

MENS

Revue d'histoire intellectuelle et culturelle



Dossier – Vie musicale amateur, populaire
et américaine à Montréal, 1918-1958

Dirigé par Sandria P. Bouliane

MENS

Revue d'histoire intellectuelle et culturelle



DIRECTEUR

Harold Bérubé, Université de Sherbrooke

COMITÉ DE RÉDACTION

Damien-Claude Bélanger, Université d'Ottawa

Michel Bock, Université d'Ottawa

Anne Caumartin, Collège militaire royal de Saint-Jean

François-Olivier Dorais, Université de Montréal (comptes rendus)

Karine Hébert, Université du Québec à Rimouski (secrétaire de rédaction)

Jonathan Livernois, Université Laval

Mathieu Noël, Université du Québec à Montréal

COMITÉ CONSULTATIF

Kevin J. Christiano, University of Notre Dame

Ramsay Cook, Dictionnaire biographique du Canada

Sylvie Lacombe, Université Laval

Yvan Lamonde, Université McGill

Élisabeth Nardout-Lafarge, Université de Montréal

Roberto Perin, York University

Mise en pages : Martin Roy, CRCCF

Révision linguistique : Colette Michaud

Révision des épreuves : Colette Michaud, CRCCF

PARTENAIRES



uOttawa

Centre de recherche en
civilisation canadienne-française



Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle est une revue semestrielle dont les numéros paraissent les printemps et automne de chaque année. Les textes publiés dans *Mens* n'engagent que leurs auteurs. Toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec : 514 288-1664 / 1-800-717-2022 / licences@copibec.qc.ca.

Pour tout renseignement concernant les modalités d'abonnement, se reporter à la dernière page. On peut nous joindre à l'adresse suivante :

Revue *MENS*

Centre de recherche en civilisation canadienne-française

Université d'Ottawa, Pavillon Morisset

65, rue Université, pièce 040, Ottawa (On) K1N 6N5

Téléphone : 613 562-5800, poste 4007 • Télécopieur : 613 562-5143

redaction@revuemens.ca • www.revuemens.ca

ISSN (imprimé) : 1492-8647

ISSN (en ligne) : 1927-9299



Volume XVI, numéro 1 • Automne 2015

TABLE DES MATIÈRES

Présentation..... 5

**Dossier – Vie musicale amateur, populaire
et américaine à Montréal, 1918-1958**

Introduction

Sandria P. Bouliane..... 7

La danse pour tout un chacun : pratiques différenciées
d'un loisir commercial à Montréal pendant
l'entre-deux-guerres

Peggy Roquigny..... 21

De Montmartre à Broadway : le cabaret Au matou botté
de Montréal (1929-1932)

Luc Bellemare..... 63

À l'assaut de Montréal : les chanteurs country-western
dans les studios de la métropole, 1942-1958

Catherine Lefrançois..... 107

Hommage

Hommage au père Benoît Lacroix (1915-2016)

Jonathan Livernois et Michel Biron..... 139

Réplique

Réplique au compte rendu de Dominique Marquis

Martin Roy..... 143

Comptes rendus

- Lucie Hotte (dir.). *René Dionne et Gabrielle Poulin :
œuvres et vies croisées*
(Adina Balint)..... 149
- Olivier Côté. *Construire la nation au petit écran :
Le Canada, une histoire populaire de CBC/Radio-Canada
(1995-2002)*
(Anne Bruneau-Poulin) 153
- Martin Pâquet, Matteo Sanfilippo
et Jean-Philippe Warren (dir.). *Le Saint-Siège, le Québec
et l'Amérique française : les archives vaticanes, pistes et défis*
(Jean-Philippe Croteau)..... 157
- Sébastien Couvrette. *Le récit de la classe moyenne :
la publicité des quotidiens montréalais, 1920-1970*
(Caroline Durand) 161
- Alexandre Dumas. *L'abbé Pierre Gravel, syndicaliste
et ultranationaliste*
(Xavier Gélinas) 165
- Joseph Yvon Thériault. *Évangéline : contes d'Amérique*
(Jean Morency)..... 168

Présentation

Cette livraison de *Mens* est consacrée à la vie musicale à Montréal au début du xx^e siècle. Comme l'indique Sandria P. Bouliane dans l'introduction au dossier, la vie musicale tant amateur que populaire a offert une façon d'habiter la ville que l'on mesure encore difficilement aujourd'hui. Sur le plan culturel, Montréal s'est située par rapport aux autres métropoles et a exprimé de façon originale son américanité. En montrant la diversité de la vie culturelle montréalaise et la pluralité de ses influences et des lieux investis, ce dossier apporte une contribution originale à l'histoire de la musique au Québec.

Peggy Roquigny présente les pratiques de la danse sociale à Montréal pendant l'entre-deux-guerres. Le jazz et les danses alors en vogue popularisent cette forme de divertissement et suscitent la création de divers lieux, qu'ils soient réservés aux initiés ou ouverts à un large public. Les restaurants dansants, les cabarets, les salles de danse permettent de réserver un temps à la musique, en marge de la routine quotidienne, et participent aussi à la transformation identitaire de Montréal en façonnant les modalités de la rencontre des classes sociales et des divers groupes ethniques et linguistiques. La danse, par les lieux et les événements qu'elle crée, constitue non seulement une voie d'intégration sociale, mais est aussi l'occasion de réévaluer l'idée de convenance : en passant d'un loisir privé à un divertissement public, la danse permet, entre autres, aux femmes de redéfinir leur posture par rapport aux discours normatifs.

Luc Bellemare, quant à lui, examine les caractéristiques des cabarets. En suivant l'évolution d'un cabaret du Quartier latin à Montréal au tournant des années 1930, il est possible d'évaluer la portée – et la longévité – des influences parisienne et new-yorkaise sur la vie musicale montréalaise alors que ces influences se concilient avec l'identité canadienne. L'apparition du Matou botté dans le contexte des années 1920 amène les propriétaires à présenter d'abord des danses et des sketches offerts à Montmartre, à Paris ; mais la

dualité culturelle de Montréal requiert des spectacles qui la reflètent. Bien vite, on exploitera la nouveauté qu'est le jazz, en présentant des spectacles qui se veulent davantage d'influence américaine. Malgré cette capacité d'adaptation, le succès est mitigé. Selon Bellemare, plusieurs facteurs expliquent ce résultat, comme le contexte culturel (la concurrence du cinéma, l'orientation idéologique de la littérature) et les avancées techniques (l'amélioration de la qualité des supports médiatiques) qui influencent les modes de consommation de la musique.

Enfin, Catherine Lefrançois examine comment les pratiques de la chanson country-western au Québec ont pu se transformer au cours des années 1940. En revenant sur le parcours de figures importantes du genre – le soldat Lebrun, Paul Brunelle, Willie Lamothe, Marcel Martel –, Lefrançois explique le processus de professionnalisation de ces amateurs par le rôle de la radio et les rapports que ces chanteurs entretenaient avec le public. Grâce à la faveur populaire, qui se manifeste surtout en région, la chanson country-western gagne en crédibilité, et ses interprètes délaissent les reprises pour créer un répertoire canadien-français original qui investira les studios d'enregistrement montréalais.

Sur une plus triste note, le comité de rédaction de *Mens* tient à souligner le décès du père Benoît Lacroix, figure marquante de la vie intellectuelle et spirituelle au Québec. Michel Biron, professeur au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, offre ici un hommage au lecteur attentif et attentionné du poète Hector de Saint-Denys Garneau et à son travail d'édition critique de l'œuvre garnélienne, aujourd'hui indispensable. *Mens* reconnaît, à la suite de Michel Biron, l'intellectuel qui a su, en toute amitié, « donner à lire » Saint-Denys Garneau, rendre sa poésie vivante et montrer, de ce fait, son pouvoir d'accompagnement.

Anne Caumartin
Pour l'équipe de Mens



Dossier

Vie musicale amateur, populaire et américaine à Montréal, 1918-1958

Introduction

Sandria P. Bouliane
Université McGill

L'importance de Montréal dans le monde de la musique et de la culture au Québec n'est plus à démontrer. La densité de sa population, l'abondance de ses ressources et son rôle socio-économique en font un pôle incontournable. Au Canada, cette place est partagée avec ses sœurs, Toronto et Vancouver. Si l'on remonte au début du siècle passé, la position de celle qui fête son 375^e anniversaire en 2017 est sensiblement la même. En effet, en 1911, celle qui était alors la métropole du Canada est la plus grande ville francophone non européenne et la neuvième ville nord-américaine la plus peuplée¹. Chaque année, des milliers de migrants ruraux et d'immigrants internationaux se greffent à la population native de l'île et viennent enrichir son dynamisme artistique². Ville d'adoption pour les uns, ville de passage pour les autres, tous cherchent un moyen de s'y loger, de s'y réinventer ; et la musique est l'une des voies possibles. À titre d'exemple, c'est dans le quartier Saint-Henri que l'Américain

¹ Voir les recensements du Canada (1911) et des États-Unis (1910).

² Voir les tableaux 7.2 et 12.2 dans Paul-André Linteau, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, p. 162 et 318.

Mens, vol. XVI, n° 1 (automne 2015)



d'origine allemande Emile Berliner (1851-1929) fait construire, en 1908, son entreprise de fabrication de gramophones et son studio d'enregistrement; c'est dans le quartier Griffintown que l'Italien Guglielmo Marconi (1874-1937) établit la filiale canadienne de la Marconi Wireless Telegraph Company, qui devient l'une des premières stations radiophoniques au monde en 1919; et c'est dans le quartier Ville-Marie que s'installe l'Américain Andy Tipaldi (1894-1969), banjoïste et chef d'orchestre des Melody Kings et autres orchestres de danse du centre-ville (Ritz-Carlton, Cinéma Capitol).

Des migrants canadiens-français font aussi leur marque dans la vie culturelle montréalaise; nommons-en trois, à commencer par Léo-Ernest Ouimet (1877-1972), né à Laval, qui ouvre dans le quartier Centre-Sud la première salle de cinéma du Canada en 1906. Jacques-Narcisse Cartier (1890-1955), originaire de la Montérégie, est le technicien expert derrière CKAC, l'une des premières stations de radio francophone dans le monde, fondée en 1922. Et quant à Mary Travers Bolduc (1894-1941), elle quitte le village de Newport en Gaspésie pour gagner Montréal, où elle deviendra la première des auteurs-compositeurs-interprètes de la province à obtenir un aussi grand succès commercial. Or les phénomènes d'urbanisation et de mouvements migratoires de même que les « personnalités vedettes » de la ville de Montréal ne sont pas particulièrement remarquables comparativement à ceux de New York, de Paris ou de Londres. Alors, pourquoi travailler sur cette « ville d'importance moyenne, une modeste métropole »³? À cette question, les codirecteurs du recueil *De la Belle Époque à la Crise : chroniques de la vie culturelle à Montréal* répondent que la métropole est « [l'une] de ces villes qui fait voir que la modernité des grandes capitales n'a rien de si exceptionnel et que cette nouvelle vie culturelle n'est pas d'ici ou de là, mais de partout,

³ Marie-José des Rivières et Denis Saint-Jacques, « Introduction », dans Marie-José des Rivières et Denis Saint-Jacques (dir.), *De la Belle Époque à la Crise : chroniques de la vie culturelle à Montréal*, Montréal, Éditions Nota bene, 2015, p. 6.

simple affaire d'occasion et de masse critique⁴ ! » Ainsi, de jour comme de nuit⁵, Montréal n'a pas besoin d'être plus moderne ou plus animée que les capitales du monde pour renfermer tous les éléments nécessaires à sa vivacité, ce qui permet de nuancer le discours d'asservissement à la culture hégémonique états-unienne en laissant entrevoir la possibilité que la métropole québécoise puisse s'être développée au diapason des autres grandes villes du continent et qu'elle puisse, elle aussi, avoir participé à l'expression de la culture américaine.

Place à la musique dans les études montréalaises

Montréal donne, reçoit, crée et produit des objets, des œuvres et des « artistes fascinés » qui en font un milieu « effervescent » – pour reprendre les mots de Micheline Cambron dans l'introduction de *La vie culturelle à Montréal vers 1900*⁶. Aux côtés des cercles littéraires, de la vie théâtrale, du cinéma et des réseaux mondains, la musique prend part au bouillonnement artistique montréalais. Pourtant, il n'y a encore aucun ouvrage scientifique substantiel portant sur l'histoire de la musique au Québec, qu'elle soit « savante » (de tradition écrite), « folklorique » (de tradition orale) ou « populaire » (de tradition médiatique)⁷. Cela explique peut-être pourquoi l'étude

⁴ *Ibid.*

⁵ Au sujet de la vie nocturne à Montréal, voir Yvan Lamonde et Raymond Montpetit, *Le parc Sohmer de Montréal 1889-1919 : un lieu populaire de culture urbaine*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986 ; André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue, *Les nuits de la « Main » : cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur, 1993 ; et William Weintraub, *City Unique: Montreal Days and Nights in the 1940s and '50s*, Toronto, Robin Brass Studio, 2004.

⁶ Micheline Cambron, « L'effervescence d'une fin de siècle », dans Micheline Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Éditions Fides, 2005, p. 15. La manière dont nous pensons, aujourd'hui, la vitalité de Montréal au tournant du xx^e siècle a été profondément marquée par cet ouvrage.

⁷ Les étiquettes « populaire » et « savante » suscitent une ambiguïté évidente, de même que l'expression « musique populaire ». Les tentatives de définition sont nombreuses, mais la musique populaire, telle que nous la concevons ici, est un phénomène principalement marqué par la société industrielle, intrinsèquement lié aux technologies d'impression (musique en feuilles), d'enregistrement sonore

de genres musicaux précis et les biographies d'artistes dominent le corpus et le marché de l'édition. En ce qui concerne Montréal en particulier, la plupart des études traitant de la pratique, de la création ou de l'industrie musicale portent sur la deuxième moitié du xx^e siècle, avec une prédilection pour le répertoire populaire. En dehors d'une insistance certaine sur l'époque des chansonniers et les questions nationales et identitaires des francophones⁸, le rôle de la musique en tant que stratégie identitaire chez différentes communautés ethniques de Montréal a fait l'objet de plusieurs mémoires, thèses et articles. En effet, les ethnomusicologues et les anthropologues se sont penchés sur les musiciens et les musiques latines (Bolivie, Chili, Pérou)⁹ et antillaises¹⁰, ainsi que sur le rôle de la danse (africaine, flamenco, tango) dans l'intégration sociale de danseurs amateurs et professionnels¹¹. Plus récemment, la culture hip-hop

(disque) et de radiodiffusion (radio), en un mot : les médias. Antoine Hennion souligne que l'attrait de la musique populaire est d'être à la fois « une réalité partagée [...] d'une identité collective » et « un objet médiatisé » (voir son article « D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia*, vol. 5, n° 2 (1998), p. 9-19).

⁸ Bien que Montréal occupe une place prépondérante dans l'histoire de la *musique* au Québec, l'histoire de la *chanson québécoise* (ou canadienne-française) prend pour terrain la province dans son ensemble. Voici quelques titres de référence en usage : Benoît L'Herbier, *La chanson québécoise : des origines à nos jours*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1974 ; Bruno Roy, *Panorama de la chanson au Québec*, Montréal, Léméac éditeur, 1977 ; Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise de La Bolduc à aujourd'hui : anthologie*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994 ; Robert Giroux, *Le guide de la chanson québécoise*, avec la collaboration de Constance Harvard et Rock LaPalme, 2^e éd., Montréal, Triptyque ; Paris, Syros Alternatives, 1996.

⁹ Xavier Robichaud, « La musique des Andes à Montréal », *Canadian Ethnic Studies*, vol. 28, n° 2 (1996), p. 139-153 ; Laura Francisca Jordán Gonzales, « Auditeurs en exil : le cas des Chiliens à Montréal et leur rapport à deux chansons emblématiques », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 10, n° 1 (2013), p. 147-169.

¹⁰ Voegeli Juste-Constant, « Haitian Popular Music in Montreal: The Effects of Acculturation », trad. du français par John Shepherd, *Popular Music*, vol. 9, n° 1 (janvier 1990), p. 79-85.

¹¹ Sur la **danse africaine** : Estelle Prébolin, *Les cours de danse africaine à Montréal : émergence d'une production culturelle et esthétique*, mémoire de maîtrise (anthro-

(rap, graffiti, *breakdance*) et son influence chez les jeunes issus de l'immigration ont retenu l'attention des musicologues et engendré des travaux en études féministes, en linguistique et en anthropologie de la danse¹². Aujourd'hui, le sujet prisé par les étudiants et les chercheurs dans les domaines des médias et des communications, de l'administration publique et de la géographie culturelle est celui de la scène de la musique indépendante ou *underground* montréalaise¹³.

pologie), Montréal, Université de Montréal, 2012; le **flamenco** : Francis Leclerc, *Étude ethnographique du flamenco à Montréal : apprentissage et justifications d'une pratique*, mémoire de maîtrise (ethnomusicologie), Montréal, Université de Montréal, 2006; le **tango** : Madeleine Séguin, *Entre danser pour soi et danser pour les autres : la construction de l'expérience dans le processus de socialisation des danseurs de tango argentin de Montréal*, mémoire de maîtrise (anthropologie), Montréal, Université de Montréal, 2012; la **salsa** : Sheenagh Pietrobruno, « Embodiment Canadian Multiculturalism: The Case of Salsa Dancing in Montreal », *Revista mexicana de estudios canadienses*, n° 3 (été 2002), p. 23-56.

¹² Sur le **rap** : Magdalena Schweiger, *Appropriation locale d'un phénomène global : le rap montréalais*, mémoire de maîtrise, Vienne, Université de Vienne, 2004; sur la **communauté haïtienne** : Claire Lesacher, « Rap, langues, "québécoïcité" et rapports sociaux de sexe : pratiques et expériences de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne », *Diversité urbaine*, vol. 14, n° 2 (2014), p. 77-95; Karine Tessier, *Influence de la culture hip-hop québécoise sur les adolescents montréalais d'origine haïtienne*, mémoire de maîtrise (communication), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008; sur le **multilinguisme** : Mela Sarkar, « "Ousqu'on chill à soir?" Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise », *Diversité urbaine*, numéro hors-série (automne 2008), p. 27-44; M. Sarkar et Bronwen E. Low, « Le plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple », *Kinéphanos*, vol. 3, n° 1 (2012), p. 20-47; sur le **graffiti et la danse** : Raphaëlle Proulx, *Variations colorées d'une pratique mondialisée : l'appropriation culturelle du graffiti hip-hop à Montréal et à São Paulo*, thèse de doctorat (anthropologie), Montréal, Université de Montréal, 2010; Lys Stevens, *Breaking à Montréal : ethnographie d'une danse de rue hip-hop*, mémoire de maîtrise (danse), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008.

¹³ Voir Isabelle Matte, *Rite de passage en contexte moderne : l'exemple de la scène musicale underground montréalaise*, mémoire de maîtrise (anthropologie), Québec, Université Laval, 2000; Geoff Stahl, « Musicmaking and the City: Making Sense of the Montreal Scene », *Beiträge Zur Populärmusikforschung: Sound and the City, Populäre Musik im urbanen Kontext*, vol. 35 (2007), p. 141-159; Shevaughn Bartle, *The Beginning After the End: Independent Music, Canadian Cultural Policy and the Montréal Indie Music Scene*, mémoire de maîtrise (communication), Montréal,

Cette « scène montréalaise » fut marquée, à l'hiver 2005, par une couverture médiatique sans précédent : un dossier de la revue *Spin* plaçait la ville au rang des grandes scènes musicales de l'heure¹⁴ tandis que le magazine *Rolling Stone* hissait Arcade Fire au rang de nouvelle coqueluche des médias¹⁵. Enfin, d'autres scènes locales comme celle du punk, des musiques électroniques, de la musique contemporaine, du jazz expérimental, et celle du milieu anglophone de Montréal ont aussi été explorées¹⁶.

Toutefois, lorsqu'on remonte à la première moitié du siècle dernier, les objets d'études sont désormais plus nombreux du côté des musiques savantes et folkloriques que du côté des musiques populaires¹⁷. L'histoire des grandes institutions musicales – comme

Université Concordia, 2009 ; Martin Lussier, *Les musiques émergentes : le devenir-ensemble*, Québec, Éditions Nota bene, 2011 ; Thomas A. Cummins-Russell et Norma M. Rantisi, « Networks and Place in Montreal's Independent Music Industry », *Le Géographe canadien*, vol. 56, n° 1 (2012), p. 80-97 ; et Martin Lussier, « Scène, permanence et travail d'alliance : le cas de la scène musicale émergente de Montréal », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 57 (automne 2014), p. 61-78.

¹⁴ Voir Rodrigo Perez, « The Next Big Scene: Montréal », *Spin*, vol. 21, n° 2 (février 2005), p. 61-65 ; et David Carr, « Cold Fusion: Montreal's Explosive Music Scene », *The New York Times*, 6 février 2005, p. A1.

¹⁵ C'est également à l'hiver 2005 que le groupe apparaissait sur l'échiquier mondial. Voir Christian Hoard, « Incoming: The Arcade Fire », *Rolling Stone*, 10 mars 2005.

¹⁶ Sur le **punk** : Martin Lussier, « La scène punk montréalaise : processus de différenciation et métissage en concert », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2 (2008), p. 221-236 ; la **scène électro** : Patricia Schmidt, *Québec Electric: Montréal, Mutek and the Global Circuit*, mémoire de maîtrise (communication), Montréal, Université McGill, 2010 ; la **musique contemporaine** : Ariane Couture, « Parcours dans la programmation des concerts du Nouvel Ensemble Moderne », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 23, n° 3 (2013), p. 63-73 ; le **jazz expérimental** : Eric Fillion, « Jazz libre : "musique-action" ou la recherche d'une praxis révolutionnaire au Québec (1967-1975) », *Labour = Le Travail*, vol. 77 (printemps 2016), p. 93-120 ; et sur la **scène anglophone** : Geoff Stahl, *Crisis? What Crisis? Anglophone Musicking in Montreal*, thèse de doctorat (communication), Montréal, Université McGill, 2003.

¹⁷ Le folklore est rarement abordé du point de vue montréalais, mais la ville n'est pas absente pour autant. Des collectes ethnographiques s'effectuent dans la région montréalaise depuis la fin du XIX^e siècle, des Veillées du bon vieux temps se tiennent au Monument-National de 1921 à 1941 et les instrumentistes y sont

la Société canadienne d'opérette, la Société des concerts symphoniques de Montréal (qui deviendra l'Orchestre symphonique de Montréal) et The Montreal Women's Symphony Orchestra – qui ont forgé la vie musicale de l'élite montréalaise occupe une place de choix¹⁸. Parmi les genres musicaux dominants de la période, on a étudié l'art lyrique, le théâtre lyrique, la musique religieuse¹⁹ et, bien sûr, le jazz²⁰. Au rang des contributions les plus remarquables, il faut noter celles des musicologues Marie-Thérèse Lefebvre et Mireille Barrière, et celle du

nombreux. Pour en savoir plus, visiter les Archives de folklore de l'Université Laval (fondées en 1944) et voir Gabriel Labbé, *Les pionniers du disque folklorique québécois, 1920-1950*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1977; Gabriel Labbé, *Musiciens traditionnels du Québec, 1920-1993*, Montréal, VLB éditeur, 1995; Luc Bellemare, « Le Réseau de Conrad Gauthier et des Veillées du bon vieux temps : du Monument-National à la radio de CKAC », sur le site *Penser l'histoire de la vie culturelle au Québec*, [http://publications.phvc.ca/index.php/lienhautarticles/77-ckac-bellemare-mn] (16 août 2016).

¹⁸ Marie-Thérèse Lefebvre, « La semaine annuelle de musique de Montréal sous les auspices du Delphic Study Club, 1923-1937 », *Revue de musique des universités canadiennes* = *Canadian University Music Review*, vol. 21, n° 2 (2001), p. 60-76; Liette Ainey, *Désiré Defauw et la Société des concerts symphoniques de Montréal, 1940-1955*, mémoire de maîtrise (musicologie), Montréal, Université de Montréal, 2003; Hugo Lévesque, *La Société canadienne d'opérette (1921-1934) : premier jalon de l'émancipation de la scène lyrique au Québec*, mémoire de maîtrise (musicologie), Montréal, Université de Montréal, 2004; Maria Noriega Rachwal, *From Kitchen to Carnegie Hall: Ethel Stark and the Montreal Women's Symphony Orchestra*, Toronto, Second Story Press, 2015.

¹⁹ Sur l'**art lyrique** : Hélène Paul, « Le couple Maubourg-Roberval : un apport décisif à l'implantation de l'art lyrique à Montréal », *L'Annuaire théâtral*, n°13-14 (printemps-automne 1993), p. 75-93; Marc Charpentier, *Broadway North: Musical Theater in Montreal in the 1920s*, thèse de doctorat (histoire), Montréal, Université McGill, 1999; Mireille Barrière, « Le goupillon, le maillet et la censure du théâtre lyrique à Montréal (1840-1914) », *Les Cahiers des Dix*, n° 54 (2000), p. 119-135; sur la **musique religieuse** : Gilles Leclerc, *La musique religieuse d'Alexis Contant et son apport à la vie musicale de Montréal*, mémoire de maîtrise (musicologie), Ottawa, Université d'Ottawa, 1992; Mario Coutu, *Chant liturgique dans le diocèse de Montréal entre 1903 et 1951 : construction et essor d'un réseau*, thèse de doctorat (musicologie), Montréal, Université de Montréal, 2008.

²⁰ John Gilmore, *Une histoire du jazz à Montréal*, traduit de l'anglais par Karen Ricard, Montréal, Lux éditeur, 2009; John Gilmore, *Who's Who in Montreal: Ragtime to 1970*, Montréal, Véhicule Press, 1989; et Nancy Marrelli, *Stepping Out: The Golden Age of Montreal Night Clubs, 1925-1955*, Montréal, Véhicule Press, 2004.

chercheur Robert Thérien²¹. Par ailleurs, une poignée de spécialistes se distinguent par leurs travaux récents portant sur la musique populaire de la première moitié du xx^e siècle et dont le contexte social de la création, de la production ou de la réception du genre musical étudié concerne la ville de Montréal. Parmi eux on compte les auteurs du numéro de *Mens* que vous avez entre les mains : Luc Bellemare, Catherine Lefrançois et Peggy Roquigny²².

Contenu du dossier

Les trois articles réunis dans ce dossier présentent différentes déclinaisons de la vie musicale montréalaise, entre le lendemain de la Première Guerre mondiale et la fin des années 1950. Au cours de ces décennies, l'augmentation et la diversification de la population montréalaise ont permis l'émergence de nouvelles formes de loisir, de divertissement et de pratique musicale. En s'inspirant des modèles américains et européens, en réunissant des répertoires francophones

²¹ **Mireille Barrière** : *La société canadienne-française et le théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1913*, thèse de doctorat (musicologie), Québec, Université Laval, 1990 ; « Montréal, microcosme du théâtre lyrique nord-américain (1893-1913) », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Éditions Fides, 1995, p. 369-385 ; « Le goupillon, le maillet et la censure du théâtre lyrique à Montréal » ; et « De l'intime au public : les étudiants et l'activité musicale à Montréal », dans Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, p. 135-156. **Marie-Thérèse Lefebvre** : « La semaine annuelle de musique de Montréal » ; « Les Soirées-Mathieu (1930-1935) », *Les Cahiers des Dix*, n° 57 (2003), p. 85-118 ; *Rodolphe Mathieu : l'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec*, Sillery, Éditions du Septentrion, 2004 ; « L'École littéraire de Montréal et la vie musicale », dans Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, p. 87-102 ; « Analyse de la programmation radiophonique sur les ondes québécoises entre 1922 et 1939 : musique, théâtre, causeries », *Les Cahiers des Dix*, n° 65 (2011), p. 179-225 ; et, avec Jean-Pierre Pinson, *Chronologie musicale du Québec*, Québec, Éditions du Septentrion, 2009. **Robert Thérien** : à titre de chercheur indépendant, Thérien a contribué à la documentation des catalogues d'enregistrements sonores de Bibliothèque et Archives nationales du Québec ainsi que de Bibliothèque et Archives Canada. Il a aussi publié *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde : 1878-1950*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003.

²² Vous trouverez plusieurs de leurs contributions dans leur article respectif.

et anglophones et en adoptant rapidement les nouvelles technologies médiatiques, Montréal renforçait dès lors son dynamisme musical riche et moderne²³. La pratique de la danse récréative, la programmation artistique d'un cabaret et l'appropriation du country-western par les Canadiens français sont autant de sujets qui permettent d'explorer, dans les pages qui suivent, la diversité de la vie culturelle montréalaise.

Avant que la musique n'envahisse graduellement les lieux publics (magasins, épiceries, salles d'attente, etc.)²⁴, il était nécessaire de lui consacrer du temps, en-dehors du travail et des tâches quotidiennes. Dans la première moitié du xx^e siècle, la musique comme forme de loisir est surtout associée aux lieux de divertissement communautaires et commerciaux comme les parcs d'attractions, les théâtres, les salles de concerts et autres espaces propices à la danse. La jeunesse montréalaise est nombreuse, active et cherche à profiter au maximum du temps consacré aux loisirs et des ressources dont elle dispose²⁵.

²³ Le terme est utilisé dans le sens « d'être de son temps ». Dans le vocabulaire canadien du début du xx^e siècle, « modernité » évoque le plus souvent la « contemporanéité ». Voir, à ce sujet, Jean-Philippe Warren, « Petite typologie philologique du "moderne" au Québec (1850-1950) : moderne, modernisation, modernisme, modernité », *Recherches sociographiques*, vol. 46, n° 3 (septembre-décembre 2005), p. 495-525 ; et Yvan Lamonde, « Être de son temps : Pourquoi ? Comment ? », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 23-36.

²⁴ Au sujet des compositions d'ambiance ou « muzak », voir l'ouvrage de Joseph Lanza, *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodson*, 2^e éd., University of Michigan Press, 2004 ; et l'article de Alan Bradshaw et Morris B. Holbrook, « Must we have Muzak Wherever we go? A Critical Consideration of the Consumer Culture », *Consumption, Markets & Culture*, vol. 11, n° 1 (2008), p. 25-44.

²⁵ Durant la décennie 1920, les 15 à 34 ans constituent 33 % de la population québécoise. L'âge médian est de 20,8 ans en 1921 et de 22,1 ans en 1931. À titre de comparaison, l'âge médian en 2011 était 41,9 ans et les 15-34 ans formaient 25 % de la population. Dans ce grand bassin de jeunes adultes, il faut noter que la majorité des couples se mariaient autour de l'âge de 24 ans pour les femmes et de 28 ans pour les hommes. Voir Statistique Canada, « Tableau 8, Québec et Canada – Âge médian de la population, recensements de 1921 à 2011 », *Recensement de 2011 : Province de Québec*, série « Perspective géographique », 2012, [En ligne],

Avec l'engouement pour les danses modernes issues du jazz, la danse se présente comme un catalyseur social, un moyen de se divertir et d'explorer la ville. C'est sur ce terrain que nous conduit l'article de Peggy Roquigny intitulé « La danse pour tout un chacun : pratiques différenciées d'un loisir commercial à Montréal pendant l'entre-deux-guerres ». L'auteure s'intéresse à la fois aux danseurs amateurs (classes ouvrière, moyenne, bourgeoise), aux commerces spécialisés dans la danse (restaurants, cabarets, salles de danse) et aux autres services accompagnant le loisir dansant (orchestre, repas, consommations, partenaires). Selon les types de publics, Montréal permet « l'expression de différentes formes de sociabilité », étroitement liées aux contraintes et aux normes « de respectabilité » de l'offre commerciale. En d'autres mots, la danse est une porte d'entrée remarquable qui nous transporte dans le Montréal nocturne des initiés, depuis les commerces avec pignon sur rue dont la reconnaissance passe par les publicités dans les journaux jusqu'au deuxième étage des maisons où se côtoient *flappers*, musiciens noirs et chefs d'entreprise²⁶.

Au fil des décennies, Montréal s'est vu attribuer plusieurs surnoms évoquant une période plus ou moins marquante de son histoire. La « *sin city* » du temps de la prohibition est aujourd'hui la « ville des festivals », mais fut aussi « *The Paris of North America* » et la « *Broadway North* ». Ces deux dernières étiquettes montrent bien la dualité culturelle rencontrée dans une ville principalement francophone, sise dans une Amérique du Nord en majorité anglophone. Cette position n'est pas simple à négocier et vient brouiller les cartes, tant en ce qui concerne l'offre culturelle que les attentes croissantes d'un public

[<https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/as-sa/fogs-spg/Facts-pr-fra.cfm?Lang=fra&GK=PR&GC=24>] (18 août 2016), et Statistique Canada, « Âge moyen pour un premier mariage, selon le sexe, 1921-2008 (en années) », *Mariage et vie conjugale au Canada*, 1992, [En ligne], [<http://publications.gc.ca/pub?id=9.814189&sl=0>] (18 août 2016).

²⁶ Voir Gilmore, *Une histoire du jazz à Montréal*, et Wilfred Emmerson Israel, *The Montreal Negro Community*, mémoire de maîtrise (sociologie), Montréal, Université McGill, 1928.

composite. Une manifestation concrète de ce dualisme nous est présentée par Luc Bellemare dans son article « De Montmartre à Broadway : le cabaret Au matou botté de Montréal (1929-1932) ». Situé dans le Quartier latin, ce cabaret adopte consécutivement des formules de concert parisiennes et new-yorkaises puis tente, dans la deuxième moitié de sa trop brève existence, de concilier les deux mondes. Malgré les efforts et l'expérience des auteurs et cofondateurs du Matou botté, malgré la présentation de spectacles hybrides et l'organisation de festivités colorées, ce qui devait être l'apogée du café-concert montréalais se solde par un échec. Il serait risqué de tenter une explication, mais, au même moment, les salles de cinéma se dotent d'équipement sonore, la radio envahit les foyers et le régionalisme nourrit les milieux littéraire et intellectuel²⁷. Et que dire des effets de la Crise qui se profilent sournoisement ? Dans ce contexte, l'étude du Matou botté nous invite à réfléchir sur l'« identité de compromis » que promeuvent certains créateurs, artistes et producteurs montréalais. Peut-on jumeler les influences française et états-unienne, les langues française et anglaise, les airs folkloriques et le jazz ? Doit-on absolument s'en tenir à une seule option ?

L'un des présupposés entourant les péripéties du cabaret Au matou botté est qu'une production montréalaise enviable saurait composer avec des influences multiples, provenant de milieux légitimes sinon magnifiés tels que Montmartre et Broadway. Cela peut être vrai pour les salles de spectacles qui, figées dans l'espace, dépendent de leur capacité à attirer le plus grand nombre de personnes, touristes ou Montréalais, francophones ou anglophones. Il en va de même pour les commerces spécialisés dans les loisirs dansants pour qui la mobilité de la clientèle est déterminante²⁸. Il en est autrement lorsque

²⁷ Pour un portrait détaillé de l'introduction de la radio dans les foyers au Québec, voir Elzéar Lavoie, « L'évolution de la radio au Canada français avant 1940 », *Recherches sociographiques*, vol. 12, n° 1 (1971), p. 17-49.

²⁸ Plus encore, une troupe établie dans un cabaret et un orchestre attiré à une salle de danse doivent constamment présenter de nouveaux numéros ou de nouveaux airs à la mode pour préserver l'attrait de la clientèle habituelle. À l'inverse, une

les chansons et les danses vont à la rencontre du public, jusque dans leur domicile. Voilà comment le disque et la radio ont profondément transformé les normes entourant l'écoute, la pratique et la consommation de la musique²⁹. Avec ce nouveau paradigme, une même œuvre, une même interprétation peuvent être entendues simultanément par une masse d'auditeurs (radio) ou individuellement, dans l'intimité de son foyer (disque). De fait, les limites spatiales et temporelles sont transcendées ; l'heure et l'endroit où se déroule une performance musicale ne nécessitent plus la rencontre immédiate entre les artistes et le public.

En transformant les modalités relatives à l'écoute et à la consommation de la musique, les médias modifient également les pratiques liées à la création et à la production d'œuvres musicales³⁰. L'apparition de la chanson country-western québécoise dans les années 1940 offre un cas d'étude éclairant sur la structuration d'un genre qui s'opère à l'aune d'un nouveau paysage médiatique. C'est ce que Catherine Lefrançois expose dans son article « À l'assaut de Montréal : les chanteurs country-western dans les studios de la métropole, 1942-1958 ». À partir de réseaux en formation, le country-western se développe à la fois dans et hors les murs de Montréal, dans une relation de codépendance nouvelle. On crée, on invente et on joue dans les villes régionales, tandis qu'on enregistre à Montréal. La ville centre devient un lieu de travail, un lieu de production et, surtout, un lieu de professionnalisation pour des « auteurs-compositeurs-interprètes » amateurs. Si des reprises de chansons françaises et des traductions de chansons états-uniennes font partie du répertoire des

troupe itinérante comme celle de Madame Bolduc de même que les chanteurs de country-western en tournée peuvent présenter exactement le même spectacle dans plusieurs villes.

²⁹ Voir Patrice Flichy, *Une histoire de la communication moderne : espace public et vie privée*, 3^e éd., Paris, Éditions La Découverte/Poche, 2004.

³⁰ Voir les travaux de Sophie Maisonneuve, dont son livre *L'invention du disque 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009.

premiers artistes country-western de la province, ces derniers participent à l'appropriation du genre par les Canadiens français, en valorisant l'interprétation d'œuvres originales. Dans les années 1940, cette particularité distingue les chanteurs country-western des folkloristes et des chanteurs de charme des années 1920 et 1930, pour qui Montréal offrait également un gain de crédibilité et de statut professionnel³¹.

L'activité dansante sur des rythmes à la mode, les questions au cœur de la survie du Matou botté de même que l'adaptation d'un genre musical d'abord associé aux plaines de l'Ouest n'ont pas que la ville de Montréal en commun. La danse, le spectacle de cabaret ou la chanson country-western sont tous animés par des gens passionnés, amateurs et autodidactes, qui n'ont pas reçu de formation liée à leur pratique. Si la plupart d'entre eux restent dans l'ombre (les danseurs), d'autres acquièrent une certaine reconnaissance par les pairs (les gérants et les producteurs) ou une popularité auprès du public (les chanteurs). Les formes de loisir présentées dans ce dossier tirent parti, chacune à leur manière, des nouvelles tendances en matière de musique populaire que ce soit par l'intermédiaire du jazz, du spectacle de variétés ou du country-western. Enfin, ces musiques populaires, au même titre que le théâtre burlesque, la programmation radiophonique, les magazines culturels et le monde de la chanson évoquent à leur tour, sous divers angles, les médias de grande consommation et la culture américaine³². Or les articles nous exposent ici

³¹ Il y a bien eu des exceptions, et la plus notoire est Mary Travers Bolduc (1894-1941), chanteuse populaire qui compose et enregistre ses premiers titres en mélangeant chanson urbaine et musique traditionnelle en 1929. Le folkloriste Ovilé Légaré (1901-1978) a aussi écrit et composé quelques chansons dans les années 1930. À la même époque que les premiers chanteurs de country-western, de plus en plus d'auteurs-compositeurs-interprètes émergent dans l'espace public. Pensons à Jacques Aubert, Robert L'Herbier et Félix Leclerc (1914-1988).

