

## Spazio musicale e co-costruzione del senso di comunità: il Québec dei Cowboys Fringants tra società, idee di luogo e impegno ambientale

*Il Québec, a partire dalla «Révolution tranquille» degli anni Sessanta, ha vissuto una interessante evoluzione nella definizione della sua identità. Varie vicissitudini sociali, economiche e ambientali hanno stimolato un peculiare percorso culturale della comunità francofona, che conta circa sette milioni di persone immerse nel contesto anglofono nordamericano. In questo quadro le sonorità, i testi, i video e le ambientazioni del gruppo folk-rock dei Cowboys Fringants strutturano «idee di luogo» e offrono uno specchio fedele della società quebecchese e dell'idea di collettività di cui si fanno «portavoce». Non solo i CF descrivono il territorio, ma provano anche a plasmarlo attivamente, attraverso un concreto impegno sociale e con connessioni dirette con la ricerca scientifica. Il grande consenso registrato permette al gruppo di veicolare il «senso» della comunità quebecchese e anche temi «impegnati», come la critica sociale e la consapevolezza ambientale, utili a co-costruire l'immaginario collettivo. La loro azione contribuisce anche alla riflessione sul rapporto tra arte e scienza.*

### **Musical Landscape and Co-construction of a Sense of Community: Cowboys Fringants and Quebec between Society, Ideas of Place and Environmental Commitment**

*Since the «Quiet Revolution» in 1960s, Quebec has seen its identity to evolve in a strikingly interesting manner. Its numerous social, economic and environmental issues have only contributed to foster the unique cultural transformations of its francophone community of about seven million people living in the north American anglophone context. Within this context, the music, lyrics, videos and locations created by the folk-rock group Cowboys Fringants generate «ideas of place» and offer a true reflection of Quebecers' society, together with the idea of community it advocates. Cowboys Fringants not only describe the territory, but also try to actively shape it by being involved in the community and networking with scientific research directly. The high social consensus received has granted them the opportunity to convey Quebec's «sense of community» alongside issues dealing with social criticism and environmental awareness. Their work may help co-building a collective imaginary and draw attention to reflect on the relationship between art and science.*

### **Espace musical et co-construction du sens de communauté : le Québec des Cowboys Fringants entre société, idées de lieu et engagement environnemental**

*A partir de la « Révolution tranquille » des années 60, le Québec a vécu une intéressante évolution dans la définition de son identité. Diverses vicissitudes sociales, économiques et environnementales ont stimulé un parcours culturel propre à la communauté francophone, environ sept millions de personnes plongées dans le contexte anglophone nord-américain. Dans ce cadre, les textes, mélodies et vidéoclips du groupe folk-rock des Cowboys Fringants structurent des « idées de lieu » et offrent un reflet fidèle de la société québécoise et de l'idée de collectivité dont le groupe se fait le porte-parole. Non seulement les CF décrivent leur territoire, mais ils essayent aussi de modeler ce dernier; à travers un engagement social concret et des connexions directes avec la recherche scientifique. Le grand succès de public permet au groupe de véhiculer le « sens » de la communauté québécoise et des thèmes « engagés », comme la critique sociale et la conscience environnementale, utiles pour la co-construction de l'imaginaire collectif, leur action pouvant finalement contribuer à la réflexion sur la relation entre l'art et la science.*

**Parole chiave:** Québec, idee di luogo, musica e geografia, arte e scienza, sociolinguistica, rappresentazioni sociali

**Keywords:** Québec, ideas of place; music and geography, art and science, sociolinguistics, social representations

**Mots-clés :** Québec, idées de lieu, musique et géographie, art et science, sociolinguistique, représentations sociales

Massimiliano Tabusi, Università per stranieri di Siena, Dipartimento di Ateneo per la didattica e la ricerca – tabusi@unistrasi.it

Jonathan-Olivier Merlo, Università per stranieri di Siena, Centro Class per le lingue straniere – merlo@unistrasi.it

**Nota:** i paragrafi 2, 3 e 4 sono da attribuire a Jonathan-Olivier Merlo, i paragrafi 5 e 6 a Massimiliano Tabusi; i paragrafi 1 e 7 sono da considerare condivisi, come la concezione dell'insieme del testo.



## 1. Introduzione

Questo lavoro costituisce un piccolo passo su un sentiero di indagine, tutt'altro che concluso, che riflette sul rapporto tra arte e geografia. Il *focus* è sulla capacità performativa della musica (Tabusi, 2016), che può contribuire a realizzare «idee di luogo».

Sappiamo che un «piano territoriale» può mirare a realizzare una configurazione del territorio, ma è importante considerare che questa, al di là del fatto fisico (strutture, infrastrutture, funzioni), è influenzata anche dal modo in cui una collettività immagina se stessa e il suo rapporto con lo spazio. L'arte, dunque, può avere un impatto (almeno) altrettanto efficace degli strumenti considerati più «canonici», come i «piani». Appare allora rilevante studiare i meccanismi di connessione tra arte (qui musica, ma anche arti visive, *videoclip*) e territorio come parte della «cassetta degli attrezzi» della ricerca geografica. Non è poi secondario considerare che l'arte è uno strumento cui hanno più agevole accesso – sia per la generazione dei contenuti sia per la diffusione e la condivisione – le componenti più deboli della società. Per una geografia che volesse porsi l'obiettivo di incidere sullo stato delle cose, è un elemento da non trascurare. Come sottolinea Tuan (1979), il senso del luogo si basa in larga parte sulla componente emozionale: sul modo in cui le persone lo percepiscono e sulle espressioni che usano per descriverlo, più che sulla mera localizzazione o caratteristiche funzionali.

Vi è ormai una vasta letteratura sull'importanza dell'arte in generale e della musica in particolare come elemento costruttivo del senso e dell'idea di luogo, di collettività e territorio (tra i molti esempi: Schafer, 1985; Jackson, 1989; Shepherd, 1991; Kong, 1995; Valentine, 1995; Revill, 2000; Connell e Gibson, 2003; Minidio, 2005; Brunn e Waterman, 2006; Dittmer, 2010; Canova, 2013; Rocca, 2013; dell'Agnese e Tabusi, 2016a, Gavinel, 2019). Alcuni artisti, per sensibilità spaziale, vissuto o precisa scelta, possono contribuire in modo particolare alla caratterizzazione di determinati luoghi (Kruse, 2005; Tanca, 2016; Tabusi, 2016).

In questo testo ci si soffermerà sui Cowboys Fringants<sup>1</sup>, gruppo *folk-rock* quebecchese che appare per più motivi utile e perfino paradigmatico per l'approccio di ricerca appena descritto. Si tratta di una *band* molto legata al suo territorio, in cui risiede e primariamente si esibisce<sup>2</sup>; la scelta di utilizzare il francese, lingua che connota il Québec pur risultando minoritaria nel Canada, ha il senso di un'orgogliosa volontà di contribui-

re alla co-costruzione del senso di comunità della «nazione quebecchese»<sup>3</sup>. Assai frequentemente il gruppo narra luoghi, situazioni e fatti sociali del Québec, inserendosi nel flusso culturale che alimenta l'auto-rappresentazione dei quebecchesi. I CF, inoltre, hanno costituito una fondazione che ha il fulcro della sua attività nelle questioni ambientali. Il suo impatto, indubbiamente di rilievo, può essere anche considerato una sorta di *proxy* che testimonia una concreta incisività della dimensione artistica su quella territoriale. Sul tema dell'ambiente, raccordando arte e formazione, i CF hanno ideato e realizzato percorsi educativi (come album interamente dedicati a elementi geografici del Québec) che hanno come obiettivo una più piena conoscenza del territorio e dei rischi cui è sottoposto, mirando a sensibilizzare studenti e docenti. Il gruppo ha poi, per il tramite di uno dei componenti, persino un diretto contatto con la ricerca geografica. Uno studio dell'impatto concreto sull'ambiente dei concerti *rock* è uno dei risultati scientifici derivanti da questo interessante connubio.

Comprendere il quadro socio-spaziale di contesto è essenziale per posizionare il lavoro artistico (e non solo) dei CF e per meglio coglierne il senso. Elemento centrale per la cultura del Québec è la lingua francese, con le specificità che la caratterizzano rispetto al francese «standard». Per questo, si intrecciano qui due diversi filoni di analisi: quello socio-linguistico, redatto in francese, e quello di geografia sociale. Non si tratta di «compartimenti stagni»: i due approcci si combinano, sono vicendevolmente necessari e derivano da riflessioni comuni. La prima parte ripercorre il contesto storico, tanto spaziale che linguistico, del Québec e si sofferma su luoghi, lingua e soggetti della narrazione del gruppo musicale, concentrandosi poi sull'immaginario sociale e sulla collettività (auto)rappresentata; rappresentazione che passa decisamente attraverso il connotato distintivo linguistico. La seconda parte continua a confrontarsi con il tema delle geografie dei CF seguendo uno schema di approfondimento che, si ritiene, potrebbe essere applicato più in generale al lavoro di qualsiasi artista.

