contemporary Canada. Echoes and Exchange*, sous la dir. d'Anna Hoefnagels et Beverly Diamond, 408-418. Montréal & Kingston : McGill-Queen's University Press.

BISAILLON, Jen-Robert. 1995. Entrevue de Marc Coiteux avec le groupe French B. *Midi Plus*, Musique Plus. 4 : 23.

BRUNET, Alain. 2003. « Venir de Katak », *La Presse*, 18 octobre : 8.

CHANADY, Amaryll. 1993. « L'Indien et les discours identitaires. » Dans *L'« Indien », instance discursive. Actes du Colloque de Montréal 1991*, sous la dir. de Antonio Gomez-Moriana et Danièle Trottier, 293-310. Montréal : Éditions Balzac.

Commission de vérité et réconciliation du Canada. 2015. *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir. Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*. Montréal / Kingston / London / Chicago : McGill / Queen's University Press.

Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées. 2019. *Une analyse juridique du génocide : un rapport supplémentaire de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées*. https://www.mmiwg-ffada.ca/wp-content/uploads/2019/06/Rapport-suppl%C3%A9mentaire_Genocide-1.pdf

FORTIN, Andrée. 2011. « De l'art et de l'identité collective au Québec. » *Recherches sociographiques* 52(1) : 49-70.

REPRÉSENTATION ET REDÉFINITION DE LA RELATION AVEC LES PREMIERS
PEUPLES DANS LA CHANSON QUÉBÉCOISE DEPUIS 1960

GATTI, Mauricio. 2006. *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*, préface de François Paré. Montréal : Hurtubise HMH.

GRENIER, Line. 1992. « 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* sous la dir. de Denis Saint-Jacques et Roger de La Garde, 91-104. Québec : CEFAN et Nuit blanche éditeur.

GRENIER, Line et Val MORRISON. 1995. « Le terrain socio-musical au Québec : “Et dire qu’on ne comprend pas toujours les paroles...” ». *Études littéraires*, 27(3) : 75-98. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1995-v27-n3-etudlitt2254/501097ar/>

ICI Radio-Canada.ca. 2018. « Mishta Meshkenu : Florent Vollant veut que les routes se croisent vraiment », 25 septembre. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1126094/mishta-meshkenu-nouvel-album-florent-vollant-innu-communautés-autochtones-offenbach>

KASHTIN. 1989. *Kashtin*. Claude McKenzie et Florent Vollant. Trans-Canada PPFL-2009.

LAFLÈCHE, Guy. 1995. « Les maudits sauvages et les saints martyrs canadiens ». Dans *Figures de l’Indien*, sous la direction de GILLES THÉRIEN. Montréal : Typo.

LEPAGE, Pierre. 2002. *Mythes et réalités sur les peuples autochtones*. Québec : Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse.

LÉTOURNEAU, Jean-François. 2017. *Le territoire dans les veines*. Montréal : Mémoire d’encrier.

MATHIS, Ursula. 1992. « “La Mariouche est pour un blanc” (Jack Monoloy). À propos de la question des minorités dans la chanson canadienne-française. » *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d’études canadiennes*, 6 (Fall/Automne) : 127-149.

PAPILLON, Joëlle. 2013. « Imaginaires autochtones contemporains ». *Temps zéro* 7 (décembre) : n.p. <https://tempszero.contemporain.info/document1065>

JOHANNE MELANÇON

PATERSON, Janet M. 2004. *Figures de l'autre dans le roman québécois*. Québec : Éditions Nota Bene, coll. « Littérature(s) ».

PEDNEAULT, Hélène. 2003. « Sur les traces de Richard Séguin. » Dans Richard Séguin, *Au pied des peupliers, textes choisis (1972-2003)*, 15-24. [s.l.] : Éditions de la roche éclatée.

ST-AMANT, Isabelle. 2015. *La crise d'Oka en récits. Territoire, cinéma et littérature*. Québec : Presses de l'Université Laval.

SCALES, Christopher. 1999. "First Nations Popular Music in Canada: Musical Meaning and the Politics of Identity", *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 19(2): 94- 101. <http://id.erudit.org/iderudit/1014450ar> DOI: 10.7202/1014450ar

THÉRIEN, Gilles. 1995 (1988). « L'Indien du discours. » Dans *Figures de l'Indien*, sous la dir. de GILLES THÉRIEN, 11-31. Montréal : Typo.

TODOROV, Tzvetan. 1982. *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*. Paris : Éditions du Seuil.