³² Sur le **théâtre** burlesque : Chantal Hébert, *Le burlesque québécois et américain : textes inédits*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989 ; la **radio** : Pierre Pagé, « Une crise culturelle en 1930-1940 : le bilinguisme de la radio imposé au grand public », dans son ouvrage, *Histoire de la radio au Québec : information,*

une vie musicale singulière, composite et franchement montréalaise, qui rejette les poncifs de l'américanisation ; pour les artistes et le public montréalais de la première moitié du xx^e siècle, c'est bien à Montréal que l'on danse, que l'on crée et que l'on chante.

Remerciements

Ce dossier thématique n'aurait pas vu le jour sans le soutien et la bienveillance du comité de rédaction de la revue *Mens* et de son directeur Harold Bérubé, que je tiens à remercier tout spécialement. Je suis aussi reconnaissante envers Nova Doyon, qui m'a soufflé à l'oreille l'idée de proposer un numéro « sur la musique » à une revue d'histoire intellectuelle et culturelle. Je remercie également et chaleureusement les trois auteurs qui ont immédiatement accepté de prendre part à l'aventure. Enfin, merci à Marie-Thérèse Lefebvre pour sa générosité et ses conseils toujours judicieux.

Le temps et le travail investis dans la direction de ce dossier ont été soutenus financièrement par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

éducation, culture, Montréal, Éditions Fides, 2007, p. 220-235 ; les **magazines** : Denis Saint-Jacques et Marie-José des Rivières, « Le magazine canadien-français : un média américain ? », publié dans le dossier « Enjeux et modalités des transferts culturels dans la vie artistique canadienne-française de la première moitié du xx^e siècle », *Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 12, n° 2 (printemps 2012), p. 17-36 ; et sur la **chanson et l'américanisation** de manière plus large, voir l'introduction de « *Good-bye Broadway, Hello Montréal* » : *traduction, appropriation et création de chansons populaires canadiennes-françaises dans les années 1920* de Sandria P. Bouliane, thèse de doctorat (musicologie), Québec, Université Laval, 2013, p. 1-28.

La danse pour tout un chacun : pratiques différenciées d'un loisir commercial à Montréal pendant l'entre-deux-guerres

Peggy Roquigny
Université du Québec à Montréal

Résumé

Pendant l'entre-deux-guerres, Montréal connaît un contexte favorable à l'épanouissement du marché du divertissement. La commercialisation du loisir, déjà enclenchée à la fin du XIX^e siècle, s'amplifie malgré un contexte économique instable. Sur fond de musique jazz, la danse récréative n'échappe pas à ce mouvement de commercialisation. Les commerces proposant de s'adonner aux dernières danses à la mode se multiplient dans le centre-ville et rendent plus manifeste la popularité de l'activité dansante chez les citoyens. Dans cet article, nous verrons que la commercialisation de la danse se décline en une variété de formules qui permettent des pratiques hétérogènes, associées à des formes de sociabilité variées, ce qui révèle des compréhensions différentes de la respectabilité.

Abstract

During the interwar period, Montreal City is experiencing a suitable context for the development of the leisure market. The commercialization of entertaining activities, which had already started at the end of the nineteenth century, amplifies despite economic instability. Recreational dance on jazz rhythms belongs to this commercialization movement. In

Mens, vol. XVI, n° 1 (automne 2015)

fact, the popularity of this activity among townspeople becomes obvious as dance businesses increase in the city centre. These businesses offer a variety of formulas that reveal as much as ways to enjoy the dancing commercialized entertainment; different ways that are associated with different forms of sociability and reveal different understandings of respectability.

Le loisir commercial prend sa place dans les grandes villes nord-américaines dès le XIX^e siècle et devient un élément incontournable de la vie urbaine de l'entre-deux-guerres. La danse que l'on pratique à titre d'amusement participe à ce processus de commercialisation du loisir. Les dernières décennies du XIX^e siècle voient se multiplier les activités dansantes payantes lors d'événements organisés par des associations ou des clubs, par exemple. Le caractère lucratif de l'activité est formalisé par les écoles qui s'établissent progressivement. Après la Première Guerre mondiale, la commercialisation de la danse est un phénomène d'une intensité remarquable coïncidant avec la mode des musiques jazzées, lesquelles sont plus accessibles que jamais grâce à l'essor de la radiophonie et de l'industrie du disque¹, et des danses modernes associées.

Aux États-Unis, cet engouement pour la pratique de la danse récréative dans des lieux commerciaux a suscité l'attention des chercheurs, notamment en ce qui concerne New York, Boston et Chicago. Lewis A. Erenberg et Burton W. Peretti ont consacré leurs travaux aux cabarets et *nightclubs* new-yorkais. À l'aide de journaux, de guides et de spicilèges, Erenberg se penche sur l'avènement des cabarets entre 1850 et 1930 et la façon dont l'élite les investit dans un contexte de remise en question de la culture victorienne. Peretti insiste plutôt sur le rapport entre les *nightclubs* et les gardiens de la morale incarnés

¹ Nancy Marrelli, *Stepping Out: The Golden Age of Montreal Night Clubs, 1925-1955*, Montréal, Véhicule Press, 2004, p. 12 et 16 ; Sandria P. Bouliane et Peggy Roquigny, « Danser au son d'un orchestre dans le Montréal nocturne de l'entre-deux-guerres : salles de danse, gramophone et radio », *Intermédialités = Intermediality*, n° 26 (automne 2015), [En ligne], [DOI : 10.7202/1037317ar].

par les milieux politiques, policiers et réformateurs². Kathy Lee Peiss et Leslie Gotfrit abordent les salles de danse comme des contextes particuliers permettant aux jeunes ouvrières d'expérimenter des rapports différents à leur genre, à leur corps, à leurs relations avec l'autre sexe et avec le pouvoir. Elles utilisent surtout des sources issues des mouvements réformateurs, rendant compte, du même coup, de la réception des pratiques de divertissement des jeunes travailleuses par ces milieux réformateurs bourgeois³. Les études de Randy McBee et de Susan Gedutis se distinguent notamment en valorisant le rôle qu'ont joué les salles de danse auprès des immigrants, lesquelles apparaissent comme des lieux d'intégration à la société et à la culture urbaine américaine tout en contribuant, directement ou indirectement, au renforcement des communautés⁴. Ces travaux ont en commun le fait de considérer les commerces spécialisés dans la danse sous l'angle des pratiques sociales et culturelles qui s'y expriment.

Au Canada, Montréal est, au même titre que Toronto, une métropole où le loisir commercial s'impose pendant l'entre-deux-guerres⁵. Dans le paysage des centres-villes, les enseignes monumentales des cinémas et des théâtres en sont l'illustration la plus flagrante aux yeux du chaland⁶. Portant sur le monde du spectacle,

² Lewis A. Erenberg, *Steppin' Out: New York Nightlife and the Transformation of American Culture, 1890-1930*, Westport, Greenwood Press, 1981; Burton W. Peretti, *Nightclub City: Politics and Amusement in Manhattan*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.

³ Kathy Lee Peiss, *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in the Turn-of-the-Century New York*, Philadelphia, Temple University Press, 1986; Leslie Gotfrit, *Dancing Back in the Jazz Age: Discourses of Danger and Possibilities of Pleasure*, mémoire de maîtrise (éducation), Toronto, Université de Toronto, 1992.

⁴ Randy McBee, *Dance Hall Days: Intimacy and Leisure among Working-Class Immigrants in the United States*, New York, New York University Press, 2000; Susan Gedutis, *See you at the Hall: Boston's Golden Era of Irish Music and Dance*, Boston, Northeastern University Press, 2004.

⁵ Paul-André Linteau, *La rue Sainte-Catherine : au cœur de la vie montréalaise*, Montréal, Musée Pointe-à-Callière, Les Éditions de l'Homme, 2010, p. 127-161.

⁶ Paul S. Moore, « Movie Palaces on Canadian Downtown Main Streets », *Revue d'histoire urbaine = Urban History Review*, vol. 32, n° 2 (printemps 2004), p. 3-20.

ses musiciens et ses artistes, les travaux de John Gilmore, de Nancy Marrelli, d'André G. Bourassa et Jean-Marc Larrue nous montrent que les Montréalais avaient accès à des *nightclubs* et à des cabarets⁷. Certains sont répertoriés et quelques pistes sont fournies sur les types de clientèles, mais les pratiques des clients ne sont guère examinées. Ce sont plutôt des travaux relatifs à l'histoire des femmes qui les abordent, considérant le rôle de la danse dans la « sociabilité de jeunesse⁸ », un rôle qui varie selon le milieu social et culturel de la jeune fille et selon le type de lieu qu'elle fréquente⁹. Plusieurs historiennes mettent en évidence le comportement des femmes en regard des discours normatifs, voire coercitifs dans lesquels on dénonçait les attitudes considérées inappropriées, immorales, voire dangereuses, de façon à obtenir un réajustement de ces comportements, que ce soit par la sensibilisation, la réforme ou l'action judiciaire¹⁰. Selon certaines sources et par l'attention accordée à la façon dont les femmes négocient avec les discours normatifs auxquels elles font face, ces

⁷ John Gilmore, *Swinging in Paradise: The Story of Jazz in Montreal*, Montréal, Véhicule Press, 1988 ; André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue, *Les nuits de la « Main » : cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 115-127, 133, note 174 ; Marrelli, *Stepping Out*.

⁸ Denise Lemieux et Lucie Mercier, *Les femmes au tournant du siècle, 1880-1940 : âges de la vie, maternité et quotidien*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1989, p. 8.

⁹ *Ibid.*, p. 109-121 ; Denyse Baillargeon, *Ménagères au temps de la Crise*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1993, p. 74-75 ; Denise Girard, *Mariage et classes sociales : les Montréalais francophones entre les deux guerres*, Sainte-Foy, Institut québécois de recherche sur la culture, 2000, p. 33-74 ; Magda Fahrni et Yves Frenette, « "Don't I long for Montreal" : l'identité hybride d'une jeune migrante franco-américaine pendant la Première Guerre mondiale », *Histoire sociale = Social History*, vol. 41, n° 81 (mai 2008), p. 90.

¹⁰ Tamara Myers, *Caught: Montreal's Modern Girls and the Law, 1869-1945*, Toronto, University of Toronto Press, 2006 ; Patricia Comtois, *Jeunes femmes et loisirs commerciaux durant les Années folles (1919-1929) : étude des discours ecclésiastiques et journalistiques*, mémoire de maîtrise (histoire), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, p. 79-106 ; voir aussi Carolyn Strange, *Toronto's Girl Problem: The Perils and Pleasures of the City, 1880-1930*, Toronto, University Press of Toronto, 1995.

analyses rejoignent celles de Kathy Lee Peiss sans toutefois porter la même attention aux commerces spécialisés dans la danse eux-mêmes.

Cet article, tout comme la thèse dont il découle¹¹, propose de lier l'étude des lieux commerciaux montréalais non pas à l'histoire du spectacle mais à celle des pratiques qu'ils suscitent. Ce travail s'inscrit dans la lignée des travaux d'Erenberg et de Peiss, car il aborde la vie nocturne « *as reflecting not the pathology of urban culture [...] but its positive expression, its unique identity*¹² » et porte autant intérêt aux salles de danse qu'aux cabarets. Effectivement, en étudiant les pratiques qui peuvent être associées aux divers types de commerces spécialisés dans la danse, restaurants dansants, cabarets et salles de danse, cet article souhaite montrer que la variété de l'offre commerciale montréalaise permet de satisfaire les attentes multiples en matière de divertissement dansant, car ces cadres variés autorisent l'expression de différentes formes de sociabilité étroitement liées à des compréhensions également différentes de la notion de respectabilité. Si l'offre est modelée par les entreprises, la liberté des clients, qui, nonobstant leurs milieux et leurs moyens, peuvent explorer les commerces dans toute la ville, doit être prise en considération.

Sources et méthode

L'analyse s'appuie sur un corpus de cent-vingt-six commerces ayant opéré à Montréal entre 1919 et 1940, repérés grâce aux annuaires Lovell et aux publicités contenues dans les journaux et les programmes de spectacles¹³. Ces sources ont permis de déterminer, pour

¹¹ Peggy Roquigny, *Les plaisirs de la danse à Montréal : transformation d'un divertissement et de ses pratiques, 1870-1940*, thèse de doctorat (histoire), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012.

¹² Howard P. Segal, « Compte rendu de Erenberg, Lewis, A., *Steppin'Out: New York Nightlife and the Transformation of American Culture, 1890-1930* », *Urban History Review = Revue d'histoire urbaine*, vol. 12, n° 2 (octobre 1983), p. 151.

¹³ John Lovell (dir.), *Lovell's Montreal Directory*, Montréal, 1918-1940. Le dépouillement des journaux concerne essentiellement le *Montreal Daily Star* et *La Presse*, et s'appuie sur les précieuses archives d'Iro Valaskakis-Tembeck et sur les travaux de dépouillement effectués par Alex Robertson. Voir Bibliothèque de la danse Vincent-

chaque commerce, son type (salle de danse, cabaret, restaurant dansant, changements éventuels de fonction), sa localisation, ses années d'ouverture et de fermeture à l'année près¹⁴. Combinées à divers témoignages que nous présenterons ci-dessous, les publicités, leur iconographie notamment, ont permis de saisir les visées des établissements en matière de clientèle et leur arrimage éventuel à l'identité sociale et culturelle du quartier dans lequel ils opèrent (voir le tableau 1). Effectivement, le centre-ville (de Guy, à l'ouest, à Amherst, et de Sherbrooke à Notre-Dame et Craig [actuellement Saint-Antoine]), qui concentre la majorité des commerces repérés, se divise *a priori* en trois secteurs aux identités sociales et culturelles fortes. Saint-Antoine Nord (SAN), délimité par les rues de la Montagne, Burnside (actuellement de Maisonneuve), Mansfield et Dorchester (actuellement René-Lévesque), est étroitement lié aux activités de la bourgeoisie montréalaise, et particulièrement anglophone. Même si les zones résidentielles de ce secteur se sont déjà largement déplacées vers Westmount¹⁵, les demeures luxueuses qui subsistent dans le mile carré, les grands commerces comme Goodwin's, Ogilvy et Morgan, les grands hôtels Windsor, Ritz-Carlton et Mont-Royal¹⁶, ainsi que les nombreux théâtres comme le

Warren (ci-après BVW), Fonds Iro Valaskakis-Tembeck (ci-après, Fonds IVT), P101 ; Collections spéciales, Bibliothèques, Université Concordia (ci-après CSC), Fonds Alex Robertson, P023. Remarque : les auteurs et les pages des articles ou des publicités ne sont pas précisés dans la plupart de ces archives et spicilèges. C'est la raison pour laquelle nous ne les mentionnons pas dans les références ci-après.

¹⁴ Les annuaires Lovell étaient alors publiés à cheval sur deux années, par exemple : 1918-1919.

¹⁵ Paul-André Linteau, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Éditions du Boréal, 1992, p. 195-196, 354 ; Harold Bérubé, *Des banlieues qui se distinguent : gouverner Westmount, Pointe-Claire et Mont-Royal (1880-1939)*, thèse de doctorat (études urbaines), Montréal, INRS, 2008, p. 74-79.

¹⁶ Michèle Benoit et Roger Gratton, *Pignon sur rue : les quartiers de Montréal*, Montréal, Guérin éditeur, 1991, p. 65-67 ; Linteau, *Histoire de Montréal*, p. 34, 79-80, 107 ; Adrian Waller, *No Ordinary Hotel: The Ritz-Carlton First Seventy-Five Years*, Montréal, Véhicule Press, 1989 ; Isabelle Gournay, « Prestige et compétence des architectes américains » et « Manifestations du gigantisme au centre-ville », dans Isabelle Gournay et France Vanlaethem (dir.), *Montréal métropole, 1880-*

Tableau 1
Nombre d'établissements par type
et par secteur, entre 1918 et 1940

Secteur / Types d'établissements	Saint-Antoine Nord	Saint-Antoine Sud	Centre-ville Est	Hors centre-ville	Total
Restaurants dansants	16	1	7	4	28
Cabarets	23	8	11	3	45
Salles de danse	4	1	8	28	41
Salles de danse dans écoles	4	0	0	2	6
Établissements à fonction changeante	3	0	2	1	6
N ^{bre} total d'établissements	50	10	28	38	126

His Majesty's, le Loews, le Palace, le Princess, l'Imperial, l'Orpheum et le Capitol¹⁷ en sont autant de symboles. Saint-Antoine Sud (SAS), délimité par les rues de la Montagne, Osborne (de La Gauchetière), Mansfield et Saint-Jacques, est, par contraste, un secteur ouvrier et industriel¹⁸ où la communauté noire est implantée depuis la fin du XIX^e siècle¹⁹. Quant au centre-ville Est, il accueille des commerces spécialisés dans la danse entre Bleury, Sherbrooke, Amherst et Craig. Cette zone géographique, aux caractéristiques des plus diversifiées, comporte, dans sa section sud-ouest, le district Dufferin (entre Bleury, Sainte-Catherine, Saint-Laurent et Craig). Il s'agit d'un milieu populaire, prolétaire, industriel et commercial francophone,

1930, Montréal, Centre Canadien d'Architecture (CCA) et Éditions du Boréal, 1998, p. 127-145, p. 169-199.

¹⁷ *Current Events*, 26 octobre 1928, p. 14-15.

¹⁸ Linteau, *Histoire de Montréal*, p. 80.

¹⁹ Dorothy W. Williams, *Les Noirs à Montréal, 1628-1986 : essai de démographie urbaine*, trad. de Pierre DesRuisseaux, Montréal, VLB éditeur, 1998.

mais aussi particulièrement multiethnique, car bien placé pour accueillir les nouveaux arrivants. On y relève plus de vingt ethnies en 1928²⁰. Ce district chevauche la partie sud-ouest du *Red Light*, qui s'étend à travers l'est du centre-ville jusqu'à Sherbrooke et Saint-Denis. Le *Red Light*, dont Saint-Laurent et Sainte-Catherine sont les fils conducteurs, dissimule un monde interlope où prostitution, corruption, jeu, stupéfiants et divertissements populaires se croisent pour satisfaire une clientèle hétéroclite – ou profiter d'elle²¹. Par ailleurs, une population étudiante gravite autour de Saint-Denis et de Sainte-Catherine, et les rues Sherbrooke et Saint-Denis abritent encore une partie de la bourgeoisie locale francophone même si elle a entamé sa migration vers Outremont²². Hors du centre-ville, on trouve aussi des commerces spécialisés dans la danse, surtout des salles, dont nous savons cependant peu de choses.

Des tendances nettes se dégagent des trois quartiers fortement caractérisés du centre-ville : bien des établissements proposent des tarifs et des formules susceptibles de correspondre, d'abord et avant tout, au profil socioculturel des habitants du secteur, contribuant du même coup à l'identité sociale et culturelle des quartiers dans lesquels ils se situent. Néanmoins, les commerces peuvent offrir une formule différente de celle couramment proposée dans un quartier pour les habitants du secteur. De même, la mobilité des individus vient brouiller les cartes : on ne peut prétendre que l'environnement immédiat, le voisinage, le quartier, constitue le bassin exclusif de la clientèle d'un établissement, que cela soit ou non son objectif.

²⁰ Percy A. Robert, *Dufferin District: An Area in Transition*, mémoire de maîtrise (sociologie), Montréal, Université McGill, 1928.

²¹ Andrée Lévesque, *La norme et les déviantes : les femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1989, p. 71 ; Daniel Proulx, *Le Red Light de Montréal*, Montréal, VLB éditeur, 1997 ; Bourassa et Larrue, *Les nuits de la « Main »*, p. 14-15.

²² Benoît et Gratton, *Pignon sur rue*, p. 36-37 ; Linteau, *Histoire de Montréal*, p. 188-191, 195-196, 354.



Nous examinerons d'abord la variété des formules proposées par les restaurants dansants et les cabarets (que nous traitons simultanément étant donné leurs liens étroits), aussi bien en ce qui concerne la politique d'accès et la sociabilité dansante, ce qui nous amène à distinguer les lieux favorisant les formes de sociabilité formelle de ceux acceptant les pratiques plus informelles. Nous terminerons avec les salles de danse, dont la fonction sociale, fondamentalement différente de celle des cabarets et des restaurants dansants, influe directement sur la clientèle et la sociabilité qui sont, néanmoins, également variées.

Restaurants dansants et cabarets au service de la bienséance

Au sortir de la Première Guerre mondiale, les restaurants dansants sont, avec les salles de danse, la principale forme de commerce à offrir l'activité dansante. La formule qui associe la table à une piste de danse avec orchestre est suffisamment appréciée pour que le nombre de restaurants dansants augmente régulièrement jusqu'à atteindre un maximum en 1927-1928. Le déclin qui s'enclenche alors, avant même le début de la crise économique, est constant et prononcé tout au long des années 1930. Certes, la crise économique n'est pas un contexte favorable au redressement du nombre des restaurants dansants. Mais c'est plutôt dans l'intérêt croissant pour la formule des cabarets qu'il faut chercher la cause du déclin des premiers à la faveur des seconds. De fait, les cabarets, eux, connaissent une croissance remarquable et ininterrompue jusqu'en 1934, dépassant les restaurants dansants dès 1931. La prohibition en vigueur aux États-Unis entre 1919 et 1933 a pu contribuer à retarder l'influence de la crise économique sur le développement de certains commerces liés au divertissement, notamment avec la venue d'artistes new-yorkais et de touristes américains²³. Et bien que la crise économique

²³ Bourassa et Larrue, *Les nuits de la « Main »*, p. 118-119.



de 1929 soit à son paroxysme à Montréal en 1933²⁴, c'est surtout à partir de 1936 qu'elle touche plus durement les commerces spécialisés dans la danse²⁵. Malgré tout, le succès des cabarets est irréversible et s'obtient au détriment des restaurants dansants. Dans le *Montreal Daily Star*, un article évoquant l'ouverture du Frolic's Café en 1930 explique ainsi le succès croissant des cabarets :

*Montreal has never been overland [sic] with good cabarets. Yet the cabaret is becoming an increasingly popular form of entertainment – a place where people can gather formally or informally, chat, dine or sup, dance and watch dancers, singers and comedians between the dances – not from a theatre seat but from the pleasantly intimate table beside the dancing floor*²⁶.

Dans ce texte, on insiste sur la panoplie d'activités de détente que permettent les cabarets, ajoutant les spectacles au repas, à l'orchestre et à la danse, sans que les tarifs soient plus élevés pour autant. Les restaurants dansants ne résistent pas à ce cheval de Troie et plusieurs se convertissent à la formule cabaret afin d'assurer leur survie. En 1940, les seuls restaurants dansants qui subsistent comme tels sont des commerces qui tirent également des bénéfices d'autres fonctions. Le Venus Sweets est un confiseur²⁷ ; les autres sont des hôtels bien établis : le Windsor, le Ritz-Carlton, le Mont-Royal, le Queen's et le LaSalle. La citation mentionne également la diversité de comportements que permettent les cabarets : « *a place where people can gather*

²⁴ Linteau, *Histoire de Montréal*, p. 283-284.

²⁵ Roquigny, *Les plaisirs de la danse à Montréal*, p. 269-276.

²⁶ *Montreal Daily Star*, 4 janvier 1930, BVW, Fonds IVT, P101.

²⁷ *Orpheum*, 16 septembre 1923, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (ci-après BAnQ), Collection programmes de théâtre; *Capitol Entertainment*, 15 avril 1922, Archives de la Ville de Montréal (ci-après AVM), Fonds Ægidius Fauteux, série 11, Programmes de spectacles, dossier BM001-11-D27. Remarque : les collections programmes de théâtre et de danse de BAnQ sont en cours d'intégration à Collection patrimoniale de programmes de spectacles, actuellement en réorganisation. Voir le site de BAnQ : [http://www.banq.qc.ca/collections/collections_patrimoniales/collections_speciales/programmes_spectacles/index.html#C].



formally or informally ». Cela nous amène considérer la variété des formules proposées par les restaurants dansants (nous les incluons) et les cabarets ; l'emplacement de l'établissement dans la ville contribue à déterminer sa formule et sa clientèle, mais d'autres facteurs sont aussi à considérer.

Une respectabilité toute bourgeoise?

Un client ou une cliente²⁸ qui souhaite se divertir dans un établissement où la sociabilité formelle est privilégiée trouvera de quoi satisfaire ses attentes en se tournant vers des établissements destinés à la bourgeoisie.

Dès le tournant du siècle, les commerces spécialisés dans la danse visant une clientèle bourgeoise mixte ont dû faire la preuve qu'ils étaient en mesure de se conformer aux exigences de cette clientèle en matière de respectabilité²⁹. Cet enjeu concerne surtout les femmes³⁰, que les « anciens modèles [victoriens] de féminité définis par la chasteté et la modestie³¹ » de la seconde moitié du ^{xx}e siècle cantonnaient à la sphère privée ou associative³². De fait, pour remplir cette obligation d'être et de paraître moralement et physiquement vertueuse, irréprochable, autrement dit respectable, on soigne l'apparence, on contrôle le comportement et les circonstances engageant des relations sociales afin d'éviter toute ambiguïté, toute situation équivoque³³.

²⁸ Le genre masculin sera, pour la suite du texte, utilisé à titre générique. De façon à alléger le propos, il représentera aussi bien des clients que des clientes.

²⁹ Se référer à Erenberg, *Steppin'Out*, qui l'a très bien montré pour New York (voir notamment p. 77 et 114).

³⁰ *Ibid.*, p. 18.

³¹ Denyse Baillargeon, *Brève histoire des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, 2012, p. 124-125.

³² Margaret Westley, *Grandeur et déclin : l'élite anglo-protestante de Montréal, 1900-1950*, Montréal, Libre Expression, 1990, p. 161-168, 176-178, 219-251 ; Linteau, *Histoire de Montréal*, p. 170, 173-174 ; Lemieux et Mercier, *Les femmes au tournant du siècle, 1880-1940*, p. 314-316 ; Collectif Clio, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, 1992, p. 279-280.

³³ Karen Halttunen, *Confidence Men and Painted Women: A Study of Middle-Class Culture in America, 1830-1870*, New Haven, Yale University Press, 1982.



Bref, la respectabilité, telle qu'entendue par la bourgeoisie et par la classe moyenne de tradition victorienne, est soutenue par une sociabilité formelle, par le fait de *bien* se tenir³⁴. Lorsqu'il s'agit de divertissement dansant, lequel entraîne souvent des relations avec l'autre sexe, la respectabilité impose d'éviter toute situation de séduction ou d'apparence de séduction indésirable. Comme le note Denyse Baillargeon, certaines femmes des années 1920 sont séduites par des modèles de féminité (l'archétype de la *flapper* et de la sportive) qui apparaissent comme une solution de rechange aux « anciens modèles » victoriens. Mais d'autres préfèrent ne pas les remettre en question de façon radicale, voire s'y opposent³⁵. Les commerces qui souhaitent attirer cette clientèle doivent donc la convaincre qu'ils sont un lieu public dans lequel les femmes peuvent intégrer la société de divertissement moderne sans remettre en cause leur respectabilité. Ce sont donc des établissements qui, dans leurs publicités, valorisent des attitudes de sociabilité formelle, bienséantes.

Les commerces visant une clientèle bourgeoise sont facilement repérables, ne serait-ce qu'en raison des tarifs qu'ils pratiquent, les membres de la bourgeoisie appréciant un train de vie et un luxe proportionnels à leurs moyens. Celui qui recherche un établissement qui remplisse ces exigences en matière de luxe et de bienséance trouvera facilement satisfaction dans Saint-Antoine Nord³⁶ puisque ce secteur est investi par la bourgeoisie anglo-montréalaise. À proximité des théâtres et des grands hôtels, ou à l'intérieur même de ces établissements, se situent la plupart des restaurants dansants et des cabarets aux tarifs les plus élevés : entre un et deux dollars pour les tables d'hôte et dîners de début de soirée. Quant aux soupers de fin de soirée, qui permettent de se restaurer après une sortie au théâtre par

³⁴ Erenberg, *Steppin'Out*, p. 5-21 ; Halttunen, *Confidence Men and Painted Women*.

³⁵ Baillargeon, *Brève histoire des femmes au Québec*, p. 123-124.

³⁶ Pour une étude axée sur l'exclusivisme des loisirs dansants de la bourgeoisie anglo-montréalaise, voir Peggy Roquigny, « Loisirs dansants de la bourgeoisie anglo-montréalaise : transformation et persistance des lieux de pratique, 1870-1940 », *Urban History Review = Revue d'histoire urbaine*, vol. 40, n° 1 (automne 2011), p. 17-29.

exemple, ils sont à la carte et les prix ne sont pas précisés. Quelques commerces, parmi ceux les plus réputés, ajoutent à cela des frais de couvert de un dollar. On nommera, au premier rang, les restaurants dansants des grands hôtels, le Windsor, le Mont-Royal, mais aussi le Venetian Gardens (1918-1932, Sainte-Catherine Ouest)³⁷, le Cosy Grill (1922-1934, Sainte-Catherine Ouest) et le Ritz-Carlton (1912-1940, Sherbrooke Ouest). En annonçant de tels prix, ces établissements ciblent une clientèle aisée, voire la restreignent aux plus nantis.

Si la majorité des commerces visant une clientèle bourgeoise se situe dans Saint-Antoine Nord, le client qui préfère Saint-Antoine Sud ou l'est du centre-ville peut également y trouver satisfaction. Le Queen's Hotel (1893-1940+³⁸, Windsor, entre Saint-Jacques et Saint-Antoine, SAS), faisant valoir dans son iconographie publicitaire un milieu très distingué, propose le dîner dansant à un dollar cinquante. Pour le souper, il faut prévoir des frais de couvert de cinquante cents³⁹. Au Matou botté (1929-1932, Saint-Denis, centre-ville Est) on propose les dîners dansants à un dollar de 19 h à 21 h⁴⁰. Quant au restaurant dansant de l'hôtel Place Viger (1898-1935, Craig Est, centre-ville Est), qui peut compter sur la bourgeoisie locale, les touristes ou les gens d'affaires qui se rendent à la gare Viger⁴¹, il propose le souper dansant du samedi soir à deux dollars en 1930, puis à un dollar cinquante en 1931, sans frais pour le couvert⁴².

Il existe cependant des commerces visant une clientèle plus modeste mais néanmoins soucieuse de se comporter conformément

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cette mention 1940+ et les suivantes signifient que l'année de fermeture du commerce est ultérieure à la période étudiée, soit après 1940.

³⁹ *Current Events*, 16 juin 1928, p. 10-11.

⁴⁰ *La Presse*, 26 septembre 1932, BVW, Fonds IVT, P101.

⁴¹ Julie Duchesne, *Terminus ferroviaires et espace urbain : le Canadien Pacifique et la transformation de l'est de Montréal, 1870-1915*, mémoire de maîtrise (histoire), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, p. 148-152.

⁴² *The Gazette*, 10 octobre 1930, p. 6, BVW, Fonds IVT, P101 ; *Montreal Daily Star*, 9 décembre 1931, p. 14 ; *La Presse*, 19 novembre 1930, p. 8, et 18 novembre 1931, p. 8.

aux attentes des élites qu'elle cherche à rejoindre par la mobilité sociale – en l'occurrence, la classe moyenne. Dans ces cas, la tarification plus accessible (autour de quarante cents⁴³) ne permet pas de rattacher le commerce à cette respectabilité bourgeoise de façon aussi évidente. On s'assure donc de mettre en valeur, dans les publicités, le bon goût qui caractérise le commerce et, implicitement, les comportements tout à fait convenables qui s'y expriment. Ces commerces se situent particulièrement dans ce secteur socialement et culturellement hétérogène qu'est le centre-ville Est, ce qui indique que les *cheap amusements* de Saint-Laurent et les bordels du *Red Light* ne sont pas les seules options pour se divertir à l'est de Bleury. Ainsi, le Moonlight Café (1930-1933, Amherst) valorise à la fois ses prix abordables et la qualité de l'établissement dans une publicité dont le caractère bilingue révèle le désir d'attirer les clientèles anglophone et francophone :

After the show is over, visit the Moonlight Garden Cafe (corner of Amherst and St. Catherine East).

Dîner au Moonlight Cafe [...] Le restaurant le plus moderne en ville, décoré avec goût, où l'on mange tout à son aise. Repas régulier tous les jours, 35 c. et plus. Service à la carte à toute heure à prix très raisonnable. Danse tous les soirs depuis 9 heures. Couvert gratis. Souper dansant, 6 h 30 à 7 h 30. 7 musiciens [Ce paragraphe est répété en anglais dans la publicité].

High class food and Oriental Dishes a speciality⁴⁴.

De même, le Café Impérial (1917-1932, Sainte-Élisabeth), où l'on danse tous les soirs, sert le repas normal à trente-cinq cents et plus, ou à la carte, et le repas spécial avec alcool pour quarante-cinq cents en 1928 et 1930⁴⁵, dans un cadre simple mais soigné et joliment

⁴³ Nous possédons de la documentation concernant 26 des 29 établissements du centre-ville Est, et 8 d'entre eux indiquent leurs tarifs dans leurs publicités.

⁴⁴ *Théâtre National*, du 3 mars au 31 mai 1930, BAnQ, Collection programmes de théâtre.

⁴⁵ *La revue du théâtre*, 2 décembre 1928, AVM, Fonds Ægidius Fauteux, série 11,



orné de plantes et d'alcôves⁴⁶. Pour sa part, le Amherst Garden (1926-1929, Sainte-Catherine Est), « le meilleur restaurant de l'est », alterne tarifs abordables en semaine (des minimums à cinquante cents) et tarifs plus élevés (un dollar) les samedis et jours de fête. On va même jusqu'à deux dollars pour la soirée du réveillon du jour de l'An, lors de laquelle on peut danser au son de l'orchestre R. E. Demers. Le couple attablé qui illustre les annonces publicitaires ne laisse planer aucun doute sur la sobriété de l'établissement et la condition à la fois respectable et plus modeste des clients qu'il s'attend à recevoir.

Le client a donc accès à des cabarets ou des restaurants dansants qui misent sur la respectabilité telle que comprise par les milieux bourgeois de tradition victorienne et il peut choisir le lieu qu'il fréquente en fonction de ses moyens. Quant au quartier, si la majorité des commerces de luxe se situent dans Saint-Antoine Nord et que les plus abordables se trouvent plutôt dans le centre-ville Est, la règle n'est pas absolue⁴⁷.

Respectabilité dans l'activité dansante

Si le secteur, les prix ou la façon dont sont tenus les établissements sont autant d'indices qui, utilisés séparément ou conjointement, peuvent aider le client à évaluer les normes de respectabilité proposées par un commerce, il peut également se fier aux attitudes des danseurs représentées dans l'iconographie publicitaire. À l'instar du Amherst Garden, les publicités des commerces mentionnés jusqu'ici misent sur le couple et les groupes préétablis⁴⁸. En décourageant implicitement ceux qui souhaiteraient s'y rendre seuls, on exprime le refus de

Programmes de spectacles, dossier BM001-11-D33 (évoque les deux tarifs) ; *Théâtre National*, du 7 juin au 28 juillet 1930, BAnQ, Collection programmes de théâtre (évoque seulement le tarif à 35 cents).

⁴⁶ Publicité avec photographie du Café impérial, *Théâtre National*, du 2 au 16 septembre 1929, BAnQ, Collection programmes de théâtre.

⁴⁷ On compte également quelques commerces moins dispendieux dans Saint-Antoine Nord, avec des tarifs à partir de 75 cents.

⁴⁸ Roquigny, *Les plaisirs de la danse à Montréal*, p. 347-356.





Figure 1 – *Théâtre Canadien Français*, 26 décembre 1926 et 23 mars 1927 (AVM, Fonds Ægidius Fauteux, série 11, Programmes de spectacles, dossiers BM001-11-D31 et D32, [En ligne], [<https://archivesdemontreal.ica-atom.org/programmes-de-spectacles-1926>]).

toute dynamique axée sur la rencontre, la séduction ouverte ou le commerce sexuel, du moins à l'intérieur de l'établissement. On se distingue ainsi d'autres lieux qui marquent la vie nocturne montréalaise, comme le 92 rue Cadieux, situé dans le *Red Light*, cité dans le rapport de la commission Coderre sur la prostitution comme « le bordel le plus populaire de l'après-guerre, avec ses trois salles de danse, son joueur de piano⁴⁹ ».

Cela n'empêche pas le client de concilier cette respectabilité conforme aux standards bourgeois avec la pratique de danses à la mode. À cette fin, les commerces engagent des orchestres pour des périodes plus ou moins longues. Ainsi, dans les années 1930, à l'hôtel Mont-Royal, avec Charles Dornberger, ses musiciens et leur « *twinkling tunes* », les clients peuvent s'adonner au tango, si l'on en croit l'image qui accompagne la publicité de 1935⁵⁰. Myron Sutton établit une

⁴⁹ Lévesque, *La norme et les déviantes*, p. 197. Ce lieu ne fait pas partie de notre répertoire car il n'apparaît pas (et pour cause) dans les sources que nous avons sélectionnées.

⁵⁰ *Capitol Entertainment*, 15 avril 1922, AVM, Fonds Ægidius Fauteux, série 11, Programmes de spectacles, dossier BM001-11-D28; *Orpheum Theatre*, 3 décembre 1923, *Ibid.*, dossier BM001-11-D28; *La Presse*, 10 novembre 1924; *Current Events*, 26 octobre 1928; pour Dornberger : *Théâtre Impérial*, 1^{er} décembre 1933,

distinction entre la musique qui se joue dans les restaurants dansants des grands hôtels et celle exécutée par son orchestre de swing, les Canadian Ambassadors : « *Uptown in the big hotels they had a different type of music than we had [swing]. They had ballroom music*⁵¹. » Dans ces établissements de Saint-Antoine Nord, *Uptown*, les musiques modernes, jazzées ou latines y sont exécutées à des rythmes compatibles avec des mouvements et des attitudes qui renvoient directement à l'épuration des danses modernes à laquelle ont largement contribué les Castles dans les années 1910 et qui a permis à la bourgeoisie de s'y adonner en toute respectabilité⁵². Effectivement, on y danse aussi bien la valse, un classique des plus appréciés, que le fox-trot, la rumba, la conga et le tango⁵³. Mais on montre, toujours par l'image publicitaire, que la danse s'y pratique dans des attitudes irréprochables. En fait, la clé de la respectabilité se trouve dans la position des danseurs et dans une musique suffisamment sage pour leur permettre d'évoluer en maintenant cette position. Au début des années 1930, le professeur montréalais E. M. Vachon définit la bonne posture comme suit :

et *Moyse Theatre*, 13 au 15 décembre 1934, BAnQ, Collection programmes de théâtre ; *Current Events*, 20 septembre 1935.