## 2. Raconter le Québec : tracer les contours d'une narration collective

L'histoire du Québec, seule province du Canada majoritairement peuplée de francophones, est indissociable du fait français. Si la langue est l'un des éléments constitutifs de l'identité et de

la cohésion de toute communauté sociale, notamment en ce que « la langue nous rend comptables du passé, crée une solidarité avec celui-ci » (Charaudeau, 2001, p. 342), il ne fait pas de doute que la langue française peut être considérée plus qu'ailleurs comme l'élément définitoire par excellence de l'identité québécoise (Bouchard, 2002, p. 40-41). Lorsqu'en 1763, la France lègue par le Traité de Paris ses territoires d'Amérique du Nord à l'Angleterre, les colons français débute une période d'isolement de près de deux siècles (Plourde, 2008). Parallèlement, deux faits historiques majeurs ont lieu : la Révolution française d'une part, qui voit le modèle linguistique de la bourgeoisie parisienne s'imposer sur celui de la monarchie d'Ancien Régime, contribuant à éloigner le français parlé en Amérique du Nord de celui qui s'affirme en Europe tout au long du XIX<sup>e</sup>, et l'indépendance des Etats-Unis d'autre part, qui provoque un flux de dizaines de milliers de colons loyalistes britanniques vers le Canada pour investir démographiquement, économiquement et linguistiquement la ville – notamment Montréal – suscitant un repli des francophones vers les campagnes. Ce n'est qu'au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> que l'exode rural dû à l'industrialisation fait des franco-canadiens le nouveau sous-prolétariat urbain, assujetti aux anglophones dans une double aliénation socio-économique et linguistique.

Au cours du XX<sup>e</sup>, les questionnements collectifs quant à la survivance des francophones en tant que communauté se multiplient ; point d'orgue de cette prise de conscience, la « Révolution tranquille » au début des années 60 voit s'affirmer au Québec une société francophone désireuse de modernité, et à laquelle s'identifient les québécois d'expression française, largement majoritaires – environ 80% de la population. Le débat sur la qualité de la langue et sur l'élaboration d'une norme de « français québécois standard » adapté aux situations formelles témoigne d'une insécurité linguistique diffuse, face aux contaminations de l'anglais et au prestige du français hexagonal (Bouchard, 2012 ; Laurendeau, 2007).

A partir de ce moment, la question linguistique devient l'un des principaux enjeux sociétaux, d'autant que très vite, l'intégration linguistique des nouveaux migrants – qui se fondent traditionnellement à l'anglophonie – apparait comme l'un des nœuds gordiens à affronter pour assurer à terme la survie du français en Amérique du Nord. L'une des conséquences les plus notables de cette évolution est l'élaboration d'une législation linguistique – notamment avec la loi 101

ou *Charte de la langue française* de 1977 – visant à faire du français la langue incontournable de l'espace social : langue du travail, du commerce, de l'éducation, de l'État. A cela il faut ajouter que Québec est depuis cinquante ans le seul gouvernement provincial à avoir négocié avec le pouvoir fédéral des compétences propres en matière de gestion et de sélection des flux migratoires en entrée, précisément pour des motifs de politique linguistique, et que cet interventionnisme fait l'objet d'un consensus transversal de toute la classe politique afin de garantir, entre autres, « la pérennité du fait français » (Gouvernement du Québec, 1990, p. 12-15 ; Anctil 2005, p. 48-49 ; Paquet 2019, p. 4-5).

Corollaire de cette évolution, on assiste à partir de la « Révolution tranquille » à l'émergence d'une nouvelle identité nationale : les québécois qui auparavant se définissaient franco-canadiens et faisaient de leur capacité de résilience l'un trait caractéristique de leur identité commune avec les francophones de tout le Canada – au même titre que la religion catholique – commencent précisément à se définir comme québécois ou franco-québécois (Cardinal, 1994 ; Beauchemin, 2011 ; Saint-Jacques, 2019). Hors Québec, on assiste donc à l'abandon de l'identité franco-canadienne qui se fragmente en diverses identités provinciales : franco-ontariens, acadiens, canadiens français du Yukon ou de Nouvelle Ecosse, c'est-à-dire à l'émergence de ces « francophones construits par le Québec comme “autres” » pour reprendre l'expression de l'écrivain Yves Beauchemin (cité dans Heller, 2007, p. 45).

Quant au Québec même, l'élaboration d'une nouvelle conception de la communauté nationale semble un processus encore en cours auquel participent nombre d'acteurs de la vie culturelle et artistique, dans la chanson (Perron, 2009) mais aussi dans le cinéma et la littérature. Le caractère ethnociste du mouvement souverainiste jusque dans les années 90, associant de façon indissoluble québécity et langue française – en témoigne l'évocation du « vote ethnique » par le premier ministre Jacques Parizeau au soir de l'échec référendaire de 1995 – témoigne de la difficulté à définir un « nous » québécois qui ne se limite pas aux « québécois de souche »<sup>4</sup> mais soit inclusif des anglo-québécois comme des communautés immigrées d'implantation récente (Beauchemin, 2011, p. 157-158) ou encore des représentants des « premières nations » ; cela malgré l'exemple de Montréal, poumon démographique, économique et culturel de la Province, qui semble faire cohabiter « l'affirmation d'une culture montréalaise



d'ensemble et la réaffirmation, au sein de l'espace montréalais, de cultures d'héritage canadien-français, canadien-anglais, juif, italien ou autre » (Létourneau, 2005, p. 20).

### 3. Les Cowboys Fringants : les lieux et la langue de la narration québécoise

#### 3.1. Questionnements : entre langue et représentations sociales

Groupe *rock-folk* phare de la scène québécoise des vingt dernières années, les CF participent du renouveau de la chanson engagée au même titre que des groupes comme les Colocs, Vilain Pingouin – en donnant voix aux revendications des plus démunis comme La Bolduc au temps de la crise économique des années 30 (Roy, 2005, p. 162) – ou encore les rappeurs Loco Locass. Ils ont remporté un fort succès bien au-delà des frontières provinciales, notamment en France et en Suisse. Ce dernier point mérite d'être souligné eu égard à la langue employée dans leurs textes : ne chantant ni en anglais ni dans un français diatopiquement neutre – ce qui aurait davantage ouvert les portes à deux marchés potentiels beaucoup plus étendus – les CF préfèrent s'exprimer de façon décomplexée dans les différents registres du français québécois, en exploitant tout le spectre du diaphasique. Ce choix n'est pas anodin dans la mesure où la langue contribue, au même titre que les thèmes abordés, à la constante (re)élaboration des représentations sociales, entendues comme formes de connaissance socialement élaborées et partagées « concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social » (Jodelet, 1989, p. 36).

En effet, à partir d'un important *corpus* de chansons, on a pris le parti d'observer, à travers les lieux identifiables nommés dans les chansons et leurs protagonistes, ce que les CF empruntent à un imaginaire collectif préconstitué<sup>5</sup> dont on trouve les traces dans la littérature et le cinéma québécois, contribuant ensuite à la réactualisation et à la reformulation des représentations sociales inhérentes à la co-construction sociale d'un « nous » collectif proprement québécois<sup>6</sup>.

Les questionnements de cette première partie partent précisément de cette relation dialogale entre le groupe et son public « naturel », c'est-à-dire partageant la même « langue » : quelle narration collective les chansons proposent-elles ? quels sont les contours – géographiques, linguistiques,

discursifs – de cette même narration ? et quels sont les visages de ce « nous » collectif esquissé chanson après chanson, quels sont les composantes de la société qui s'y rassemblent, quels en sont les exclus ?

#### 3.2. Le corpus : élaboration et traitement

Le *corpus* a été constitué après lecture de l'intégralité des chansons publiées entre 1997 et 2015 en procédant par exclusion, c'est-à-dire en écartant les textes de nature plus intimiste ne présentant aucune référence même indirecte aux différentes telles de la réalité sociale prise au sens large – tels l'enfance, la société de consommation, l'alcoolisme ou encore l'environnement – ni aucune indication permettant une quelconque géolocalisation. Ainsi, 80 chansons ont finalement été retenues – les  $\frac{2}{3}$  du répertoire du groupe en excluant le dernier album sorti début octobre 2019.

Un premier traitement du *corpus* à partir du logiciel libre Anatext de l'Université de Grenoble Alpes a mis en évidence les limites d'une approche strictement quantitative : d'abord les textes, non disponibles sur le site officiel du groupe, proviennent du site « paroles.net », ensuite s'agissant de chansons, la fréquence des occurrences est faussée par la pluri-répétition des énoncés dans les refrains. Surtout, l'usage relativement abondant de formes orthographiées, lexicales et/ou morphosyntaxiques, caractéristiques de la langue parlée au Québec crée différents problèmes de lemmatisation et de catégorisation grammaticale – par exemple « chu/chus » pour « je suis », « pu » considéré comme forme verbale de « pouvoir » et non comme adverbe de négation pour « plus », ou encore « dins » ou « fak » pour « dans les » ou « ce qui fait que » catégorisés de façon totalement aléatoire.

On propose donc ici une représentation cartographiée des lieux explicitement nommés ou géolocalisables dans le *corpus*, en distinguant 3 phases distinctes, pour confronter cette donnée avec le type de narration et de langue employées. Le séquençage temporel a été effectué en considérant à la fois les thématiques abordées dans les chansons et la nécessité d'avoir trois sous-*corpus* relativement homogènes du point de vue du nombre des chansons, même si la période la plus récente présente davantage de textes exploitables pour notre étude. Au total, on a donc retenu 23 chansons extraites des albums de 1997 à 2000, 23 chansons de ceux de 2002 et 2004, et 34 chansons allant de 2008 à 2015.

### 3.3. « Cartographe » la narration des CF

La cartographie proposée ci-dessous n'a pas été aisée à établir et ne saurait être considérée comme totalement exhaustive : les Cowboys Fringants narrent un Québec bien réel, parfois localisable dès le titre – *Motel Capri* à Repentigny ou *Pub Royal* à Chibougamau – mais quoi que chaque mention de commerce, parc, route ou tout autre lieu repéré au long des textes ait été contrôlé, il est légitime de supposer que par manque de connaissance directe du territoire quelque lieu-dit ait échappé à l'analyse.