⁵¹ Témoignage de Myron Sutton recueilli et transcrit par John Gilmore dans *Swinging in Paradise*, p. 72.

⁵² Erenberg, *Steppin' Out*, p. 159-171 ; Don McDonagh, *Dance Fever*, New York, Random House, 1979, p. 27-29.

⁵³ **Valse** : Matou botté, *La Presse*, 10 septembre 1932, p. 64, BVW, Fonds IVT, P101 ; Normandie Roof [cabaret de l'hôtel Mont-Royal], *La Presse*, 15 août 1939, p. 10. **Fox-trot** : Matou botté, *La Presse*, 10 septembre 1932, p. 64, BVW, Fonds IVT, P101. **Rumba** : Normandie Roof, *La Presse*, 15 août 1939, p. 10. **Conga** : Normandie Roof, *La Presse*, 15 août 1939, p. 10. **Tango** : Raymond Major, *Souvenirs de St-Henri*, [s. l. n. d.], CSSH, p. 21-22, BVW, Fonds IVT, P101 ; *La Patrie*, 11 octobre 1937, p. 17, et 3 février 1936, p. 16, BVW, Fonds IVT, P101 ; Normandie Roof, *La Presse*, 15 août 1939, p. 10.

DANCING IN THE GRILL

AT **THE Windsor**
ON DOMINION SQUARE
MONTREAL

RE-MODELLED—RE-DECORATED—RE-FURNISHED
“The Coziest Room in the City”

LUNCHEON — Noon until Two-thirty. One Dollar; also a la carte.	SUPPER-DANCE — Ten o’Clock until Closing. Service, a la carte. Cover Charge, One Dollar.
THE DANSANT —Four-thirty until Six o’Clock. A la carte. No cover charge. Saturdays—One Dollar Cover Charge, including tea.	DINNER-DANCE —Six until Nine o’Clock. Table d’Hote, Two Dollars. A la carte. No cover charge.

“DANNY YATES” WINDSOR HOTEL DANCE ORCHESTRA
“There is None Better”

Figure 2 – Publicité de l’hôtel Windsor, *Current Events*, 26 octobre 1928, p. 8⁵⁴.

« Le Monsieur place sa main droite en arrière au-dessus de la taille, et de sa main gauche soutient la main droite de sa partenaire en l’air, le corps rapproché mais non en face. La dame repose sa main gauche sur l’épaule du Monsieur, et il est préférable que chacun regarde au-dessus de l’épaule droite de leur partenaire pour raison hygiénique⁵⁵. » Qu’elles représentent un couple moderne, dont la femme est parfaitement habillée à la façon des *flappers*, ou un couple stylisé de danseurs de tango, les publicités de ces commerces réputés ne laissent place à aucune ambiguïté en reproduisant la position décrite par Vachon. Même si les danses modernes supposent que les corps soient

⁵⁴ Publicité de l’hôtel Windsor, *Current Events*, 26 octobre 1928, p. 8 ; Publicité de l’hôtel Mont-Royal, *Current Events*, 20 septembre 1935 ; voir aussi publicité du Trocadero, *Orpheum Theatre*, 7 octobre 1928, AVM, Fonds Ægidius Fauteux, série 11, Programmes de spectacles, dossier BM001-11-D33 ; Publicité du Silver Slipper, *Orpheum Theatre*, 10 mars 1929, *Ibid.*, dossier BM001-11-D34.

⁵⁵ E. M. Vachon, *Cours de danse social [sic] et populaire*, [s. l. s. é.], 1931, p. 8 ; E. M. Vachon, *Social and Popular Dancing Course, First Part*, (« Translated from my french edition »), Montréal, La Patrie Print Co., 1935, p. 5.



serrés l'un contre l'autre, les visages restent décalés, les regards ne se croisent pas, la main est haut placée sur le dos de la danseuse. Bref, la distance entre l'homme et la femme symboliquement maintenue prémunit de toute insinuation ou allégation de promiscuité.

Si le client souhaite aussi s'adonner au swing ou au jitterbug tout en restant dans un milieu destiné à une clientèle nantie et respectable, il peut se rendre Chez Maurice (1930-1931, Saint-Alexandre; 1932-1940+, Sainte-Catherine Ouest, SAN)⁵⁶. Pour lui, on a prévu un univers sélect avec des menus choisis, dont les prix s'échelonnent entre un dollar vingt-cinq et deux dollars, et un orchestre de swing composé de musiciens blancs qui jouent des musiques sur lesquelles les couples peuvent swinguer dans la position recommandée par Vachon, et comme l'indique la publicité.

Cette même publicité propose également des formes de sociabilité plutôt souples, avec « *a pleasant atmosphere – cordial and friendly – where you can rub elbows with the “Smart Set”* », et des salles « *never overcrowded [...] to relax and mingle with your friends* » (voir la figure 3). Chez Maurice entrouvre ainsi une fenêtre vers cet autre type de cabarets : ceux qui font une place à la sociabilité dite informelle, laquelle ouvre la porte à un éventail de comportements sociaux, depuis la simple détente jusqu'à la *débauche*.

De la détente à la *débauche*

Parce qu'elle se traduit par des interactions plus libres, plus spontanées, associées à des attitudes plus relâchées, la sociabilité informelle ménage une place à l'ambiguïté, celle-là même que les conventions et comportements exprimant l'idéal de la respectabilité bourgeoise de tradition victorienne présentés plus haut cherchent à éviter. La sociabilité informelle semble tout aussi éloignée des conventions et des comportements relatifs à l'idéal de respectabilité des milieux

⁵⁶ **Swing** : Chez Maurice, *His Majesty's*, semaine du 3 février 1941, BAnQ, Collection programmes de danse. **Jitterbug** : Chez Maurice, *La Presse*, 20 janvier 1940, p. 43, BVW, Fonds IVT, P101.





AFTER THE BALLET!

VISIT CHEZ MAURICE

Do you enjoy dancing — continuous dancing — to two smart dance bands — in a pleasant atmosphere — cordial and friendly — where you can rub elbows with the "Smart Set" — or do you prefer to sit over a long cold glass in a more secluded nook and listen to Harriet and Claire sing the popular current song hits in our Hawaiian Lounge.

Whatever your choice might be — we offer the environment to climax the evening — we are never over crowded in our spacious premises. Two large rooms in which to relax and mingle with your friends. In all probabilities you will find them here — but you'll never find a cover charge.

FOR AN ENTIRE EVENING...

A full five course table d'hôte dinner — served from six to ten — with dancing from seven forty-five — complete Broadway Production at nine. Continuous dancing to two orchestras — from ten until closing — last show twelve thirty.

WE SERVE CAREFULLY SELECTED FOODS
AND IMPORTED BEVERAGES.



During week days there is a
minimum dinner check
of \$1.25 —
For the entire evening \$1.50.

Saturdays and Holidays the
minimum check is
Dinner \$1.25 — Supper \$2.00

NEVER A COVER CHARGE

CHEZ MAURICE INCORPORATED

Montreal's Smartest Supper Club

Figure 3 – Chez Maurice, *His Majesty's Theatre*, semaine du 3 février 1941 (BAnQ, Collection programmes de danse).

ouvriers, laquelle étant traditionnellement associée à la maternité, à la famille, au foyer et à la dignité se traduit notamment par le fait de se vêtir et de se loger proprement, de se tenir correctement et de

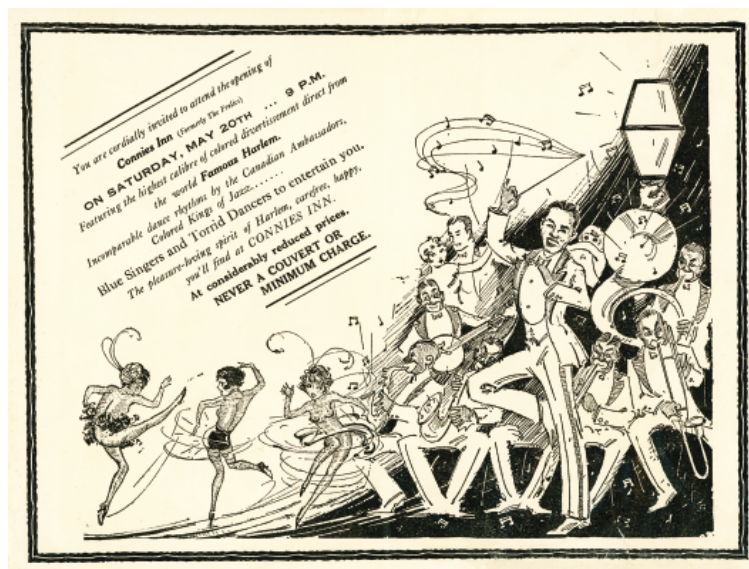


Figure 4 – Connie's Inn, 1933-1934 (CSC, Fonds Myron Sutton, P019, Spicilège 1, item 5, p. 2).

fréquenter les lieux qui ne remettent pas en cause le rôle prépondérant du foyer, de la famille et de la maternité⁵⁷. Or s'habiller selon des modes qui peuvent faire douter de sa respectabilité et nécessiter des mises au point⁵⁸, fréquenter des lieux et se mettre dans des situations telles qu'on semble prioriser l'indépendance et le plaisir, plutôt que la famille et la maternité, sont des illustrations de cette non-conformité aux conventions traditionnellement considérées comme garantes de la respectabilité. La sociabilité informelle est plus susceptible de permettre de tels comportements. C'est pourquoi elle devient source d'inquiétudes, fondées ou non, mais aux conséquences bien réelles pour les jeunes travailleuses en particulier ; c'est aussi la raison pour laquelle elle est appréciée et recherchée.

⁵⁷ Myers, *Caught: Montreal's Modern Girls and the Law*, p. 77-84, 101 ; Bettina Bradbury, *Familles ouvrières à Montréal : âge, genre et survie quotidienne pendant la phase d'industrialisation*, Montréal, Éditions du Boréal, 1995, p. 125-129.

⁵⁸ Peiss, *Cheap Amusements*, p. 98.

Si le client souhaite des ambiances relâchées, des endroits où l'on est moins à cheval sur la bienséance, il peut compter sur des établissements plus ou moins flexibles en ce domaine, et plus ou moins abordables également. L'hôtel de LaSalle (1927-1940+, Drummond) est manifestement un établissement convenable de Saint-Antoine Nord, avec ses décors soignés et ses dîners à un dollar sans frais de couvert. Pourtant, en représentant des couples de danseurs, dont la main de l'homme est posée sur les hanches de la femme et non dans la partie supérieure de son dos, une publicité laisse supposer qu'on peut s'y permettre des attitudes plus sensuelles et une plus grande intimité⁵⁹. Celui qui recherche des tarifs plus abordables, l'exotisme et une certaine liberté peut se tourner vers des établissements comme le Connie's Inn (1933-1934, Saint-Laurent, centre-ville Est). Le swing y est à l'honneur comme au cabaret Chez Maurice, mais plusieurs différences sont évidentes. Les « *popular prices*⁶⁰ » affichés deviennent, dans un livret publicitaire de 1933-1934⁶¹, de « *considerably reduced prices. Never a couvert or Minimum Charge* ». Le livret insiste sur l'ambiance débridée, « *pleasure-loving spirit of Harlem, carefree, happy* », et promeut la culture populaire noire de Harlem en représentant un spectacle de musiciens et de danseuses noires presque nues (voir la figure 4). L'orchestre est celui de Myron Sutton, celui-là même qui mentionnait que son groupe ne jouait pas le même genre de musique que celle proposée dans les grands hôtels de Saint-Antoine Nord⁶². Les clients dessinés en train

⁵⁹ *His Majesty's Theatre*, 6 janvier 1930, BAnQ, Collection programmes de théâtre.

⁶⁰ CSC, Fonds Myron Sutton, P019, Spicilège 1, item 6, publicité sans date.

⁶¹ CSC, Fonds Myron Sutton, P019, Spicilège 1, item 5. L'illustration du livret est également disponible dans l'ouvrage de Marrelli, *Stepping Out*, p. 28-29.

⁶² Les Canadian Ambassadors font swinguer les clients de nombreux établissements : ceux du Terminal, dans Saint-Antoine Sud ; ceux du Connie's Inn, du Chinese Paradise, du Club Hollywood, de la salle de danse Cartier, du Moonlight Gardens Café et du club Montmartre dans l'est du centre-ville ; ceux de l'Auditorium Ballroom et du Venetian Village dans Saint-Antoine Nord (voir Centre d'archives, Université Concordia (ci-après CAC), Fonds John Gilmore, P004/A7.8, Research Material, photocopie annotée par John Gilmore des Spicilèges de Myron Sutton, 2 vol.).



Figure 5 – Connie's Inn, 1933-1934 (CSC, Fonds Myron Sutton, P019, Spicilège 1, item 4, p. 1).

de danser sont élégants, mais les exigences concernant l'attitude et la retenue ne sont pas comparables à celles valorisées chez Maurice. La position recommandée par l'étiquette n'est pas respectée et cède la place à une plus grande intimité entre les partenaires (voir la figure 5). Chez l'un des couples, la danseuse enlace son cavalier au niveau des épaules, de sorte que les bustes se collent tandis que les visages se trouvent par le fait même décalés. Chez l'autre, la main de l'homme est posée très bas sur le dos nu de la femme. Les deux partenaires se font face, se regardent et se sourient. Quant à la femme du couple qui paraît sur la page couverture, elle tourne carrément la tête à son partenaire de façon à se régaler du spectacle, ce qui, ailleurs, pourrait être un manque de savoir-vivre manifeste.

Si le succès du Connie's Inn est de courte durée (l'établissement ne survit manifestement pas à la fin de la prohibition américaine ou à la crise économique), d'autres cabarets comblent cet intérêt pour une culture et une liberté axées sur le plaisir de la musique et de la danse et non sur les conventions.

Certains cabarets de Saint-Antoine Sud donnent un accès privilégié au jazz, au swing et plus largement à la culture afro-américaine. Pour les amateurs de musique et de danse « jazzées », y compris les gens de Saint-Antoine Nord, ces lieux apparaissent comme un cadre idéal pour accéder à des formes de sociabilité et à des façons de danser plus informelles, qui ne seraient pas considérées comme appropriées dans les commerces soucieux de répondre aux normes de respectabilité analysées précédemment. Le Terminal Club (1932-1940+, Saint-Antoine Ouest) est un petit cabaret sans prétention, avec quelques danseuses qui présentent de brefs spectacles. Il attire une clientèle hétéroclite, surtout composée de blancs :

Very few colored people came in there, because it was an after-hours joint. When the big places closed uptown, people would come down and have a few more drinks. The gamblers would come down, the hustlers, the prominent people – it was a mixture. And we stayed

*late, till four o'clock sometimes. The doorman wouldn't let everyone in. He knew the clientele*⁶³.

Dans ce *nightclub*, les plus nantis qui viennent de quitter les établissements tenus par la loi de fermer à minuit (règlement municipal qui ne s'applique pas aux clubs)⁶⁴ se mêlent au demi-monde. Ils révèlent ainsi la mobilité des individus selon le genre de détente qu'ils recherchent. Ici, la mixité sociale est garantie, bien que la clientèle soit triée sur le volet.

Les observations que fait Wilfred E. Israel au sujet de « *Two Negro buffet parlors* [qu'il nomme plus haut "cabarets"] [...] *operated on St. Antoine St. at No. 1256 over a tavern and the other at No. 1323, over a Chinese laundry* » (SAS) sont également instructives⁶⁵. Israel s'intéresse à la vie de la communauté noire montréalaise et, dans ce contexte, aux comportements des habitués des lieux de danse de ce groupe. La démarche de l'étudiant en sociologie de McGill rejoint celle des sociologues de l'école de Chicago – Israel cite d'ailleurs les travaux d'Ernest Burgess⁶⁶ – réputés comme « *reproducing the dominant stereotypes of the day in their research*⁶⁷ » bien que cela soit très variable d'un chercheur à l'autre⁶⁸. De fait, le témoignage n'est pas sans rappeler certains stéréotypes véhiculés à l'époque et dont quelques commerces jouent : le Terminal Club n'hésite pas à se présenter comme « *Montreal's*

⁶³ Témoignage de Myron Sutton recueilli et transcrit par John Gilmore dans *Swinging in Paradise*, p. 80-82.

⁶⁴ Règlement 776, Conseil de ville, Montréal, 1922, AVM, VM001-33-02-D057-776.

⁶⁵ Wilfred Emmerson Israel, *The Montreal Negro Community*, mémoire de maîtrise (sociologie), Montréal, Université McGill, 1928, p. 189.

⁶⁶ Sociologue de l'Université de Chicago dans les années 1920, Ernest Burgess a notamment émis la théorie selon laquelle les quartiers à proximité du centre-ville se dégradent au fur et à mesure que ce dernier grossit et sont délaissés par les habitants au profit d'autres zones résidentielles dès que ces derniers en ont les moyens (voir Yves Grafmeyer, « Ernest Burgess (1886-1966) » et « École de Chicago », *Encyclopedia Universalis*, [CD-Rom], version 11, 2006).

⁶⁷ Gotfrit, *Dancing Back in the Jazz Age*, p. 8.

⁶⁸ Steven C. Dubin, « The moral continuum of deviancy research: Chicago Sociologists and the Dance Hall », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 12, n° 1 (avril 1983), p. 75-94.

*Original Harlem Spot*⁶⁹ ». Selon Israel, « *the cabaret or night club is the night life of this group* [les Noirs]⁷⁰ ». En même temps, ses observations révèlent que la clientèle dépasse de beaucoup la communauté noire et reflète une mixité sociale, ethnique et géographique :

*After 11 o'clock at night the patrons are to be observed drifting in the direction from their homes and from the auxiliary social centres in the sporting district. [...] By midnight these places are filled to their capacity. [...] The lady patrons of these cabarets are largely whites. These girls of the teen age and early twenties, some of whom are never seen in this district, except at night, come from all sections of the St-Antoine district. Above the hill has its representatives also*⁷¹.

Cette clientèle mixte est attirée par ces établissements en raison des formes de sociabilité qu'ils autorisent. Israel explique :

*Here the young are engaging in the prom[i]scurity phenomenon as outlined by Burgess. Coming from different sections of the city, they enjoy the freedom and abandonment of their new contacts. There is an emotional excitement to these girls from the fact of being in stranger surroundings; the musical rhythm is most penetrating; the eating and drinking with the dark, soft-skinned male, supply that thrill and emotional release of unsatisfied wishes which she has sought so long. Live, eat, drink and be merry, for to-morrow I may die has become her philosophy for this brief but fascinating period*⁷².

Cette sociabilité mettant à l'honneur la liberté est caractérisée par des termes fort connotés, en particulier *promiscuity*, *abandonment*, *thrill* et *emotional release*, mais le texte met l'accent sur une ambiance joyeuse plutôt qu'inquiétante ou immorale, comme l'indiquent les phrases suivantes : les instruments « *grind out the sen[s]uous blue harmonies with a syncopation that sets the body in ready motion with*

⁶⁹ CSC, Fonds Alex Robertson, P023-C11, Alphabetical List, 18 juin 1938.

⁷⁰ Israel, *The Montreal Negro Community*, p. 189.

⁷¹ *Ibid.*, p. 189-190.

⁷² *Ibid.*, p. 190.

*sympathetic vibrations*⁷³ » ; la musique « *is challenged by the hilarity and laughter of both male and female voices* » et « *the patriotic "God Save the King" at 5 o'clock in the morning brings the night's festivities to a happy conclusion*⁷⁴ ». En faisant de l'hymne national la sonnerie du retour à la normale, Israël envoie un message fort : les libertés consenties par la nuit ont une fin ; cette fin est consentie et ces libertés n'impliquent pas la perte du sens du devoir civique. Israël souligne aussi que chacun rentre chez soi (et non avec un partenaire) : « *With the break up of these parties, the revellers are observed slowly wending their respective paths homeward. Often the young girls show facial signs of the glorious night that has been hers. Some walk after the pattern of the drunkard in their tired march home to rest for the frolic of to-morrow*⁷⁵. » Ce texte révèle la mobilité des clients selon leurs intérêts, notamment celui d'aller trouver ailleurs un type de musique et de danse, une ambiance et une liberté auxquels ils n'ont pas accès dans les commerces de leur propre quartier. Il permet aussi de constater que la liberté, la sociabilité informelle et la promiscuité ne constituent pas toujours des périls entraînant le déshonneur et la déchéance de la jeune fille – et ne sont pas toujours perçues comme tel, y compris par un jeune sociologue.

Cela dit, il n'est pas nécessaire d'aller dans certains cabarets de Saint-Antoine Sud ni même dans le *Red light* pour trouver des atmosphères plus permissives, des clientèles hétéroclites, voire des comportements ou des transactions qui flirtent avec l'illégalité. Dans Saint-Antoine Nord, certains commerces accueillent une clientèle bigarrée et tolèrent des attitudes controversées tout en pratiquant des tarifs prohibitifs. C'est le cas du Savoy et du Bagdad Café qui sont mentionnés dans le témoignage de deux détectives de Chicago à la commission Coderre, résumé ici par Daniel Proulx :

⁷³ *Ibid.*, p. 189.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁷⁵ *Ibid.*

Ainsi, au *Sheik*⁷⁶, un cabaret rue Notre-Dame, « un orchestre noir exécute des airs de Jazz et les couples, encouragés par le gin et le whisky, font du “shimmy” et s’embrassent ». Même chose au *Bagdad*, situé en face de l’hôtel Mont-Royal et au *Savoy*, où un certain Tony Frank, le « Roi de la pègre » qui a trempé dans l’affaire du tunnel de la rue Ontario, côtoie le gratin du monde des affaires⁷⁷.

Le Savoy, situé aux limites de Saint-Antoine Sud (1922-1993, Osborne, près du square Dominion), demande néanmoins un dollar pour le dîner dansant⁷⁸. Pour sa part, le Bagdad Café ouvre en 1923 sur Peel, face à l’hôtel Mont-Royal, et n’hésite pas à profiter de sa situation pour exiger des frais de couvert de deux dollars pour le souper avec spectacle et danse au rythme des Garrett’s Irresistible Harmony Men⁷⁹. Bien qu’il se vante d’être « *the ultra-smart cafe where one can spend a pleasant evening amongst congenial surroundings and people; dancing on a good floor to a well balanced band*⁸⁰ », il ferme ses portes dès 1924-1925, que ce soit à cause des frais de couvert excessifs (même pour Saint-Antoine Nord) ou des affaires qui s’y menaient, puisqu’on y trouvait également de la prostitution⁸¹. Dans ces commerces de luxe, l’intimité, le flirt, la clientèle bigarrée font manifestement partie du jeu. D’ailleurs, le shimmy est une danse très expressive qui, par l’accent qu’elle met sur les mouvements frénétiques du buste, soulève l’ire des moralistes. Ces commerces plus marginaux viennent élargir les formes de l’activité dansante récréative commerciale, tout comme les salles de danse.

⁷⁶ Cet établissement ne fait pas partie de notre répertoire, car nous n’avons pas pu le repérer.

⁷⁷ Proulx, *Le Red Light de Montréal*, p. 18.

⁷⁸ *Princess Theatre*, 7 février 1927, p. 10, BAnQ, Collection programmes de théâtre.

⁷⁹ *Orpheum Theatre*, 3 décembre 1923, p. 11, AVM, Fonds Ægidius Fauteux, série 11, Programmes de spectacles, dossier BM001-11-D28.

⁸⁰ *Current Events*, 11 mai 1924.

⁸¹ Lévesque, *La norme et les déviantes*, p. 140. Remarque : le Bagdad Café est bien sur Peel, dans le district Saint-Georges, situé dans Saint-Antoine Nord, et où se pratiquait la prostitution clandestine, et non sur Notre-Dame, comme l’a noté Andrée Lévesque.

Les salles de danse

Entre les deux guerres, le développement des salles de danse à Montréal est marqué par la stabilité des écoles et une croissance progressive mais constante des salles non associées à une école. Leur évolution n'est pas vraiment influencée ou concurrencée par celle des restaurants dansants ou des cabarets, car les salles de danse ont des fonctions tout à fait distinctes. En 1928, Percy A. Robert, un confrère d'Israel, décrit une salle du secteur Dufferin, manifestement le Jardin de danse ou l'Arcadia Ballroom qui lui succède en 1928, sur Bleury, juste au sud de Sainte-Catherine.

The only amusement place on the street [Bleury] is a Dance-Hall located just south of St. Catherine Street. It caters to the shop and factory girls and to their friends. Although there is a matron in charge, acquaintanceships are made very readily. A long bench, elevated from the floor, like the bench of a shoe-shine parlor, lines one wall. Here the girls sit waiting for a « pick-up ». At one end of the hall a refreshment-parlor has been fitted up on a platform. At the opposite end there are checkrooms, wash-rooms and the orchestra.

Life here is accentuated, though not to the same degree as in the Dance-halls on the « Main. » Paled lights, the sob of the saxophone, the tinny sound of the jazz-band, and the girls' dresses of many hues create an artificiality approaching the life in the cabaret. The "sheiks" in carefully pressed wide trousers and meticulously parted « patent-leather » hair glance over the bench on which the girls sit with cool appraisal, make their choices and drift onto the floor. And thus the evening passes.

When the dance is over more often than not the girls are deserted by their partners of the evening, and leave in two's and three's as they have come. Everyone pays for himself, and goes his own way.

This is the one colorful spot of the street⁸².

⁸² Robert, *Dufferin District*, p. 51.

La salle de danse offre un produit simple : un lieu où danser avec des partenaires sans qu'il soit nécessaire de se présenter en couple. À lui seul, ce témoignage illustre le fait que cette offre détermine la configuration des lieux, les services offerts et qu'elle est intimement liée à un type de clientèle. D'abord la salle de danse, généralement sobre, donne accès aux infrastructures nécessaires pour danser : un orchestre, un vaste plancher de bois, des bancs de part et d'autre de la piste pour se reposer entre les danses et considérer les partenaires potentiels en face⁸³. La salle peut également posséder des balcons, comme au New Auditorium ou au Palais d'or, éventuellement avec de petites tables⁸⁴ qui ne sont pas destinées à la restauration cependant : seuls des rafraichissements peuvent être mis à la disposition des clients⁸⁵. Le Palais de danse (1918-1919, Sainte-Catherine Est, centre-ville Est) fait exception en proposant le couvert, mais sur une autre plage horaire que la danse, soit de 11 h 30 à 14 h 30 et de 17 h 30 à 20 h 30⁸⁶, alors que la danse se tient de 20 h 30 à 2 h 30⁸⁷. La salle de danse concentre donc son offre de service sur la danse, ne proposant ni repas ni spectacle. En fait, savourer la prestation de l'orchestre et contempler les performances des autres danseurs, depuis les franges murales de la salle ou depuis les balcons, composent les seuls spectacles offerts à celui qui n'est pas en train de danser. Les annonces des salles de danse se font un devoir de présenter l'orchestre engagé, ce qui laisse supposer que la réputation et la qualité de l'orchestre peuvent contribuer à l'achalandage. Ainsi, le Stadium Ballroom (1929-1940+, hors du centre-ville, angle Ontario et de

⁸³ Photographie de l'Auditorium, [1939?], CSC, Fonds Joe Bell, P010, Spicilège 2, p. 65, item B1.

⁸⁴ Conrad Poirier, Photographie du Palais d'or, 1944, BAnQ, P48-S1-P10534, [En ligne], [<http://www.banq.qc.ca/collections/images/notice.html?id=06MP48S1S0SSS0D0P10534>].

⁸⁵ Robert, *Dufferin District.*, Conrad Poirier, Photographie du Palais d'or, 1944, BAnQ, P48-S1-P10534.

⁸⁶ *Princess Theatre*, 9 avril 1918, AVM, Fonds Égidius Fauteux, série 11, Programmes de spectacles, dossier BM001-11-D23.

⁸⁷ *Théâtre canadien-français*, 27 janvier 1919, *Ibid.*, dossier BM001-11-D24.

Lorimier) fait un coup d'éclat lorsqu'il organise, en 1934, une « *Gigantic War of Jazz* », événement qui réunit cinq orchestres : Geo. Sims and his Orchestra, Ken Large and his Orchestra, Henry Albert and the Rythm Kings, Hal Clark and his Broadway Collegians et, finalement, Myron Sutton and his Canadian Ambassadors-Colored Rythm and Hot Syncopation⁸⁸. Ces orchestres permettent aux clients de s'adonner à diverses danses à la mode : fox-trot, valse, rumba, swing, one-step, big apple et shag ont été repérés dans des salles de danse. Notons que le botton swing, le charleston et les sets canadiens sont dansés dans des commerces montréalais qui restent indéterminés⁸⁹.

Par son aménagement, la salle de danse est conçue pour permettre la rencontre d'un ou d'une partenaire avec qui on pourra danser. La dynamique décrite par Percy A. Robert rappelle étonnamment les bals du XIX^e siècle. Assises contre le mur, les jeunes filles attendent que les jeunes hommes viennent les inviter à danser, avec le risque de « faire tapisserie » si personne ne les invite. Les garçons, installés de l'autre côté de la salle ou dans ses coins, examinent les jeunes filles et font leur choix. Dans ce contexte, le groupe constitue un ensemble familial (au sein duquel la sociabilité, la complicité entre les membres sont déjà acquises) qui permet d'afficher une certaine allure, une confiance en soi et de garantir la sécurité de chacun⁹⁰. Ici, les jeunes travailleuses viennent et repartent par deux ou par trois et sont surveillées par une matrone, garantie ultime de protection et de respectabilité en dépit des apparences qui pourraient être trompeuses. De même, le témoignage d'un jeune italien recueilli par Charles M. Bayley montre la force du groupe, soudé par son caractère indivisible :

The boys I go around with are from all parts of Italy. We haven't got much money but whoever has it pays. If one has a dollar he spends

⁸⁸ Gigantic War of Jazz, Stadium Ballroom, dimanche 8 avril [1934], CSC, Fonds Myron Sutton, P019, Spicilège 2, item 29.

⁸⁹ Roquigny, *Les plaisirs de la danse à Montréal*, p. 515-521.

⁹⁰ Peiss, *Cheap Amusements*, p. 113-114.

it; if I have fifty cents I spend that – the one who hasn't any comes along with the rest. When we go in the car, each one dubs in three or four cents and we buy a gallon of gas – that takes us downtown and back. We generally go to dances [...]»⁹¹.

En revanche, le groupe n'est pas un milieu dans lequel on recherche des partenaires puisqu'il n'est pas nécessairement mixte, comme l'indiquent ces exemples.

Des clientèles variées

Le fait que la rencontre et la constitution de couples de danseurs soit au cœur du fonctionnement des salles de danse a des conséquences sur la nature de la clientèle de ces établissements et sur les relations sociales liées à l'activité dansante. Dans ces deux domaines cependant, on observe une variété étonnante qui oblige à ne pas voir les salles de danse comme un bloc monolithique. Effectivement, ces commerces sont ouverts à une variété de clients, tant en raison de leurs caractéristiques sociales qu'à cause de leurs attentes en matière de sociabilité et de respectabilité.

Les jeunes, plus susceptibles d'être à la recherche de partenaires de danse – et éventuellement de partenaires de vie –, forment une clientèle toute trouvée pour ce type d'établissement. Cette donnée incite d'ailleurs la Ville de Montréal à préciser, dans le cadre d'un règlement sur les modalités d'ouverture et de fermeture des salles de danse, que les établissements ne doivent pas accepter « des enfants âgés de moins de seize ans⁹² ». Tamara Myers a néanmoins relevé des cas de jeunes filles de treize ans se rendant dans des lieux de divertissements nocturnes⁹³. De même, si les salles de danse montréalaises

⁹¹ Charles M. Bayley, *The Social Structure of the Italian and Ukrainian Immigrant Communities in Montreal, 1935-1937*, mémoire de maîtrise (sociologie), Montréal, Université McGill, 1939, p. 284.

⁹² Règlement 432, section 38 (a), *Charte de la Ville de Montréal*, 1931, p. 502, AVN.

⁹³ Myers, *Caught: Montreal's Modern Girls and the Law*, p. 161. De même, selon Kathy Peiss, les *dance halls* new-yorkais sont fréquentés par des jeunes filles âgées de treize à vingt ans, jusqu'à ce qu'elles se fixent, et des jeunes hommes un peu plus âgés (voir Peiss, *Cheap Amusements*, p. 89).

ne vendent pas d'alcool, mis à part l'Auditorium Dancing Hall (1913-1940+, Ontario, angle Bleury) qui aurait eu un permis⁹⁴, la consommation illicite existe, comme le rapporte une jeune fille qui fréquente le Jardin de danse⁹⁵.

À cette jeunesse peut se mêler une clientèle plus hétéroclite, notamment dans des salles du centre-ville Est et au *taxi-dance hall* (du moins selon ce que l'on sait de ce genre d'établissement), ce qui correspond bien au caractère hétérogène du quartier. Robert note que les salles de danse de Dufferin sont appréciées par « *[the homeless man], as well as the younger people* », « *the foreigner seek[ing] companionship* » et « *the gang-boy [...] Here he meets the fringers of the demi-monde and is thus recruited into their ranks* »⁹⁶. Ce type de clientèle se retrouve probablement aussi au Paradis Taxi-Dance Hall (1932, Sainte-Catherine Est, entre Sanguinet et Saint-Denis), étant donné la nature même de l'établissement et sa situation dans le *Red Light*. Paul G. Cressey, qui se distingue d'autres chercheurs de l'école de Chicago par sa volonté de ne pas porter de jugement de valeur et de décrire des comportements plutôt que de repérer des pathologies⁹⁷, explique la particularité des *taxi-dance halls* dans une étude portant sur ceux de Chicago⁹⁸ : seuls les hommes en sont clients ; les jeunes femmes y sont payées à la commission pour danser grâce au « *ticket-a-dance system, by which the girl received her pay on the basis of the number of tickets she could collect* »⁹⁹. C'est le cas au Paradis Taxi-Dance Hall,

⁹⁴ Gilmore, *Swinging in Paradise*, p. 95.

⁹⁵ Myers, *Caught: Montreal's Modern Girls and the Law*, p. 160.

⁹⁶ Robert, *Dufferin District*, p. 56-57.

⁹⁷ Dubin, « The moral continuum of deviancy research », p. 85-89.

⁹⁸ Paul G. Cressey, *The Taxi-Dance Hall: A Sociological Study in Commercialized Recreation and City Life*, Montclair, Patterson Smith, [1932] 1969, p. 181. Gotfrit a également mis en évidence l'intérêt de cette source. Elle précise notamment que Cressey avait été engagé comme « *social scientist* » par la Juvenile Protective Association of Chicago pour recueillir des informations sur les *taxi-dance halls* (Gotfrit, *Dancing Back in the Jazz Age*, p. 8-10).

⁹⁹ Cressey, *The Taxi-Dance Hall*, p. 181.

où le prix d'entrée est fixé à dix cents et la danse à cinq cents¹⁰⁰. Ainsi, « *like the taxi-driver with his cab, she is for public hire and is paid in proportion to the time spent and the services rendered*¹⁰¹ ». Ce principe et ces tarifs flexibles semblent avoir une influence directe sur la clientèle, car si celle des salles de danse conventionnelles se compose majoritairement de jeunes travailleurs, celle des *taxi-dance halls* est beaucoup plus hétérogène : immigrants isolés ; « *footloose globetrotters* » accoutumés à l'anonymat et à la mobilité ; hommes jeunes ou mûrs, malheureux en mariage, divorcés ou veufs ; handicapés et repris de justice ; « *slummers* » incarnés non seulement par de jeunes hommes à la recherche de nouvelles sensations, mais aussi par des hommes plus âgés, cultivés, avec un certain statut social, mariés ou non, qui viennent profiter clandestinement d'une expérience peu conventionnelle à leurs yeux¹⁰².

Enfin, des personnes plus nanties constituent certainement une portion de la clientèle des salles de danse, notamment dans Saint-Antoine Nord. Bien que, faute de témoignages, cela soit difficile à confirmer, plusieurs indices suggèrent cette hypothèse. D'abord, Saint-Antoine Nord, cœur des activités professionnelles et ludiques de la bourgeoisie, compte huit salles de danse entre 1919 et 1940. Les établissements de ce quartier ne sont pas systématiquement et exclusivement destinés à la clientèle bourgeoise, mais cette dernière fait naturellement partie du bassin de clients potentiels. C'est évident dans le cas du Venetian Gardens (1918-1932, Sainte-Catherine Ouest) qui, se réclamant de sa proximité des hôtels Windsor, Ritz-Carlton et Mont-Royal, fixe son prix d'entrée à un dollar¹⁰³. L'établissement troque cependant sa fonction de salle de danse pour celle de cabaret dès 1921, ce qui correspond peut-être mieux au profil de la clientèle visée, celle des grands hôtels. Ensuite, quatre de ces salles particu-

¹⁰⁰ *Le Paradis Taxi Dance Hall*, 16 janvier 1932, CSC, Fonds Alex Robertson, P023-C10, Chronological List.

¹⁰¹ Cressey, *The Taxi-Dance Hall*, p. 5.

¹⁰² *Ibid.*, p. 109-144.

¹⁰³ *Venetian Gardens*, 4 octobre 1920, CSC, Fonds Alex Robertson, P023-C10.



lièrement réputées sont associées à des écoles de danse, lesquelles sont au moins en partie fréquentées par la jeunesse bourgeoise, qui se doit de savoir danser : le Majestic Hall (1909-1926, Guy), l'Auditorium (1913-1940+, Ontario Ouest), le Stanley Hall (1898-1928, Stanley), que remplace Le Palais d'or (1928-1940+), et le Studio de danse Paramount (1930-1931, Peel). La jeunesse bourgeoise, qui connaît bien ces écoles, est donc susceptible de profiter des séances libres aussi bien que d'autres clients.

À chaque quartier son type de clientèle?

A priori, on peut noter des différences entre les salles des trois secteurs, ce qui pourrait indiquer qu'on opère ainsi une sélection au sein de la clientèle. Outre le fait que la majorité des salles-écoles soient situées dans Saint-Antoine Nord, on remarque surtout que les prix d'entrée ne semblent pas gérés de la même façon dans les salles de danse de Saint-Antoine Nord et dans celles du centre-ville Est, si l'on se fie aux quelques cas pour lesquels on connaît les prix d'entrée. Dans Saint-Antoine Nord, seul le Venetian Village adopte la formule de la danse payante (cinq cents la danse, entrée gratuite¹⁰⁴), sauf s'il s'agit d'une soirée spéciale¹⁰⁵. Toutes les autres salles du quartier ont un prix d'entrée comme le Venetian Gardens : le Roseland Dance Hall (192, Place Phillips, cinquante cents en 1921¹⁰⁶), le Palais d'or (1928-1940+, Stanley, entre trente-quatre et soixante-quinze cents selon le type de soirées¹⁰⁷), l'Auditorium Ballroom (1913-1940+,

¹⁰⁴ *Venetian Village*, 7 janvier 1933, CSC, Fonds Alex Robertson, P023-C10. Remarque : le Venetian Village est un établissement autre que le Venetian Gardens, mentionné par ailleurs.

¹⁰⁵ Les tarifs sont fixés à vingt-cinq cents pour les femmes et trente-cinq cents pour les hommes, taxes et danse incluses, vestiaire pour dix cents et possibilité d'un rabais de dix cents avec coupon pour assister à une soirée spéciale avec Myron Sutton (voir CAC, Fonds John Gilmore, P004/A7.8, Spicilège de Myron Sutton, vol. 1, item 11b).

¹⁰⁶ *Roseland Dance Hall*, 26 mai 1921, CSC, Fonds Alex Robertson, P023-C10.

¹⁰⁷ Pour des exemples de danse à 40 et 65 cents, voir *Montreal Daily Star*, 2 janvier 1930 ; à 50 et 75 cents : *Montreal Daily Star*, 4 janvier 1930 ; à 40 cents : *Montreal*



Ontario Ouest, cinquante cents pour les hommes et quarante pour les femmes¹⁰⁸) et le Majestic Hall (1909-1936, Guy, trente à quarante cents selon le sexe et selon les annonces¹⁰⁹). Au contraire, sauf événement spécial¹¹⁰, les quelques salles du centre-ville Est et hors centre-ville pour lesquelles nous connaissons les modes de tarification optent pour la danse payante, comme au parc Belmont, au Roseland Ballroom (1939-1940, Sainte-Catherine Est ; entrée gratuite, prix de la danse non précisé¹¹¹), au Paradis Taxi Dance Hall¹¹² et au Verdun Boardwalk Dance Pavilion, qui proposent tous les deux l'entrée à dix cents et la danse à cinq cents¹¹³. Manifestement, les établissements des quartiers plus populaires souhaitent viser une clientèle la plus large possible en proposant un système de tarification flexible, permettant de dépenser pour une seule danse s'il le faut.

Malgré tout, on ne peut associer strictement les salles de danse de Saint-Antoine Nord à la clientèle bourgeoise et celles des autres quartiers à des clientèles populaires. D'une part, le cas des bourgeois et des jeunes filles de Saint-Antoine Nord se rendant dans les *nightclubs* de Saint-Antoine Sud nous incite à penser que les *slummers* de Cressey fréquentent probablement aussi les salles de danse montréalaises du centre-ville Est. D'autre part, les rares témoignages que nous avons

Daily Star : 12 avril 1935 ; à 34 cents : 17 avril 1935, 7 octobre 1936, p. 14, 9 avril 1937, p. 15 ; à 45 cents : 6 mars 1936, 14 avril 1937, dans BVW, Fonds IVT, P101. Exception : entrée à 25 cents avant 21 h lors d'une promotion (voir *Standard*, 14 janvier 1933, CSC, Fonds Alex Robertson, P023-C10).

¹⁰⁸ *Montreal Daily Star*, 10 janvier 1930, BVW, Fonds IVT, P101.

¹⁰⁹ *Montreal Daily Star*, 12 avril 1935, 2 novembre 1935 et 30 janvier 1936 respectivement, BVW, Fonds IVT, P101.

¹¹⁰ Le Festival de la musique au Stadium (1929-1940+, Ontario Est) coûte cinquante cents, plus dix cents pour le vestiaire (CSC, Fonds Myron Sutton, P019, Spicilège 2, items 29a et 29b).

¹¹¹ CSC, Fonds Johnson, P088/2B, Music Industry, Box HA 695, Dossier Engagements-Contracts-Lists-Financial Record, 1939-1940.

¹¹² *Le Paradis Taxi Dance Hall*, 16 janvier 1932, CSC, Fonds Alex Robertson, P023-C10.

¹¹³ *Le Paradis Taxi Dance Hall*, 16 janvier 1932, et *Verdun Boardwalk Dance Pavilion*, 4 juin 1938, CSC, Fonds Alex Robertson, P023-C10.



trouvés permettent de constater que des jeunes gens de quartiers populaires situés au sud de Montréal Ouest, comme Saint-Henri et peut-être Saint-Antoine Sud, allaient au Palais d'or et à l'Auditorium Ballroom, situés dans Saint-Antoine Nord¹¹⁴. Ainsi, le jeune italien mentionné plus haut précise : « *We [ses amis et lui] generally go to dances at the Stadium, Auditorium, Palais d'Or, anywhere and to the Cabarets – any one from Montreal West right up here*¹¹⁵. » Pour sa part, Raymond Major note que les jeunes de Saint-Henri fréquentent aussi bien des restaurants dansants de leur propre quartier que des salles de danse situées en dehors du centre-ville (le Verdun Boardwalk Dance Pavilion et le Woodhall Dancehall (1916-1940, Gordon) ou dans Saint-Antoine Nord (le Palais d'or et l'Auditorium)¹¹⁶. Dans un sens comme dans l'autre, ces éléments montrent que les clients sont mobiles, ce qui ne peut que mener à une caractérisation nuancée des clientèles des salles de danse.



Un éventail de comportements



Cette caractérisation nuancée s'applique également à la nature des relations sociales qui s'établissent entre partenaires dans la salle de danse, depuis le partage éphémère et anonyme d'une danse à la séduction aux conséquences potentiellement problématiques, ce dernier aspect étant particulièrement connu¹¹⁷. Le Jardin de danse fait manifestement partie de ces salles considérées comme dangereuses. En témoigne une jeune fille enceinte qui affirme, devant la cour juvénile de Montréal, que l'alcool et la drogue y circulent et que l'établissement devrait faire l'objet d'une surveillance policière¹¹⁸. Cependant, Robert souligne, au sujet du même établissement,

¹¹⁴ Major, *Souvenirs de Saint-Henri*, p. 22.

¹¹⁵ Bayley, *The Social Structure of the Italian and Ukrainian Immigrant Communities*, p. 284.

¹¹⁶ Major, *Souvenirs de Saint-Henri*, p. 22.

¹¹⁷ Myers, *Caught: Montreal's Modern Girls and the Law*; Strange, *Toronto's Girl Problem*; Peiss, *Cheap Amusements*; Gotfrit, *Dancing Back in the Jazz Age*.

¹¹⁸ Myers, *Caught: Montreal's Modern Girls and the Law*, p. 160-161.



qu'une matrone est présente, que chacune paie pour elle (il ne fait pas mention d'échange de faveurs entre une jeune fille et un partenaire) et que la plupart des filles partent comme elles sont venues, sans partenaire. En évoquant ces trois éléments clés, Robert, comme Israel, présente des jeunes filles à la recherche de sensations, mais néanmoins respectables, plutôt que des *charity girl* ou *casual prostitute* sur la voie de la déchéance, ce qui incite à éviter toute généralisation hâtive.

De la même façon, d'autres témoignages concernant les salles où la danse est payante, plus susceptibles d'accueillir une clientèle populaire et même marginale, révèlent une réalité où le plaisir de la danse, entre amis ou entre inconnus, passe avant tout. Le témoignage, rapporté par Denyse Baillargeon, d'une dame ayant passé sa jeunesse à Verdun et allant danser au Verdun Boardwalk Dance Pavilion avec ses amis, laisse voir une forme de sociabilité conviviale, axée sur la bonne entente et la camaraderie, où l'informel et le plaisir ne remettent pas en question le respect de soi et de l'autre :

On dansait ! Puis il y aurait pas un garçon qui nous aurait embrassées. C'était pas des cavaliers ; c'était tous des copains. Quand on se rencontrait pour aller danser là, c'était pas comme aujourd'hui. [...] On avait du plaisir, mais c'était honnête. [Ces garçons] restaient alentour de chez nous. On restait tous dans le même quartier. On se rencontrait à l'hôtel Corona. On connaissait leur famille¹¹⁹.

Les souvenirs d'un homme concernant ses sorties à la salle de danse du parc Belmont avec ses amis sont pour leur part révélateurs de la prédominance de l'activité dansante sur toute sociabilité axée sur la séduction :

Nous allions danser au parc Belmont. C'était 10 cents la danse. Les filles étaient en rangs. Quand la musique arrêtait, nous allions nous chercher chacun une compagne. Les filles avaient des *tickets* et nous aussi. Je dansais et je ne disais même pas un mot. Je me

¹¹⁹ Baillargeon, *Ménagères au temps de la Crise*, p. 75-76. La dame interviewée ici est née à Verdun en 1908 et a travaillé dans une usine de cigarettes, jusqu'à son mariage en 1929.

souviens des figures de danse, mais je serais en peine de me souvenir d'une figure de fille¹²⁰.

C'est manifestement ce genre de réalité qui incite Charles Bayley à noter que « *in the palatial pavilions and cabarets of Montreal's downtown, bright-light centre [...], relationships [...] are impersonal, secondary, segmental, anonymous*¹²¹ ». D'ailleurs, le système de paiement à la danse renforce l'aspect uniquement dansant et temporaire du rapport établi puisque la personne peut très bien n'être là que pour une danse ou deux.

Par contre, au *taxi-dance hall*, où « *young women and girls are paid to dance with all-comers, usually on a fifty-fifty commission basis*¹²² », des comportements très divers peuvent être observés entre les partenaires bien que la formule soit également celle de la danse payante et, qu'en conséquence, la durée de l'activité dansante puisse varier. Cela tient au fait que la jeune femme est, à titre de danseuse, à la disposition des messieurs. Elle ne peut ni refuser un client ni mettre fin à un partenariat de son propre chef¹²³. Elle offre un service commercial, de sorte que la sociabilité du couple peut aussi bien être presque inexistante ou glisser vers la séduction instrumentale. Du côté des clients, la sociabilité peut aussi prendre ces deux tangentes selon les motifs pour lesquels ils se rendent dans ces établissements. Toujours selon Cressey, ces hommes fréquentent le *taxi-dance hall* pour des raisons utilitaires (apprendre à danser ou s'exercer pour un prix modique) ou plus romantiques (éprouver un sentiment de liberté anonyme, verser dans les jeux de séduction). Ces relations de séduction peuvent d'ailleurs être instrumentalisées par la danseuse, qui peut les favoriser ou du moins tirer profit de l'intérêt que lui porte un client pour lui faire dépenser le plus de *tickets* possible¹²⁴.

¹²⁰ Marcelle Brisson et Suzanne Côté-Gauthier, *Montréal de vive mémoire, 1900-1939*, Montréal, Triptyque, 1994, p. 77. Sans précision sur le témoin.

¹²¹ Bayley, *The Social Structure of the Italian and Ukrainian Immigrant Communities*, p. 218.

¹²² Cressey, *The Taxi-Dance Hall*, p. 5.

¹²³ *Ibid.*, p. 5.

¹²⁴ Cressey, *The Taxi-Dance Hall*, p. 109-144.

Malgré leur unité apparente, les salles de danse ne constituent donc pas un ensemble homogène. Certes, elles offrent un service comparable et intéressent surtout une clientèle jeune à la recherche de partenaires de danse. Mais elles sont également susceptibles d'attirer des clientèles plus marginales ou plus aisées parce qu'elles offrent un milieu de pratique ou d'expérimentation différent, dépayçant même, et anonyme. Et si elles sont reconnues pour favoriser les rencontres et la promiscuité, elles accueillent, en fait, un éventail de comportements sociaux où la sociabilité informelle n'est pas nécessairement une atteinte à la respectabilité et peut même être entièrement évacuée au bénéfice de la danse, purement et simplement.

Conclusion

Comme le montre, chacun à leur façon, les sociologues cités tout au long de cet article, Cressey, Bayley, Robert et Israel, le danseur, la danseuse, est multiple et animé(e) dans sa pratique par toute une panoplie de préférences : passer toute la soirée avec la ou le même partenaire ou danser avec plusieurs ; se rencontrer juste pour danser, socialiser, ou pour séduire ; évoluer dans un univers plus ou moins respectable, modeste ou luxueux ; préférer un milieu familial ou étranger à ses habitudes sociales et culturelles ; rester dans son quartier ou aller voir ailleurs. La danse entre le consommateur et le commerce est enclenchée. Effectivement, toutes ces préférences qui peuvent être combinées différemment sont autant de profils potentiellement rentables pour le commerce, ce qui favorise le développement d'une variété d'établissements. Réciproquement, cette diversité incite le consommateur à définir et à réviser ses attentes, lesquelles peuvent changer au gré de ses préférences ou de ses besoins du moment. Ainsi, durant l'entre-deux-guerres, c'est une mer de possibilités qui s'offre au danseur même s'il pratique la danse récréative uniquement dans des espaces commerciaux. Si, d'une part, il peut choisir entre trois types d'établissements, d'autre part, le quartier dans lequel il souhaite se divertir, le prix qu'il est prêt à payer,

le type de sociabilité qu'il recherche (formelle ou informelle, au sein ou à l'extérieur de son propre milieu social et culturel), le type d'ambiance et de musique et sa mobilité sont autant d'éléments qui entrent en considération dans le choix de l'établissement fréquenté. Consciemment ou non, les commerces semblent avoir saisi cette réalité. Dans certains cas, ils semblent tenter de la maîtriser en établissant implicitement une politique, un profil qui permet de cibler certaines clientèles, tant par la tarification que par les valeurs privilégiées dans le message publicitaire. C'est particulièrement évident pour les commerces qui souhaitent recevoir une clientèle visiblement respectable, telle qu'entendue dans la culture victorienne traditionnelle, qu'elle aime la danse sociale ou le swing, qu'elle soit nantie ou plus modeste. D'autres commerces aux tarifs abordables semblent plutôt miser sur le foisonnement, comptant sur la curiosité, le goût pour l'exotisme ou l'anonymat, pour attirer des clientèles plus hétéroclites mais aussi plus nombreuses. C'est notamment le cas de certaines salles de danse et de certains cabarets qui comptent, entre autres, sur les clientèles jeunes ou célibataires, mais pas exclusivement. L'étude de la pratique récréative commerciale de la danse doit donc prendre en considération non seulement les politiques commerciales, mais aussi les motifs et la mobilité des danseurs afin de révéler toute l'hétérogénéité de cette activité sociale et culturelle, au-delà des grandes tendances.



De Montmartre à Broadway : le cabaret Au matou botté de Montréal (1929-1932)¹

Luc Bellemare
Chercheur indépendant

Résumé

L'existence éphémère du cabaret Au matou botté (1929-1932) de Montréal illustre à merveille la « crise de l'homme et de l'esprit » entrant dans la modernité, telle que décrite par l'historien Yvan Lamonde. En novembre 1929, les revuistes Roméo Poirier et Albéric Bourgeois fondent le cabaret Au matou botté à l'étage du restaurant Kerhulu & Odiau, dans le Quartier latin. Envers et contre tous les obstacles, ce café-concert va vivre trois grandes périodes créatives. De l'ouverture jusqu'à mai 1930, la boîte calquée sur le modèle de Montmartre connaît un vif succès en occupant une niche identitaire canadienne-française laissée vacante par les autres lieux de divertissement de la ville. La programmation inclut des chansons françaises, des récitals lyriques, des sketches comiques et des thés dansants. En mai 1930, lorsque Paul Max et Eugène Vivez reprennent la direction artistique, le cabaret adopte le style plus rentable d'un *nightclub* de Broadway, avec orchestre de jazz, chansons anglaises, pantomimes italiennes et *animal dances* – fox-trot et autres danses aux pas inspirés

¹ La rédaction de cet article a été rendue possible grâce à une bourse de recherche postdoctorale du Fonds de recherche du Québec – Société et Culture. Je tiens aussi à remercier mes collègues Sandria P. Bouliane et Peggy Roquigny de m'avoir communiqué des renseignements complémentaires.

d'animaux. Les touristes apprécient bien l'ambiance renouvelée, mais la clientèle des fastes débuts a déserté. À l'automne 1930, le cabaret semble se chercher une identité basée sur un compromis entre Montmartre et Broadway. Nous verrons pourquoi l'organisation d'événements spéciaux, la présence d'artistes locaux et internationaux, la contribution de vedettes de cinéma et la diffusion d'une émission au poste radio CKAC ne suffiront malheureusement pas à assurer la viabilité des lieux.

Abstract

The short existence of the cabaret Au matou botté (1929-1932) in Montreal perfectly depicts the "crisis of man and spirit" engaging into modernity, as demonstrated by historian Yvan Lamonde. In November 1929, Roméo Poirier and Albéric Bourgeois launch the French cabaret Au matou botté on the second floor of the restaurant Kerhulu & Odiau, in the Quartier Latin. Facing many difficulties, the place will run through three distinct stages of creation. From the opening day up to May 1930, the Montmartre café enjoys great success with its genuine French Canadian program, thus contrasting with all other entertainment places in town. This program includes French chansons, operettas, comedies and dancing teas. In May 1930, when Paul Max and Eugène Vivez take over the management, the cabaret turns into a Broadway nightclub, with a jazz orchestra, songs in English, pantomimes and animal dances – such as fox-trot and other animal dance steps. Whereas tourists appreciate the new mood, customers of the opening days have gone. In the fall of 1930, the cabaret looks for a compromise between Montmartre and Broadway. In spite of special events, local and international feature artists, movie theatre stars and a special CKAC radio broadcast, we shall see why the cabaret won't insure its viability.

Situons-nous au mois de novembre 1929, au tout début de la grande crise économique. Alors que Madame Bolduc (1894-1941) va bientôt connaître un succès tout à fait inattendu sur disque, le

cabaret Au matou botté ouvre ses portes dans le Quartier latin de Montréal. À ce moment, le centre-ville abonde en théâtres anglais et en *nightclubs* façon Broadway. Le nouveau café-concert va s'en distinguer en s'affichant résolument à la mode de Montmartre, devenant pour un temps la seule salle de la métropole à se consacrer aux spectacles de chansons françaises. La direction artistique est d'abord assurée par Albéric Bourgeois (1876-1962) et Roméo Poirier (1893-?), deux revuistes de scène et « chansonniers », au sens alors courant de paroliers de chansons d'actualité sur des airs connus. Afin de favoriser la rentabilité de l'entreprise, le cabaret Au matou botté loge à l'intérieur du restaurant Kerhulu & Odiau, ce qui permet de jumeler le repas au divertissement. Or cela se révèle vite insuffisant. Les années de crise sont extrêmement difficiles pour les affaires de tout le monde. Comment peut-on concilier, à Montréal, le projet identitaire d'un cabaret de Montmartre avec une couleur canadienne forte et celui indéniablement plus rentable d'un cabaret de New York, dans la mouvance des nouveaux orchestres de danse, ou *Big Bands* de jazz? Cette dialectique, on le verra, illustre admirablement la « crise de l'homme et de l'esprit » entrant dans la modernité, telle que décrite par l'historien Yvan Lamonde².

À Montréal, l'aventure éphémère du café-concert à l'étude précède de vingt ans celle du cabaret Au faisan doré (1947-1950) de Jacques Normand³, et celle, à Québec, du cabaret Chez Gérard (1948-1977) de Gérard Thibault⁴. On se situe longtemps avant l'ouverture de la Comédie-Canadienne (1958-1971) de Gratien Gélinas⁵ et des premières grandes boîtes à chansons, Chez Bozo

² Yvan Lamonde, *La modernité au Québec : la crise de l'homme et de l'esprit, 1929-1939*, Montréal, Éditions Fides, 2011.

³ Jacques Normand, *Les nuits de Montréal*, préface de Roger Baulu et Charles Aznavour, Montréal, Éditions La Presse, 1974.

⁴ Chantal Hébert et Gérard Thibault, *Chez Gérard : la petite scène des grandes vedettes, 1938-1978*, Sainte-Foy, Éditions spectaculaires, 1988.

⁵ Anne-Marie Sicotte, *Gratien Gélinas : la ferveur et le doute*, Montréal, Typo, 2009.

(mai 1959) et La Butte à Mathieu (novembre 1959), par exemple⁶. L'histoire méconnue du cabaret Au matou botté sera relatée à partir du dépouillement exhaustif des communiqués, critiques et publicités parus dans les grands quotidiens de même que dans certaines revues culturelles de l'époque. Quelques fragments de programmes, d'iconographie et de feuilles de musique retrouvés dans les archives viendront étayer l'argumentation.

En guise d'introduction, je broserai un bref portrait des nouveaux divertissements qui alimentent le café-concert à Montréal depuis 1900. Je présenterai ensuite un survol des revues créées par les maîtres d'œuvre Bourgeois et Poirier avant l'ouverture du cabaret Au matou botté. L'analyse des données me permettra enfin de déterminer trois grandes périodes de création : 1) celle du café-concert de Montmartre ; 2) celle du *nightclub* de Broadway ; et 3) celle du compromis impossible entre les pôles de Paris et de New York.

Aperçu des divertissements à Montréal (1900-1930)

De la Belle Époque à l'entre-deux-guerres, la ville de Montréal est inondée d'une pléthore de nouveaux divertissements importés d'Europe et d'ailleurs en Amérique du Nord : il y a l'opérette, la mélodie classique et la musique de salon, que l'on s'approprie dans les foyers grâce aux partitions en feuilles pour le piano⁷ ; les spectacles

⁶ Daniel Guérard, *La belle époque des boîtes à chansons*, Montréal, Stanké, 1996 ; ainsi que Gilles Mathieu et Sylvain Rivière, *La butte à Mathieu*, Montréal, VLB éditeur, 2010.

⁷ Mireille Barrière, *La société canadienne-française et le théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1913*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1990 ; Hugo Lévesque, *La Société canadienne d'opérette (1921-1934) : premier jalon de l'émancipation de la scène lyrique au Québec*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2004 ; Micheline Cambon (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Éditions Fides, 2005 ; Marie-Thérèse Lefebvre et Jean-Pierre Pinson (dir.), *Chronologie musicale du Québec, 1534-2004 : musique de concert et musique religieuse*, avec la collaboration de Mireille Barrière et al., Sillery, Éditions du Septentrion, 2009 ; ainsi que Mireille Barrière, « Les conditions de travail des artistes de la scène au Québec (1893-1914) : une profession en construction », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 67, n° 2 (automne 2013), p. 137-163.

au pavillon du parc Sohmer⁸ ; les restaurants, cabarets et salles avec orchestre de danse⁹ ; les vues animées du Ouimetoscope, relayées par le cinéma parlant au tournant des années 1930¹⁰ ; la presse à grand tirage et les nombreuses revues culturelles imprimées¹¹ ; le gramophone d'Emile Berliner (1851-1929) et le disque plat, suivis par la radiodiffusion au poste CKAC¹² ; le théâtre burlesque, les revues d'actualité, monologues comiques, sketches, comédies musicales et scènes folkloriques¹³. De Paris à New York, en passant

⁸ Fondé par Ernest Lavigne (1851-1909), le parc Sohmer de Montréal (1889-1919) présente une riche programmation de musique classique, marches militaires, romances et opérettes, cirque, danse, lutte et boxe (Yvan Lamonde et Raymond Montpetit, *Le parc Sohmer de Montréal, 1889-1919 : un lieu populaire de culture urbaine*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986).

⁹ Nancy Marrelli, *Stepping Out: The Golden Age of Montreal Night Clubs, 1925-1955*, Montréal, Véhicule Press, 2004 ; John Gilmore, *Une histoire du jazz à Montréal*, préface de Gilles Archambault, traduit de l'anglais par Karen Ricard, Montréal, Lux éditeur, 2009 ; Peggy Roquigny, *Les plaisirs de la danse à Montréal : transformation d'un divertissement et de ses pratiques, 1870-1940*, thèse de doctorat (histoire), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012.

¹⁰ Ouvert en 1906 par Léo-Ernest Ouimet (1877-1972), le Ouimetoscope est la première salle construite pour la projection du cinéma muet à Montréal. Voir Germain Lacasse, *Histoire de scopes : le cinéma muet au Québec*, Montréal, Cinémathèque québécoise, Musée du cinéma, 1988 ; ainsi que Germain Lacasse, Johanne Massé et Bethsabée Poirier, *Le diable est en ville : Alexandre Silvio et l'émergence de la modernité populaire au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012.

¹¹ Pour les journaux, j'ai consulté *La Patrie*, *La Presse* et le *Montreal Daily Star*. Pour les revues culturelles, j'ai dépouillé *La Lyre*, *La Revue moderne* et *L'œil en coulisse*. Les archives de ces publications proviennent des collections numériques, des microfilms et des fonds de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), à Montréal.

¹² Luc Bellemare, *Les réseaux des « Lyriques » et des « Veillées » : une histoire de la chanson au Québec dans l'entre-deux-guerres par la radiodiffusion au poste CKAC de Montréal (1922-1939)*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2012 ; et Sandria P. Bouliane, « Good-bye Broadway, Hello Montréal » : traduction, appropriation et création de chansons populaires canadiennes-françaises dans les années 1920, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2013.

¹³ Chantal Hébert, *Le burlesque au Québec : un divertissement populaire*, préface d'Yvon Deschamps, La Salle, Hurtubise HMH, 1981 ; André G. Bourassa et Jean-Marc Larrue, *Les nuits de la « Main » : cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur, 1993 ; Marc Charpentier, *Broadway North* :

par Montréal, les cafés-concerts et cabarets empruntent à presque tous ces divertissements.

Dans son ouvrage sur l'Opéra français de Montréal (1893-1896), l'historienne Mireille Barrière montre à quel point les frontières entre les genres de la musique vocale demeurent alors floues, tant dans la programmation des compagnies d'opéra que dans celle des troupes itinérantes, de passage dans la métropole canadienne :

[Aux États-Unis], on affublait de ce nom [prestigieux d'opéra] des spectacles aussi hétéroclites que des *minstrel shows*, des *extravaganzas* et des parodies d'opéras célèbres. Des troupes de burlesque, enrobées d'épithètes exotiques, comme « éthiopiennes » et même « lilliputiennes », s'affichent sous la raison sociale d'« opera companies » ! La confusion persiste jusque dans la dénomination des lieux. Si à Paris, par exemple, l'Opéra, théâtre d'État, diffuse principalement ce répertoire [classique], il n'en est pas de même aux États-Unis et au Canada où foisonnent les « opera houses » qui n'ont rien à voir avec ce genre très sérieux, sauf que, par ce biais, les propriétaires de théâtres visaient à leur conférer prestige et respectabilité aux yeux du public¹⁴.

Bien que cette imbrication de l'opéra et des variétés touche le café-concert à Montréal au tout début du xx^e siècle, on connaît encore mal le processus d'implantation du genre au Québec. Le Théâtre l'Eldorado (1899-v. 1901) est possiblement le premier établissement local à reprendre le modèle du cabaret Le Chat noir, ouvert à Montmartre en 1881 par Rodolphe Salis (1851-1897)¹⁵. L'histoire

Musical Theater in Montreal in the 1920s, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 1999 ; Robert Aird, « De coutlée au stand up comique : l'évolution du monologue québécois, de 1900 à nos jours », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 2 (2008), p. 23-41 ; et Lucie Robert (dir.), *Apprivoiser la modernité théâtrale : la pièce en un acte de la Belle Époque à la Crise : anthologie*, Montréal, Éditions Nota bene, 2012.

¹⁴ Mireille Barrière, *L'Opéra français de Montréal (1893-1896) : l'étonnante histoire d'un succès éphémère*, Montréal, Éditions Fides, 2000, p. 94.

¹⁵ En ce qui concerne l'ouverture de l'Eldorado de Montréal par Alexandre Boiron, voir *La Patrie*, 11 mars 1899, p. 11.

de ce lieu reste à écrire, mais pour ce que l'on en sait, la chanson, l'opérette, les scènes dramatiques et l'orchestre à danser s'y entremêlent volontiers. Quelques œuvres méconnues, comme la revue-vaudeville *Paris-Montréal* de Lucien Boyer et Numa Blès¹⁶, témoignent pourtant des échanges culturels qui ont cours à cette époque. Ailleurs en ville, le Monument-National (ouvert vers 1893), le Théâtre National (ouvert en 1900), le Théâtre des Nouveautés (v. 1902-1908), le Chanteclerc (ouvert en 1912), le Saint-Denis (ouvert en 1915) et le Canadien-français (ouvert vers 1919) seraient les principales salles où l'auditoire francophone peut assister à des spectacles apparentés¹⁷.

Les chansons qui meublent les revues de scène, les monologues et les sketches dramatiques à caractère folklorique sont fréquemment composées sur des airs connus, que l'on nomme aussi « timbres ». Ceux-ci sont tirés de mélodies du folklore, d'airs de chansons populaires en France, d'extraits de vaudevilles et d'airs d'opérette. De Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) à Yvette Guilbert (1865-1944), on saisit bien là l'essence du répertoire des cafés-concerts montmartrois, en France comme au Québec. Retenons pour l'heure que le symbole du Chat noir et l'esprit canaille auquel il renvoie auront leur importance pour la suite de cette histoire du café-concert à Montréal. Avant d'aller plus loin, il paraît opportun de présenter les premières réalisations de Bourgeois et Poirier, futurs responsables de l'ouverture du cabaret Au matou botté.

¹⁶ Lucien Boyer et Numa Blès, *Paris-Montréal : revue-vaudeville en trois actes : couplets, chansons, rondeaux et chœurs*, Montréal, Imprimerie La Patrie, 1902.

¹⁷ Il est également à noter que la chanson politique s'exprime dans la presse, les revues imprimées et la musique en feuilles. Le *Chansonnier politique du canard* (1879) de Rémi Tremblay (1847-1926) est un bon exemple de railleries des politiciens canadiens. Voir Rémi Tremblay, *Aux chevaliers du nœud coulant : poèmes et chansons*, édition établie, annotée et présentée par Jean Levasseur, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2007. D'autres airs de cabarets parisiens paraissent au Québec dans la revue *Le Passe-temps*, de même qu'aux éditions Archambault, J.-E. Bélair et Albert Turcotte.

Albéric Bourgeois, Roméo Poirier et leurs revues des années 1920

La Soirée chatnoiresque (1924)

Albéric Bourgeois est d'abord identifié à ses caricatures et chroniques publiées dans le journal *La Presse* entre 1905 et 1957¹⁸. Dans les deux cas, son travail met en scène le personnage comique de Baptiste Ladébauche, une sorte d'habitant canadien, observateur posant un regard à la fois ludique et caustique sur l'actualité nationale et internationale. Bourgeois est également actif à titre de revuiste et de parolier de chansons d'actualité, d'abord sur scène, puis à la radio de CKAC¹⁹.

En novembre 1924, un communiqué annonce la tenue prochaine à Montréal d'une *Soirée chatnoiresque* d'un genre tout à fait nouveau²⁰. Albéric Bourgeois organise cet événement à la Salle des Artisans, conjointement avec le chanteur Charles Marchand (1890-1930), la diseuse Camille Bernard (1898-1984) et le pianiste d'accompagnement Ernest Patience. Le spectacle donne lieu à des dialogues sur des sujets d'actualité et à un programme de chansons de café-concert²¹. La scène s'ouvre alors qu'un artiste peintre (Albéric Bourgeois) s'affaire à réaliser le portrait en pochade d'un modèle féminin (Camille Bernard). Tandis que la dame déclame quelques vers de poésie, on voit intervenir le troisième personnage (Charles Marchand). Il sera tour à tour question de la politique canadienne d'Arthur « Titur » Meighen (1874-1960) et William Lyon « Mac » Mackenzie King

¹⁸ Léon-A. Robidoux (dir.), *Albéric Bourgeois, caricaturiste*, préface de Normand Hudon et Robert LaPalme, Montréal, VLB éditeur, 1978.

¹⁹ Luc Bellemare, « Baptiste Ladébauche, du folklore au cabaret : à propos des collaborations d'Albéric Bourgeois et de Charles Marchand dans les années 1920 », dans Micheline Cambron et Dominic Hardy (dir.), *Quand la caricature sort du journal : Baptiste Ladébauche (1878-1957)*, Montréal, Éditions Fides, 2015.

²⁰ *La Presse*, 15 novembre 1924, p. 38 ; et *La Presse*, 6 décembre 1924, p. 52-53.

²¹ Le Fonds Albéric-Bourgeois (MSS346) de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (ci-après BAnQ) Vieux-Montréal contient un texte de quatre pages dactylographiées qui m'a permis de reconstituer l'œuvre.

(1874-1950), de la construction du pont de Longueuil – le pont Jacques-Cartier, inauguré en 1930 –, de la prohibition de l'alcool et des coiffures à la garçonne chez les jeunes femmes. Cette *Soirée chatnoiresque* est la première trace d'une collaboration artistique entre Bourgeois et Marchand²².

Police... en... quête? (1925)

Quant à Roméo Poirier, avocat de formation, on sait qu'il s'adonne au théâtre et à la musique. Du 2 au 8 mars 1925, il présente au Théâtre Orpheum la revue d'actualité *Police... en... quête?*, sa toute première création pour la scène²³. Henri Letondal (1901-1955) note, dans *La Patrie* et dans *La Lyre*, que Poirier est un nouveau venu dans le monde dramatique. Inexpérimentée dans ce genre d'écriture, sa plume ne manque pourtant ni de gaieté ni de traits spirituels. Le public, composé de juges, d'avocats, d'échevins, de politiciens et de policiers qui ne craignent pas l'autodérision, remplit aux quatre cinquièmes le théâtre.

L'œuvre comprend deux actes, répartis en 15 tableaux, et un prologue. Parmi les sujets abordés, la politique canadienne est toujours à l'honneur. Les comptes rendus rapportent un « Duel sur le Champ-de-mars entre messieurs Tash-Ro et So-vé²⁴ » de même qu'un « Duo du baiser de la paix entre le Chat Félix et la Chatte municipale ».

²² Les deux hommes collaborent en 1926-1927 à la publication de la revue *Le Carillon*, bientôt fusionnée à *La Lyre*. On les retrouve à nouveau en 1930 lors de la présentation du sketch folklorique *Une noce canadienne-française en 1830*, à l'occasion de la troisième édition, à Québec, du Festival du Canadien Pacifique. Les plans seront toutefois bouleversés par le décès prématuré de Marchand, le 1^{er} mai 1930.

²³ *La Patrie*, 28 février 1925, p. 36; *La Presse*, 28 février 1925, p. 48; *La Patrie*, 3 mars 1925, p. 18; *La Presse*, 3 mars 1925, p. 14; et *La Lyre*, vol. 3, n° 29 (mars 1925), p. 11. Le centre de conservation de BAnQ, au 2275, rue Holt à Montréal, conserve également un programme officiel de l'œuvre.

²⁴ Le libéral Louis-Alexandre Taschereau (1867-1952), premier ministre du Québec, et le conservateur Arthur Sauvé (1874-1944), chef de l'opposition officielle à l'Assemblée nationale du Québec.

L'allusion aux cafés-concerts montmartrois semble sans équivoque en raison du recours à l'allégorie du chat. Un autre sketch de la même revue, « The Gentlemen Farmer de Mol-Hieur [Molière], joué à la manière de... Odéon Gémier [Firmin Gémier, du Théâtre de l'Odéon à Paris] », fait directement référence à des événements entourant la *Soirée chatnoiresque* de décembre 1924, dont il était question plus haut²⁵.

La distribution de la revue *Police... en... quête?* permet d'établir d'autres emprunts à la culture du café-concert montmartrois. Roméo Poirier collabore étroitement avec des acteurs clés de la Société canadienne d'opérette (1921-1934), tandis que Jeanne Maubourg (1875-1953) tient le rôle d'Yvette Guilberto (la diseuse Yvette Guilbert), et que son époux, Albert Roberval (1869-1941), assure la direction de l'orchestre. Camille Bernard, qui participait à la *Soirée chatnoiresque*, tient, quant à elle, le rôle de la Chatte municipale, et Roméo Poirier intervient lui-même dans le personnage du Chat Félix.

Ceci expliquant cela, on comprend mieux que le répertoire de la revue *Police... en... quête?* soit composé de timbres sur des airs des compositeurs classiques Charles Gounod (1818-1893), Camille Saint-Saëns (1835-1921), André Messager (1853-1929) et Félix Fourdrain (1880-1923). Il est enfin à noter qu'un certain A. Bourgeois est mentionné comme musicien de l'orchestre de la Société canadienne d'opérette et que Roméo Poirier en est le secrétaire depuis 1922.

En roulant ma boule (1926)

En janvier 1926, nous retrouvons Albéric Bourgeois et Roméo Poirier au Théâtre Saint-Denis en qualité de coauteurs des textes de la revue d'actualité *En roulant ma boule*. Cette œuvre porte le même

²⁵ Au moment de la *Soirée chatnoiresque* de décembre 1924, le metteur en scène français Firmin Gémier (1869-1933) et sa troupe du Théâtre National de l'Odéon à Paris sont de passage à Montréal, le temps de quelques soirées de représentation au Théâtre His Majesty's. La troupe donne notamment une représentation du *Bourgeois gentilhomme* de Molière (voir *La Presse*, 6 décembre 1924, p. 52; et *La Presse*, 9 décembre 1924, p. 8).

titre que la rubrique dessinée par Albéric Bourgeois dans les pages de *La Presse*. On peut en résumer les dix tableaux de la façon suivante : « [L]e père Adam et la mère Ève viennent sur la terre pour étudier le darwinisme et se rendre compte de l'aspect de leurs descendants. Ils en profitent pour passer en revue toutes les actualités [de Montréal]²⁶. » En plus du choc entre le darwinisme et la Genèse de la Bible, la revue aborde à nouveau la politique canadienne, la prohibition de l'alcool, les journaux et la radio, l'émancipation des femmes, de même que les rapports entre les Canadiens français, les Anglais et les Amérindiens.

La distribution comprend cette fois une cinquantaine de comédiens et de chanteurs, dont Jeanne Maubourg (la Mère Ève), J.-P. Fillion (le Père Adam), Élzéar Hamel (Baptiste Ladébauche), Lucille Turner (la Folie), Germaine Giroux (la Princesse Ataka) et un certain Paul Max (le Jeune marié), que nous retrouverons plus loin. La mise en scène est assurée par Raoul Léry (1896-?), revuiste de scène et directeur de la revue *Le Canada qui chante*. Dans les pages de *La Lyre*, Henri Letondal affirme qu'*En roulant ma boule* frise la revue à grand spectacle. Même si les chansons sont amusantes, il subsiste à son avis des longueurs dans l'écriture. Le journal *La Presse* indiquera quand même que près de 10 000 personnes ont applaudi l'œuvre²⁷.

14 000 lions... à l'eau (1927)

La troisième revue de Roméo Poirier s'intitule *Ac...tua...lité/14 000 lions... [14 millions] à l'eau*. Composée de trois actes en douze tableaux, elle est présentée au Théâtre Saint-Denis dans la semaine du 1^{er} mai 1927²⁸. Au nombre des numéros, « La danse des 1000 lions [millions]... à l'hôtel de ville » dissèque un scandale politique et financier à Montréal. Le tableau l'« Apothéose de la confédération » permet par ailleurs de souligner les soixante ans de fondation du

²⁶ *La Patrie*, 28 janvier 1926, p. 18.

²⁷ *La Lyre*, vol. 4, n° 37 (février 1926), p. 5 ; et *La Presse*, 21 avril 1927, p. 20.

²⁸ *La Presse*, 21 avril 1927, p. 20 ; et *La Lyre*, vol. 5, n° 50 (mars 1927), p. 28.