Les lieux nommés et identifiés pour la période s'étalant de 1997 à 2000 sont principalement centrés sur Repentigny, d'où le groupe est originaire, et dans une moindre mesure sur l'agglomération montréalaise, située en proximité immédiate. Le reste des lieux se présente comme un parcours tout au long du Sud de la Province jusqu'à la Gaspésie, tandis que les références hors Québec – reste du Canada ou États-Unis – sont peu nombreuses.

La seconde période de 2002 à 2004 est davantage focalisée sur un centre : la moitié des lieux identifiés l'ont été dans ou aux environs de l'agglomération de Montréal. En revanche, le reste des endroits localisés embrasse un rayon plus large, les horizons du groupe s'ouvrant vers le Nord

du Québec ou au Sud vers le Nouveau Brunswick, les références à l'étranger restant rares.

Enfin, pour la période de 2008 à 2015, on constate l'absence d'un ancrage géographique précis : les deux lieux les plus cités, la capitale Québec et l'agglomération montréalaise, ne comptabilisent à eux deux qu'à peine plus du quart du total des lieux identifiés. À cette absence de centre fait pendant un élargissement de la perspective : le Grand Nord, le Canada, les États-Unis sont plus souvent cités que lors des périodes précédentes ; le regard scrute désormais des lieux lointains – de l'Atlantique Nord à Djibouti – voire si exotiques qu'ils n'existent que dans l'imaginaire lié au sentiment d'aliénation linguistique : difficile en effet à l'évocation de « Louisiane-en-Québec » (*Louis Hubert*) de ne pas voir un clin d'œil à la crainte autrefois diffuse et jamais complètement disparue de créolisation et de « contamination » par l'anglais.

## 4. Les visages du « nous », ou l'imaginaire social des CF

### 4.1. Les protagonistes des chansons

Parmi les protagonistes des chansons des CF, on ne peut manquer de noter la figure récurrente

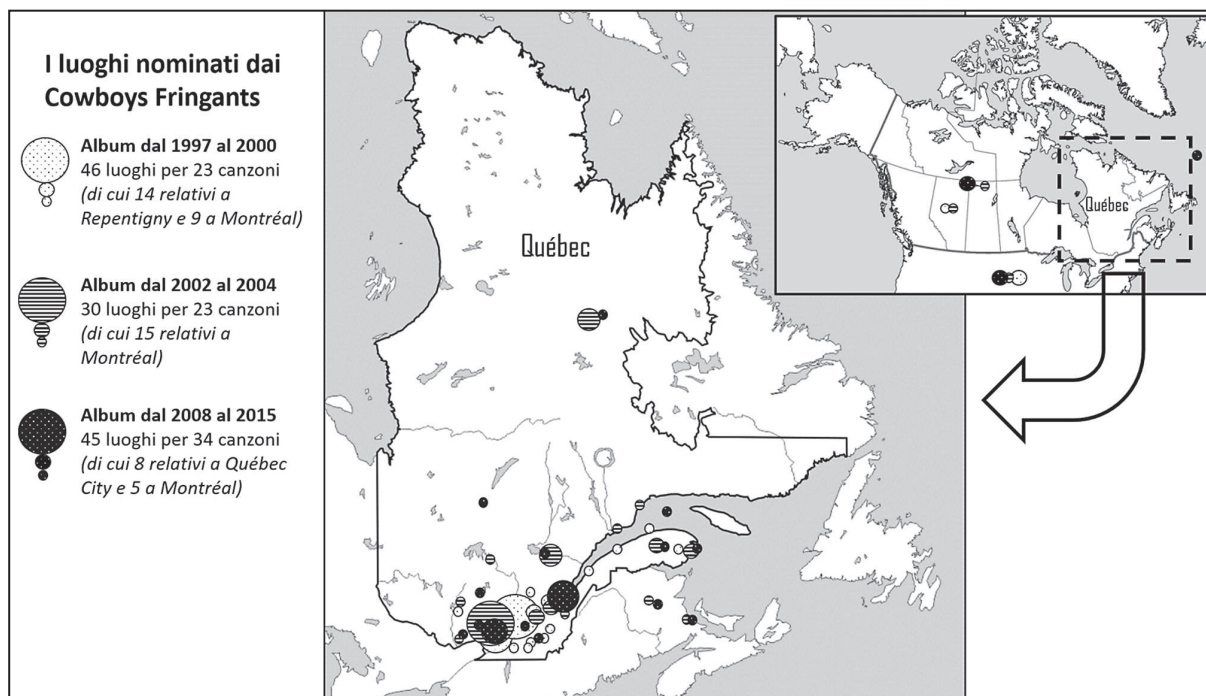


Fig. 1. Lieux nommés par les *Cowboys Fringants*

Fonte : cartographie des auteurs



te du jeune franco-qubécois pauvre, sans « une cenne » en poche (*Shooters, L'hiver approche, Classe moyenne*), souvent sans travail ou occupant des emplois précaires et peu qualifiés, se dédiant à l'alcool ou à la drogue, souvent également en position de victime passive ou inerte. Toutefois, les traces d'(auto)ironie ne sont pas rares dans le regard du narrateur pour les personnages (*Normal Tremblay, 1994*) comme de la part des protagonistes eux-mêmes (*La Dévisse*), conférant souvent à ceux-ci une sorte de candeur qui exalte indirectement leur ténacité face aux adversités : « Viens donc faire un p'tit tour dans mon appartement frette / On s'gèle le cul, mais c'pas grave, on s'collera en d'ssous des couvertes » (*Un p'tit tour*).

En fait, au-delà des personnages mis en scène, nombre de textes dénoncent le caractère aliénant des conditions de travail et du quotidien urbain du monde contemporain<sup>7</sup>, en opposition à la campagne qui est vue comme un fragile refuge (*Pub royal*), comme un paradis perdu (*Mon grand-père*) ou encore comme une nature sauvage, celle du Nord, dans laquelle se fondre jusqu'à disparaître (*Au pays des sapins géants*).

On peut s'interroger sur le type d'hérédité transmise à ces protagonistes tant la génération précédente est présentée à plusieurs reprises comme celle des grands perdants : pères alcooliques et violents, capables d'abus même sur leur fille (*Voyou*), mères absentes ou envoyées à l'hospice (*Ruelle Laurier, Impala blues*) : « Papa était assidu à la dive bouteille / Maman, perdue, au pays des merveilles » (*La bonne pomme*). Le modèle de famille que tentent de construire les protagonistes paraît suivre souvent un modèle désastreux, calqué sur une sorte de déterminisme transmis par leurs parents, même quand ceux-ci ont été absents et remplacés par une grand-mère (*Hannah*). Fonder une famille équivaut dès lors à sombrer dans toutes les misères (*Impala Blues*), avoir beaucoup d'enfants et vivre sur le « bien-être social » ou de petites *jobs* : « Aujourd'hui l'gars a quatre enfants / S'fait vivre par le gouvernement / Le cul d'sa blonde a quadruplé / Depuis l'jour où il l'a mariée » (*A' polyvalente*) ; motif pour lequel il peut devenir préférable de se sédentariser dans un bar (*M'a vivre avec toi*).

Les figures féminines protagonistes semblent à première vue reléguées en marge de cette « fresque » sociale : dix en tout, leur destin est avant tout fait de solitude, d'alcool, de drogue, voire de violence domestique (*Joyeux Calvaire*), le tout mêlé d'un sentiment immanent d'inadaptation, y compris du point de vue professionnel. Seules deux d'entre elles vantent une vie apparemment

insouciant (*La Catherine, Sur un air de déjà vu*). L'image dominante est celle de la jeune femme mère de famille, plongée dans la misère et victime d'un compagnon violent et alcoolique, une vision présente depuis longtemps dans la littérature québécoise – on songe à Florentine Lacasse protagoniste du roman *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (1945). Unique possibilité de rédemption, se mettre à l'aide des plus humbles, « A s'promenait dans l'quartier depuis au moins dix ans / Côtayant les putains et les itinérants / ... / Chaque soir elle prenait sous son aile / Les clochards et les junkies de fond de ruelle » (*La Reine*), bien que cette possibilité soit le fait d'une protagoniste probablement originaire d'un autre pays, à la différence des autres femmes mises en scène. Pourtant, la majeure partie de ces femmes paraissent affronter l'adversité au quotidien avec une constance certaine, faisant souvent preuve d'une grande capacité de résilience – *La bonne pomme, Hannah, Joyeux Calvaire*.

Enfin, à l'inverse de ce qui a été observé précédemment, on constate que des chansons aux connotations plus autobiographiques ou au ton plus intimiste évoquent un passé où l'enfance semble plutôt insouciant (*Banlieue, Repentigny-by-the-sea, Le quai Berthier, Rue des souvenirs*) tandis que la famille elle-même est abordée de façon plus sereine (*Toune d'automne*). Quant au passé plus lointain, à partir de celui des grands-parents ayant grandi loin de la ville (*Mon grand-père*) – en by-passant la génération des parents sans repères et urbanisés – il devient le « lieu/temps » d'une sorte de paradis perdu de la civilisation rurale franco-canadienne, faite de valeurs et de dur labeur, à l'instar de la vie du premier colon installé en Nouvelle-France ou des « patriotes », héros malheureux des révoltes de 1837-1838 (*Louis Hébert*).

#### 4.2. Au-delà du « nous » : les « autres » et les « absents »

Si l'observation attentive des différents types de protagonistes franco-qubécois contribue à tracer les contours d'un « nous » collectif, on ne saurait toutefois omettre, comme l'avait noté Sartre (1946), que c'est bien par le regard d'autrui que se construit la (re)connaissance de nous-mêmes, c'est-à-dire que s'élabore une certaine conscientisation de soi.