Canada moderne. La mise en scène est de nouveau assurée par Raoul Léry. L'orchestre revient sous la baguette d'Albert Roberval tandis que le chœur est dirigé par Céline Marier (v. 1871-1940). La musique, arrangée conjointement par maints auteurs, reprend des extraits d'opéras et des airs populaires. La critique se réjouit de l'énorme succès d'assistance dans la salle du Théâtre Saint-Denis²⁹.

Tentons une synthèse des collaborations artistiques à l'œuvre ci-dessus. Les auteurs de sketches et de chansons d'actualité Roméo Poirier et Albéric Bourgeois sont bien épaulés par la musique des membres en règle de la Société canadienne d'opérette, à commencer par les époux Jeanne Maubourg et Albert Roberval. Leurs principaux collaborateurs habituels sont des chanteurs de formation classique et des acteurs, parfois les deux : Camille Bernard, Charles Marchand, Germaine Giroux, Raoul Léry et ainsi de suite. D'autres artistes qui interviennent lors de l'une ou l'autre de ces revues d'actualité vont devenir des têtes d'affiche du cabaret Au matou botté³⁰. La culture des cafés-concerts montmartrois se manifeste par le traitement satirique de la chose politique, le travail sur des timbres d'opérette ou d'airs connus et, bien évidemment, par ce motif allégorique du « chat », qui demeure omniprésent. Tant dans le choix du répertoire que dans celui du personnel, la majorité des personnes nommées vont jouer un rôle actif dans la première mouture du cabaret Au matou botté.

De Montmartre à Montréal : un nouveau café-concert pour la chanson française

L'ouverture du cabaret Au matou botté a lieu le 26 novembre 1929 dans la Salle des Châteaux du restaurant français Kerhulu & Odiau,

²⁹ *La Presse*, 21 avril 1927, p. 20 ; *La Presse*, 30 avril 1927, p. 45 ; et *La Presse*, 3 mai 1927, p. 17.

³⁰ Louis Chartier, Charles-Émile Brodeur, Fred Barry, Germaine Daignault, Georges Legrand et Louis-Philippe Hébert.



Figure 1 – « Maison principale, Kerhulu & Odiau limitée, 1284 rue Saint-Denis, Montréal : Salle des Châteaux » ([Anonyme], carte postale, [192-?], Collection numérique de BAnQ, CP 029949 CON, [En ligne], [<http://www.banq.qc.ca/collections/images/notice.html?id=0004387894>]). Le cabaret Au matou botté y loge entre 1929 et 1932.

situé au 1284, rue Saint-Denis, dans le Quartier latin de Montréal (voir la figure 1)³¹.

Dans les annonces publicitaires, la nouvelle « boîte montmartroise » de la métropole utilise l'icône d'un chat noir, placé debout

³¹ Joseph Kerhulu (1875-1957) et Alphonse Odiau sont les fondateurs et propriétaires des différents restaurants Kerhulu & Odiau, à Montréal et à Québec. Dans sa thèse de doctorat sur l'histoire de la danse récréative à Montréal, Peggy Roquigny explique que le premier établissement ouvre ses portes sur Saint-Denis en 1911-1912. Toutes les succursales offrent le restaurant, la pâtisserie, le salon de thé et le service de banquet. En 1926, on convie la clientèle à un « grand souper danse [avec] orchestre et autres amusements ». Dès lors, Kerhulu & Odiau intègre de façon permanente la danse à la restauration, le cabaret en soirée et les thés dansants en après-midi (Roquigny, *Les plaisirs de la danse à Montréal*, p. 285-287 ; voir également « Les amis de la Revue moderne », *La Revue moderne*, vol. 4, n° 12 (octobre 1923), p. 14-15 ; ainsi que Jean-Marie Lebel, « Il y a 50 ans... le Vieux-Québec », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, numéro hors série (automne 1999), p. 10-15).



Figure 2 – Publicité du cabaret Au matou botté, *La Patrie*, 30 novembre 1929, p. 36.

et de profil (voir la figure 2). L'animal au dos rond porte des bottes, une pipe en bouche, une grande plume à la main droite et un chapeau à la gauche. Le dessin est vraisemblablement une création d'Albéric Bourgeois. En raison du nom donné au cabaret, on pense immédiatement au célèbre conte du Chat botté dans la version de Charles Perrault (1628-1703). Et en observant plus attentivement la silhouette du chat, on constate qu'elle n'est pas sans rappeler le dessin du *Vieux de '37* d'Henri Julien (1852-1908)³². Ces deux figures ont au moins en commun la posture de profil, la pipe et le port d'arme – un fusil et une plume de caricaturiste. Imaginons que la grande plume est celle d'Albéric Bourgeois; le matou botté se pose alors tel un avatar de Baptiste Ladébauche, son coloré personnage des chroniques de *La Presse*. Autrement dit, le cabaret français aura une couleur canadienne assumée.

Le nouveau cabaret Au matou botté est placé sous la direction de Roméo Poirier (voir la figure 3), avec la collaboration de Bourgeois.

Voici ce que rapporte le journal *La Patrie* au sujet de la soirée inaugurale :

Hier soir, chez Kerhulu, nos excellents camarades Roméo Poirier et Albéric Bourgeois ont inauguré leur cabaret chantant, « Au Matou Botté », qui a remporté le plus franc succès. On a refusé du monde, ce qui est certainement très bon signe. [...] Il était précédé de deux formules, celle de M. André Dahl : « Gaîté, bonne

³² Mes remerciements à l'historien de l'art Dominic Hardy de l'Université du Québec à Montréal pour cette observation judicieuse.

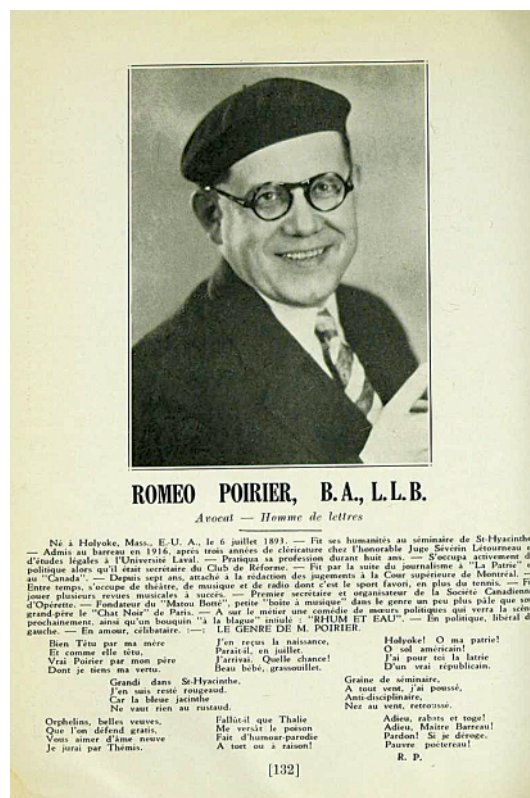


Figure 3 – « Roméo Poirier », dans Raphaël Ouimet, *Biographies canadiennes-françaises*, 11^e édition, Montréal, [s. é.], 1933, p. 132 (Collection numérique, BAnQ, [En ligne], [http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2634224]).

gaité, toi sans qui la vie n'est qu'un sommeil, tu te fais rare! »
 et celle de M. Édouard Montpetit : « Le Restaurant-boîte, orné
 de mille choses agréables, que ne le tentons-nous ici »³³!

Dans *La Presse*, Joseph Kerhulu est l'objet d'un long article avec une
 grande photographie, où il se proclame « ambassadeur de la com-

³³ *La Patrie*, 26 novembre 1929, p. 7.

mune libre de Montmartre³⁴ ». Quelques jours plus tard, le *Montreal Daily Star* souligne lui aussi l'inauguration du « New French Cabaret » :

For the encouragement of cheerfulness in Montreal a new cabaret has been opened — a cabaret in the French style, rather different from other Montreal cabarets. Under the name of « Le Matou botte » [sic] it is held in the large room above Kerhulu and Odiau's on St. Denis Street, and the room has been amusingly decorated with all sorts and kinds of black cats, caricatures of Montreal celebrities and other attractions, with more still to come³⁵.

Pendant les cinq premiers mois, on réunit Au matou botté une troupe régulière d'environ quinze chanteurs, comédiens et danseuses, la plupart locaux, tous dirigés par Bourgeois et Poirier. Chez les chanteurs – paroliers et musiciens inclus –, on trouve Gilles-René Amiot³⁶, Lucille Turner, Jean Claver et Ernest Loiselle, le maître de cérémonie des lieux. Chez les acteurs – auteurs de monologues et de sketches comiques –, il faut compter Jules Ferland, Fred Barry, Madeleine Davies, Tony Labelle, M. Dauriac³⁷ et Paul Max, dont nous avons croisé le nom plus haut. Enfin, les danseuses et ballerines vedettes sont les sœurs d'Arcy³⁸ et les Rosebuds³⁹.

³⁴ *La Presse*, 30 novembre 1929, p. 54.

³⁵ *Montreal Daily Star*, 3 décembre 1929, p. 8.

³⁶ À propos de Gilles-René Amiot, voir *Biographies canadiennes-françaises*, 1^{re} éd., Ottawa, J. A. Fortier, 1920, p. 406.

³⁷ Le prénom de cet acteur n'est jamais donné dans les sources.

³⁸ Les sœurs d'Arcy, ou D'Arcy Sisters (Germaine Daignault et Antonia « Tony » La France) sont deux élèves de Maurice Lacasse-Morenoff (voir *La Patrie*, 29 septembre 1930, p. 7).

³⁹ Les Rosebuds, ou Canadian Rosebuds, sont quatre jeunes danseuses de genre dans les cabarets montréalais de l'époque. Leur groupe se compose des deux sœurs Merrill et des deux sœurs Campbell. Je n'ai pas trouvé de détail sur les deux premières. Quant à Eleanor et Bernice « Bee » Campbell, ce sont des jumelles écossaises employées au Théâtre National, aux côtés de la danseuse Effie Mack, femme d'Olivier Guimond père. Elles travaillent également au Venetian Gardens. En entrevue à *La Patrie* en février 1930, elles révèlent leur ambition : « Qu'idéalisez-vous au juste ? Où visez-vous ? Demandons-nous. « Le Broadway ! », admet Bernice souriante. — « Le Broadway ! » souligne sérieusement Eleanor » (*La Patrie*, 15 février 1930, p. 23 ; et *L'œil en coulisse*, n° 2 (29 mars 1930), p. 12).

Durant la semaine qui suit l'ouverture, le programme comprend des chansons comiques interprétées par Roméo Poirier, Gilles-René Amiot et Lucille Turner⁴⁰, une pochade d'Albéric Bourgeois⁴¹, la revue *Bottoms le matou* par Madeleine Davies, des sketches de Jules Ferland, Fred Barry et Paul Max, de même que des danses de fantaisie exécutées par les sœurs d'Arcy. Le prix d'entrée est fixé à 1,10 \$. Le cabaret est ouvert tous les soirs à compter de 21 heures, excepté le dimanche.

À la troupe régulière s'ajoutent chaque semaine un ou deux invités spéciaux, à l'occasion des soirées de gala qui ont lieu les mercredis et samedis soirs⁴². Ces soirées sont précédées par un thé dansant qui se déroule de 16 à 19 heures⁴³. L'équilibre entre le programme habituel et les invités spéciaux semble acquis dès le départ. Durant sa première semaine d'existence (26-30 novembre 1929), Au matou botté accueille Madame Aimée Morin, une diseuse et chanteuse de la boîte La Vache, à Paris⁴⁴. Au cours de la deuxième semaine (2-7 décembre), Aimée Morin partage la vedette avec Gaston Saint-Jacques, un membre de la Société canadienne d'opérette qui propose des imitations de Maurice Chevalier (1888-1972) et une truculente fantaisie intitulée « Noces journalistiques⁴⁵ ».

À la troisième semaine (9-14 décembre), le cabaret s'adjoint les services d'Eugène Vivez, un diseur, chanteur, comédien et danseur de l'Olympia de Paris⁴⁶. Ce personnage, on le verra, jouera un rôle majeur dans l'évolution du cabaret Au matou botté. En plus de la pochade chatnoiresque, Roméo Poirier présente le sketch « La bourse ou l'avis », une fantaisie librement adaptée de la fable *La cigale et la fourmi* de Jean de La Fontaine (1621-1695). Albéric Bourgeois organise, pour sa part, un « Concours de beauté masculine ». Alors

⁴⁰ Avec la reprise d'une chanson de Lucienne Boyer.

⁴¹ Vraisemblablement inspirée de la *Soirée chatnoiresque* de décembre 1924.

⁴² *La Patrie*, 29 novembre 1929, p. 16; et *La Patrie*, 30 novembre 1929, p. 36.

⁴³ *La Patrie*, 4 décembre 1929, p. 7.

⁴⁴ *La Presse*, 30 novembre 1929, p. 75.

⁴⁵ *La Presse*, 3 décembre 1929, p. 8; et *La Patrie*, 3 décembre 1929, p. 4.

⁴⁶ *La Presse*, 7 décembre 1929, p. 69; et *La Patrie*, 11 décembre 1929, p. 4.

Que la Nouvelle Année vous apporte santé et bonheur. Qu'elle marque aussi l'aurore d'une ère de prospérité pour vos entreprises et pour notre grande Cité. Tels sont les vœux sincères que vous adresse la maison Kerhulu & Odiau.

A ces souhaits nous désirons joindre l'expression de notre vive gratitude pour la bienveillance que vous nous avez témoignée jusqu'ici.

Grandir, comme grandit le Canada ! Perfectionner nos services dans la pleine mesure du rayonnement intellectuel et économique de la Métropole canadienne ! C'est notre préoccupation de tous les jours.

Montréal a besoin d'une maison d'alimentation qui lui livre tous les secrets de l'art culinaire français. Continuez-nous avec constance votre distinguée collaboration, et nous mettrons en retour au service de la population montréalaise un établissement comparable aux plus célèbres maisons de Paris et de Londres.

Kerhulu & Odiau

1284, rue St-Denis,

Montréal

Tél. HArbour 7104



Figure 4 – Extrait d'un programme du jour de l'An du cabaret Au matou botté, chez Kerhulu & Odiau (BAnQ Vieux-Montréal, Fonds Albéric-Bourgeois, MSS346, 2006-10-001, 2564). Les paroles de la chanson thème « Mont' chez nous » sont également reproduites dans ce programme.

que Jules Ferland présente le sketch « Les matous de la 11^e heure », Lucille Turner monte sur scène déguisée en Matouse. On le voit, les chansons de Paris, la satire et le thème du chat demeurent des repères constants dans la programmation du café-concert.

Au cours de la quatrième semaine (16-21 décembre), Roméo Poirier crée le sketch « Chez Rubin, 1939 rue Craig Ouest », librement adapté d'une pièce d'Henri Letondal intitulée *Chérubin 1930*⁴⁷. À la soirée de gala du samedi, Charles Marchand est l'artiste invité⁴⁸. On adopte aussi un refrain officiel du cabaret Au matou botté, sur l'air « Tu verras Montmartre (Monte là-dessus) » de Lucien Boyer (1876-1942). Les paroles en sont reproduites dans un programme (voir la figure 4) :

« **Mont' chez nous** », le refrain de la boîte Au matou botté

Mont' chez nous, Mont' chez nous, Mont' chez nous,
 Tu verras Montmartre
 Viens chez nous, viens chez nous
 Tu verras sûr'ment que'que chose de fou
 Du vrai Matou
 Et sois bien convaincu
 Qu'on n'y dira pas d'histoires de...
 Soyez bienvenus en gala ou tous nus,
 Au matou botté... té... té⁴⁹.

⁴⁷ Dans mon article « Du théâtre en chanson ? La transfolklorisation chez les collaborateurs du *Carillon canadien* de Charles Marchand » (*Les Cahiers de la société québécoise de recherche en musique*, vol. 14, n° 2 (automne 2013), p. 45, note 31), j'avais erronément attribué le sketch « Chez Rubin, 1939 rue Craig Ouest » à Henri Letondal. L'adaptation de la pièce de Letondal, signée par Roméo Poirier, est confirmée dans *La Presse*, 14 décembre 1929, p. 63.

⁴⁸ *La Patrie*, 16 décembre 1929, p. 8. Rappelons que Marchand était complice de la *Soirée chatnoiresque* de décembre 1924.

⁴⁹ Pour un enregistrement sur disque 78 tours de *Tu verras Montmartre (Monte là-dessus)*, réalisé en 1925 par Lucien Boyer, consulter YouTube : [<https://www.youtube.com/watch?v=lrtHMMb863s>].



Figure 5 – Edmond-Joseph Massicotte, « Le Réveillon de Noël », dans *Nos Canadiens d'autrefois : 12 grandes compositions*, Montréal, Granger Frères, 1923, p. 13. On remarque immédiatement le chat noir au dos rond, placé en bas, à droite.

Le cabaret Au matou botté organise ensuite un grand gala de Noël pour le 24 décembre 1929. À cette occasion, le comédien Fred Barry (1887-1964) dirige un tableau vivant à propos de la messe de minuit, inspiré d'une œuvre du peintre Octave Bélanger (1886-1972) – ce pourrait être la peinture *À la sortie de la messe*. Un autre numéro est basé sur le tableau *Le Réveillon de Noël* de l'illustrateur Edmond-Joseph Massicotte (1875-1929), bien connu pour ses représentations des Canadiens d'autrefois (voir la figure 5)⁵⁰. La diseuse Aimée Morin, le baryton Louis Chartier et le « sifflomane » René Poirier accompagnent la troupe régulière lors de cette soirée.

Pour la Veillée du jour de l'An du 31 décembre 1929, on concocte un autre réveillon sur scène. Bourgeois et Poirier dirigent cette fois une reconstitution du tableau *La bénédiction du jour de l'An* du même

⁵⁰ *La Patrie*, 24 décembre 1929, p. 4.

Edmond-Joseph Massicotte⁵¹. À cela s'ajoute un tableau sur la fin de 1929, un numéro de « notre si gentille "matouse" », Lucille Turner, le « siffleur émérite » René Poirier et une apparition de la comédienne Germaine Giroux, établie à New York⁵². Bien sûr, toute la troupe régulière est toujours de la partie.

Au début de janvier 1930, la programmation inclut les sketches « Les matous artistiques » et « La bataille du siècle entre Idola Saint-Jean et le Code civil de la province de Québec⁵³ ». Nous avons vu plus haut que la satire politique est fréquemment à l'honneur au café-concert. Ici, le thème du chat est jumelé à un sketch comique sur le droit de vote des femmes. La semaine suivante, on présente une « Parodie de l'annonceur de radio au poste K.C.K.C. [CKAC] », dans laquelle Roméo Poirier doit imiter le commentateur de hockey⁵⁴. On annonce aussi la venue prochaine à Montréal de Maurice Chevalier, sous la direction de Roméo Poirier. Ce dernier étant occupé avec la vedette française, on comprend mieux que le cabaret Au matou botté ne donne que deux soirées cette semaine-là (voir la figure 6). La culture du café-concert montmartrois continue de se faire valoir avec sa couleur canadienne dans les sketches, les personnages et les décors.

Bourgeois et Poirier n'hésitent pas à créer des événements spéciaux ou à promouvoir l'image d'un lieu bien fréquenté par le Tout-Montréal. Au début de février 1930, on organise un premier grand « Bal-matou », une sorte de soirée costumée⁵⁵. Un mois plus tard, un « Grand bal hystérique » pour les jours gras s'annonce⁵⁶. Et l'on

⁵¹ *La Patrie*, 28 décembre 1929, p. 40; et Edmond-Joseph Massicotte, « La bénédiction du Jour de l'An », *Nos Canadiens d'autrefois : 12 grandes compositions*, Montréal, Granger Frères, 1923, p. 10.

⁵² *La Patrie*, 26 décembre 1929, p. 4; et *La Patrie*, 28 décembre 1929, p. 40.

⁵³ *La Presse*, 4 janvier 1930, p. 59; et *Montreal Daily Star*, 4 janvier 1930, p. 20.

⁵⁴ Ce sketch avait déjà été présenté en mars 1925, dans la revue *Police... en... quête?* de Poirier (voir *La Presse*, 11 janvier 1930, p. 65; et *La Patrie*, 11 janvier 1930, p. 36).

⁵⁵ *La Patrie*, 12 février 1930, p. 8.

⁵⁶ *La Patrie*, 27 février 1930, p. 8; et *La Patrie*, 4 mars 1930, p. 8.

Valse chantée dédiée à Maurice Chevalier

BAISER DE MATOU

MATOU'S KISS

WALTZ

English words by Al Mc Iver

Paroles et musique de
ROMÉO POIRIER

Tempo di Valse

Il é - tait une fois
Le Ma - tou crain-tif
Once up - on a time
Each night when he's blue

Un très ga - lant ma - tou - chat - mi - nois Qui pour é -
Lui mis - lait très a - mou - rou - se - ment D'un "me - ow"
There was a fa - lins a "Puss - in - Boots" He'd mew this
He gave his love to his "a - mou - reuse" Tells her so

Copyright 1930 by Popular Music Publishers Company, Montreal, Can.
All-rights reserved

456-3

PRINTED IN U.S.A.

Figure 6 – Roméo Poirier, paroles et musique. Première page de la feuille de musique de la chanson *Baiser de matou/Matou's Kiss*, Montréal, Popular Music Publishers, 1930. Valse chantée, dédiée à Maurice Chevalier. Paroles anglaises d'Allan McIver, pianiste du Trio lyrique de Lionel Daunais. Partition conservée à la Collection nationale de musique, BAnQ.

renchérit à la Mi-Carême avec un « Bal Qu'os-tu mets ? » (Bal costumé), au son de l'orchestre de Léo Le Sieur (1897-1983)⁵⁷. Une soirée

⁵⁷ *La Patrie*, 8 mars 1930, p. 20; et *La Patrie*, 22 mars 1930, p. 22.

spéciale permet aussi, le 17 mars, de souligner la Saint-Patrice (Saint-Patrick), fête nationale des Irlandais⁵⁸.

Dès l'ouverture, Albéric Bourgeois avait repris sa pochade chatnoiresque de 1924 tout en proposant de réaliser des dessins de maires et autres notables en direct⁵⁹. Les communiqués de presse font d'ailleurs la promotion de la boîte en valorisant l'image française et en énumérant les noms des personnalités de la société montréalaise qui sont présentes⁶⁰ : par exemple, l'honorable juge Édouard Fabre-Surveyer (1875-1957) ; maître Guillaume Saint-Pierre et ses « quinze amis » ; et Pierre Beaubien, qui dirige à la radio l'émission folklorique de la Brasserie Frontenac⁶¹. Même le maire Camilien Houde (1889-1958) et le Consul de France viennent y faire une visite⁶². L'enthousiasme de la critique pour le répertoire à l'affiche est bon pour les affaires :

Mais remarque-t-on assez avec quel goût les chansons, les danses et les sketches sont présentés ? On n'a qu'à faire une comparaison entre le « Matou botté » et les autres établissements du genre pour conclure que l'esprit français, sa simplicité et sa clarté sont parfaitement reflétés dans les décorations, les costumes et le caractère des numéros donnés⁶³.

Jusqu'en mai 1930, l'image médiatisée du cabaret Au matou botté de Bourgeois et Poirier demeure donc celle d'un lieu unique à Montréal pour ceux qui veulent se divertir comme à Montmartre. Les chansons sur des airs d'opérette française, les sketches d'actualité et les thés dansants incarnent très bien cet esprit gaulois. Mais avec la crise économique qui sévit, peut-il être longtemps rentable de résister au divertissement *Made in America* ?

⁵⁸ *La Patrie*, 18 mars 1930, p. 6.

⁵⁹ *La Presse*, 29 novembre 1929, p. 12.

⁶⁰ *La Patrie*, 12 décembre 1929, p. 16.

⁶¹ Luc Bellemare, « Notre folklore "au radio" : 1^{re} partie : l'émission de la Brasserie Frontenac à CKAC », *Bulletin Mnémo*, vol. 13, n° 4 (automne 2012), p. 1-5.

⁶² *La Patrie*, 13 janvier 1930, p. 8 ; et *La Presse*, 15 janvier 1930, p. 8.

⁶³ *La Presse*, 31 décembre 1929, p. 8.

Vers un virage esthétique et une relève au cabaret?

Lorsque *La Patrie* indique, en janvier 1930, que l'orchestre de la boîte Au matou botté « joue du jazz, soit, mais pas de ce jazz tonitruant qui vous fait craindre pour vos tympanes », on ne fournit guère de détails qui permettent d'approfondir la portée de l'opinion exprimée⁶⁴. En recoupant ce passage avec d'autres textes critiques de l'époque, on peut toutefois y lire entre les lignes que l'auteur affiche une préférence pour le jazz symphonique avec grand orchestre, celui prisé à New York par Paul Whiteman (1890-1967) ou par George Gershwin (1898-1937), par exemple. Comme en musique classique, ce jazz favorise la mélodie et le jeu de timbres des familles d'instruments – bois, vents, cuivres, cordes. Il s'oppose ainsi aux petits orchestres de danse et au répertoire afro-américain d'Harlem, dont le rythme effréné va bientôt gagner toute l'Amérique du Nord. Globalement, la critique montréalaise préfère encore la musique classique et l'opéra.

En effet, on inaugure pendant la saison hivernale 1930 une toute nouvelle série de récitals lyriques, présentés les dimanches après-midis Au matou botté. La soprano Camille Bernard, les barytons Louis Chartier et Georges Bétournay, de même que la soprano Germaine Bruyère y proposent un répertoire de mélodies françaises et d'airs harmonisés par le folkloriste français Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910)⁶⁵.

On peut, à raison, se demander si, une fois passé l'attrait de la nouveauté, l'effervescence de la jeune boîte montréalaise ne commence pas à faiblir. Depuis l'ouverture, la direction artistique n'a pourtant pas ménagé ses efforts afin de présenter d'anciens collaborateurs comme des attractions exceptionnelles. Il faut également mentionner

⁶⁴ *La Patrie*, 14 janvier 1930, p. 4.

⁶⁵ *La Patrie*, 4 janvier 1930, p. 36; *La Patrie*, 20 janvier 1930, p. 7; *La Patrie*, 29 janvier 1930, p. 4; *Montreal Daily Star*, 17 janvier 1930, p. 23; et *La Lyre*, vol. 7, n° 70 (décembre 1929-janvier 1930), p. 16 et 21.

la présentation de certains anciens sketches recyclés par Bourgeois et Poirier⁶⁶.

Les signes d'effritement de la troupe fondatrice sont pourtant assez nombreux, si l'on s'en tient aux traces visibles dans les journaux. Le nom d'Albéric Bourgeois ne paraît plus dans les communiqués de presse après le 2 janvier 1930, mais on sait qu'il s'engage alors avec Charles Marchand dans l'écriture d'*Une noce canadienne-française en 1830* (revoir note 22). Celui du chansonnier Gilles-René Amiot ne sera plus mentionné après le 18 février 1930. Ceux de Jules Ferland et de Roméo Poirier n'ont pas reparu après le 29 avril 1930⁶⁷. Et le nom de Lucille Turner disparaît des communiqués du cabaret Au matou botté après le 22 juillet 1930⁶⁸.

La parenthèse du magazine L'œil en coulisse (1930)

Le cabaret est plus calme pendant les six semaines du Carême, dit-on, mais on annonce néanmoins une grande « Fête montmartroise » pour le début d'avril 1930⁶⁹. Alors que les quotidiens *La Patrie* et *La Presse* ne relaient presque plus d'informations concernant le Matou botté, on peut se tourner vers l'éphémère périodique *L'œil en coulisse*⁷⁰. Ce magazine de 32 pages est essentiellement composé d'entrevues avec des artistes, d'anecdotes de scène, de plaisanteries et de critiques, le tout « entièrement rédigé par un seul homme... comme "Le

⁶⁶ *La Patrie*, 2 mai 1930, p. 8.

⁶⁷ Voir, par exemple, *La Patrie*, 6 septembre 1930, p. 21. Il subsiste dans les publicités des journaux quelques mentions de Poirier à la « direction » du cabaret. Ces indications, on le verra plus en détails dans les pages suivantes, contredisent le contenu des communiqués de presse. En revanche, l'association perpétuée au nom du fondateur ne nuisait probablement pas à l'image de l'entreprise, bien au contraire.

⁶⁸ Dans *La Patrie*, 22 octobre 1930, p. 8, on annonce que Lucille Turner est passée à la Société canadienne d'opérette.

⁶⁹ *La Patrie*, 9 avril 1930, p. 8; et *La Patrie*, 29 avril 1930, p. 8.

⁷⁰ *L'œil en coulisse*, n° 1, 22 mars 1930; n° 2, 29 mars 1930; et n° 3, 5 avril 1930. La revue est conservée à la section des périodiques de la Collection nationale de BAnQ, à Montréal.

Goglu⁷¹ ». Il apparaît assez plausible qu'Henri Letondal soit le maître d'œuvre de cette initiative.

Sans le dire explicitement, *L'œil en coulisse* fait figure d'organe de promotion du cabaret Au matou botté. La revue a pignon sur rue au 1284, rue Saint-Denis⁷², soit l'adresse du restaurant Kerhulu & Odiau et de la boîte montmartroise. Les contenus du magazine portent sur la plupart des membres de la troupe régulière et des proches collaborateurs : le directeur Roméo Poirier, les chanteurs, les auteurs de sketches et les danseuses, sans oublier l'orchestre de Léo Le Sieur. Eugène Vivez et Paul Max, les deux hommes qui vont bientôt prendre la direction artistique du cabaret, sont également à l'honneur.

Des textes sur la radiophonie publiés dans *L'œil en coulisse*, judicieusement signés du pseudonyme T. Esseffe (TSF)⁷³, révèlent l'existence d'une certaine complicité avec l'émission *L'heure provinciale*⁷⁴, la seule du poste CKAC qui soit financée par des fonds publics pendant l'entre-deux-guerres. De 1929 à 1939, la programmation de *L'heure provinciale*, dirigée par Letondal, privilégie la musique classique et le chant lyrique, mais la chanson française, par l'intermédiaire du segment *Les refrains que l'on aime entendre*, y occupe aussi une place. En janvier 1937, le même Letondal présentera la revue de café-concert *Mon Paris* à la Salle des banquets du restaurant Kerhulu & Odiau⁷⁵.

⁷¹ La revue *Le Goglu* est l'un des hebdomadaires de propagande nazie publiés au Québec dans les années 1930 par Adrien Arcand (1899-1967). Voir *L'œil en coulisse*, n° 1, 22 mars 1930, p. 3.

⁷² *L'œil en coulisse*, n° 1, 22 mars 1930, p. 32.

⁷³ La TSF, ou télégraphie sans fil, est l'ancêtre de la radiodiffusion. À l'époque, le sigle est courant.

⁷⁴ *L'œil en coulisse*, n°s 1 à 3, p. 21 ; et Luc Bellemare, « Notre folklore "au radio" : 3^e partie: l'émission *L'heure provinciale* à CKAC », *Bulletin Mnémo*, vol. 14, n° 2 (hiver 2014), p. 7-13.

⁷⁵ Voir Sicotte, *Gratien Gélinas*, p. 103 ; et *La Presse*, 16 janvier 1937, p. 37.

D'après le premier numéro de *L'œil en coulisse*, Roméo Poirier serait sur le point de fonder un second cabaret⁷⁶, mais aucune autre source ne permet de le confirmer. On présente ensuite une entrevue avec Irène Trudeau⁷⁷, une élève de Louis Chartier et cousine germaine de la grande cantatrice canadienne-française Emma Albani (1847-1930), qui va mourir le 3 avril.

En page titre du deuxième numéro paraît une caricature du comédien Fred Barry, un dessin en apparence de la plume d'Henri Letondal. Dans une entrevue avec Eugène Vivez, on revient brièvement sur le scandale suscité par les paroles embarrassantes du refrain de la chanson *Valentine*, chantée par Maurice Chevalier lors de sa visite à Montréal. Afin d'éviter de heurter les oreilles sensibles, le diseur français affirme avoir subtilement changé le mot original « tétons » en « petons⁷⁸ ». Au troisième et dernier numéro, on trouve un éditorial contre l'accordéon, cette « nouvelle épidémie, bien plus cruelle encore que celle des batteurs de semelles [les danseurs de gigue et de claquette] dans les music-halls montréalais⁷⁹ ».

Toute cette première partie de l'histoire du cabaret Au matou botté donne une vision qui s'accorde relativement bien avec ce que rapporte le court article de Gilles Potvin sur Henri Letondal dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada*⁸⁰. À Paris comme à Montréal, le café-concert à la mode de Montmartre valorise en somme la chanson française et les diseuses, l'opérette, les sketches et la satire politique, les thés dansants et le thème du « chat ».

⁷⁶ *L'œil en coulisse*, n° 1, 22 mars 1930, p. 3.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁸ *L'œil en coulisse*, n° 2, 29 mars 1930, p. 2.

⁷⁹ *L'œil en coulisse*, n° 3, 5 avril 1930, p. 23.

⁸⁰ Sauf pour la fondation du café-concert, que Potvin attribue erronément à Henri Letondal, et la période d'activités du lieu, qu'il limite à l'année 1930-1931 (voir Gilles Potvin, « Letondal, Henri », *L'Encyclopédie de la musique au Canada*, dernière modification : 16 décembre 2013, [En ligne], [<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/henri-letondal-emc/>]).



Figure 7 – Annonce publicitaire parue dans *La Patrie*, 14 juin 1930, p. 22.

De Broadway à Montréal : place au petit orchestre de jazz pour la danse

Au printemps 1930, Eugène Vives et Paul Max vont apporter au Matou botté une toute nouvelle esthétique, celle d'un *nightclub* de Broadway (voir la figure 7).

Le journal *La Patrie* rapporte, en février 1930, que Roméo Poirier et les artistes de son cabaret artistique sont allés à New York pour participer aux fêtes de la Société Saint-Jean-Baptiste⁸¹. Un mois plus tard, la Société Saint-Jean-Baptiste de New York a de nouveau requis les services de Roméo Poirier, Lucille Turner et Ernest Loiseau⁸². Cette collaboration entre Montréal et New York laisse forcément un vide dans la programmation normale du café-concert.

Si, dans les publicités parues dans les journaux, Roméo Poirier demeure, pendant un certain temps, le directeur du cabaret Au matou botté, la troupe régulière de Montréal a singulièrement changé de visage⁸³. Ce sont maintenant Paul Max et Eugène Vives qui assurent

⁸¹ *La Patrie*, 12 février 1930, p. 8.

⁸² *La Patrie*, 8 mars 1930, p. 20.

⁸³ Voir, par exemple, *La Patrie*, 6 septembre 1930, p. 21. Sous le nom de Roméo Poirier, la publicité clame : « Le cabaret le plus populaire de Montréal. *Mieux et plus fréquenté que jamais.* » (En italique dans le texte.)

la direction artistique de l'établissement⁸⁴. Collaborent avec eux les chanteurs Paul-Émile Corbeil et Lucille Turner, de même que les danseuses Marguerite Bray, les Goldwin Sisters et Sally Kane⁸⁵.

La transformation du cabaret Au matou botté en *nightclub* de Broadway se fait ressentir aussi lorsque la boîte accueille un nouvel orchestre de jazz, celui de Léo Le Sieur et de ses Puss-in-the-Boots ou College Boys⁸⁶. À l'image des petits orchestres qui font danser la jeunesse dans les hôtels, restaurants et cabarets de la métropole, l'ensemble instrumental est formé d'un piano, de trois saxophones, d'un violon et d'une batterie. Durant l'entre-deux-guerres, nombre de spectacles de ces orchestres à *dancing* sont quotidiennement retransmis en fin de soirée sur les ondes du poste de radio CKAC.

On comprend donc que la chanson française et l'opérette, qui faisaient la marque du café-concert montmartrois, ne sont plus vraiment en vogue. Avec ce virage vers Broadway, on se demande ce qu'il peut bien rester d'unique au Matou botté? Voyons ce qu'il en est de la danse et des sketches qui tiennent désormais l'affiche.

La danse

Comme l'illustre l'article de Peggy Roquigny dans ce numéro, la danse récréative au son d'un orchestre devient un loisir extrêmement prisé durant l'entre-deux-guerres. La réorientation du cabaret Au matou botté en *nightclub* de Broadway passe en partie par l'embauche de jeunes danseuses qui multiplient les engagements dans les cabarets de Montréal. À titre d'exemple, les sœurs Campbell tiennent l'affiche au Venetian Gardens, au Théâtre National et au Matou botté tout en rêvant de percer à Broadway (revoir la note 39).

⁸⁴ *La Patrie*, 13 septembre 1930, p. 20.

⁸⁵ Les trois danseuses, les Goldwin Sisters et Sally Kane, forment le Varsity Trio.

⁸⁶ *Montreal Daily Star*, 1^{er} février 1930, p. 25; *La Patrie*, 5 février 1930, p. 4. Les articles mentionnent qu'Armand Meerte, Percy Sky, Wilfrid Manseau et Stuart Ellison sont des musiciens l'orchestre de Léo Le Sieur.

Le mouvement inverse, de New York vers Montréal, est aussi observable. Par exemple, Dora Marshall annonce, en 1930, l'ouverture d'un studio de danse rue Sainte-Catherine Ouest⁸⁷. La danseuse se présente ainsi : « *Formerly Associate Ballet Mistress Roxy N.Y. – Ballet Mistress Capitol Theater Montreal.* » Elle occupe dorénavant la scène du Théâtre Capitol avec ses Capitolettes et l'orchestre de Giuseppe Agostini (1890-1971)⁸⁸. On retrouvera Dora Marshall au Matou botté en 1932⁸⁹.

Un autre programme du cabaret mentionne en 1930 que Miss Sally Kane et les Goldwin Sisters sont des « danseuses de New York⁹⁰ ». Leur numéro contient notamment « Le pas de l'ours » et « La danse de la couleuvre », sans plus de détails. On peut à tout le moins émettre l'hypothèse que ces pratiques dérivent de la *Roaring Twenties Dance Craze*, venue des États-Unis. Cette vogue a énormément popularisé le turkey-trot, le grizzly bear, le black-bottom et surtout le fox-trot, la plus célèbre d'entre toutes ces *animal dances* américaines.

Les sketches

Plus que la danse et les chansons anglophones, les sketches préservent en surface l'image du café-concert montmartrois. Fin mai 1930, le numéro « Les hommes célèbres » est une adaptation fantaisiste basée sur le texte des *Femmes savantes* de Molière⁹¹. La semaine suivante, le chansonnier et diseur Eugène Vivez signe sa première revue d'actualité, une œuvre qui aborde pêle-mêle le passage à Saint-Hubert du ballon dirigeable R-100 – également immortalisé en chanson par Madame Bolduc –, la prohibition de l'alcool, la censure,

⁸⁷ À l'époque, le studio de Dora Marshall est situé au 1231, rue Sainte-Catherine Ouest (voir le *Montreal Daily Star*, 7 février 1930, p. 6).

⁸⁸ *Montreal Daily Star*, 11 octobre 1930, p. 23.

⁸⁹ *La Presse*, 20 août 1932, p. 44 ; *La Presse*, 27 août 1932, p. 55 ; *La Presse*, 8 septembre 1932, p. 8 ; et *La Presse*, 10 septembre 1932, p. 63-64.

⁹⁰ *La Patrie*, 14 mai 1930, p. 7.

⁹¹ *La Patrie*, 27 mai 1930, p. 8.

la mode, les taxis, la Société des Nations et les États-Unis d'Europe⁹². On se sent ici proche de l'esprit qui animait les revues de Bourgeois et Poirier.

Eugène Vivez présente ensuite une deuxième revue, simplement intitulée *Allô 1930!* En plus des habituels numéros de chant et de danse, on y remarque l'introduction sur scène d'une pantomime italienne⁹³. Elle sera suivie d'autres scènes mimées sur « Le marchand de jouets », « La vierge du temple » et « La bataille des fleurs ». Le premier sketch met en scène Pierrot, Arlequin et Colombine, des personnages célèbres de la *commedia dell'arte*. Aucun détail n'est donné sur la deuxième œuvre. Quant au dernier sketch, il présente une petite marchande de fleurs qui épouse un millionnaire, aux dépens d'un ivrogne⁹⁴. La recette est entendue : des scénarios simplistes, des personnages bien campés, du burlesque avec un jeu très physique chez les acteurs, empruntant vraisemblablement au *slapstick*⁹⁵. L'insistance sur le jeu corporel des acteurs relègue la satire du texte français au second plan.

En ce qui concerne la présentation de pantomime, la direction s'en explique ainsi : « Pour protester contre le cinéma parlant, le Matou [botté] nous donne du théâtre muet⁹⁶. » Il semble toutefois plus avisé de croire que le jeu muet des acteurs permet de joindre un nouvel auditoire anglophone, majoritaire au centre-ville de Montréal... et précieux en temps de crise économique. D'ailleurs, Vivez affirme sans ambages que, pour les Américains de passage, le cabaret Au matou botté, c'est Paris⁹⁷. Le Montmartre du cabaret d'hier aurait-il donc été transformé en un simple décor ? La critique ne manque

⁹² *La Patrie*, 31 mai 1930, p. 23 ; *La Patrie*, 3 juin 1930, p. 7.

⁹³ *La Patrie*, 14 juin 1930, p. 22 ; *La Patrie*, 17 juin 1930, p. 8. La photo qui accompagne l'article indique clairement que Paul Max est désormais le directeur artistique des lieux.

⁹⁴ *La Patrie*, 28 juin 1930, p. 20 ; et *La Patrie*, 2 juillet 1930, p. 7.

⁹⁵ Voir Hébert, *Le burlesque au Québec*.

⁹⁶ *La Patrie*, 3 septembre 1930, p. 5.

⁹⁷ *La Patrie*, 9 septembre 1930, p. 5.

pas d'observer le changement d'orientation du cabaret. En juillet 1930, Noctambule – possiblement un pseudonyme d'Henri Letondal – déplore dans les pages de *La Patrie* que les chansons et les danses soient les mêmes depuis plusieurs mois. L'article ajoute lucidement que le programme est bien pour les Américains, mais que la clientèle de jadis n'y est plus⁹⁸.

Montmartre ou Broadway? Un cabaret montréalais qui se cherche...

Fin août 1930, le directeur artistique Paul Max déclare à la presse que la politique du cabaret *Au matou botté* sera entièrement changée pour la nouvelle saison. En effet, il a été décidé d'engager chaque semaine un artiste local qui présentera un récital quotidien de chant ou de musique⁹⁹. On admet donc à mots couverts l'échec de l'aventure Broadway des derniers mois tout en cherchant à redonner au lieu sa vocation d'origine, celle d'un café-concert de style Montmartre. Le thème du chat, les bals masqués et l'opérette seront de nouveau au menu des attractions, en plus de quelques innovations du côté du cinéma, de la danse et de la radio.

En lançant cette nouvelle année, la composition de la troupe régulière se transforme fort peu, mais elle est considérablement réduite. Max et Vivez demeurent à la direction, tandis que Léo Le Sieur continue de diriger l'orchestre. La danseuse Marguerite Bray fait toujours partie de l'équipe. Pour seule « nouveauté », on note le retour des sœurs d'Arcy, le musicien et comédien Percy Sky – déjà membre de l'orchestre de *Le Sieur* – de même que l'arrivée de mademoiselle Jeanne Béland.

⁹⁸ *La Patrie*, 22 juillet 1930, p. 5.

⁹⁹ *La Patrie*, 30 août 1930, p. 23.

Léo Le Sieur, nouveau maître d'œuvre

En octobre 1930, Léo Le Sieur assure lui-même pendant un mois la direction du cabaret Au matou botté¹⁰⁰. Au programme, les sketches « Amour en matou » et « Griserie », deux fantaisies sur un livret de Vivez et une musique de Le Sieur. Il y a aussi une saynète conçue à partir d'une chanson de l'auteur-compositeur et réalisateur Roméo Beaudry (1882-1932), intitulée « Les baisers sont les fleurs de l'amour¹⁰¹ ». En danse, on propose des pas hawaïens, un numéro sur pointes – du ballet classique – et quelques *clog dances* – un type de gigue traditionnelle¹⁰².

On signale à quatre reprises la présence d'une certaine Madame Bolduc et de son « art du piano¹⁰³ ». Il est permis de se demander s'il s'agit d'une intervention Au matou botté de la célèbre auteure-compositrice de chansons originales à saveur folklorique, accompagnée du turlutage, de sa musique à bouche et d'une partie de piano. Le journal ne donne aucune précision, sinon qu'il faut absolument entendre cette « Mme Bolduc qui nous charme par son piano durant les intermissions ».

Toujours sous la direction de Le Sieur, un nouveau portraitiste semble avoir repris le rôle laissé vacant par Albéric Bourgeois. Caricaturiste de journaux à New York, à Paris et à Philadelphie, Nino

¹⁰⁰ *La Patrie*, 27 septembre 1930, p. 21 ; *La Patrie*, 22 octobre 1930, p. 8. La presse révélera ensuite que Léo Le Sieur quitte ses fonctions au Matou botté pour devenir organiste attitré au Théâtre Capitol de Montréal.

¹⁰¹ *La Patrie*, 4 octobre 1930, p. 22 ; *La Patrie*, 8 octobre 1930, p. 5. Roméo Beaudry est le réalisateur des disques Starr de la compagnie Compo, responsable de l'enregistrement, en 1929, des premières chansons à succès de Madame Bolduc. Il est aussi le traducteur de centaines de chansons américaines, de même que l'auteur-compositeur d'une soixantaine de chansons originales. À propos des chansons de Beaudry, voir P. Bouliane, *Good-bye Broadway, Hello Montréal*; et *La Patrie*, 14 janvier 1931, p. 7.

¹⁰² Le *clog dance* est un type de gigue d'origine britannique, dans le Lancashire. Les *clogs* désignent également des chaussures pour danser de manière percussive avec les pieds. L'équivalent québécois serait les sabots ou les souliers ferrés.

¹⁰³ *La Patrie*, 30 septembre 1930, p. 8 ; *La Patrie*, 8 octobre 1930, p. 5 ; *La Patrie*, 4 novembre 1930, p. 8 ; *La Patrie*, 30 décembre 1930.

Sparacino est de passage à Montréal alors qu'il fait un stage comme artiste invité au Manoir Richelieu de La Malbaie. En cet automne 1930, on signale sa présence au Matou botté à quelques reprises¹⁰⁴. Quant aux nouveaux décors du cabaret, ils sont confectionnés par Roger Couillard¹⁰⁵.

Retour aux bals masqués et à l'opérette : le premier anniversaire

On assiste à un certain retour aux genres qui ont fait les beaux jours de l'ouverture du cabaret Au matou botté. Cette fois-ci, cependant, le bal masqué « paré et travesti du Matou botté [est présenté] à l'occasion du Hallowe'en¹⁰⁶ ». On ne célèbre donc plus une fête d'origine chrétienne comme la Sainte-Catherine, Noël, la Mi-Carême ou le Mardi gras, mais bien une fête de païenne, la veille de la Toussaint. Cette même semaine, « la seule boîte montmartroise de l'Amérique » accueille Charles-Émile Brodeur et Lucienne Defrenne pour interpréter les opérettes *Les Noces de Jeannette* et *Vision d'Orient*. Chaque soir, l'opérette tient l'affiche à 20 heures, suivie du cabaret à 22 heures.

Au début de novembre 1930, un autre grand bal est donné à l'occasion de l'Armistice¹⁰⁷. Dans *La Patrie*, on prend la peine de souligner la valeur artistique de la programmation : « [I]l ne faut pas considérer le spectacle du Matou Botté comme un ensemble de vagues intermèdes de *dancing* : c'est bel et bien un effort artistique qui mérite qu'on s'y arrête¹⁰⁸. » Devant cette programmation à mi-chemin entre Montmartre et Broadway, il semble évident que le cabaret montréalais se cherche un second souffle : il veut préserver son identité d'origine, tout en maintenant sa rentabilité.

¹⁰⁴ *La Patrie*, 4 octobre 1930, p. 22 ; et *La Patrie*, 8 octobre 1930, p. 5.

¹⁰⁵ Roger Couillard a par ailleurs fabriqué des affiches promotionnelles pour la compagnie de chemin de fer Canadien Pacifique.

¹⁰⁶ *La Patrie*, 29 octobre 1930, p. 5 ; *La Presse*, 31 octobre 1930, p. 77 ; et *La Patrie*, 7 novembre 1930, p. 8.

¹⁰⁷ *La Presse*, 8 novembre 1930, p. 63.

¹⁰⁸ *La Patrie*, 8 novembre 1930, p. 23.

Le 26 novembre 1930, le cabaret Au matou botté souligne son premier anniversaire avec un nouveau grand bal de la Sainte-Catherine¹⁰⁹. Dans *La Patrie*, un communiqué vante l'image du café-concert montmartrois des premiers jours :

Comme tous le savent, c'est cette semaine que le Matou botté, ce cabaret de la rue Saint-Denis, qui est si populaire et où l'on retrouve de façon incontestable l'atmosphère parisienne du vieux cabaret montmartrois, célèbre son premier anniversaire de fondation. Oui, c'est il y a un an que ce bon vieux Matou a chaussé ses bottes pour la première fois. Son succès depuis ne s'est pas départi¹¹⁰.

Au programme, on a invité le monologueur Jules Ferland à revenir donner un spectacle, le temps d'une soirée. Il partage la scène avec les directeurs Paul Max et Eugène Vivez, la jeune Jeanne Béland et les danseuses. Les directeurs fondateurs Roméo Poirier et Albéric Bourgeois, eux, brillent par leur absence...

Quelque chose ne va pas

En décembre 1930, le cabaret Au matou botté inaugure un « arrangement spécial » avec le Théâtre Capitol, où travaille désormais Léo Le Sieur. Voici ce que rapporte *La Patrie* :

Le populaire cabaret français, le Matou botté, après arrangement spécial avec le Théâtre Capitol recevra, chaque semaine, comme ses invités de la Boîte, les vedettes de cinéma de passage à Montréal. La semaine dernière, c'était [l'actrice et chanteuse de Broadway] Lillian Roth. C'est maintenant [l'actrice canadienne-française] Fifi d'Orsay¹¹¹.

¹⁰⁹ *La Presse*, 22 novembre 1930, p. 64.

¹¹⁰ *La Patrie*, 26 novembre 1930, p. 9.

¹¹¹ *La Patrie*, 9 décembre 1930, p. 8.

Ce partenariat entre le Théâtre Capitole et le cabaret sera sans doute de courte durée, car les communiqués n'en feront pas mention. Et de nouveau, un réveillon de Noël vient clore l'automne¹¹².

À partir de 1931, les articles au sujet du cabaret Au matou botté se font extrêmement rares dans les journaux. Les quelques textes retrouvés cachent difficilement le fait que les affaires ne tournent pas rond. À la fin janvier 1931, on peut lire dans *La Patrie* :

[Après le] brouhaha et l'affluence de la période des fêtes [...] Max et Vivez ont appelé à leur aide des troupes fraîches, du matériel plus solide et quelques surprises inédites pour affronter l'adversaire difficile qu'est le public de cabaret et la « critique »¹¹³.

En février 1931, on organise une soirée du Mardi gras avec Armand Meerte, musicien de l'orchestre de Léo Le Sieur¹¹⁴. Il faut ensuite attendre deux mois avant que ne paraisse l'annonce d'un programme dans les journaux¹¹⁵. Paul Max, Eugène Vivez et Armand Meerte accueillent alors de nouvelles danseuses, présentées sous le nom des « 4 Matouses Girls », à la façon d'un *nightclub* de Broadway.

En avril 1931, le journal *La Patrie* annonce que l'on fêtera bientôt « le deuxième anniversaire de la populaire boîte¹¹⁶ » ! Moins de cinq mois après le premier anniversaire, célébré en novembre 1930, on cherche donc à créer artificiellement un événement pour attirer les spectateurs. À compter de mai 1931, la presse ne signale plus rien, ce qui donne un temps l'impression que le cabaret Au matou botté a définitivement cessé ses activités. Puis, fin novembre 1931, une publicité du restaurant Kerhulu & Odiau annonce discrètement qu'un certain monsieur Mignolet en est le nouveau gérant¹¹⁷. On parle alors de dîner dansant, mais aucune mention du Matou botté

¹¹² *La Patrie*, 20 décembre 1930, p. 21.

¹¹³ *La Patrie*, 24 janvier 1931, p. 22.

¹¹⁴ *La Patrie*, 14 février 1931, p. 22.

¹¹⁵ *La Patrie*, 11 avril 1931, p. 21.

¹¹⁶ *La Patrie*, 25 avril 1931, p. 21.

¹¹⁷ *La Presse*, 21 novembre 1931, p. 66.

n'accompagne la publicité. La couverture de presse est la même pour le dîner de Noël 1931, tenu à la Salle des Châteaux du restaurant Kerhulu & Odiau¹¹⁸. Nous sommes précisément au lieu du cabaret Au matou botté, mais sans que la réclame n'en dise un seul mot.

Dans la même page de ce journal, une autre publicité annonçant les spectacles à l'affiche nous apprend qu'Eugène Vivez et ses ballerines travaillent désormais aux côtés de Juliette Béliveau (1889-1975), au Théâtre National. Deux autres publicités du restaurant Kerhulu & Odiau, sans aucune mention du Matou botté, confirment ce qui se présente comme une fermeture du cabaret montmartrois¹¹⁹. Et pourtant...

La réouverture du cabaret

En mars 1932, une nouvelle publicité du restaurant Kerhulu & Odiau annonce en grande pompe l'« ouverture du Nouveau Salon Parisien Au matou botté [avec une] décoration nouvelle¹²⁰ », sous la direction du propriétaire Jos. Mignolet. Un communiqué publié quelques jours plus tard donne davantage de détails :

La petite boîte parisienne chez Kerhulu et Odiau, rue Saint-Denis, fermée en novembre dernier, a rouvert ses portes samedi soir. [...] Si on regrette quelque peu son ancienne parenté avec les boîtes montmartroises, on ne peut qu'admirer son rapprochement au genre des « salons » parisiens. La salle a été repeinte et re-décorée. Tout au fond se trouve encore l'énorme tête de chat qui regarde d'un œil paternel les évolutions des danseurs¹²¹.

En avril 1932, le cabaret Au matou botté inaugure une nouvelle série de soirées de gala du mercredi soir, avec en vedette Eugène Vivez, pensionnaire du Théâtre National¹²². On ajoute que messieurs

¹¹⁸ *La Presse*, 19 décembre 1931, p. 65.

¹¹⁹ *La Presse*, 23 décembre 1931, p. 8; et *La Presse*, 31 décembre 1931, p. 10.

¹²⁰ *La Presse*, 10 mars 1932, p. 10.

¹²¹ *La Presse*, 15 mars 1932, p. 12.

¹²² *La Presse*, 7 avril 1932, p. 12.

Mignolet et Jouglet cherchent à donner à la boîte l'aspect d'un *dancing* parisien, avec javas, tangos et biguines. Il semble que la concurrence flaire immédiatement la bonne affaire : moins de deux semaines plus tard, une publicité annonce l'ouverture du nouveau cabaret Chez Maurice, une salle de danse récréative à la française, sise dans l'ancienne salle du Venetian Gardens¹²³.

Du 9 au 13 mai 1932, le cabaret Au matou botté lance une nouvelle initiative afin de se distinguer de ses compétiteurs : une semaine du film parlant français, organisée par la Compagnie cinématographique canadienne limitée de la rue Bleury¹²⁴. Voilà un bien curieux retour du pendule pour le cabaret qui a jadis mis à l'affiche des pantomimes italiennes afin de lutter contre le cinéma parlant ! Le communiqué se lit comme suit :

M. H. de Lanauze, distributeur des appareils Pathé-Baby (m/m 9.5) et le fantaisiste Eugène Vivez, directeur artistique du « MATOU BOTTÉ » chez Kerhulu & Odiau, organisent en cet endroit un concours cinématographique qui commencera lundi soir à 11 heures et durera jusqu'à samedi soir.

L'article précise qu'Eugène Vivez filmera de courtes prises de vues de trois dames. Ces films seront ensuite projetés devant le public. L'opération est appelée à se répéter tous les soirs de la semaine. Un concours couronnant la Montréalaise la plus photogénique doit clore le tout. Cette expérience cinématographique ne semble pas s'être répétée par la suite. Au début de juin 1932, quelques nouvelles publicités font la promotion du restaurant Kerhulu & Odiau, encore une fois sans mentionner le cabaret Au matou botté¹²⁵.

¹²³ *La Patrie*, 23 avril 1932, p. 18. Chez Maurice loge au 1224, rue Sainte-Catherine Ouest, selon la numérotation civique de l'époque.

¹²⁴ *La Patrie*, 7 mai 1932, p. 12; et *La Presse*, 7 mai 1932, p. 64-65.

¹²⁵ *La Presse*, 8 juin 1932, p. 8; *La Patrie*, 8 juin 1932, p. 7; et *La Presse*, 9 juin 1932, p. 12.

Dernières tentatives : la danse et la radio

Pendant l'été 1932, le cabaret tente une relance sous le signe des danses internationales, avec Laura Reld et Miggy du Théâtre Roxy de New York¹²⁶. Le spectacle prend la forme d'une revue des grandes danses nationales : le tango d'Argentine, la rumba de La Havane (à Cuba), la valse de Vienne (en Autriche), le menuet de France et – un peu plus énigmatique – la danse acrobatique de Suède. La petite troupe régulière du cabaret se compose maintenant d'Eugène Vivez à la direction, de Lou Gravel à l'orchestre et de la soprano Jeanne Mignolet – possiblement la fille du nouveau propriétaire.

Au début de septembre 1932, une nouvelle revue intitulée *Un voyage en Chine* partage l'affiche avec Jeanne Mignolet, Georges Dufresne et les danseuses de Dora Marshall¹²⁷. Plus que jamais auparavant, le cabaret montréalais voit grand en cherchant à s'ouvrir sur le monde entier.

Le cabaret annonce peu après qu'il aura sa propre émission de radio à CKAC, la *Revue du Matou botté*¹²⁸. Le communiqué de *La Presse* en fait la description suivante :

Ceci est le premier d'une série de petits concerts hebdomadaires que le Matou botté, le gai cabaret français à l'enseigne de Kerhulu et Odiau, 1284, rue Saint-Denis, donne tous les lundis [de 18 h 15 à 18 h 30, à compter du 19 septembre 1932]. On y entendra les grandes vedettes prenant part au spectacle de la semaine courante et l'excellent orchestre de danse du Matou donnant des extraits des primeurs qu'il jouera de temps à autre¹²⁹.

L'émission paraît chaque semaine dans la grille-horaire de CKAC jusqu'au 22 octobre 1932¹³⁰. La semaine suivante, on organise une

¹²⁶ *La Presse*, 23 juillet 1932, p. 45; *La Presse*, 3 août 1932, p. 8; et *La Presse*, 6 août 1932, p. 55.

¹²⁷ *La Presse*, 10 septembre 1932, p. 63-64; et *La Presse*, 13 septembre 1932, p. 8.

¹²⁸ *La Patrie*, 17 septembre 1932, p. 17.

¹²⁹ *La Presse*, 19 septembre 1932, p. 18.

¹³⁰ *La Patrie*, 24 septembre 1932, p. 32; *La Patrie*, 1^{er} octobre 1932, p. 17; *La Patrie*, 8 octobre 1932, p. 17; et *La Patrie*, 22 octobre 1932, p. 17.

fête chez Kerhulu & Odiau à l'occasion de l'Halloween, encore une fois sans aucune allusion au Matou botté¹³¹. Ce serait donc vraiment la fin des activités artistiques de la « boîte montmartroise » à Montréal.

Plusieurs des anciennes têtes d'affiche du cabaret assureront une présence à la radio dans les années 1930. En 1933-1934, Roméo Poirier sera le maître de cérémonie du *Radio-divertissement Molson*, émission commanditée par la brasserie, qui existe toujours. Il partage la vedette avec le chef d'orchestre Giuseppe Agostini et l'acteur Hector Charland, dans le rôle du père Molson. Au début de 1936, Albéric Bourgeois animera le *Programme Alouette*, sous les auspices de la compagnie de tabac B. Houde Limitée¹³². Il signera, dans le cadre de cette émission, quelques centaines de chansons d'actualité sur timbres. Enfin, Léo Le Sieur dirigera, à l'automne 1936, l'émission de chansons *Sweet Caporal*, une compagnie de tabac bien connue à l'époque.

Conclusion

En 1929, le cabaret dirigé par Albéric Bourgeois et Roméo Poirier réussit à se démarquer de la concurrence des théâtres anglais en affichant clairement son identité de café-concert à la mode de Montmartre. Sous le signe du Chat noir, la programmation de chansons, d'opérettes, de sketches et de thés dansants chez Kerhulu & Odiau devient vite un attrait prisé de la bourgeoisie canadienne-française. Quelques mois plus tard, lorsque les Eugène Vivez et Paul Max reprennent l'établissement, le choix le plus rentable est celui d'une programmation alignée sur le modèle du *nightclub* de Broadway. Les danseuses et la pantomime alternent avec le burlesque et le jazz, mais la clientèle des débuts déserte le lieu. En dépit des

¹³¹ *La Presse*, 28-29 octobre 1932, p. 8.

¹³² Un recueil de chansons issu de cette émission est d'ailleurs conservé à BAnQ. Voir Albéric Bourgeois, *Joson et Josette au micro : chansons du programme*, [1936], Québec, Compagnie B. Houde Ltée.

expériences avec le cinéma et la radio, cette tension constante entre les pratiques de Montmartre et celles de Broadway apparaît, avec le recul, comme le talon d'Achille du cabaret. C'est peut-être finalement Madame Bolduc qui aura le mieux résolu la dialectique entre identité et rentabilité, dans son cas grâce au disque et à une troupe de variété itinérante sillonnant le Québec et le nord-est des États-Unis.

On peut se demander si le café-concert Au matou botté aurait mieux tiré son épingle du jeu en s'inspirant différemment du folklore. Bourgeois et Poirier l'ont fait au moins une fois à partir d'un tableau de l'illustrateur Edmond-Joseph Massicotte. Une recette somme toute analogue a aussi assuré pendant une vingtaine d'années le succès des *Veillées du bon vieux temps* de Conrad Gauthier, au Monument-National. Rappelons que c'est justement dans le contexte de ces veillées, en 1928, que l'on découvre la chansonnière turluteuse de *reels*.

Le cas du cabaret Au matou botté donne néanmoins à voir que les artistes chanteurs, auteurs de sketches et danseuses se préoccupent de ce qui se fait en leur temps à Paris et à New York. Cette ouverture sur les deux grandes métropoles culturelles d'Europe et d'Amérique s'inscrit en porte-à-faux par rapport au Canada français replié sur lui-même, comme on l'imagine souvent en pensant à cette époque. Le parallèle m'apparaît en cela frappant avec la programmation générale du poste de radio CKAC, officiellement de langue française – le seul en Amérique avant 1930 –, mais largement bilingue dans les faits, et très ouvert sur la musique classique européenne de même que sur la musique populaire ou le jazz américain.

On s'étonne enfin de la présence de « chansonniers » dans la programmation du cabaret Au matou botté, dès 1929, au moment précis du premier succès sur disque de Madame Bolduc. Albéric Bourgeois et Gilles-René Amiot, pour ne nommer qu'eux, s'affichent en effet comme « chansonniers » d'une boîte montmartroise, et ce, plus de vingt ans avant l'arrivée de Félix Leclerc à Paris. Le sens attribué au mot « chansonnier » est important. Tandis que Bourgeois et Amiot sont des paroliers de chansons d'actualité sur des airs connus,

Madame Bolduc va s'affirmer dès le début comme auteure-compositrice-interprète. *La Revue populaire* de mars 1931 la présente d'ailleurs clairement comme « chansonnière [...] qui compose elle-même la musique et le texte de toutes ses créations¹³³ ».

Il y aurait lieu d'examiner plus scrupuleusement la façon dont se met en place ce « chansonnier » auteur-compositeur au Québec entre 1900 et 1960, à l'Eldorado, au Faisan Doré et à la Comédie-Canadienne de Gratien Gélinas, par exemple. Plus généralement, le retour aux archives de la presse écrite nous invite à repenser l'esthétique des boîtes à chansons dans leur opposition aux groupes de rock and roll ou yé-yé. On peut légitimement se demander s'il y aurait eu en ces lieux un métissage des pratiques de la chanson plus grand que ce que l'histoire retient en général.

¹³³ « Madame Bolduc : chansonnière populaire », *La Revue populaire*, mars 1931, p. 15.



À l'assaut de Montréal : les chanteurs country-western dans les studios de la métropole, 1942-1958

Catherine Lefrançois
Université Laval

Résumé

L'imaginaire campagnard associé à la chanson country-western masque une réalité méconnue. Entre 1942, année du premier enregistrement sur disque de Roland Lebrun, et 1958, année de la fondation de la première maison de disques indépendante spécialisée dans la production d'enregistrements country-western, le genre se structure en partie autour de pratiques artistiques et de réseaux urbains. Cet article propose une histoire culturelle de la chanson country-western par l'intermédiaire, notamment, de ses pratiques médiatiques. Au premier plan de cette analyse se trouve la radio, qui, en faisant une place inédite aux amateurs, permet aux premiers chanteurs country-western non seulement de se faire connaître et de se professionnaliser, mais aussi de développer une relation de grande proximité avec le public. Un bref portrait du rôle du studio d'enregistrement et des maisons de disques, qui offrent un revenu stable à ces artistes, révèle un genre largement apprécié. D'un studio à l'autre, Montréal, aux côtés de villes industrielles importantes (Drummondville et Trois-Rivières, par exemple), joue un rôle prédominant.

Mens, vol. XVI, n° 1 (automne 2015)

Abstract

This paper examines a few aspects of the cultural history of country-western music in Quebec. The rural imagery of the songs, with their cowboys, their farms, their mountains, hides an important phenomenon; at its beginnings, the genre heavily relies on urban networks and urban cultural practices. This is especially important during the structuration of the genre, between 1942, when Roland Lebrun records his first songs, and 1958, when the genre finally has its own independent record companies. During these 16 years, among other strategies, country-western artists use the media to start and promote their careers. Here, the radio plays an important role; with its openness to amateurs, it allows these artists to become professionals and to develop an intimate relationship with their audience. Recording studios provide them with a regular income between touring seasons. From one studio to another, Montreal, as well as important industrial cities of the time (Drummondville, Trois-Rivières), is an important protagonist in the structuration and the dissemination of the new genre, which deeply relies on urbanity and modernity despite the traditional image it tries to project at the same time.

Dans son important ouvrage *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, le sociologue Richard Peterson retrace l'histoire culturelle, industrielle et sociale de la musique country aux États-Unis. Il y explique, entre autres, comment la mise en valeur de la ruralité dans la musique country, qui culmine avec la cristallisation de l'authenticité comme valeur centrale du genre¹, survient dans un contexte où ceux qui la produisent et qui l'écoutent se sont fortement

¹ Selon Peterson, l'authenticité de la musique country s'est lentement constituée autour de représentations et de codes bien précis. Il fait remonter le processus aux tout premiers débuts du genre, au milieu des années 1920, et considère que celui-ci s'achève définitivement en 1953, avec la mort de Hank Williams, alors devenu l'icône du country authentique (Richard Peterson, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 81-94).

urbanisés². Constituant dès lors davantage l'expression d'une certaine nostalgie que le témoignage d'un mode de vie, elle révèle une ruralité rêvée, imaginée, fortement idéalisée. Au Québec, les premiers chanteurs country-western font leurs débuts pendant les années 1940 ; leurs parcours individuels et leur inscription dans le monde médiatique sont alors le reflet d'une société fortement industrialisée et urbanisée.

Roland « le soldat » Lebrun amorce sa carrière à la radio et sur disque en 1942 avec ses chansons sentimentales et ses chansons sur la guerre. Auteur-compositeur-interprète amateur, Lebrun s'accompagne à la guitare et chante d'une voix nasale, deux caractéristiques qui évoquent pour le public de l'époque les cow-boys chantants d'Hollywood et la musique country diffusée sur les ondes américaines³. Le succès de Lebrun pousse les maisons de disques à rechercher des artistes reprenant la même formule ; Paul Brunelle enregistre son premier disque en 1944, suivi par Willie Lamothe en 1946 puis par Marcel Martel en 1947. Bien que de nombreux autres chanteurs country-western soient actifs au cours de la décennie, ces trois artistes sont ceux qui auront la carrière la plus durable et qui enregistreront le plus de disques dans les années 1940 et 1950. Les successeurs de Roland Lebrun adoptent résolument l'image du cow-boy : ils chantent non seulement l'Ouest, les montagnes, les prairies et les chevaux, mais aussi les campagnes et les régions du Québec, l'amour et l'enfance. Ils adoptent plusieurs techniques vocales typiques de la

² *Ibid.*, p. 185.

³ Les chansons enregistrées par Roland Lebrun chez Starr entre 1942 et 1945 traitent avant tout de la guerre, de romance et d'amour filial. Ce n'est qu'en 1946, à la suite du grand succès de Paul Brunelle et de Willie Lamothe, qu'il enregistre deux chansons portant sur des thèmes explicitement rattachés à l'univers western, telles *La vie d'un cow-boy* [1946] et *Mort d'un cow-boy des prairies* [1947]. Les dates placées entre crochets sont présumées correspondre à la parution ou à l'enregistrement. Celles placées entre parenthèses sont confirmées. Toutes les dates relatives aux enregistrements sonores mentionnés ont été établies par l'historien Robert Thérien et paraissent dans des notes de livrets qu'il a signées, qui accompagnent diverses rééditions numériques de ces enregistrements historiques.

voix country, telles la nasalisation, la cassure vocale, les sanglots stylisés et l’alternance entre le premier et le second mode de phonation⁴, et ils mettent à leur répertoire quelques adaptations en français de succès country.

Cet article propose une histoire culturelle de la chanson country-western au Québec et insistera sur les divers facteurs qui ont permis la circulation de ce genre musical et le changement de statut professionnel de ses représentants, des musiciens et des chanteurs amateurs qui sont devenus des artistes du disque et de la radio. Il sera plus précisément question de la période de structuration du genre, qui s’amorce avec les débuts sur disque de Roland Lebrun en 1942 et qui se termine avec la création de la première maison de disques indépendante à produire des artistes country-western en 1958⁵. Entre ces deux dates, le modèle proposé par Lebrun, celui de l’auteur-compositeur-interprète s’accompagnant à la guitare dans un style country, fera de nombreux émules. Nous porterons une attention particulière à la radio. En effet, elle a joué un rôle prépondérant dans la professionnalisation des chanteurs country-western, qui l’investissent de plusieurs manières, et dans le développement d’une relation de grande proximité avec le public, qui sera, vingt ans plus tard, au cœur de l’authenticité qui caractérise le country-western. On le verra, l’histoire médiatique du country-western en révèle le caractère en partie urbain et largement moderne. Elle met également en lumière

⁴ Pour des analyses de la voix country-western, consulter Catherine Lefrançois, « “Le train qui siffle” : nostalgie et modernité dans la chanson country-western au Québec », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 11, n° 1 (2014), p. 69-81 ; et Catherine Lefrançois, « La nasalisation dans la chanson country-western : un cas de phonostylistique », *La Revue musicale OICRM*, vol. 1, n° 1 (novembre 2012), [En ligne], [www.revuemusicaleoicrm.org].

⁵ Entre 1942 et 1958, en effet, les chanteurs country-western enregistrent pour des compagnies de disques généralistes, et le genre ne possède aucune institution autonome. La structuration s’opère progressivement pour se conclure – après à la crise économique de la fin des années 1970, la crise du disque qui lui succède et la disparition de la plupart des compagnies de disque country-western – par un repli vers l’autoproduction, l’autopromotion et la constitution de canaux de diffusion distincts.

son succès populaire important, à l'opposé de l'image habituelle de musique marginale.

Ruralité ou urbanité?

Bien qu'ils incarnent des cow-boys et qu'ils chantent essentiellement la campagne, ces artistes sont issus de familles ouvrières et, en parallèle avec leurs activités musicales, ils occupent tous, à leurs débuts, des métiers industriels dans des villes régionales importantes. Si les familles de ces chanteurs peuvent être d'origine urbaine récente, peu d'artistes country-western pour lesquels nous possédons des informations biographiques ont pratiqué un métier agricole, à l'exception peut-être de Paul Brunelle⁶. Les pionniers du country-western sont principalement des travailleurs d'usine non qualifiés dont le parcours s'inscrit dans le mouvement d'urbanisation que connaissent plusieurs régions du Québec après la Crise. Roland Lebrun était le fils d'un ouvrier du moulin à scie de Saint-Léon-le-Grand, dans la vallée de la Matapédia. Il a lui-même quitté la Gaspésie pour s'engager à Shawinigan dans une usine de pâtes et papiers. Démobilisé, il reprend un emploi en dehors du milieu

⁶ Pour un article publié dans *Le magazine Maclean* en 1965, Gérald Godin a rencontré Willie Lamothe, Marcel Martel et Paul Brunelle. Ce dernier y est présenté comme un « paysan ». Le chanteur raconte en effet que son père était cultivateur et qu'il est donc « le seul vrai habitant des trois » (Gérald Godin, « Ils ont inventé le cowboy québécois », *Le magazine Maclean*, vol. 5, n° 12 (décembre 1965), p. 40). Un dossier sur la chanson en Montérégie, préparé par Mario Gendron à partir d'archives, précise, au contraire, que Paul Brunelle est né dans une famille ouvrière (Mario Gendron, « Paul Brunelle », *Portraits de la culture montréalaise : la chanson western*, sur le site *Chanson d'expression française*, [http://www.archivessh.qc.ca/culture/frameset_chanson.html] [23 mai 2016]). Peut-être le père de Paul Brunelle a-t-il exercé les deux types de métiers ou encore un métier agricole non spécialisé, ce qui était courant à l'époque. Le père de Marcel Martel a occupé plusieurs emplois dans le secteur ouvrier et a tenté sa chance comme agriculteur en faisant l'acquisition d'une terre (Marcel Martel et André Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, Drummondville, Éditions de Mortagne, 1983, p. 19-23), et celui de Willie Lamothe a été aide-cultivateur sur plusieurs fermes (Diane Le Serge, *Willie Lamothe : trente ans de show-business*, Montréal, Publioption, 1975, p. 15).

artistique, qu'il devra conserver toute sa vie⁷. Willie Lamothe a été ouvrier dans une « cannerie »⁸ puis à la manufacture Goodyear, deux entreprises situées à Saint-Hyacinthe, jusqu'à ce qu'il puisse vivre des tournées et des redevances⁹. Son père, Eugène Lamothe, qui était journalier et travailleur pour une compagnie de chemin de fer¹⁰, a également exercé le métier de tanneur¹¹. Paul Brunelle aurait travaillé à l'usine Miner Rubber de Granby¹². Quant à Marcel Martel, il a occupé de nombreux emplois en tant que manœuvre et ouvrier. À quinze ans, il travaille à l'usine Dominion Silk de Drummondville¹³, monte dans les chantiers à l'hiver 1945-1946¹⁴, devient livreur de lait pour la laiterie Leclerc¹⁵, à Granby, puis, de retour à Drummondville, il travaille dans une cour à bois. En 1960, il déménage avec sa famille aux États-Unis pour tenter de guérir définitivement de la tuberculose; il exerce le métier de pressier sur une chaîne de production d'arbres de Noël en aluminium, chez Home Pool Equipment, une usine située en Californie¹⁶. Il occupe d'autres emplois en usine, en Californie puis dans l'État de New York, avant que le succès lui permette de quitter définitivement les métiers industriels.

Ces artistes résident dans des villes régionales importantes (Drummondville, Saint-Hyacinthe, Granby) qui leur permettent, en début de carrière, d'exercer à la fois un métier industriel et celui de

⁷ Yves Claudé, « Le country-western au Québec, structures sociales et symboliques », dans Paul Bleton et Richard Saint-Germain (dir.), *Les hauts et les bas de l'imaginaire western dans la culture médiatique*, Montréal, Tryptique, 1997, p. 171.

⁸ Roger Chamberland, « La chevauchée "lyrique" de la musique western », dans Bleton et Saint-Germain (dir.), *Les hauts et les bas de l'imaginaire western dans la culture médiatique*, p. 209.

⁹ Le Serge, *Willie Lamothe*, p. 54.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ Godin, « Ils ont inventé le cowboy québécois », p. 39.

¹² Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 73; Gendron, « Paul Brunelle ».

¹³ Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 34.

¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵ *Ibid.*, p. 71-72.

¹⁶ *Ibid.*, p. 194-195.

chanteur dans le cadre de fêtes privées ou communautaires ainsi que dans les hôtels de la région. Un réseau de petites salles de spectacles partout en province (cabarets, hôtels, salles paroissiales et sous-sols d'église) permet à ces artistes de se faire connaître et d'engranger des revenus considérables pendant la saison estivale. Ils sont très présents sur les ondes et dans les studios d'enregistrement, et une partie non négligeable de leur carrière médiatique se déroule dans la métropole. Roland Lebrun et Marcel Martel enregistrent chez Compo sur étiquette Starr, Paul Brunelle et Willie Lamothe chez RCA Victor, deux compagnies qui ont pignon sur rue à Montréal et qui possèdent également des installations en périphérie immédiate (Lachine pour Compo, Saint-Henri pour RCA). Pendant les années 1950, Brunelle et Lamothe jouissent d'une présence soutenue dans les studios de radio de la métropole, dont CKAC, CHLP (Montréal) et CKVL (Verdun). C'est en partie grâce à cette présence urbaine, notamment dans la métropole, que les artistes country-western ont pu se professionnaliser, un processus qui s'est accompli, entre autres, grâce à la radio.