A cet effet, les CF convoquent à plusieurs reprises ces « eux-autres », protagonistes extérieurs à la communauté québécoise, qui contribuent par reflet à mieux définir le « nous » : les américains, affairistes ou financiers, exploitant les ressources naturelles ou fermant des usines (*L'gars de la com-*

*pagnie, La tête-à-Papineau, Shooters*), ou rencontrés lors de voyages de jeunesse (*Gaétane*) ; les anglais ensuite, dominateurs tout au long de l'histoire du Québec, « Les Anglais ont marché sur Québec / Ça mes amis c'était le pire échec / Notre nation aux mains des Red Necks » (*Mon pays, Louis Hébert*) ; puis les français, évoqués indirectement pour leur caractère, « il est si fatigant / Que parfois même on jurerait qu'il est français » (*Beau-frère*) ; les acadiens, rustiques, écoutant du Cayouche<sup>8</sup> (*Sur un air de déjà vu*) ; les forces armées canadiennes, perçues comme extérieures à ce « village d'Astérix au Nord de l'Amérique » qu'est le Québec (*La Sainte Paix*) ; les amérindiens enfin, « ceux qui chassent de père en fils » dans les forêts (*L'gars d'la compagne*).

On notera que dans cette catégorie des « eux-autres » se trouvent pêle-mêle des figures lointaines dans l'espace – le français – ou dans le temps – l'anglais – mais aussi des protagonistes plus proches, à l'instar de voisins que l'on pourrait croiser presque quotidiennement – américains ou acadiens – tandis qu'en ce qui concerne les amérindiens ou les forces armées, il n'est guère possible, dans la réalité, de les considérer comme réellement extérieurs à la société québécoise.

Le cas des amérindiens – nommés à deux reprises mais jamais comme protagonistes – est cependant révélateur d'un autre aspect. La communauté esquissée au fil des chansons place en son centre le jeune franco-québécois qui se sent paumé et déclassé, entouré d'autres personnages qui deviennent d'autant plus périphériques qu'ils sont plus rarement évoqués. De manière similaire, la société québécoise est composée de groupes et sous-groupes sociaux variés, plus ou moins importants selon leur poids démographique ou économique, dont quelques-uns semblent absents du *corpus* analysé.

C'est le cas en premier lieu des anglo-québécois – dont la communauté juive anglophone – comptant pour près de 20% de la population montréalaise et au fort poids économique. Quant aux différentes communautés d'immigration plus ou moins récentes – italiens, asiatiques, haïtiens, hispano-américains – on en recense seulement deux, dont une seule protagoniste (*La Reine*) même si l'origine étrangère de celle-ci reste sous-entendue et sans importance. Tout se passe comme si Montréal, principale destination des nouveaux résidents aux Québec et chantée à plusieurs reprises notamment dans les albums de 2004 à 2008, n'existait que par ses quartiers populaires francophones, les textes des CF s'orientant finalement hors de la métropole, pour offrir davantage une

sorte de pérégrination sur l'ensemble de la Province avec quelques incursions vers les aires limitrophes – États-Unis et surtout Acadie.

#### 4.3. La collectivité unilingue

Il est remarquable que le « nous » collectif, tel qu'il se dessine chanson après chanson, contribue en quelque sorte à une (re)élaboration d'une représentation sociale de soi bien ancrée dans l'imaginaire québécois, et dont on trouve l'écho en littérature comme au cinéma. Des nombreux thèmes traités par les CF, on peut noter en effet la capacité de résilience des femmes face à l'inconsistance des hommes, comme par exemple dans le théâtre et de nombreux romans de Michel Tremblay<sup>9</sup>. Le fait que ces femmes soient souvent reléguées au rang de comparses secondaires est en effet trompeur : souvent ancres de familles à la dérive, elles peuvent aussi faire le choix de la liberté, tout comme les chansons choisir de remodeler la tragédie en comédie par effet de miroir : ainsi la chanson *Camping Sainte-Germaine*, où la « belle Gina » campe le second rôle, se termine-t-elle par « À toi, pour toujours, ton Jean-Pierre », semblant parodier de la sorte le titre de la première tragédie du dramaturge montréalais, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1971), où les femmes monopolisent à la fois l'espace scénique et la narration. De la même manière, l'incompétence des hommes, l'incommunicabilité intergénérationnelle et les personnages solitaires peuplent de façon récurrente le cinéma québécois à partir des années 60, exprimant un imaginaire du manque, du vide, du désarroi, de l'échec (Poirier, 2005, p. 169-170).

Les CF nous plongent en fait dans le vécu unilingue des classes populaires franco-québécoises, où la langue anglaise ne se rencontre qu'en s'aventurant hors de la communauté dans le reste du continent nord-américain, ou pour dénoncer l'aliénation historique des francophones<sup>10</sup>. Plus qu'à l'ensemble de la communauté québécoise contemporaine, c'est donc la représentation d'une certaine image du québécois de souche qui est constamment mise en scène dans les textes, réactualisant l'image du sous-prolétaire urbain francophone des années d'avant la « révolution tranquille », en relation au contexte contemporain. Le québécois francophone, jeune, sans argent ni scolarisation avancée, *a priori* sans horizons, semble n'avoir souvent que peu de maîtrise sur son propre destin, bien que sa capacité à continuer à vivre malgré l'adversité et le manque de perspective soit soulignée, parfois avec une



certaine dramaticité (*Pizza Galaxie*), plus souvent avec ironie (*La devise*, 1994), mais toujours en humanisant les protagonistes des chansons, générant de la sorte une empathie avec le public<sup>11</sup>.

Ces aspects-là sont l'occasion pour le groupe de narrer un désenchantement collectif où les illusions de la « Révolution tranquille »<sup>12</sup> se heurtent à diverses problématiques interdépendantes et propres au monde contemporain telles que la mercantilisation de l'existence et de l'environnement, avec son corollaire de problèmes sociaux. Dans cette perspective, en jouant sur l'ironie et en empruntant à l'imaginaire collectif pour compenser le réalisme cru de la dénonciation de nombreuses réalités sociales, le groupe permet une plus grande auto-identification du public aux personnages mis en scène, utile à favoriser une meilleure diffusion de ses messages. Car le pari – réussi – des CF est bien d'avoir participé activement au renouvellement de la définition d'un « nous » lié à la communauté, contribuant au processus de co-construction permanent de l'identité collective franco-québécoise, pour mieux ensuite diffuser leur engagement sur des thèmes à portée universelle, et *in primis* sur la défense de l'environnement.

## 5. Le Geografie dei Cowboys Fringants

In un ambito di geografia sociale appare utile, nel riflettere sul rapporto tra arte e territorio, provare a porsi alcuni quesiti che, tentativamente, possono essere ricondotti a tre principali nodi. Il primo: l'artista nelle sue opere trasmette sistematicamente una o più «idee di luogo»? di quale luogo (o luoghi)? quali caratteri tendono a emergere? Il secondo: l'artista si pone pubblicamente, o comunque in modo socialmente percepibile, l'obiettivo di incidere sul territorio? in che modo? Il terzo: l'artista è in rapporto con la ricerca spaziale? con quali obiettivi? con quali modalità?

Affrontando il primo nodo, si può argomentare che i CF, con i loro brani, contribuiscono ad alimentare e a formare la cultura popolare: il gruppo orienta il proprio sguardo artistico sul complesso intreccio tra spazio e società mettendone in luce diversi aspetti. Ne emergono diverse «idee di luogo» in grado di incidere sulla percezione collettiva. Si cercherà di metterne a fuoco alcuni tratti, prevalentemente attraverso i testi delle canzoni e le scelte effettuate per i *video-clips*.

### 5.1. Quali luoghi? Il Québec e il suo speciale «orientamento»

Effettuando su Google una ricerca che unisce le parole «canadian group» e «Cowboys Fringants», si ottengono alcune decine di risultati, ma per le loro canzoni e per quanto esprimono nelle loro apparizioni pubbliche, nei concerti e nelle interviste, non vi può essere dubbio che i CF debbano essere definiti un gruppo quebecchese, anziché canadese. Come si è visto lo testimonia la loro precisa scelta linguistica, in modo ancor più evidente se si considera che l'inglese – per vastità del bacino numerico e geografico del pubblico raggiungibile – avrebbe offerto loro un'*audience* enormemente più favorevole e redditizia. Decidono, invece, di essere un gruppo che del Québec – e con la sua lingua – parla, e del Québec, orgogliosamente, contribuisce a perpetuare memorie e senso della comunità. Nei loro testi<sup>13</sup> la parola «Canada» compare una sola volta (*Toune d'automne*); «canadese», è già stato ricordato, non definisce il «sé», ma qualcosa percepito come «altro». Si ricorre a «canadiens-français» (*Le gars d'la compagnie*: <https://youtu.be/4ClTJZVigI>) per evidenziare un certo imperialismo statunitense teso a impossessarsi di spazi e materie prime con il *placet* del governo centrale canadese, mentre i quebecchesi – raggirati da illusioni di sviluppo – subiscono impotenti l'abbattimento delle loro foreste: «Les Américains flairant la bonne affaire/Sont v'nus faire la piasse dans l'bout de Trois-Rivières/Ça va nous faire d'la job pour les Canadiens-Français/B'tissez vos usines pis nous on vous donne la forêt!»<sup>14</sup>. Il video del brano mostra plasticamente la trasformazione del paesaggio che deriva da una tale «valorizzazione»: a stagliarsi contro il cielo non sono più distese di alberi, ma luccicanti strutture industriali; il «lavoro» graziosamente concesso ai *canadiens-français* è simbolicamente rappresentato da un alienato quanto solitario guardiano nel mezzo della selva di macchinari.

Queste considerazioni iniziali sul «focus» dei CF, mirato sul Québec, rispecchiano decisamente lo spazio geografico in cui le loro storie sono ambientate. I luoghi nominati nei testi delle canzoni (fig. 1)<sup>15</sup> sono concentrati in pochi tratti del Québec, che, con circa 1,67 milioni di km<sup>2</sup>, è la più vasta provincia del Canada. Ciò potrebbe apparire poco comprensibile per chi non conoscesse l'area e provasse, ad esempio, a immaginarne l'assetto spaziale sulla base della propria esperienza di cittadino europeo, ma la concentrazione si deve alla stessa geografia dell'area, considerando le fasce climatiche, la storia e l'articolazione fun-



zionale. Il principale asse di urbanizzazione si sviluppa infatti su una direttrice sud-ovest/nord-est tra Montréal a sud-ovest, non distante dal confine con gli Stati Uniti d'America (circa 50 km in linea d'aria; un'ora di auto) e Québec City a nord-est (circa 250 km, tre ore in auto). L'asse è il percorso del fiume San Lorenzo che, già nella fase di colonizzazione dell'area, ha costituito il fulcro d'ogni comunicazione. Oggi sulle sue sponde corrono i principali assi viari; su quella nord, da Montréal fino a Québec city, l'autostrada 40 e sulla sponda sud, a nord di Québec city, l'autostrada 20<sup>16</sup>. In cosa tale situazione risulta diversa da quella che sperimenta un cittadino europeo, cui si è fatto riferimento a titolo di esempio? Generalmente, per chi vive in Europa (a eccezione delle elevate latitudini dei paesi nordici), l'idea dello spazio in cui si è immersi tende a essere isotropica: al netto di ostacoli montuosi o lacustri e nei limiti delle coste, ci si attende di trovare in tutte le direzioni insediamenti umani tra loro comparabili. In Québec, invece, la territorializzazione è polarizzata e ha una struttura specifica e orientata. Se verso sud l'area di Montréal è urbanizzata e attornata da terreni a uso agricolo, viaggiando verso nord-est sull'asse del San Lorenzo l'antropizzazione si riduce esponenzialmente. La riva meridionale di quel fiume termina con la penisola della Gaspésie (o Gaspé), un'area per gran parte sotto tutela naturalistica in cui gli insediamenti si fanno più rari, prevalentemente lungo la costa; non a caso la parola «Gespeg», nella cultura *mi'kmaq* (antica popolazione nativa dell'area), significa estremità, fine della terra. Anche a latitudini più basse della Gaspésie, spingersi verso nord dal San Lorenzo significa addentrarsi nella natura che man mano si fa più «selvaggia», con un'antropizzazione limitata a ridosso delle rare strade che si dirigono verso il «Grande Nord» (si veda anche Bonazzi, 2016). Nella musica dei CF questa dimensione è evidente: l'immaginario verso sud, verso gli USA, può essere un crescendo di ingorghi, smania, alienazione e solitudine esistenziale in mezzo alla folla, tanto che un camionista, al suo rientro a casa, può percepire nel suo specchietto retrovisore l'intera America che piange (*L'Amérique pleure*; <https://www.youtube.com/watch?v=sYRp8oP0yiw>): «Chacun son tour joue du klaxon/Tellement pressé d'aller nulle part/La question qu'j'me pose tout le temps/Mais où s'en vont tous ces gens/Y'a tellement de chars partout/Le monde est rendu fou/C'est si triste que des fois/Quand je rentre à la maison/Pis que j'parque mon vieux camion/J'vois tout l'Amérique qui pleure/Dans mon rétroviseur». Al contrario, frequentemente le menzioni dei luo-

ghi verso nord sono orientate verso libertà, spazi ampi, natura, *chalets* isolati<sup>17</sup>, sconnessione dalla folla e dalla frenesia urbana. Non si tratta però di un'idea di natura soltanto rasserenante e confortevole. Come racconta il testo di *Au pays des sapins géants* (Al paese degli abeti giganti)<sup>18</sup>, il Grande Nord può essere anche un luogo selvaggio da cui non si torna più indietro: «y'ont r'trouvé ton pick-up tout seul dans le grand nord/couvert de neige pis vide/pas loin du labrador/on a eu beau hurler/mobiliser le monde entier/on savait qu'cette fois là/tu r'viendrais pas [...] j'espère au moins mon frère/que t'es heureux là-bas/dans la beauté boréale du Nord québécois/à errer tranquillement en faisant c'que t'aimais tant/flâner avec le vent/Au pays des sapins géants».

## 5.2. Spazio, società

In molti brani dei CF<sup>19</sup> emerge con forza il contesto spaziale e sociale. Se sono rare le piazze e i luoghi d'incontro all'aperto, l'immaginario è punteggiato da piccoli locali come bar, pub e tavole calde in cui bere e incontrarsi. Quello del bere è un aspetto ricorrente<sup>20</sup>, non necessariamente per indicare delusione, abbruttimento o solitudine, ma anche frequentemente richiamato per dare un contesto alla socialità o alla necessità di disconnettersi dalle negatività della vita. Così «il bere» diviene sovente sinonimo di «stare assieme» tra amici, anche quando la crisi costringe a tirare avanti alla giornata. È quanto viene rappresentato nel testo e nel video del brano *La dévissage*<sup>21</sup>, che è anche un interessante esempio di narrazione sociale e spaziale. Il protagonista – il cantante della *band* – si trova in due contesti: esterni e interni. In esterna egli si muove con un *van* in un quartiere costituito da ville tutte molto simili tra loro<sup>22</sup> e viali che si intersecano geometricamente; una situazione molto frequente in Québec. Quello che all'apparenza è un quartiere opulento si rivela però vuoto: in tutto il video non si palesa nessun altro essere umano. Il protagonista si aggira in questi spazi alla ricerca dei benestanti che potrebbero avere bisogno dei suoi servizi: «J'peux-tu t'dire qu'j'essaie de trouver/Où c'est que s'cache le party». È anche una metafora che mostra come la crisi abbia «spezzato» la società tra chi ne ha tratto un'occasione per arricchirsi, e può festeggiare (e da qualche parte dovrà pur essere), e chi deve ricorrere a espedienti, faticando a mantenere un dignitoso tenore di vita. Per sbarcare il lunario, infatti, il cantante è truccato da *clown* e modestamente attrezzato per realizzare spettacoli per bambini a domicilio, finendo



per sentirsi umiliato dinanzi ai facoltosi genitori. «Faut qu'pour boucler mes fins d'mois/J'ai un side line de clown/J'fais des chiens en balloon/Les flos me r'gardent/Comme si j'tais d'la marde/Pis c'est comme ça qu'j'me sens/Quand j'voué la face d'leu' parents/Qui m'trouvent carrément minable/J'voudrais m'cacher en-d'sous d'une table». Nelle riprese in interni il protagonista, ancora una volta a sottolineare la solitudine in cui si trova immerso, è in compagnia di pupazzi, di quelli che si possono realizzare semplicemente animando un calzino con una mano. L'atmosfera del video, però, non è triste: alla solitudine fanno da contrappunto la giovialità del personaggio e l'intrinseca simpatia dei *muppets*, che, via via, dal solo «viex chum Richard» («vecchio amico Richard»), aumentano di numero e condividono la *dévisse*, con relative bevute. Le scene finali appaiono magistrali: il fulcro è un coro che, composto dal protagonista e da tutti i pupazzi, intona il ritornello della canzone. Gradualmente lo spettatore si accorgerà che il cantante non è il solo essere umano, poiché sono percepibili, sebbene occultate da calzamaglie e cappucci neri, le persone che manovrano i pupazzi. Mentre la «sospensione dell'incredulità» vacilla, pur restando ancora in bilico (è facile continuare a considerare «vive» le marionette, piuttosto che coloro che le animano), il video si conclude svelando altri spazi e ulteriori finzioni. Divengono infatti visibili il *set* cinematografico con i relativi operatori; il palco che ospitava il coro si rivela un teatro di posa, mentre calzamaglie e pupazzi vengono dismessi. La camera segue il protagonista che esce di scena e che dà l'impressione di rimanere, con i suoi sentimenti, l'unico elemento reale della storia.

Un elemento molto ricorrente sia nei testi sia nei video è quello delle automobili. Si ha l'impressione che, in un territorio dai vasti spazi e rare centralità come quello del Québec, le auto (anche *van*, *pickup*, camper, camion) abbiano un ruolo centrale sia perché sono una sorta di spazio privato mobile, sia perché rappresentano una garanzia di potenziale libertà, similmente a quanto accadeva per i cavalli nell'*old west* statunitense. Le vetture sono anche necessarie per spostarsi da piccoli centri, poco abitati, nei quali c'è poco o nulla da fare: una periferia sostanzialmente lasciata a sé stessa.

Una illuminante descrizione, in cui si potrebbe forse intravedere anche villaggi remoti d'ogni parte del mondo, è formulata dai CF nell'ironico brano, già dal titolo ben rappresentativo: *Saint-Profond*<sup>23</sup>. L'immaginario paesino, il cui nome è completato in modo altrettanto eloquente (Saint-

Profond-du-Nowhere), oltre alla crisi delle poche attività economiche e al ridotto numero della popolazione, non brilla per la formazione dei pochi cittadini e finisce per essere snobbato perfino dalla tecnologia: «À Saint-Profond-du-Nowhere/ Ceux qui restent c'pas toutes des lumières/Paraitrait même que l'nouveau maire/A pas fini son primaire/Saint-Profond (Saint-Profond)/du-Nowhere (du-Nowhere)/Là où la vie t'sourit avec pas d'dent/Saint-Profond (Saint-Profond)/du-Nowhere (du-Nowhere)/Population 122 habitants [...]/À Saint-Profond-du-Nowhere/Y'a rien icitte sauf des mouches noires/Même le GPS rentre pas/C'est dire si c'est creux ici-bas». Una situazione che diventa quasi ereditaria e normale; se dall'esterno non si comprende neppure più il linguaggio da loro parlato, gli abitanti sono così abituati alla miseria che non ci fanno neppure caso: «À Saint-Profond-du-Nowhere/Y viennent au monde a'ec des dents noires/Un accent qu'on comprend pas/ Pis une haleine de chat [...] /À Saint-Profond-du-Nowhere/On s'en fait pas a'ec la misère/À force d'avoir les deux pieds d'dans/ On en oublie c'que ça sent». Il banjo e i violini contribuiscono musicalmente all'ambientazione da piccolo centro rurale; il riferimento alla dentatura visualizza plasticamente la povertà.