La radio

La musique country est née dans les années 1920 aux États-Unis et elle est issue de la commercialisation de la musique de tradition orale telle que pratiquée par les musiciens amateurs des États du Sud-Est. Il s'agit sans doute de la formulation la plus simple de ce qui est en fait un phénomène complexe, formulation à laquelle il faut déjà apporter trois nuances. D'abord, le répertoire de ce qu'on a appelé *old-time music* ou *hillbilly music* n'était que partiellement constitué de musiques et de chansons d'origine folklorique ; les adaptations de chansons de la *Tin Pan Alley*, les chansons originales et les *spirituals* y étaient nombreux¹⁷, et le style instrumental empruntait autant au

¹⁷ Dans une recension des enregistrements de musique *hillbilly* effectués par la compagnie Columbia dans sa série 15000-D entre 1925 et 1931, Charles Wolfe note que le répertoire qu'on y trouve est composé de musique traditionnelle

folklore anglo-celtique qu'au blues, au jazz, à la musique hawaïenne et à la musique religieuse. Ensuite, si ce répertoire était principalement transmis par des moyens relevant de l'oralité et, de manière négligeable, par l'écriture et la partition – la musique en feuilles –, le disque et les rouleaux de piano mécanique ont largement favorisé la pénétration en région rurale d'un vaste répertoire urbain qui était en partie passé dans la tradition country¹⁸. Enfin, comme l'explique Richard Peterson, le statut professionnel des artistes country était complexe. Ces derniers étaient pour la plupart exclus d'emblée de l'American Federation of Musicians (AMF), qui imposait à ses futurs membres un test d'admission de lecture à vue (évaluant leur capacité à lire une partition de façon immédiate). De plus, l'American Society of Composers, Authors, and Publishers (ASCAP) exerçait un quasi-monopole sur l'édition de la musique en feuilles et sur le répertoire diffusé dans les théâtres et les salles de concerts. Les artistes country ne peuvent donc, dans les années 1920, accéder facilement au statut de musicien professionnel. Ces derniers étaient cependant très présents dans la vie musicale urbaine et rurale des États du Sud-Est, lors de fêtes municipales, religieuses ou privées, de rassemblements politiques, de *medicine shows*, de concours musicaux ou encore d'ouverture de commerces¹⁹. Les musiciens country sont donc des amateurs dans le sens où ils n'ont, pour la plupart, jamais reçu de formation musicale en dehors de la transmission orale, de pair à pair, et qu'ils ne sont pas considérés, dans l'industrie de la musique, comme des professionnels. La musique qu'ils pratiquent est cependant largement diffusée dans la région des Appalaches. Certains participent régulièrement à des concours régionaux ou nationaux, et

dans une proportion de 33,4 % (Charles K. Wolfe, « Columbia Records and Old-Time Music », *John Edwards Memorial Foundation Quarterly*, vol. 14, n° 51 (automne 1978), p. 121).

¹⁸ Bill C. Malone trace un portrait détaillé des diverses sources musicales à l'origine du style et du répertoire country dans le premier chapitre de *Country Music, U.S.A.*, Austin, University of Texas Press, 2002, p. 1-29.

¹⁹ Peterson, *Creating Country Music*, p. 13.

si plusieurs occupent un emploi ouvrier ou agricole, ils sont des musiciens qu'on rémunère pour leurs services. La radio va contribuer à leur professionnalisation et à l'intégration de la musique country dans une industrie musicale structurée.

Radio et musique country : destins liés

Le développement de la musique country est étroitement lié à celui de la radiodiffusion commerciale. Pour les artistes, il s'agit d'un moyen efficace de joindre un public plus nombreux et de rayonner à l'extérieur de leur localité. Pour les promoteurs, les artistes country constituent une source inépuisable de contenu à bon marché²⁰. De plus, les opérateurs de stations de radio se rendent rapidement compte que ces artistes rencontrent une grande faveur populaire :

In the first several months of its existence WBAP [Fort Worth, Texas]—as was true of almost all early radio stations—programmed nothing but popular, jazz, sacred, and semiclassical music. But on the night of January 4, 1923, WBAP featured an hour-and-a-half program of square dance music directed by an old-time fiddler and Confederate veteran Captain M. J. Bonner. The music was performed by a string band which normally played only Hawaiian music (Fred Wagner's Hilo Five Hawaiian Orchestra), and Captain Bonner's was the only fiddle music provided. The program provoked the largest audience response—in the form of telegrams and telephone calls—that the station had experienced in its short history. Touching an unexploited but eager audience, WBAP thus inaugurated the hillbilly radio barn dance²¹.

Les stations de radio voient rapidement l'avantage de répondre aux préférences du public. En retour, la diffusion à l'échelle nationale d'artistes d'origine rurale ou qui viennent de petites villes du Sud contribue à transformer le goût des Américains²², à une époque où

²⁰ Malone, *Country Music, U.S.A.*, p. 32.

²¹ *Ibid.*, p. 33-34.

²² *Ibid.*, p. 32.

la production de la musique populaire, sous l'égide de l'ASCAP, était concentrée dans quelques grandes villes du Nord.

Vingt ans plus tard, des phénomènes semblables contribueront à l'émergence de la chanson country-western au Québec où, comme aux États-Unis, la radio se propage rapidement. Au début des années 1940, elle est déjà présente dans plus de 70 % des foyers québécois²³, surpassant la pénétration du disque, une technologie qui l'avait pourtant précédée de quelques décennies. Si 88 % des familles possèdent un appareil radio en 1947²⁴, Albert Lévesque évalue à 90 % le nombre de foyers appartenant à l'élite canadienne-française qui possèdent un récepteur en 1944²⁵. Avant la création du Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) en 1968, les Québécois avaient accès à la radio américaine et à la musique country diffusée sur ses ondes²⁶. La programmation de WBAP, par exemple, pouvait être captée à New York, au Canada, à Hawaï et même en Haïti²⁷. Les émissions de WLS à Chicago (*WLS Barn Dance*, 1924) et de WSM à Nashville (*Grand Ole Opry*, 1925) peuvent être entendues dans plusieurs régions du pays²⁸. Au Québec, la station CKAC, qui est affiliée à la géante CBS, diffuse des émissions produites par le diffuseur national. Marcel Martel se souvient y avoir

²³ Dans un article portant sur l'histoire de la radio au Canada français, Elzéar Lavoie s'est penché sur le recensement de 1941, lequel indique que le Québec compte alors 25 % des ménages canadiens et 22,5 % des récepteurs radio du Canada. C'est sur ces données que Lavoie fonde son calcul : 70,6 % des ménages québécois possèdent alors un récepteur radio (Elzéar Lavoie, « L'évolution de la radio au Canada français avant 1940 », *Recherches sociographiques*, vol. 12, n° 1 (1971), p. 25-26).

²⁴ Paul-André Linteau *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, t. 2 : *Le Québec depuis 1930*, Montréal, Éditions du Boréal, 1989, p. 176.

²⁵ Albert Lévesque, « *Entrez donc* » : *analyse du comportement familial de la population de langue française, au Canada : première étape : sentiments et intérêts de l'élite*, Montréal, Albert Lévesque, 1944, p. 121.

²⁶ Chamberland, « La chevauchée "lyrique" de la musique western », p. 209.

²⁷ Malone, *Country Music, U.S.A.*, p. 34.

²⁸ Richard Green, « Musique country », dans *Encyclopédie canadienne*, dernière modification : 6 avril 2014, [En ligne], [<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/musique-country/>] (2 mai 2016).

entendu pour la première fois de la guitare à la radio et qu'il est « fort possible que ce soit Jimmy Rodgers [*sic*]²⁹ ».

La radio joue un rôle fondamental dans l'émergence du country-western au Québec, dont les premiers artistes y font pour la plupart leurs débuts médiatiques, bien avant de passer dans les studios d'enregistrement. À la suite de sa victoire au concours d'amateurs du Palais Montcalm, Roland Lebrun est invité à se produire à la station CHRC de Québec. La popularité de son premier succès, *L'adieu du soldat*, précède la production du disque qu'il enregistre en février 1942. Un mois avant, une lectrice de *La Patrie* demande les paroles de la chanson³⁰, et la station CHRC aurait reçu plusieurs centaines de demandes à la même période³¹. En 1942 et en 1944, Paul Brunelle remporte un concours d'amateurs présenté en direct sur les ondes de CKAC, concours dont il sera question plus loin ; c'est à la suite de ces passages à la radio que RCA Victor lui offre un contrat. Willie Lamothe prend lui aussi d'abord contact avec le public par l'entremise des ondes radiophoniques. Enrôlé volontairement pendant la guerre, il divertit les troupes lors des *army shows* et écrit pour les soldats de nouvelles paroles sur des airs folkloriques dont il vend des exemplaires aux recrues³². Ferdinand Biondi, présentateur et directeur artistique à CKAC, entend Willie Lamothe lors d'un de ces spectacles et l'invite à la radio³³, ce qui, on le verra, scellera en quelque sorte l'orientation de sa carrière. Quant à Marcel Martel, il joue d'abord sur scène à Drummondville et se fait remarquer par Ovilé Légié, qui l'engage pour une courte tournée en 1942. En février 1944, il reçoit son ordre de mobilisation ; au cours de l'examen médical obligatoire, on lui diagnostique une tuberculose. Il est admis au sanatorium Cook, à Trois-Rivières, où, à l'été 1944, il joue pour les autres malades lors d'une fête à laquelle assiste le directeur des

²⁹ Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 30.

³⁰ « Le courrier du dimanche », *La Patrie*, édition finale, 18 janvier 1942, p. 19.

³¹ *Radiomonde*, 7 février 1942, p. 10.

³² Le Serge, *Willie Lamothe*, p. 40-41.

³³ *Ibid.*, p. 43.

programmes de la station locale, CHLN; ce dernier lui demande d'interpréter quelques chansons en ondes, ce qui mène le chanteur à y présenter une émission quotidienne³⁴.

Les chanteurs country-western sont présents à la radio tout au long des années 1940 et 1950. En 1945, Paul Brunelle anime une émission sur les ondes de CKAC³⁵. De 1955 à 1957, il anime une émission quotidienne d'une heure sur les ondes de CKVL, à Verdun, *Paul Brunelle et ses troubadours du Far-West*³⁶. En 1947 et 1948, Willie Lamothe anime *Willie Lamothe et ses chansons*, une émission hebdomadaire présentée sur les ondes de CJSO à Sorel³⁷. En 1950, il fait son entrée à CKVL et y anime *Willie Lamothe et ses cavaliers des plaines*, une émission hebdomadaire enregistrée au Café Saint-Jacques, à l'angle des rues Sainte-Catherine et Saint-Denis, qui sera diffusée pendant plusieurs années. En 1952, il obtient son deuxième engagement radiophonique à CKAC et y présente une série d'émissions intitulée *Au Far-West*. En parallèle, il poursuit sa participation à la programmation de CKVL, où il travaillera durant dix ans, ce qui lui assure une présence prolongée et hebdomadaire sur les ondes montréalaises³⁸. Quant à Marcel Martel, il est engagé en 1946 par la station CHEF de Granby où, en alternance avec Roland Tétrault (né en 1917), il chante en direct les demandes du public à 6 heures du matin³⁹. La carrière médiatique des premiers artistes country-western se déroule donc à la fois dans leur ville et leur région d'origine et dans la métropole. CHLP, une autre station montréalaise, alors propriété du journal *La Patrie*, fait une place au country-western dans ses émissions généralistes dès la fin des années 1940. En 1947, Maurice

³⁴ Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 51-52.

³⁵ Gendron, « Paul Brunelle ».

³⁶ Roger Charlebois, *Super festival western 1976*, [Montréal], [Bonanza], [1976], n. p.

³⁷ Mario Gendron, « Willie Lamothe », *Portraits de la culture montréalaise : la chanson western*, sur le site *Chanson d'expression française*, [http://www.archivessh.qc.ca/culture/frameset_chanson.html] (23 mai 2016).

³⁸ Le Serge, *Willie Lamothe*, p. 75-77.

³⁹ Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 71-72.

Bienvenue, sous le pseudonyme de Jimmy Debate, y anime son émission hebdomadaire⁴⁰. Le samedi, une case horaire est réservée à un « orchestre vedette », et le samedi 3 janvier 1948, on y annonce la venue de Curley Hachey (le frère de Bobby Hachey) and His Sunset Playboys⁴¹.

On le verra, des chanteurs comme Roland Lebrun, Marcel Martel, Willie Lamothe et Paul Brunelle ont des parcours individuels variés et n'ont pas nécessairement choisi de faire carrière en tant qu'artistes country-western. Ce sont des conditions diverses et complexes qui ont mené à la structuration d'un genre musical qui deviendra somme toute relativement homogène à mesure qu'il se développe. Une chose est sûre, la radio joue un rôle important dans la conjoncture qui permet au country-western de rayonner. En premier lieu parce qu'elle fait une place importante aux amateurs et parce qu'elle ouvre une voie de communication ininterrompue entre les artistes et le public.

L'ère des amateurs

Dès les débuts de la radiodiffusion commerciale, les stations intègrent les artistes amateurs dans leur programmation. Le cas de CKAC est sans doute l'un des plus intéressants. Propriété du journal *La Presse*, l'entreprise commence ses activités en 1922 sous la houlette de Jacques-Narcisse Cartier, qui a l'ambition d'offrir aux auditeurs une programmation de haute qualité et de faire de la station un instrument d'éducation populaire. L'éducation musicale et la diffusion des artistes canadiens-français sont au cœur de la mission de CKAC. En 1925, le pianiste Emiliano Renaud lance une série de trente leçons de piano en direct, accompagnées d'un manuel vendu par *La Presse*⁴². Cartier organise, en 1923, la présentation en direct de l'opérette

⁴⁰ « 1947, mille raisons d'écouter CHLP », *La Patrie*, 5 janvier 1947, p. 59.

⁴¹ « CHLP présente », *La Patrie*, 3 janvier 1948, p. 34.

⁴² Pierre Pagé, *Histoire de la radio au Québec : information, éducation, culture*, Montréal, Éditions Fides, 2007, p. 212.

Les cloches de Corneville avec orchestre, solistes et chœur, et la station diffuse abondamment des œuvres du grand répertoire tout en faisant la promotion des artistes canadiens. Mais CKAC propose aussi « un éventail d'émissions permettant au grand public de se retrouver dans ses pratiques culturelles familières⁴³ ». La station présente, notamment, au cours des années 1920, des concerts d'harmonies municipales et régionales ainsi qu'un concours national visant à récompenser les meilleures fanfares, municipales ou scolaires, qui se déplaçaient pour offrir des concerts en direct, souvent accompagnées par le maire de leur village, une initiative qui rassemble des musiciens amateurs de l'ouest et du centre du Québec⁴⁴.

Le travail d'Yvonne Duckett, mieux connue sous le nom de Madame Audet, se situe lui aussi à la frontière de l'éducation populaire et de l'appui à la pratique musicale amateur. De 1936 à 1950, cette professeure de phonétique, d'élocution et de technique vocale anime *Radio Petit-Monde* ou une de ses variantes, sur les ondes de CRCM, CHLP, CKAC et SRC consécutivement⁴⁵. L'émission met en vedette ses jeunes élèves dans des saynètes et des dialogues. Yvonne Duckett enseignait dans les écoles et les couvents et donnait aussi des cours privés. Certains de ses élèves mèneront une carrière artistique professionnelle. Mais Yvonne Duckett désirait avant tout rejoindre le plus grand nombre d'enfants possible ; elle ne refusait aucun élève, quelle que soit la situation financière de ses parents et, selon son fils Jean-Marc, elle accueillait gratuitement 75 % de ses élèves⁴⁶. Ces initiatives mettant en valeur des amateurs s'inscrivaient dans une culture artistique et musicale encore très axée sur la pratique. Les revues culturelles comme *La Lyre* et *Le Passe-Temps* proposent à chaque

⁴³ *Ibid.*, p. 350.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 350-351.

⁴⁵ Muriel Gold, « A Missionary of the French Language Through Drama: Madame Jean-Louis Audet (1890-1970) », *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 12, n° 1 (printemps 1991), [En ligne], [http://journals.hil.unb.ca/index.php/tric/article/view/7277/8336] (15 mai 2016).

⁴⁶ *Ibid.*

numéro, jusque dans les années 1920 et 1930, des partitions à leurs lecteurs. Ces revues sont elles aussi très préoccupées par l'éducation musicale des amateurs.

Dans les années 1940, les émissions consacrées aux amateurs sont de plus en plus populaires et plusieurs prennent désormais la forme de concours. Dans *L'Action nationale* de février 1947, Jacques Beauchamp s'attaque à cet engouement dans un article intitulé « Un peuple a la radio qu'il veut ». Il collige plusieurs renseignements publiés dans *Radiomonde*, qui révèlent le goût du public radiophonique des années 1940 pour les émissions mettant en vedette des amateurs. Ainsi, dans les années 1944 et 1946, l'émission la plus populaire est *En chantant dans le vivre*, qui diffuse sur les ondes de CKAC le concours commandité par la Living Room Furniture, celui-là même remporté à deux reprises par Paul Brunelle, et qui est écoutée par 35,9 % des auditeurs⁴⁷. L'émission, animée par Bernard Goulet, est diffusée depuis le Théâtre Château, où le concours se déroule devant public⁴⁸. *Les talents de chez nous*, qui diffuse des performances d'artistes amateurs, figure au palmarès des dix émissions les plus écoutées en 1946. Selon Beauchamp, qui déplore la situation : « Les programmes dits "d'amateurs" restent l'une des formules que le public apprécie le plus. Voilà pourquoi la radio montréalaise diffuse cinq soirées d'amateurs⁴⁹. »

Les initiatives de CKAC et d'Yvonne Duckett mettaient en valeur des pratiques artistiques collectives dans des formules fixées d'avance et très normées. Au contraire, ces nouvelles émissions d'amateurs, qui prennent souvent la forme de concours, semblent davantage tournées vers la découverte de talents singuliers. L'idée qu'il soit possible pour quiconque de devenir un artiste de la radio, voire une vedette, semble émerger dans les années 1930. En 1931, le Studio

⁴⁷ Jacques Beauchamp, « Chronique de la radio : un peuple a la radio qu'il veut », *L'Action nationale*, vol. 29, n° 2 (février 1947), p. 155-161.

⁴⁸ « Bernard Goulet et les amateurs », *Radiomonde*, 24 janvier 1942, p. 13.

⁴⁹ Beauchamp, « Chronique de la radio », p. 156.

de musique hawaïenne, sis rue Bélanger, à Montréal, annonce ses leçons de ukulélé, de guitare hawaïenne et de guitare espagnole dans les pages du *Passe-Temps*, en affirmant que les leçons offertes par l'établissement « préparent l'élève à tous les avantages qu'offrent l'art et la popularité : tels que soirées, Radio, etc.⁵⁰ ». Les années 1940 voient progressivement s'installer un vedettariat canadien-français, et le public aspire à y prendre part. Ainsi, *Photo-Journal* publie, en 1948, un article intitulé « Voulez-vous devenir vedette de la chansonnette ? Jeunes filles, jeunes femmes douées, lisez ceci⁵¹ », qui propose à ses lectrices « quelques conseils et quelques “ficelles” ». Le succès y est présenté comme étant relativement accessible et passant par la radio :

Car une chose est d'épater ses petites cousines, et une autre chose est de subjuguier le grand public de CKVL. [...] Quand vous serez prête, vous pouvez demander à passer une audition à la radio. On y entend tout le monde, et si votre voix et votre genre plaisent, vous êtes convoquée pour une émission d'essai. Depuis un an, beaucoup de jeunes artistes sont sortis ainsi grâce à la radio⁵².

Ce sont précisément des concours d'amateurs qui permettent à Roland Lebrun et à Paul Brunelle d'être découverts. Marcel Martel et Willie Lamothe sont eux aussi des amateurs au sens où ils n'ont pas reçu de formation musicale. Il apparaît que la large place laissée aux musiciens et aux chanteurs amateurs, la grande popularité des concours qui s'adressent à eux ainsi que, sans doute, la nécessité de fournir des artistes toujours plus nombreux pour combler des dizaines d'heures de programmation hebdomadaires ont favorisé l'éclosion de carrières d'un genre nouveau.

⁵⁰ Publicité pour le Studio de musique hawaïenne, *Le Passe-Temps*, n° 842 (1931), p. 116.

⁵¹ Roger Malher, « Voulez-vous devenir vedette de la chansonnette ? Jeunes filles, jeunes femmes douées, lisez ceci », *Photo-Journal*, 26 août 1948, p. 37.

⁵² *Ibid.*

Un lieu de rencontre avec le public

La radio a permis d'établir une relation de grande proximité entre les artistes de la radio et leurs auditeurs, les premiers pouvant pénétrer en direct dans l'univers domestique et intime des seconds. Le *crooner*, souvent à la fois animateur et chanteur, est sans doute le spécimen par excellence de l'artiste de la radio mettant en œuvre diverses stratégies qui donnent l'impression de s'adresser personnellement à chaque auditeur, notamment grâce à un usage particulier du microphone et de la voix. Les chanteurs country des États-Unis, dont certains d'entre eux étaient aussi animateurs, usaient de tels procédés, rendus explicites dans cette préface à un recueil de chansons publié par Bradley Kincaid, qui a amorcé sa carrière à la radio en 1926 :

*When I sing for you on the air, I always visualize you, a family group, sitting around the table of the radio, listening and commenting on my program. Some of you have written and said that I seem to be talking right to you, and I am. If I did not feel your presence, though you be a thousand miles away, the radio would be cold and unresponsive to me, and I in turn would sound the same way to you*⁵³.

On possède peu d'information sur la manière dont les chanteurs country-western envisageaient et exerçaient leurs fonctions d'animateurs. On sait cependant que les premiers engagements radio-phoniques de Marcel Martel et de Willie Lamothe consistaient à répondre aux demandes du public. À CJSO (Sorel), Lamothe est seul à la guitare ; il interprète ses chansons et « dédicace » des disques, ce qui revenait sans doute à faire jouer les demandes spéciales⁵⁴. Marcel Martel, on l'a vu, interprète en direct les requêtes du public

⁵³ Kristine M. McCusker, « "Dear Radio Friend": Listener Mail and the National Barn Dance, 1931-1941 », *American Studies*, vol. 39, n° 2 (été 1998), p. 179, cité dans Timothy D. Taylor, « Music and the Rise of Radio in Twenties America: Technological Imperialism, Socialization, and the Transformation of Intimacy », dans Paul D. Greene and Thomas Porcello (dir.), *Wired For Sound: Engineering and Technology in Sonic Cultures*, Middletown, Wesleyan University Press, 2005, p. 262.

⁵⁴ Le Serge, *Willie Lamothe*, p. 71-72.

sur les ondes de CHEF en 1946. À l'été 1944, lorsqu'il fait ses débuts à CHLN, à l'invitation du directeur de la station, le chanteur se rend tous les après-midis au studio et y interprète en direct les demandes spéciales des auditeurs, très souvent des chansons du soldat Lebrun, qui sont dédiées aux malades des autres hôpitaux de Trois-Rivières. Comme le résumait Martel et Boulanger, un « malade qui chante pour des plus malades⁵⁵ ».

Les requêtes du public et l'engouement des auditeurs pour certains types d'émissions contribuent à modeler le contenu radiophonique, et ce, pratiquement dès les débuts de la radiodiffusion commerciale. Grâce à la radio, « les goûts et les sensibilités de la population s'imposaient face au discours d'autorité⁵⁶ ». Cette attention portée au public a révélé non seulement les goûts de celui-ci, mais aussi son fractionnement en plusieurs groupes : « Il fallait plaire à la clientèle ; très tôt, aux clientèles⁵⁷. » Marcel Martel raconte d'ailleurs comment, après trois semaines à CHLN, la durée de son émission quotidienne passe de quinze à trente minutes, le deuxième quart d'heure étant consacré aux malades d'un hôpital qui avait « fait les pressions nécessaires pour avoir du temps d'antenne⁵⁸ ».

Ce mécanisme ne semble cependant pas toujours être allé de soi, comme en témoignent quelques numéros du *Passe-Temps*. De 1933 à 1935, cette revue artistique et littéraire, sous l'impulsion de son nouveau propriétaire, Eddy Prévost, s'intéresse particulièrement à la radio et à son contenu. Les qualités et les mérites des émissions, des artistes, des animateurs font l'objet d'une véritable critique, et on interpelle le public qui, selon les éditeurs, a un rôle important à jouer dans l'élaboration des programmes radiophoniques :

Le meilleur moyen pour les radiophiles d'obtenir ce qu'ils désirent, c'est d'écrire aux postes de radio, et de ne pas craindre d'exprimer

⁵⁵ Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 52.

⁵⁶ Jean Du Berger, Jacques Mathieu et Martine Roberge, *La radio à Québec, 1920-1960*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 12.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁸ Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 52.

leur approbation... ou leur mécontentement au besoin. Contrairement au théâtre, les directeurs des postes de radio n'ont pas une assistance visible pour constater le réflexe des auditeurs. Les lettres remplaçant les applaudissements... ou les sifflets⁵⁹.

Le Passe-Temps publie même un encadré intitulé « Comment écrire à un poste de radio », dans lequel on précise qu'un « grand nombre de radiophiles négligent d'écrire aux postes de Radio car ils n'en connaissent pas l'adresse exacte⁶⁰ ». Dix ans plus tard, l'habitude semble bien ancrée chez les auditeurs. En 1942, *Radiomonde* publie :

Un des artistes récemment engagés par CHRC qui aura fait le plus de sensation, c'est le soldat Roland Lebrun qui chante à la manière « Cow Boy », s'accompagnant sur une guitare. Ce jeune militaire a composé et créé une chanson intitulée « L'Adieu du Soldat ». Dans les quelques semaines qui suivirent cette création, Gaston Voyer enregistra la réception d'au-delà de 1500 demandes spéciales d'auditeurs et auditrices qui voulaient re-entendre [*sic*] ... encore, et encore... « L'Adieu du Soldat »⁶¹.

Par la suite, la station CHRC consacre une émission à Roland Lebrun le lundi soir⁶² et, en 1943, elle doit engager une employée dont la tâche consiste exclusivement à traiter la correspondance du chanteur⁶³. Un journaliste remarque un engouement similaire du public pour Willie Lamothe, lui prédisant cependant une bien courte carrière :

Dès qu'on tourne le bouton d'un poste de radio on nous rabat [*sic*] les oreilles des chansons de Willie Lamothe, cette voix de crécelle; quinze ou vingt fois par jour les gens exigent que l'on fasse jouer ses chansons. Mais nous sommes persuadés que son

⁵⁹ « Allan McIver : le boute-en-train de la radio à Montréal », *Le Passe-Temps*, vol. 40, n° 876 (août 1934), p. 44, [En ligne], [<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2273412>].

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Radiomonde*, 7 février 1942, p. 10.

⁶² Du Berger, Mathieu et Roberge, *La radio à Québec*, p. 154.

⁶³ *Ibid.*, p. 70.

succès ne sera que de courte durée et que très bientôt nous n'en entendrons plus parler...⁶⁴

À CJSO, le chanteur reçoit entre 500 et 600 lettres par semaine⁶⁵. Il en reçoit aussi à la maison, et son épouse, devant l'abondance du courrier, décide de vendre, par correspondance, des photos de son mari à 10 cents l'unité. Elle affirme avoir reçu plus de 20 000 demandes en quelques mois⁶⁶.

Au moment où les chanteurs country-western font leurs débuts à la radio, l'habitude d'écrire à une station de radio est donc bien ancrée chez le public. Ce dernier semble d'ailleurs avoir joué un rôle majeur dans l'émergence même du genre. Au départ, Paul Brunelle interprétait plusieurs chansons de Tino Rossi et de Bing Crosby ; c'est RCA qui lui a demandé de chanter dans le style country-western, dans le but explicite de concurrencer Roland Lebrun⁶⁷. Willie Lamothe, quant à lui, a décidé très jeune de tenter sa chance dans le monde du spectacle, d'abord comme comédien amateur, puis comme danseur et professeur de danse. Ce sont ses performances exécutées dans les *army shows* qui lui ont permis de se faire remarquer par Ferdinand Biondi puis de chanter à CKAC. Son répertoire de l'époque semble avoir été constitué de chansons traditionnelles dont il transformait, à l'occasion, les paroles. Grand admirateur de Maurice Chevalier, il interprétait plusieurs de ses chansons. C'est en quelque sorte l'engouement des auditrices de CKAC qui l'amène à adopter l'attirail de cow-boy, alors qu'il se produit encore sous le surnom de « sergent chantant », en hommage au soldat Lebrun. Son épouse raconte les réactions suscitées par ses présences sur les ondes de cette station en 1943 : « Willie se découvrit alors des mairaines de guerre qui lui faisaient parvenir des photos, des colis et même de l'argent quand ce n'était pas des lettres d'amour enflammées. [...] Il avait

⁶⁴ Le Serge, *Willie Lamothe*, p. 65.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁶ Jeannette Lamothe, *Mes 45 ans avec Willie Lamothe*, Montréal, 7 jours, 1991, p. 68.

⁶⁷ Godin, « Ils ont inventé le cowboy québécois », p. 40.

enfin trouvé sa voie. Jamais plus il n'allait déroger de ce domaine qui lui avait apporté ses premiers véritables succès⁶⁸. » Le chanteur conquiert alors de nombreuses admiratrices et l'une d'elles lui confectionne son premier costume de cow-boy⁶⁹. Il prend conscience également de l'engouement pour les chansons western après son retour à la vie civile, lors d'un spectacle donné avec son ami Victor Martin, un violoniste de folklore, pour les commis-voyageurs de RCA Victor. Après avoir joué quelques *reels* et chanté des chansons connues devant un public tiède, on lui demande s'il peut faire des chansons western. Willie Lamothe, qui en avait composé une, *Au loin dans ma vallée*, l'interprète alors avec succès. Il raconte que c'est à ce moment qu'il a eu la certitude d'avoir enfin trouvé un créneau qui lui convenait⁷⁰. Quant à Marcel Martel, il chantait, au commencement de sa carrière, des chansons de Tino Rossi et du soldat Lebrun, de même que des chansons country américaines⁷¹. C'est grâce à l'enregistrement sonore que le style des artistes country-western allait s'uniformiser.

Les studios d'enregistrement

Les circonstances qui ont permis aux premiers chanteurs country-western d'accéder aux studios d'enregistrement sont variées. Selon l'historien Robert Thérien, c'est l'armée canadienne qui aurait « arrangé » le contrat de disque de Roland Lebrun⁷². L'hypothèse est très plausible. Le chanteur est en effet assigné aux services auxiliaires de l'armée canadienne et il amorce, à la suite de son passage remarqué à CHRC, une série de tournées au Québec et partout au Canada pour présenter ses chansons dans les bases militaires, à la radio et sur scène pendant trois ans⁷³, effectuant un véritable travail de propa-

⁶⁸ Lamothe, *Mes 45 ans avec Willie Lamothe*, p. 46.

⁶⁹ *Ibid.*; Le Serge, *Willie Lamothe*, p. 43.

⁷⁰ Le Serge, *Willie Lamothe*, p. 49.

⁷¹ Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 38-40.

⁷² Robert Thérien, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde, 1878-1950*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 205.

⁷³ Robert Thérien, « Le soldat Roland Lebrun », notes pour *Le Soldat Lebrun : les années Starr, 1942-1953*, disques XXI XXI-CD 2 1501, 2004, p. 6.

gande pour l'armée et pour la conscription. La chanson gravée sur la face A de son premier disque le 7 février 1942⁷⁴ est déjà un succès, et les ventes auraient été « phénoménales⁷⁵ ». Paul Brunelle est remarqué par A. Hugh Joseph, alors *Artist and Repertoire Manager* (*A&R man*) chez RCA Victor, lors de sa seconde victoire au concours de la Living Room Furniture en 1944⁷⁶; la compagnie, on l'a vu, voyait en lui l'artiste qui pouvait concurrencer le succès de Roland Lebrun chez Starr, et fait paraître son premier disque en 1945. Willie Lamothe se produit déjà en public depuis quelques années lorsqu'il rencontre Victor Martin, qui enregistre chez RCA Victor; c'est Martin qui lui obtient un premier essai en studio⁷⁷ le 13 juin 1946⁷⁸. La même année, Starr commence à enregistrer les chansons de Paul-Émile Piché et de Georges Caouette, deux chanteurs country-western. Caouette recommande à Marcel Martel d'approcher la compagnie à son tour; il sera invité à la première session d'enregistrement en octobre 1947⁷⁹.

Lebrun, Martel, Brunelle et Lamothe enregistrent plusieurs disques au cours des années 1940 et 1950, ce qui exige d'eux une présence régulière à Montréal. Si c'est la radio qui a contribué à lancer les carrières des artistes country-western, tout en jouant un rôle de premier plan dans la diffusion de leur musique, le disque assure à ces derniers une certaine stabilité en leur fournissant des revenus importants et réguliers. Certaines données indiquent que les enregistrements des chanteurs country-western étaient lucratifs tant pour les chanteurs eux-mêmes que pour les compagnies de disques. Pour le disque *Je chante à cheval / Ma destinée*, Willie Lamothe aurait touché 400 \$

⁷⁴ Le jour même de l'enregistrement du disque, la chanson fait l'objet d'un entrefilet dans *Radiomonde*. L'article indique que la chanson était déjà connue du public, qui l'avait entendue à la radio (voir la note 61).

⁷⁵ Thérien, « Le soldat Roland Lebrun », p. 6.

⁷⁶ Thérien, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde*, p. 207.

⁷⁷ Lamothe, *Mes 45 ans avec Willie Lamothe*, p. 20.

⁷⁸ Gendron, « Willie Lamothe ».

⁷⁹ Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 73.

de droits d'auteur dans les trois premiers mois de sa mise en marché⁸⁰. Ses deux premiers disques lui rapportent rapidement 2500 \$ en droits d'auteur, un montant plus élevé que son salaire annuel à l'usine Goodyear⁸¹, où il occupe pourtant un poste de contremaître⁸². Les redevances sont suffisantes pour lui permettre de quitter son emploi permanent. Le succès commercial des enregistrements de Lamothe incite RCA Victor à lui offrir un contrat de trois ans; en 1947, la compagnie lance un nouveau disque de Willie Lamothe tous les trois mois⁸³. Les redevances, qui pendant quelque temps continuent de « monter en flèche », vont constituer, en plus des recettes provenant de quelques spectacles, la totalité des revenus du chanteur avant l'époque des tournées⁸⁴. Quant à Marcel Martel, les ventes de disques constituent pour lui aussi un revenu important. Elles ne lui assurent pas la richesse, mais sont assez substantielles et lui permettent de « vivre au cours de ces années où les salaires hebdomadaires des employeurs n'entraient pas régulièrement⁸⁵ ». Dès la sortie de son premier disque, qui comprend les chansons « La chaîne de nos cœurs » et « Souvenirs de mon enfance », le public est au rendez-vous :

Les mois qui ont suivi la sortie du disque ont été pleins de promesses. Les premiers chèques de redevance sont entrés. Je me souviens qu'à l'arrivée du premier chèque au montant de 165 \$, nous avons célébré ça en changeant tout le mobilier de la maison. [...] Compo me payait aux trois mois. Souvent, on avait hâte de voir arriver le chèque des droits d'auteur pour payer le loyer⁸⁶.

Les relations de Marcel Martel avec sa maison de disques indiquent elles aussi qu'il était un atout important pour Starr. Le chanteur estime qu'il est l'artiste qui a eu le plus souvent accès au studio de

⁸⁰ Lamothe, *Mes 45 ans avec Willie Lamothe*, p. 68.

⁸¹ Le Serge, *Willie Lamothe*, p. 54.

⁸² *Ibid.*, p. 44.

⁸³ *Ibid.*, p. 53-54.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁵ Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 89.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 82.

Compo entre 1948 et 1956⁸⁷. Qu'on prenne au sérieux ou non cette affirmation, les passages en studio correspondaient à une demande provenant directement du marché puisque Marcel Martel n'avait pas signé de contrat avec la maison de disques, qui l'invitait en studio quand le besoin se faisait sentir⁸⁸. Après la parution de son premier disque, les commandes, qui, selon Marcel Martel, « affluent chez Compo », donnent lieu à une deuxième séance d'enregistrement quelques mois plus tard⁸⁹. Avec Marcel Martel, Starr peut graver plusieurs disques à la fois et les mettre en marché ultérieurement, ou encore faire paraître simultanément plusieurs disques d'un même artiste, comme la compagnie le faisait avec le soldat Lebrun en 1943⁹⁰. Souffrant de tuberculose, Marcel Martel avait une santé précaire et, entre les périodes où il pouvait exercer son métier de chanteur sans trop de difficulté, il connaissait des rechutes qui pouvaient l'amener à des hospitalisations prolongées. À partir du 17 avril 1950, il séjourne au sanatorium Cook pendant neuf mois. Durant ce séjour, il se rend à Montréal à deux reprises pour enregistrer de nouveaux titres⁹¹. Puis, son état de santé s'étant détérioré, le chanteur est transféré à l'hôpital de Cartierville, où il reçoit des soins plus spécialisés pendant dix-huit mois. Sa production, selon ses dires, « accuse des retards », et la compagnie demande de nouvelles chansons. Lors d'un de ces séjours à l'hôpital, la compagnie Compo, qui voulait absolument lui faire enregistrer de nouvelles chansons, organise son transport de l'hôpital au studio :

Quelle équipée s'était [*sic*] quand les gens d'Apex⁹² ont décidé que j'allais enregistrer. Il me semblait que ça aurait été plus facile

⁸⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁹⁰ Thérien, « Le soldat Roland Lebrun », p. 6-7.

⁹¹ Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 95.

⁹² En 1950, le propriétaire de Compo, Herbert Berliner (1882-1966), se croyant atteint d'un cancer, vend la compagnie à Decca qui remplace l'étiquette Starr par l'étiquette Apex (Thérien, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde*, p. 220), nom d'une filiale de Compo basée à Toronto.

d'apporter le studio dans ma chambre... que ma chambre dans le studio. Une camionnette de déménagement de pianos est venu [*sic*] me chercher et les « déménageurs » m'ont traité comme un objet fragile qu'il ne faut pas casser en chemin ! [...] J'ai alors réalisé ce que je représentais pour eux. Une petite fortune... [...] Le souffle était bien court et les lignes de mes chansons... trop longues. On a recommencé aussi souvent que j'étouffais. Tout le monde avait une patience d'ange avec moi. [...] Durant cette mémorable session, je n'ai enregistré que quatre chansons⁹³.

Cinq ans plus tard, le scénario se répète, et Compo transporte le chanteur de l'hôpital au studio pour une double session d'enregistrement⁹⁴.

Même si la scène et la radio, selon Robert Thérien, étaient les vrais indicateurs de succès et qu'un chanteur pouvait faire carrière en enregistrant très peu⁹⁵, le contraire semble aussi vrai, car Marcel Martel a connu pendant un certain temps un grand succès fondé exclusivement sur le disque. Pendant une période particulièrement difficile sur le plan de la santé, Marcel Martel est absent de la scène durant trois ans, mais continue pourtant de connaître la faveur du public : « Il y a dans tout cela un phénomène que je ne comprends pas encore aujourd'hui et je suis quand même très reconnaissant à mon public qui continuait de m'encourager, d'acheter mes disques, même si on ne m'avait pas vu sur une scène depuis une éternité ou deux⁹⁶ ! » Pour le chanteur, c'est le disque qui est d'ailleurs perçu comme la véritable mesure du succès :

Le seul sondage valable auquel j'ai toujours cru, c'est le rapport de mes redevances : au moins là on est certain de plusieurs choses : le disque a été imprimé en tant de copies, il y en a une quantité qui a été livrée chez les marchands de musique, de ce nombre il

⁹³ Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 104-105.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁹⁵ Thérien, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde*, p. 216.