### 5.3. L'ambiente, la sostenibilità e i cambiamenti climatici

I temi dell'ambiente, della sostenibilità, della preservazione degli ecosistemi e delle risorse naturali come parte del benessere sia collettivo sia individuale sono presenti in molti brani dei CF; ciononostante appare possibile considerare come passaggio nodale dell'impegno del gruppo il disco *La Grand Messe* (fine del 2004). Tra gli altri, due brani possono essere presi ad esempio per comprendere il messaggio sociale che gli artisti vogliono trasmettere: *8 secondes* e *Plus rien*. *8 secondes* è focalizzato sull'acqua come risorsa, sul suo sfruttamento predatorio e sulle brame speculative delle multinazionali del settore, assecondate dalla politica: «Alors que toutes les huit secondes/Se gènèrent des profits immondes/Chez les grandes multinationales/Qui croient que l'droit fondamental/D'accès à l'eau doit devenir commercial». Il titolo evoca i rapporti tra paesi economicamente «più sviluppati» e quelli generalmente definiti del «Terzo mondo»: «Toutes les huit secondes/Un enfant crève au tiers-monde/Parce qu'y a pas accès à l'eau/On dit que dans son pays chaud/C'est le soleil qui assèche les ruisseaux/Quand on sait qu'une toute petite fraction/De tous ces budgets militaires à

la con/Pourraient abreuver les humains/Leur assurer un lendemain/Mais l'occident s'en lave encore les mains». Al singolo non rimane che impotenza e sentimento di vergogna: «Toutes les huit secondes/Je ressens un peu plus de honte/Face à cette surexploitation/Et à cette triste destruction/D'la nature pour la consommation». Dopo aver disegnato un mesto quadro della situazione e paventato il rischio di un disastro per il genere umano, gli artisti lanciano un vero e proprio richiamo ai cittadini: «Dans ce Québec de forêts et d'or bleu/Ces richesses doivent devenir des enjeux/Bottons les fesses des décideurs/Et devenons des précurseurs/Citoyens ! L'avenir commence astheure !!».

Il brano *Plus rien* (<https://youtu.be/AAU9K-oYZmM>), che nel disco segue *8 secondes* e di cui si può idealmente considerare una continuazione, riporta in prima persona le riflessioni dell'ultimo essere umano sulla Terra negli ultimi minuti della sua vita. C'è spazio per la memoria dell'infanzia, quando i nonni raccontavano di un mondo remoto, non ancora condannato; l'ascoltatore può riconoscersi in questa fase dell'umanità così fortunata, eppure così a rischio: «En ces temps on vivait au rythme des saisons/Et la fin des étés apportait la moisson/Une eau pure et limpide coulait dans les ruisseaux/Où venaient s'abreuver chevreuils et orignaux». La china disastrosa è iniziata quando gli antenati hanno finito per essere ossessionati dal denaro, dalla ricchezza e dal potere: «Tout ça a commencé il y a plusieurs années/Alors que mes ancêtres étaient obnubilés/Par des bouts de papier que l'on appelait argent/Qui rendaient certains hommes vraiment riches et puissants». Diversamente da *8 secondes*, la canzone, essendo proiettata verso un futuro per arrivare al quale tutte le opportunità alternative sono state ignorate dagli umani (sembra dirci: «il tempo di agire è ora, poi il percorso sarà segnato»), non si conclude con parole di speranza ma con un'amara considerazione: «Mon frère est mort hier au milieu du désert/Je suis maintenant le dernier humain de la Terre/Au fond l'intelligence qu'on nous avait donnée/N'aura été qu'un beau cadeau empoisonné». Per il brano è stato realizzato un video con la tecnica della *claymation* (animazione realizzata con la plastilina) che ha contribuito al successo della canzone<sup>24</sup> e a veicolarne il messaggio. Dal punto di vista musicale, in *Plus rien* si avverte un continuo crescendo che, accompagnato dai personaggi del video (la *band*), aumenta il *pathos*, trasmettendo la solennità del momento che si vuole descrivere. Alla conclusione del brano resta avvertibile un solo suono: quando la musica si in-

terrompe ci si rende conto che rappresentava il cuore, che cessa di pulsare.

## 6. L'impegno sociale e scientifico

Per affrontare i quesiti del «secondo nodo» (par. 5) è utile restare sulla scia dei temi ora evidenziati: nel 2006 – sostanzialmente appena dopo il disco *La Grand Messe* – i CF danno vita all'iniziativa, ben poco usuale per un gruppo *folk-rock*, di creare una fondazione. Lo scopo è proprio quello di incidere sul territorio sia con progetti concreti e specifici, sia mediante un'azione di definizione «culturale» di una visione spaziale: un'«idea di Québec» correlata a una forte sensibilità ecologica. Per riprendere quanto espresso dal sito del gruppo, i CF «mettono la loro musica al servizio di una gestione sana, rispettosa e ponderata dell'ambiente [... e] si attivano per la salvaguardia del nostro patrimonio naturale sia a livello di sensibilizzazione che di finanziamento»<sup>25</sup>. L'uso dei fondi raccolti dalla Fondazione Cowboys Fringants prevede esplicitamente tre principali filoni-obiettivo: *a)* proteggere i territori a rischio, tanto a livello di *habitat* quanto di flora e fauna minacciate; *b)* collaborare allo sviluppo della ricerca scientifica, in particolare per quanto riguarda la cintura verde di Montréal; *c)* «sensibilizzare la popolazione e le autorità rispetto alla realizzazione di concerti ecoresponsabili (*Tournée verte*) e l'organizzazione di diverse attività». Le azioni della Fondazione si intrecciano con le «normali» attività artistiche dei CF. I concerti, che frequentemente portano la *band* in molte località della provincia, divengono essi stessi dei momenti di contatto capillare con la collettività e vengono usati per diffondere e condividere informazioni, proposte e «visioni»: «la Fondazione Cowboys Fringants propone agli spettatori, cittadini di tutte le età e organizzazioni, delle informazioni sulle grandi problematiche ambientali e degli strumenti e occasioni di azione per minimizzare il loro impatto deleterio sulla natura. Per farlo, la Fondazione realizza dei chioschi in occasione dei concerti dei CF, tiene conferenze promosse dal suo presidente e invita i cittadini a prendere parte a molteplici iniziative di finanziamento e di mobilitazione». La Fondazione si è attivata anche su progetti concreti, finanziando studi e talvolta l'acquisizione di aree sulle quali si voleva garantire una tutela. Tra queste: l'Île aux Cerfs (situata sul fiume Richelieu, nella municipalità di Saint-Charles-sur-Richelieu), acquistata in favore del CNC (Conservation de la nature Ca-



nada) per preservare l'*habitat* di specie a rischio di estinzione in Canada; la torbiera nei pressi del Lac à la Tortue, considerata «la più vasta torbiera della valle del San Lorenzo», di oltre 370 ha; il corridoio appalachiano delle Montagnes-Vertes, per preservare rari nuclei forestali non frammentati che, complessivamente, si estendono per oltre 10.000 ha nel sud del Québec.

Un'altra modalità particolarmente innovativa e interessante, anche in ragione del fatto che sembra in sintonia con modalità e obiettivi della formazione geografica<sup>26</sup>, attraverso l'arte, mira alla formazione e alla sensibilizzazione dei giovani. Si tratta della realizzazione di un percorso che, in collaborazione con le scuole, ha portato a realizzare due dischi (*Nos forêts chantées* e *Le Saint-Laurent chanté*<sup>27</sup>) completamente dedicati a elementi geografici: le foreste quebecchesi e il fiume San Lorenzo. I testi sono stati realizzati assieme a scuole di tutta la regione in un lungo processo creativo<sup>28</sup>, comportando anche, in avvio, dei laboratori per approfondire la conoscenza del tema. Ciascun brano è stato inciso da una diversa *band* del Québec, mobilitando così molti altri artisti e contribuendo a rendere il disco una produzione realmente partecipata. Gli introiti di *Nos forêts chantées* sono stati destinati a un progetto, promosso dai CF, che ha portato a piantare 375.000 alberi in occasione del 375° anniversario della fondazione di Montréal.

Oltre al finanziamento diretto di progetti di ricerca attraverso la Fondazione, pure le altre esperienze appena ricordate sembrano contribuire a una risposta positiva anche al terzo «nodo» (par. 5): «gli artisti sono in rapporto con la ricerca spaziale? con quali obiettivi? con quali modalità?». Ma nel caso dei CF il rapporto con la ricerca geografica è ancora più stretto. Jérôme Dupras, bassista del gruppo (nel quale è entrato a soli sedici anni, nel 1996), dopo aver conseguito una laurea in biochimica (2002) decide di abbandonare gli studi per dedicarsi alla musica. Seguendo un percorso piuttosto insolito, proprio in coincidenza dei primi larghi successi della *band* e pur continuando la sua carriera di musicista, decide di riprendere gli studi, ottenendo un master e un dottorato all'Università di Montréal. Ambedue in Geografia. Nel suo percorso di ricerca è autore o co-autore di studi pubblicati anche su autorevoli riviste internazionali (ad esempio «Progress in Human Geography»), non trascurando di applicare la sua ricerca sui temi ambientali anche allo studio dell'impatto dei concerti *rock* sul cambiamento climatico (Connolly, Dupras e Séguin, 2016). Oggi Dupras è docente presso l'Université

du Québec en Outaouais; tra i suoi interessi di ricerca vi sono l'economia ecologica, la valutazione economica dei servizi ecosistemici, la geografia ambientale, la gestione e pianificazione del territorio; nel 2019 gli è stata assegnata la prima cattedra di economia ecologica in Canada. E, naturalmente, continua anche il suo impegno come bassista dei Cowboys Fringants.

## 7. Conclusioni

Il caso di studio sul quale questo lavoro si è focalizzato ci sembra di particolare interesse sotto un duplice profilo. Da un lato i Cowboys Fringants si rivelano una valida guida per esplorare aspetti sociali, territoriali e linguistici del Québec, oltre che per ripercorrerne la storia recente. Una peculiarità è l'impronta culturale che rimane impressa nell'uso della lingua francese, e il linguaggio utilizzato nei brani dei CF può rivelare molto della situazione sociale dell'area. L'auto-narrazione dei Cowboys Fringants è anche importante perché focalizza «idee di luogo», contribuendo – come del resto fanno anche altre arti – a mantenere vivo e, anzi, a dare ulteriore spessore al senso di comunità dei quebecchesi. I molti luoghi cantati dai CF costituiscono geografie condivise tra i *fans* del gruppo, così come avviene per quelli mostrati nei *videoclips*. Spingendo il parallelo in modo un po' provocatorio, si potrebbe immaginare che, così come un archeologo può ricostruire in modo sorprendentemente efficace una società e il suo assetto spaziale, attraverso lo studio di frammenti di oggetti d'uso più o meno comune, così sembra possibile, per il geografo, utilizzare frammenti di cultura che emergono dall'arte per indagare una società e il suo territorio. Sul versante della didattica, parrebbe opportuno – oltre che proficuo per la partecipazione e la curiosità che un simile approccio potrebbe suscitare negli studenti – utilizzare la produzione artistica dei CF come filo conduttore per lo studio della complessa realtà del Québec nelle sue molte sfaccettature, sociali e spaziali.

Da un altro punto di vista, i Cowboys Fringants rappresentano un esempio concreto e particolarmente significativo di come arte e ricerca possano intersecarsi e moltiplicare vicendevolmente il loro impatto su territorio e società, offrendo spunti di riflessione a chi ritiene che il rapporto tra queste due facce della cultura possa e debba essere praticato in modo sistematico e mirato. Il successo delle iniziative di tutela ambientale promosse dai CF mostra, per dirlo con

le parole di Connolly, Dupras e Seguin (2016, p. 111), come «musicisti, cantanti e *bands* possono utilizzare la loro popolarità per promuovere varie cause». Ciò può forse apparire ovvio, alla luce dell'esperienza comune: se pensiamo al settore della pubblicità, conosciamo bene l'importanza della figura del *testimonial*, che si basa sulla notorietà. È probabile che molti tra coloro che fanno ricerca immaginino, proprio per questo, che il loro possibile impatto sulla società sia talmente minore rispetto a quello di una persona famosa da non ritenere neppure comparabili i due effetti. Il percorso di Dupras, però, induce ad approfondire la riflessione: un artista che godeva di un'ampia notorietà, e che quindi poteva potenzialmente già avere un forte impatto sulla realtà, ha ritenuto, per raggiungere gli obiettivi sociali e territoriali che fortemente desiderava perseguire, di doversi formare alla ricerca. Il risultato, sperimentalmente, si è dimostrato efficace. Ciò ci dice che chi pratica ricerca geografico-sociale (o la sociolinguistica) dovrebbe diventare un artista per ottenere risultati concreti? Anche se questo certo non guasterebbe, è evidente come sia estremamente raro assommare nella stessa persona le capacità e la sensibilità necessarie per realizzare, ad alti livelli, arte e ricerca. L'esempio ci suggerisce, piuttosto, di ritenere non inutile (e forse talvolta più efficace di tentativi «calati dall'alto») una stretta e consapevole collaborazione tra artisti e ricercatori su obiettivi comuni, per provare a conseguire positivi risultati tanto nella società quanto nel territorio che essa esprime.

### Riferimenti bibliografici

- Ancil Pierre (2005), *Défi et gestion de l'immigration internationale au Québec*, in «Cités», 23, 3, pp. 43-55.
- Beauchemin Jacques (2011), *Dire Nous au Québec*, in «Les Cahiers de l'Orient», 103, 3, pp. 156-159.
- Bonazzi Alessandra (2016), *L'arte della fuga e l'idea di Nord: Glenn Gould e il contrappunto cartografico del paesaggio artico*, in Elena Dell'Agnese e Massimiliano Tabusi (2016a), pp. 27-38.
- Bouchard Chantal (2002), *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*, Montréal e Québec, Cétuq/Fides.
- Bouchard Chantal (2012), *Méchante langue*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Brunn Stanley D. e Stanley Waterman (a cura di) (2006), *Geography and Music*, in «GeoJournal», 65, 1-2.
- Canova Niclas (2013), *Music in French Geography as Space Marker and Place Maker*, in «Social & Cultural Geography», 14, 8, pp. 861-867.
- Charaudeau Patrick, (2001), *Langue, discours et identité culturelle*, in «ELA. Études de Linguistique Appliquée», 123-124, 3, pp. 341-348.
- Connell John e Chris Gibson (2003), *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*, Londra, Routledge.
- Connolly Marie, Jérôme Dupras e Charles Séguin (2016), *An Economic Perspective on Rock Concerts and Climate Change: Should Carbon Offsets Compensating Emissions be Included in the Ticket Price?*, in «Journal of Cultural Economics», 40, 1, pp. 101-126.
- Dell'Agnese Elena e Massimiliano Tabusi (a cura di) (2016a), *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, Roma, Società Geografica Italiana.
- Dell'Agnese Elena e Massimiliano Tabusi (2016b), *Introduzione*, in Elena Dell'Agnese e Massimiliano Tabusi (2016a), pp. 6-12.
- Dittmer Jason (2010), *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*, Boulder, Rowman & Littlefield.
- Gajo Laurent (2000), *Disponibilité sociale des représentations: approche linguistique*, in «Tranel. Travaux Neuchâtelois de Linguistique», 32, pp. 39-53.
- Gavinelli Dino (2019), *Introduzione a Geografia e letteratura. Luoghi, scritture, paesaggi reali e immaginari*, in Franco Salvatore (a cura di), *L'apporto della geografia tra rivoluzioni e riforme*, Roma, AGEI, pp. 597-604.
- Gouvernement du Québec (1990), *Bâtir ensemble le Québec: énoncé de politique gouvernementale en matière d'immigration et d'intégration*, Québec, Ed. Gouvernement du Québec.
- Heller Monica (2007), «Langue», «communauté» et «identité»: *le discours expert et la question du français au Canada*, in «Anthropologie et Sociétés», 31, 1, pp. 39-54.
- IGU-CGE (2016), *International Charter on Geographical Education*, IGU-CGE.
- Jackson Peter (1989), *Maps of Meaning: An Introduction to Cultural Geography*, New York, Routledge.
- Jodelet Denise (1989), *Représentations sociales: un domaine en extension*, in Jodelet Denise (a cura di), *Les représentations sociales*, Parigi, PUF, Sociologie d'aujourd'hui, pp. 31-61.
- Kong Lily (1995), *Popular Music in Geographical Analyses*, in «Progress in Human Geography», 19, pp. 183-198.
- Kruse Robert (2005), *The Beatles as Place Makers: Narrated Landscapes in Liverpool, England*, in «Journal of Cultural Geography», 22, 2, pp. 87-114.
- Laurendeau Paul (2007), *Avoir un méchant langage. Du comportement social dans les représentations épilinguistiques de la culture vernaculaire: le cas du Québec francophone*, in «Glottopol, Revue de Sociolinguistique en ligne» (fasc. monogr. *Francophonies américaines*), 9, pp. 22-48.
- Létourneau Jocelyn (2005), *Postnationalisme? Rouvrir la question du Québec*, in «Cités» (fasc. monogr. *Le Québec, une autre Amérique: Dynamismes d'une identité*), 23, 3, pp. 15-30.
- Maingueneau Dominique (1996), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Parigi, Éditions du Seuil.
- Minidio Andrea (2005), *I suoni del mondo. Studi geografici sul paesaggio sonoro*, Milano, Guerini Scientifica.
- Paquet Mireille (2019), *Immigration, Bureaucracies and Policy Formulation: The Case of Quebec*, in «International Organization for Migration», doi:10.1111/imig.12555.
- Perron Gilles (2009), *Le territoire de la chanson québécoise*, in «Québec français», 154, pp. 54-56.
- Petitjean Cécile (2010), *La notion de représentation linguistique: définition, méthode d'observation, analyse*, in Henri Boyer (a cura di), *Pour une épistémologie de la sociolinguistique. Actes du colloque international de Montpellier (10-12 décembre 2009)*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 292-300.
- Plourde Michel e Pierre Georgeault (a cura di) (2008), *Le français au Québec. 400 ans d'histoire et de vie*, Montréal-Québec, FIDES et Publications du Québec.
- Poirier Christian (2005), *Le renouveau du cinéma québécois*, in «Cités», 23, 3, pp. 165-182.
- Revill George (2000), *Music and the Politics of Sound: Nationalism, Citizenship and Auditory Space*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 18, 5, pp. 597-613.



- Rocca Lorena (2013), *I luoghi sonori nella didattica della storia e della geografia*, in «Ri-Vista. Ricerche per la Progettazione del Paesaggio», pp. 17-25.
- Roy Bruno (2005), *Lecture politique de la chanson québécoise*, in «Cités», 3, 23, pp. 155-163.
- Sartre Jean-Paul (1946), *L'existentialisme est un humanisme*, Parigi, Folio.
- Schäfer Raymond Murray (1985), *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi.
- Shepherd John (1991), *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press.
- Tabusi Massimiliano (2016), *Musica, video e memi spaziali. Idee di luogo dalla canzone napoletana al «Lago che combatte»*, in Elena Dell'Agnese e Massimiliano Tabusi (2016a), pp. 115-135.
- Tanca Marcello (2016), *Geografia e canzoni: la provincia, l'altrove, la geografia in Paolo Conte*, in Elena Dell'Agnese e Massimiliano Tabusi (2016a), pp. 67-82.
- Tuan Yi-Fu (1979), *Space and Place: Humanistic Perspective*, in Stephen Gale e Gunnar Olsson (a cura di), *Philosophy in Geography*, Dordrecht, Springer Netherlands, pp. 387-427.
- Valentine Gill (1995), *Creating Transgressive Space: The Music of Kd Lang*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 20, pp. 474-485.

## Note

<sup>1</sup> L'aggettivo *fringant* viene utilizzato in riferimento a un cavallo «focoso». Quando descrive le persone, assume il significato di elegante, pieno di energia, brillante. Si noti il ribaltamento dall'usuale riferimento ai cavalli a quello per i cavalieri (*cowboys*). «Cowboys Fringants» sarà abbreviato in CF.

<sup>2</sup> Diversi membri della *band* vivono a Repentigny, un comune nei pressi di Montréal. Pur se non sono rari i loro concerti all'estero, particolarmente in Francia, i Cowboys si esibiscono soprattutto in Québec.

<sup>3</sup> L'espressione si trova in una mozione del 22.XI.2006 dalla House of Commons canadese: «Québécois form a nation within a united Canada».

<sup>4</sup> «Québécois des souche», c'est-à-dire d'ascendance française ou descendant des premiers colons. À noter que la chanson homonyme des CF est la seule à employer le «joual», langue des classes populaires urbaines francophones et caractérisée par un grand nombre d'emprunts à l'anglais.

<sup>5</sup> C'est-à-dire formé notamment de stéréotypes ou de pré-élaborés collectifs que l'on entend, au même titre que les croyances, comme des formes d'assentiment collectif ou individuel tributaires de l'environnement et des normes culturelles du groupe (Petitjean, 2010, pp. 295-296).

<sup>6</sup> On considère ici que les représentations sont sociales en tant que processus de co-construction interactionnelle mais aussi comme croyances diffuses au sein du groupe: en ce sens elles sont à la fois des co-constructions et des pré-constructions (Gajo 2000, pp. 40-42), la co-construction pouvant se concevoir de par la nature de la relation entre le groupe et son public, qui répond, malgré l'absence d'une dimension dialogale au sens strict, à des sollicitations de l'ordre de l'interactionnel, ne serait-ce que par la double activité d'élaboration / réception de textes écrits (Maingueneau, 1996, pp. 49) avant d'être chantés.

<sup>7</sup> Exemple en ce sens *L'hiver approche*: «J'joue dans l'trafic à toué matins / Avec des millions d'êtres humains / Qui s'battent pour un pouce d'autoroute / ... / Sachant comme moi qu'la vie c'est dur / Mais qu'y faut continuer la game».

<sup>8</sup> Cayouche, chanteur du Nouveau-Brunswick, auteur de chansons *folk country* en français acadien.

<sup>9</sup> On pense notamment aux six volumes du cycle des *Chroniques du Plateau de Mont-Royal*.

<sup>10</sup> On peut noter qu'au moment où les CF sont déjà affirmés sur la scène musicale québécoise, tous ces éléments continuent de se renouveler dans le cinéma, en témoigne le film *Les invasions barbares* (2003) de Denys Arcand qui réactualise les thèmes de la difficile recherche d'une identité individuelle et collective et du conflit intergénérationnel – les parents étant désormais ceux qui ont vécu la «Révolution tranquille» et non plus ceux qui l'ont précédée – tout en suggérant à plusieurs reprises l'assujétissement du Québec francophone à la langue anglaise.

<sup>11</sup> Empathie également renforcée par l'utilisation du déictique personnel *je* et un style qui ne sont pas sans rappeler parfois celui de certains romanciers contemporains des CF tels que Guillaume Vigneault.

<sup>12</sup> Beauchemin (2011, p. 157) a bien synthétisé la manière dont les franco-québécois se perçoivent au tournant des années 60-70 comme une communauté décolonisée, arrachée à ses vieux complexes et ayant finalement accédé à une modernité accomplie.

<sup>13</sup> Almeno nell'ambito dell'ampio *corpus* più sopra descritto. Le considerazioni che seguiranno, invece, non si limiteranno al *corpus*.

<sup>14</sup> Per una versione dell'articolo con le traduzioni in italiano dei testi musicali, si veda <https://qrqo.page.link/PRddb> [ultimo accesso: 9.III.2020].

<sup>15</sup> Nel video in <https://youtu.be/5duFk-43nuo> [ultimo accesso: 9.III.2020], che è parte del corredo iconografico di questo testo, si evidenziano sia la distribuzione dell'antropizzazione, con la relativa densità aritmetica, sia i luoghi menzionati nel *corpus*.

<sup>16</sup> Le due autostrade sono menzionate dai CF nei brani *Heavy Metal* e *Camping Ste-Germaine*, in *Le shack à Hector* ci si riferisce invece all'autostrada 131, percorso di penetrazione verso l'area del Parc régional du Lac Tauerou, caratterizzato, oltre che dal lago, da radi insediamenti a vocazione turistica strappati alla foresta.

<sup>17</sup> Come quello che viene simbolicamente costruito da un grande gruppo di amici nel video di *Tant qu'on aura de l'amour* (<https://youtu.be/0sEGNqOc5o4>, ultimo accesso: 9.III.2020). Conspicuo i CF autodefiniscono il brano «chanson naïve». Il ritornello, cantato in coro da un sereno gruppo di persone di tutte le età alla fine del video, recita: «Tant qu'on aura de l'amour / De l'eau fraîche et de l'air pur / Un toit et puis 4 murs / Ce sera la joie dans not'cour».

<sup>18</sup> Una storia molto simile a quella, realmente avvenuta, narra dal film *Into the Wild*, ambientato in Alaska.

<sup>19</sup> Non è qui possibile soffermarsi sul tema della politica, pur affrontato dai CF: dalla nostalgia per la stagione della «Rivoluzione tranquilla» (con relativa idea di Québec) e per la caratura di quel personale politico (evidente in *Lettre à Lévesque*, che esprime anche una chiara idea politica), si passa a sfiducia e rigetto verso la politica contemporanea, come in *En berne*: «Si c'est ça l'Québec moderne / Ben moi j'mets mon drapeau en berne / Et j'emmerde tous les bouffons qui nous gouvernent!». È anche assai frequente il tema dell'asservimento della politica agli interessi del grande capitale, anche se i CF non si iscrivono alle folle colorate che, in stile «anni Settanta», su tali argomenti tradizionalmente manifestano in piazza: su queste, anzi, ironizzano in modo tagliente (*La manifestation*).

<sup>20</sup> Con ironia, per sottolineare come la storia del Québec sia fatalmente connessa agli effetti dell'alcool, nel brano *Mon Pays* si attribuisce all'ubriachezza di Montcalm, capo dell'esercito francese, la vittoria britannica nella *bataille des Plaines d'Abraham* (1759), che determinò le sorti di quel che poi divenne il Canada.

<sup>21</sup> Il titolo non è di semplice traduzione; in francese «devisser» sta per svitare, allentare; «La dévisse» richiama quel «lasciarsi»

andare» che, per il protagonista, è il momento in cui si trova a bere in un locale (il video: <https://youtu.be/vYjrlb1oveQ>, ultimo accesso: 9.III.2020).

<sup>22</sup> A questo tipo di insediamento pare riferirsi anche *Les maisons toutes pareilles*, che descrive, tra l'altro, il vissuto della media borghesia. Rintanata in «case tutte uguali» e alle prese con famiglie separate, psicologi «di classe» e giorni anch'essi tutti uguali, resta ipocritamente indifferente – di fatto avallandolo – a un mondo che si disgrega in attesa del conto alla rovescia degli sconvolgimenti climatici ed ecologici.

<sup>23</sup> Il fantasioso toponimo (<https://youtu.be/wg1QSus2TVU>, ultimo accesso: 9.III.2020) sembra anche evocare la «France profonde», termine spesso utilizzato per riferirsi a quella Francia rurale vista come culturalmente e socialmente agli antipodi della metropoli Parigi.

<sup>24</sup> Il *videoclip* è risultato il miglior video del 2006 per l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo.

<sup>25</sup> I virgolettati riprendono il sito Internet dei Cowboys Fringants (nell'agosto del 2017).

<sup>26</sup> Sul tema, ad esempio, si veda la *International Charter on Geographical Education* (IGU, 2016).

<sup>27</sup> La copertina dell'album informa che i relativi proventi vanno alla ricerca scientifica per la tutela dei beluga del San Lorenzo.

<sup>28</sup> In una intervista a Radio-Canada (5 maggio 2017) il bassista del gruppo, Jérôme Dupras, ha stimato l'impegno in 18 mesi di lavoro, con oltre 300 persone coinvolte (<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1032156/les-cowboys-qui-plantaient-des-arbres>, ultimo accesso: 9.III.2020).