⁹⁶ Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 113.

y en a qui ont été vendus... De cette quantité les marchands de musique en ont rapporté les chiffres de vente [...] ⁹⁷.

D'un studio à l'autre : vers la professionnalisation des amateurs

C'est au cours des années 1940 que le disque réussit véritablement à atteindre un large auditoire au Québec, alors que plus de la moitié des maisons canadiennes possèdent désormais un tourne-disque ⁹⁸. En même temps s'installe pour la première fois un contexte extrêmement favorable au développement d'une discographie québécoise abondante. En effet, les artistes québécois de la chanson peuvent compter sur les effets de deux conjonctures particulières qui se combinent pour stimuler l'enregistrement de chanteurs locaux. De 1941 à 1945, pendant l'occupation allemande d'une partie du territoire français, les disques produits en France ne sont plus distribués sur le marché québécois. À la pénurie de disques français s'ajoutent, dans un deuxième temps, de grands bouleversements qui affectent l'industrie américaine du disque. Afin d'obtenir des redevances pour ses membres, l'American Federation of Musicians déclenche, en 1942, une grève qui ne prendra fin qu'en 1944 et pendant laquelle les musiciens professionnels refusent de travailler dans les grands studios d'enregistrement. Entre 1940 et 1945, le disque québécois rencontre donc pour la première fois une concurrence très affaiblie ⁹⁹. Cette situation a suscité une forte diversification de l'industrie québécoise du disque au cours de cette décennie et a sans aucun doute favorisé le passage des artistes country-western de la radio au disque ainsi que l'émergence de nouveaux styles dans l'industrie du disque. De plus, la compagnie canadienne Compo et son étiquette Starr ne semblent pas avoir été trop affectées par la grève des musiciens, ayant fait paraître, selon

⁹⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁸ Thérien, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde*, p. 199.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 204.

l'état de la collection de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) pour ces années, au moins 160 disques, peut-être en raison de la forte proportion de musiciens non affiliés dans leur écurie¹⁰⁰. Chez RCA Victor cependant, selon Jean-Jacques Schira et Robert Giroux, la grève interrompt tout enregistrement¹⁰¹. C'est peut-être pour cette raison que la compagnie a attendu trois ans avant de répliquer à Starr en produisant son premier chanteur country-western, Paul Brunelle, dont les deux premiers disques paraissent en 1945¹⁰².

Les enregistrements sonores produits par les artistes country-western présentent un ensemble de caractéristiques relativement homogènes. Les interprètes font un usage abondant et structuré de traits vocaux rattachés à l'expressivité country, dans une version légèrement adaptée, mais employée selon des règles très strictes¹⁰³. L'univers western et la nature sont très présents dans les paroles des chansons. Une certaine nostalgie est mise en valeur, notamment dans le traitement des récits sentimentaux¹⁰⁴. De leurs débuts à la radio, où ils sont souvent interprètes de demandes spéciales, et de leurs tournées provinciales, où ils se font les diffuseurs des grands succès

¹⁰⁰ Comme le souligne Robert Thérien, la grève des musiciens explique peut-être également pourquoi Lionel Parent a adopté des pseudonymes sur disque entre 1942 et 1944 (Robert Thérien, « Lionel Parent, auteur, compositeur et interprète (1905-1980) », *Le Gramophone virtuel*, sur le site de *Bibliothèque et Archives Canada*, 2010, [<http://www.lac-bac.gc.ca/gramophone/028011-1064-f.html>] [15 mai 2016]).

¹⁰¹ Jean-Jacques Schira et Robert Giroux, « La discographie : un instrument de mesure de la popularité (au Québec 1898-1959) », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Tryptique, 1987, p. 58.

¹⁰² Mario Gendron (« Paul Brunelle », *Portraits de la culture montréalaise*) indique, en effet, que les quatre premières chansons enregistrées par Paul Brunelle, parues sur ses deux premiers disques, ont été enregistrées en 1944. Selon Robert Thérien (« Lionel Parent, auteur, compositeur et interprète (1905-1980) »), ces deux disques ont paru en octobre et en novembre 1945.

¹⁰³ Voir Catherine Lefrançois, *La chanson country-western, 1942-1957 : un faisceau de la modernité culturelle au Québec*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2011.

¹⁰⁴ Lefrançois, « "Le train qui siffle" ».

de la musique populaire de l'heure, les artistes country-western conservent, même sur disque, des styles individuels distinctifs. Les pionniers du country-western interprètent chacun un répertoire typique, et leurs styles vocaux ainsi que leurs performances scéniques sont tout aussi personnels. Willie Lamothe chante sur scène des chansons fantaisistes inspirées de ses idoles Maurice Chevalier et Charles Trenet, et ses tournées incluent de la comédie et même des artistes forains comme Michel Messier¹⁰⁵. Il est connu, sur disque, pour ses chansons joyeuses, son style exubérant et l'usage abondant du yodel. Paul Brunelle adopte lui aussi sur scène le modèle du spectacle de variétés avec la formule de la soirée du bon vieux temps. Chanteur sérieux, il possède une maîtrise vocale exceptionnelle et son yodel est souvent virtuose. Marcel Martel, un émule de Roland Lebrun et de Tino Rossi dont, dit-il, il faisait « les imitations les plus authentiques¹⁰⁶ », est, quant à lui, le spécialiste de la chanson sentimentale et plaintive, une marque de commerce qui perdure : en 1965, d'après Gérald Godin, il est « celui qui plaît le plus aux femmes¹⁰⁷ ».

Entre 1942 et 1958, les chanteurs country-western enregistrent pour Compo et RCA Victor, les deux seules compagnies de disques canadiennes à avoir survécu à la Crise. Jusqu'à la fin des années 1950, le country-western ne possède aucune institution autonome par rapport au reste de la musique populaire. La structuration s'amorce doucement avec l'arrivée, au cours des années 1950, de nouvelles maisons de disques qui s'intéressent au country-western et qui produisent exclusivement de la musique populaire. En 1952, le disquaire Rosaire Archambault fonde la compagnie Alouette, qui offre des microsillons à prix compétitifs et de styles musicaux variés¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Le Serge, *Willie Lamothe*, p. 69.

¹⁰⁶ Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 29.

¹⁰⁷ Godin, « Ils ont inventé le cowboy québécois », p. 41.

¹⁰⁸ Cécile Huot, « Archambault Musique », dans *Encyclopédie canadienne*, dernière modification : 15 décembre 2013, [En ligne], [<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/archambault-musique/>] (17 mai 2016).

L'entreprise fait paraître des enregistrements de Maurice Bienvenue. Pour la première fois, un chanteur country-western est présenté comme tel par une maison de disques, et Maurice Bienvenue enregistre sous le nom de Jimmy « Le cowboy » Debate¹⁰⁹. En 1958, la compagnie Rusticana, fondée par Roger Miron¹¹⁰, chanteur country-western qui avait connu un grand succès en 1956 avec la chanson *À qui l'ptit cœur après neuf heures*¹¹¹, fait paraître son premier disque. Une bonne partie de son catalogue est consacrée à la chanson country-western, mais d'autres styles musicaux associés à la danse y figurent aussi. Parmi les premiers disques produits par Rusticana, on compte les enregistrements de Léo Benoît, qui allie country et rock and roll¹¹².

Au terme de cette longue période de structuration, le country-western possède un embryon d'industrie spécialisée, et ses pionniers ayant connu le plus de succès sont désormais des musiciens professionnels à temps plein. Des compagnies généralistes vont commencer, dès la fin des années 1950, à mettre en marché des rééditions d'enregistrements country-western à succès (Carnaval), puis MCA

¹⁰⁹ L'orthographe de ce pseudonyme varie d'un enregistrement à l'autre ainsi que d'une source à l'autre (Dabate, D'Abate, Debate). L'orthographe *Debate* semble être la plus répandue.

¹¹⁰ Musée du rock'n'roll du Québec, « Roger Miron », *Panthéon du rock'n'roll Québécois*, sur le site du *Musée du rock'n'roll du Québec*, [<http://museedurocknroll.com/pantheon-du-rocknroll-quebecois/>] (20 août 2011).

¹¹¹ Des indices du succès de cette chanson se trouvent dans l'autobiographie de Marcel Martel. Roger Miron enregistrait pour RCA Victor et Marcel Martel reprenait pour Starr *À qui l'ptit cœur après neuf heures*, une pratique qui était alors courante. Marcel Martel, qui semble s'approprier la paternité de cette chanson dans ses souvenirs, raconte : « Côté disque, j'ai fait un genre de malheur à la fin de mars-début avril en sortant "À qui l'petit cœur après neuf heures" [*sic*]. Ce disque a tourné un peu partout au Québec. Certains annonceurs de radio le présentaient pour rire de moi, d'autres y trouvaient du plaisir, mais la chanson ne laissait personne indifférent. La compagnie Apex avait du mal à satisfaire la demande. [...] Dans les boîtes à musique, le disque tournait des dizaines et des dizaines de fois par jour. Même dans les villages les plus éloignés, on a dû changer quelquefois la copie dans les "guiboux" [*juke-box*], tellement elle était usée » (Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 146).

¹¹² Rusticana et sa filiale Click feront aussi paraître de nombreux disques de rock and roll et de yé-yé.

Coral, qui offrent des réimpressions de certains enregistrements originaux de l'étiquette Starr sur 33 tours¹¹³. La compagnie London, filiale canadienne de la maison mère britannique Decca¹¹⁴, fait paraître, pendant les années 1960, des albums longue durée de Marcel Martel, de Willie Lamothe et de Paul Brunelle. Pour London, ces trois pionniers du country-western semblent très rentables. En 1965, un représentant de la compagnie confie : « On ne les échangerait pas pour n'importe qui dans la chanson à l'heure actuelle. Ils sont des valeurs sûres. Lamothe vend 30 000 copies de chaque microsillon qu'il sort. Brunelle en vend entre 40 000 et 45 000. Martel entre 15 000 et 16 000¹¹⁵. »

Conclusion

La chanson country-western émergente s'est intégrée à des réseaux bien établis. Celui des stations de radio, dont il a surtout été question ici, lui a offert un lien privilégié avec l'auditoire et un tremplin vers les studios d'enregistrement montréalais. D'autres auraient pu être évoqués. Celui des troupes de variétés, tout comme la radio, a permis à plusieurs artistes amateurs de se professionnaliser. Celui des musiciens de folklore a fourni aux chanteurs country-western à la fois une banque de musiciens accompagnateurs et un circuit de tournées déjà constitué. Le genre country-western s'est donc développé en partie en continuité avec les grands pôles de la vie culturelle des années 1940, dont les institutions, les modes de fonctionnement et les organes de diffusion lui ont permis de se structurer non pas en marge mais au sein même de l'industrie musicale. L'émergence du country-western, entre 1942 et 1958, s'est opérée dans des conditions industrielles et économiques très

¹¹³ Yves Claudé (sous le pseudonyme d'Yves Alix), « L'industrie du western », *Chansons d'aujourd'hui*, vol. 9, n° 2 (mars-avril 1986), p. 21.

¹¹⁴ Edward B. Moogk, « London Records of Canada Ltd. », dans *Encyclopédie canadienne*, dernière modification : 16 décembre 2013, [En ligne], [<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/london-records-of-canada-ltd/>] (mai 2016).

¹¹⁵ Godin, « Ils ont inventé le cowboy québécois », p. 25.

favorables. La pénurie de disques français et états-uniens qui touche les deux compagnies de disques établies à Montréal, les généralistes Compo et RCA Victor, ouvre une brèche favorable à l'arrivée de nouveaux styles et de nouveaux artistes. Les besoins grandissants de la radio, en pleine expansion, permettent à des débutants et à des amateurs d'avoir facilement accès aux ondes. À cette époque, le country-western est pleinement intégré aux médias de masse et à une industrie musicale tournée vers le grand public, et il génère des produits de grande consommation dont la mise en marché s'apparente à celle des autres disques de musique populaire.

La marginalité souvent évoquée du country-western a une origine tardive. Elle a été causée par la crise du disque des années 1980, qui, ayant provoqué la fermeture des principales compagnies de disques country-western, a poussé plusieurs artistes à se tourner vers l'auto-production. Elle correspond à un troisième temps de son histoire, lequel succède à une période de grande rentabilité, probablement stimulée par l'énorme succès commercial rencontré par des pionniers désormais au faîte de leur carrière. Il aura fallu attendre le début des années 1970 pour qu'apparaisse une compagnie s'intéressant exclusivement à ce qu'on désignait alors sous le nom de « musique campagne ». Fondée en 1971 ou en 1972¹¹⁶ par Jean Chaput, la maison de disques Bonanza, située à Ville Saint-Laurent¹¹⁷, propose, en 1986, un catalogue d'environ 600 microsillons¹¹⁸ de country-western et de musique folklorique. Les années 1970 voient naître une véritable industrie spécialisée de la musique country-western, qui connaît une période florissante avec la création de nombreuses étiquettes. Au

¹¹⁶ En 1986, Jean Chaput raconte à Yves Claudé (voir la note 113) avoir fondé, dix-sept ans plus tôt, la compagnie Budget, puis trois ans plus tard, Bonanza, ce qui ferait remonter les débuts de cette compagnie à 1972 ; le plus ancien disque produit par Bonanza conservé à Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) est cependant daté, selon l'institution, de 1971 (*On s'en vient vite*, de Lorraine Arseneault Diotte).

¹¹⁷ Selon les données de catalogue de BAnQ.

¹¹⁸ Claudé, « L'industrie du western », p. 21.

cours de la décennie, le chanteur Gaétan Richard crée les étiquettes Ouesterne, Guitare et Paysanne¹¹⁹. Les disques Amical, créés à la même époque, produisent eux aussi du folklore et du country-western. Cependant, c'est Bonanza qui semble dominer le marché avec son imposant catalogue et des activités se déployant à la radio et à la scène. Bonanza semble avoir entretenu des liens étroits avec la station de radio CKVL, avec qui la compagnie organise un « Festival western à la salle du Plateau (Bonanza-CKVL) » à Montréal en 1979¹²⁰.

Dans les années 1970, les artistes country sont représentés par l'Association de musique folklorique et campagnarde du Québec – qui décerne des prix lors du festival de Saint-Pie-de-Bagot¹²¹ –, dirigée par Roger Charlebois, rédacteur de la chronique « Le ranch des vedettes », publiée dans le *Journal des vedettes*. Le mythe country-western est consommé : c'est une musique campagnarde. Mais c'est une musique campagnarde qui possède ses institutions montréalaises : festivals, bars (Au pied du quai, le Casino gaspésien), stations de radio spécialisées. Et c'est aussi une musique campagnarde qui fonctionne à l'intérieur du système de vedettariat : de 1970 à 1975, Télé-Métropole présente l'émission *Le Ranch à Willie*, qui attire plus de 1 400 000 téléspectateurs par semaine¹²². Ces caractéristiques sont déjà présentes dans le modèle proposé dans les années 1940 par les pionniers de la chanson country-western, alors que pour la première fois, un groupe de chanteurs amateurs, d'origine ouvrière, issus de petits milieux urbains, investissent la radio et le disque pour rencontrer la faveur d'un public nombreux et chanter, en ville, la vie à la campagne.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Yves Claudé (sous le pseudonyme d'Yves Alix), « Le western, une musique qui vient du cœur », *Mouvements*, vol. 4, n° 2 (avril-mai-juin 1986), p. 50.

¹²¹ Martel et Boulanger, *Au jardin de mes souvenirs*, p. 336.

¹²² Chamberland, « La chevauchée "lyrique" de la musique western », p. 211.



Homage

Homage au père Benoît Lacroix (1915-2016)

Benoît Lacroix, dominicain, médiéviste, professeur, humaniste, est décédé le 2 mars 2016. L'équipe de *Mens* tient à souligner son apport extraordinaire à la vie intellectuelle et spirituelle du Québec. Son appui à la revue a été, dès le départ, déterminant : l'homme fut l'un des premiers abonnés de la revue, accompagnant son formulaire d'abonnement d'un mot d'encouragement. On se rappellera que *Mens*, fondée en 2000, était d'abord le fruit du travail d'étudiants à la maîtrise, appréciant d'autant plus le soutien d'un professeur et d'un intellectuel de la trempe de Benoît Lacroix.

Sa présence s'était faite discrète mais soutenue depuis lors. Il publia un texte dans la revue, « Urgence de la poésie philosophique¹ », dont la perspective permit en quelque sorte d'inaugurer les réflexions d'ordre littéraire au cœur de *Mens*. Plus récemment, le père Lacroix avait accepté que l'on nomme notre prix bisannuel du meilleur article paru dans la revue en son honneur. Il y avait là quelque chose du passage du témoin, geste qui résume bien les engagements successifs de l'homme.

S'amusant sans doute du pléonasme délibéré, Benoît Lacroix disait que « *Mens* a une âme ». Nous tenterons de lui donner raison.



Nous avons demandé à Michel Biron, professeur titulaire au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, auteur de la biographie *De Saint-Denys Garneau* (Éditions du Boréal, 2015), de traiter d'un aspect souvent négligé de la carrière du père Lacroix : son travail minutieux d'édition des œuvres du poète

¹ *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 4, n° 1 (automne 2003), p. 95-97.

Mens, vol. XVI, n° 1 (automne 2015)



Hector de Saint-Denys Garneau (1912-1943). La publication de ces œuvres, en 1971, marque d'une pierre blanche l'histoire littéraire et intellectuelle du Québec.

— *Jonathan Livernois*
pour le comité de rédaction

L'éditeur de Saint-Denys Garneau

Sans le père Benoît Lacroix, on ne disposerait pas de l'indispensable édition critique de l'œuvre de Saint-Denys Garneau publiée en 1971 aux Presses de l'Université de Montréal, la première édition du genre à voir le jour au Québec. L'ouvrage, titre inaugural de la collection « Bibliothèque des lettres québécoises », a fait événement dans la jeune histoire de l'édition québécoise. Il avait fallu quinze ans de travail pour que le père Lacroix et son collègue de l'Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal, le poète Jacques Brault, fassent paraître ce monument de 1320 pages qui allait modifier si positivement la manière dont on lisait Garneau. Jusque-là, on s'était surtout intéressé à la psychologie et à la vie énigmatique du poète, qu'on connaissait grâce à ses amis de collège, Jean Le Moynes, Claude Hurtubise et Robert Élie. Les premières éditions des poèmes, du journal et des lettres portaient toutes la marque de leurs interventions et orientaient lourdement la lecture qu'on pouvait en faire. Venant après eux, même s'il était de leur génération, le père Lacroix a eu l'avantage, si l'on peut dire, de ne pas avoir connu personnellement Garneau. Il était issu d'un autre milieu et avait été formé à l'université, dans les règles de l'art.

L'édition de 1971 obéit en tous points aux exigences de l'édition dite « savante », rompant ainsi avec la fascination exercée par l'histoire de ce poète mort à trente et un ans, après avoir tourné le dos à la poésie. En bon médiéviste, le père Lacroix a travaillé à établir le texte de Garneau en retournant aux brouillons et au journal dans lequel le poète consignait à peu près tout ce qui était important : poèmes,

réflexions, lettres, esquisses de nouvelles ou de romans, etc. Pendant que Jacques Brault s'occupait spécifiquement des poèmes, le père Lacroix faisait le ménage, avec l'aide précieuse de son assistante Giselle Huot, dans le fatras de sa prose, recueillant systématiquement non seulement le journal que lui avait confié – non sans en avoir découpé de nombreuses pages – la mère du poète, mais aussi toutes sortes de papiers épars, des devoirs de collège, des lettres à des professeurs, à sa famille, etc. Il aurait bien voulu y inclure les lettres à ses amis de *La Relève*, mais ces derniers ont refusé d'en autoriser la publication, en raison de la méfiance qu'ils entretenaient à l'égard de la critique universitaire. On voit bien par là ce qui distingue les deux manières d'aborder l'œuvre de Garneau. Le travail rigoureux du père Lacroix n'exclut nullement l'amitié pour le poète, mais il repose d'abord et avant tout sur les documents disponibles plutôt que sur des jugements à l'emporte-pièce comme ceux, bien connus, de Jean Le Moyne, incapable de taire sa colère contre la société canadienne-française, responsable, selon lui, de la mort de son ami. Le père Lacroix n'a jamais cherché à imposer « son » Garneau : il s'est contenté, plus modestement, de le « donner à lire », en évitant de faire écran entre l'œuvre et ses lecteurs.

Il avait lui-même été un des premiers lecteurs de Garneau, en publiant dès 1956 une édition de ses textes dans la collection « Classiques canadiens » chez Fides. Mais déjà là, le lecteur en lui agit surtout comme un passeur et s'adresse tout particulièrement à la jeunesse, aux collégiens canadiens-français. S'il a de l'ambition, c'est d'abord de l'ambition pour autrui. Même effacement devant l'œuvre, même altruisme dans l'édition de 1971, où l'introduction tient en quelques pages et se limite à justifier l'ordre de présentation des textes. Par la suite, le père Lacroix encouragera les initiatives diverses autour du poète, mais il prendra rarement la plume pour commenter lui-même l'œuvre de Garneau. Il le fera à l'occasion, comme en 1984 dans un numéro spécial de la revue *Études françaises* consacré à Garneau. Mais son article intitulé « Sa bibliothèque privée » constitue surtout un document utile pour les chercheurs. Le dominicain évoque

brièvement ses visites au manoir de Sainte-Catherine, entre 1948 et 1953 (année de la mort des parents de Garneau), puis décrit la chambre du poète, laissée telle quelle depuis 1943 : « Au coin du lit, la raquette de tennis ; des bibelots partout ; des livres, beaucoup de livres distribués sur deux étagères de bois brun². » Suit la liste des ouvrages trouvés, selon l'ordre alphabétique, que le père Lacroix commente rapidement, signalant au passage la diversité des lectures de Garneau ou la présence de nombreux livres en anglais. Il note ce qu'il voit, sans plus, pour que d'autres puissent faire bon usage de ces informations de première main.

Plus qu'un « exégète » de Garneau, comme on le lit ici et là, le père Lacroix aura donc été durant toute sa vie un discret et précieux éveilleur d'esprits : il connaissait mieux que quiconque l'œuvre et la vie intime de Garneau, mais il a laissé à d'autres, comme son ami Jacques Brault, le soin d'en exprimer la grandeur et l'originalité. Il n'était pas toujours d'accord avec ce qui s'écrivait sur Garneau, mais il ne souhaitait pas prendre part aux débats, se contentant de discussions en privé. Il a constitué un relais essentiel entre Garneau et nous, bien au-delà des questions éditoriales. Son souci de rendre lisible et accessible le texte intégral de Garneau n'était pas seulement motivé par l'érudition. Près d'un demi-siècle après l'édition (aujourd'hui épuisée) de 1971, on perçoit mieux que le père Lacroix, contrairement à ce que pouvait craindre un Jean Le Moyne à l'époque, n'avait rien de l'universitaire isolé dans sa tour d'ivoire. Il a joué un rôle exemplaire afin que les poèmes de Garneau circulent ailleurs que dans les revues savantes et les salles de classe. Il n'a pas essayé de montrer pourquoi les poèmes de Garneau sont aujourd'hui plus vivants que jamais. Il s'est contenté de les citer dans ses textes écrits à toutes sortes d'occasions. La poésie de Garneau faisait tout naturellement partie de sa vie.

— *Michel Biron*
Université McGill

² Benoît Lacroix, « Sa bibliothèque privée », *Études françaises*, vol. 20, n° 3 (hiver 1984), p. 97 et 99.



Réplique

Réplique au compte rendu de Dominique Marquis

Martin Roy

Auteur d'*Une réforme dans la fidélité*

La recension qu'a faite Dominique Marquis d'*Une réforme dans la fidélité* est assez négative¹. Répondons méthodiquement, donc, aux remarques étonnantes de l'auteur.

Les premières critiques concernent l'affaire Bradet. D'un côté, l'auteur reproche à mon exposé sur les causes de cette affaire une « certaine ambiguïté » (p. 262). La décision des autorités dominicaines de renvoyer le père Bradet contredirait mon affirmation relative à la très grande marge de manœuvre éditoriale dont aurait bénéficié la revue. Présenter les choses ainsi est réducteur. D'abord, ce congédiement n'était dû qu'à des circonstances exceptionnelles. Les autorités dominicaines, qui, en temps normal, accordaient une grande liberté à *Maintenant*, n'ont renvoyé le père Bradet que sous la pression du général des dominicains qui, conservateur, était mécontent de la revue. Ce renvoi exigé de Rome intervenait dans un contexte particulier alors que la minorité conservatrice à Vatican II voulait contrer l'influence de la majorité conciliaire dans la catholicité. Soumises à de telles pressions, les autorités canadiennes de l'Ordre ont cru nécessaire d'obtempérer. La mise au pas de la revue empêchée par

¹ *Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. XIV, n° 2-vol. XV, n° 1 (printemps-automne 2014), p. 261-264.

Mens, vol. XVI, n° 1 (automne 2015)



l'opinion publique, le mensuel allait jouir de nouveau, après cet épisode, d'une grande autonomie éditoriale. D'un autre côté, l'auteure ne croit pas qu'à ce sujet il soit « pertinent d'utiliser le concept d'opinion publique » (p. 263). L'auteure insinue que cette controverse n'intéressait qu'une poignée d'intellectuels catholiques. Mais comment interpréter, par exemple, l'abondance du courrier des lecteurs des grands quotidiens, relativement à cette histoire, de l'aveu même des rédactions? L'Église ayant connu, par le passé, plusieurs « affaires », l'opinion publique craignait, au moment où la catholicité faisait peau neuve, tout retour en arrière de la part d'une institution encore engoncée dans son autoritarisme et son cléricalisme. Le cas Bradet faisait donc figure de symbole. Comme événement sans portée, donc, on a déjà vu mieux.

Ensuite, l'auteure m'impute le fait d'avoir trop parlé du contenu politique de *Maintenant*, et pas assez de ses pages culturelles. Pour elle, « la “mise à jour” du catholicisme ne pass[ait] pas uniquement par la / le politique » (p. 263). Cette critique m'inspire deux commentaires. D'abord, ai-je prétendu avoir écrit *l'ouvrage définitif* sur *Maintenant*? Non. Conscient que tout n'avait pas été dit, j'ai même analysé dernièrement « Christianisme et nouvelle culture », un texte-phare de Vincent Harvey paru dans *Maintenant* en 1971. Cela dit, beaucoup reste encore à faire en la matière. Ensuite, où ai-je dit que cette mise à jour passait *uniquement* par la / le politique? Nulle part. L'esprit de mon propos tourne autour de ce mot : « principalement », plutôt qu'« uniquement ». Selon la revue, la vision traditionnelle de l'espérance chrétienne, qui, largement contestée, ne promettait essentiellement que le Ciel, était la cause principale du désintérêt de la jeunesse politisée envers la foi chrétienne. C'était le plus grave problème auquel la foi faisait face à l'époque. Une prise en compte des espérances politiques et temporelles s'imposait de toute urgence, pour *Maintenant*, afin de recrédibiliser le christianisme dans un contexte d'effervescence sociopolitique. J'ai donc attribué à la question politique l'importance qu'elle méritait.

Enfin, l'auteure me blâme d'avoir négligé l'influence du personnalisme préconciliaire sur les chrétiens de *Maintenant*. D'abord, tout le monde sait que Vatican II a consacré plusieurs théologiens réformateurs (Marie-Dominique Chenu, Yves Congar et Henri de Lubac, entre autres) qui n'inspiraient jusque-là que méfiance. Bien que je sois donc conscient que Vatican II n'est pas sorti du néant, je confesse toutefois que la bibliographie du livre recensé omet de citer certaines études sur l'époque préconciliaire, à commencer par l'article de Dominique Marquis sur la *Revue dominicaine*². Mais, ces omissions exceptées, on ne peut me reprocher sérieusement de ne pas avoir assez insisté sur le personnalisme, dans la mesure où, notamment, le contexte dans lequel s'inscrivait *Maintenant* était très différent. Vatican II libérant de manière inédite les consciences et la parole chrétiennes, l'ambiance théologique dans les colonnes de *Maintenant* a donc dépassé rapidement l'univers de pensée personnaliste, lequel a cédé la place, très tôt, à des figures intellectuelles avancées, comme Harvey Cox, auteur de *The Secular City* (1965), et Jürgen Moltmann, à qui l'on doit une *Théologie de l'espérance*.

L'auteure me critique également pour avoir écrit ce passage qui oublierait l'apport personnaliste : « Le traitement qu'on [les chrétiens de *Maintenant*] réserva à ces diverses questions (laïcité, idées politiques, contraception, etc.) dut beaucoup aux réformes conciliaires ainsi que, plus généralement, au désir de changement qui agitait le monde catholique dans les années 1960 et 1970 (p. 301)³ ». Il y a énormément à dire sur cette affirmation que l'auteure, à tort, juge excessive. Commençons par la laïcité. Vatican II a reconnu, dans deux documents marquants, la « juste autonomie des réalités terrestres » (*Gaudium et spes*, 1965) et le principe de la liberté religieuse (*Dignitatis humanae*, 1965). Ces documents ont marqué la fin officielle de l'idéal

² Dominique Marquis, « La *Revue dominicaine*, 1915-1961 : un regard catholique sur une société en mutation », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 62, n° 3-4 (hiver-printemps 2009), p. 407-427, [En ligne], [DOI: 10.7202/038520ar].

³ Marquis, compte rendu, *Mens*, p. 264.

catholique de l'État confessionnel. À cet égard, Vatican II marque un virage décisif. Je ne dis pas que la défense de la liberté religieuse et la dénonciation du constantinisme n'avaient jamais été entreprises auparavant, mais seuls ces textes ont permis que ces idées soient défendues aussi franchement et inconditionnellement. Avec l'appui de tels documents, les chrétiens de *Maintenant* pouvaient accueillir encore plus ouvertement les nouvelles théologies de la sécularisation et procéder à la liquidation de l'idéal de chrétienté. Quant aux idées politiques de *Maintenant*, il est clair que Vatican II a réhabilité la / le politique dans le monde catholique. Au sein de celui-ci a suivi un activisme sociopolitique nouveau. On excédait fréquemment le cadre d'un réformisme prudent qui avait été souvent la particularité des catholiques d'ici. Ce radicalisme nouveau était manifeste chez *Maintenant* qui *flirtait* parfois avec le mythe révolutionnaire. La revue a pu se convertir par ailleurs au socialisme grâce à Vatican II et à l'encyclique *Populorum progressio* (1967), qui ont mis en sourdine l'antisocialisme catholique. Quant à la contraception, c'est affaire bien connue que jusqu'au concile et aux travaux de la commission pontificale chargée de réexaminer la doctrine en matière de régulation des naissances (1964-1967), peu de catholiques ont osé défendre la contraception et critiquer sa prohibition romaine. Il aura fallu le contexte particulier des années 1960 et l'« esprit du concile » pour libérer la parole. Auparavant, seules les méthodes Ogino et sympto-thermique étaient vraiment envisagées.

Considérant l'écart existant entre les modalités du projet de réforme de l'Église des chrétiens de *Maintenant* et des réformateurs canadiens-français d'après-guerre, on peut douter, là aussi, de l'utilité de dissenter longuement sur une continuité supposément étroite entre ces deux projets. Alors que ces derniers n'avaient pas excédé, pour la plupart, une libéralisation interne de la chrétienté canadienne-française, par le truchement d'une décléricalisation et d'une rationalisation accrues des institutions confessionnelles, les chrétiens de *Maintenant* ont milité pour une sortie complète de la chrétienté et une intégration des croyants aux nouvelles structures laïques. Ils se

libéraient conséquemment d'un paradigme qui avait mis d'abord l'accent sur la *différence* et la *spécificité catholiques*, sur les plans institutionnel et cognitif. Compte tenu de cet écart et des autres raisons invoquées, je me suis donc limité à évoquer, sans plus, la notion d'une dette de *Maintenant* envers le personnalisme d'après-guerre.



Comptes rendus

Lucie Hotte (dir.). *René Dionne et Gabrielle Poulin : œuvres et vies croisées*, en collaboration avec Robert Yergeau, Ottawa, Éditions David, 2014, 260 p.

L'objectif de cet ambitieux recueil de textes publié sous la direction de Lucie Hotte est annoncé en quatrième de couverture :

Dès les années 1960, René Dionne et Gabrielle Poulin font partie de ceux et de celles qui œuvrent à la mise sur pied et à la reconnaissance des littératures québécoise et franco-ontarienne, lui en tant que chercheur et professeur, elle en tant qu'écrivaine et critique. Cet ouvrage explore l'étendue et l'importance de leur contribution aux littératures québécoise et franco-ontarienne et éclaire de ce fait une période importante de notre histoire littéraire.

Cet ouvrage, portant sur des « figures-clés de la littérature franco-ontarienne » (p. 8) propose de réhabiliter et de rendre hommage à des pionniers de la littérature de l'Ontario français qui, durant leur vie, n'ont pas reçu l'attention critique qu'ils méritaient. Le livre prend la forme d'une monographie à deux voix, c'est-à-dire composé de deux grandes parties : « René Dionne : l'archéologue du littéraire » et « Gabrielle Poulin : la conquête de la page blanche », à quoi s'ajoute une introduction d'une quarantaine de pages signée par Lucie Hotte, ainsi que les biographies des deux auteurs et les bibliographies sélectives de leurs œuvres respectives. L'originalité de l'ouvrage, soulignée par Hotte dans l'introduction, réside dans l'évaluation des contributions de René Dionne à « faire émerger la littérature franco-ontarienne de l'ancien corpus de la littérature canadienne-française » (p. 32), et dans la singularité de l'œuvre littéraire de Gabrielle Poulin, qui traite d'une variété de thèmes : du processus de l'écriture aux souvenirs d'enfance et à l'amour – ce qui permet de réévaluer un corpus critique et un corpus de création resté dans l'ombre.

Mens, vol. XVI, n° 1 (automne 2015)

D'emblée, le recueil met en lumière la générosité intellectuelle de René Dionne et de Gabrielle Poulin dans leurs projets de mener des recherches, d'étudier et de promouvoir la littérature franco-ontarienne. René Dionne (1929-2009) est considéré comme « le grand fondateur de la critique littéraire » (p. 32) en Ontario français; Gabrielle Poulin (1929-2015) est une des écrivaines importantes de la littérature franco-ontarienne du xx^e siècle. C'est l'admirable complémentarité de deux personnalités intellectuelles, créatrices et humaines qui passionne et constitue l'intérêt du livre. En nous apprenant que ce projet de publication a été lancé par feu Robert Yergeau, professeur à l'Université d'Ottawa, Lucie Hotte nous dévoile à la fois son bonheur de mener à bonne fin cette initiative et de nous confier « un livre nécessaire » (p. 8). Après avoir dressé le portrait du chercheur René Dionne – auteur d'anthologies littéraires, de biographies et d'histoires de la littérature, Hotte souligne l'importance de son travail littéraire et critique dans la constitution d'une histoire sociale, culturelle et linguistique de l'Ontario français. Comme le souligne Dionne lui-même, la littérature peut être « un moyen privilégié de recherche et d'affirmation de l'identité collective » (p. 30). Puis Lucie Hotte pose les repères de la carrière prolifique de Gabrielle Poulin – romancière, poète, auteure de mémoires et critique littéraire. Si Poulin conçoit sa démarche de création comme « la fascination de la page-qui-s'écrit et du pays-qui-se-fait » (p. 34), cela suppose aussi une certaine complicité avec le travail de son conjoint.

La première partie de l'ouvrage contient trois articles. Le premier, intitulé « René Dionne essayiste. Portrait du chercheur en humaniste », signé par Anne Caumartin, met en évidence les qualités humanistes de la « voix exemplaire » (p. 65) d'essayiste et de biographe de Dionne. Pour sa part, dans le deuxième article – « Pour d'heureuses retrouvailles avec la littérature québécoise » –, Robert Vigneault analyse deux anthologies portant sur la littérature québécoise, *La patrie littéraire* (textes réunis par René Dionne) et *L'âge de l'interrogation* (préparée par Dionne et Poulin). L'auteur souligne le rôle essentiel de ces volumes pour l'histoire et l'historiographie littéraires québécoises. Le

troisième article de cette partie, « René Dionne, l'histoire littéraire et la question des identités périphériques », signé par François Paré, porte sur les questions de légitimité du corpus littéraire et, particulièrement, sur la manière dont les compilations et les classements de Dionne étaient primordiaux pour « fonder dans le discours scientifique la spécificité de la littérature franco-ontarienne » (p. 90).

La deuxième partie de l'ouvrage, plus vaste, consacrée à Gabrielle Poulin, contient cinq contributions. Gilles Marcotte propose, dans son article intitulé « La passion de l'écriture. L'écriture de la passion », une analyse des thèmes de prédilection de Poulin : l'amour, la passion, l'intimité, la littérature comme libération. Dans la même veine, Estelle Dansereau, dans « Écrire le désir féminin dans les romans de Gabrielle Poulin : *La Couronne d'oubli* et *Le Livre de déraison* », étudie le topos du désir féminin en se penchant sur certaines notions comme le mimétisme, la mascarade, le miroir et le spéculum. Adoptant une perspective féministe, Marie-Andrée Caron, dans son texte intitulé « D'un morcellement de l'identité à la naissance de la liberté chez les héroïnes de Gabrielle Poulin », souligne que la quête d'identité permet à trois personnages féminins « d'atteindre la liberté que leur condition leur a continuellement enlevée » (p. 152). Dans une autre perspective, l'article de Kathleen Kellett, « L'espace sacré, l'espace profane et la quête de transcendance chez Gabrielle Poulin », examine les rapports entre le monde profane et le monde religieux en affirmant que le profane devient un lieu de rédemption. À la fin de cette deuxième partie, Johanne Melançon, dans son article « Gabrielle Poulin : la vie, l'écriture, la poésie », explore la manière dont l'écriture poétique est, pour Gabrielle Poulin, indissociable du vécu : l'oubli, l'ombre, le mouvement de la lumière, par exemple.

Les biographies de René Dionne et de Gabrielle Poulin, signées par Mathieu Simard, complètent le volume. À cela s'ajoute la « Bibliographie sélective de René Dionne », rédigée par Ariane Brun del Re, et la « Bibliographie de Gabrielle Poulin », préparée aussi par Mathieu Simard – ce qui témoigne du foisonnement et de la diversité des

productions littéraires et critiques des auteurs, tout en proposant des ressources pour d'autres chercheurs passionnés par leurs œuvres.

Par-delà les articles, les biographies et les bibliographies, l'ouvrage *René Dionne et Gabrielle Poulin : œuvres et vies croisées* – lauréat du Prix du Livre 2015 de l'Association des professeur.e.s des universités et collèges canadiens (APFUCC) – représente aussi une célébration scripturale et symbolique du travail de Robert Yergeau, initiateur du projet, décédé en 2011, sans avoir vu son aboutissement. Dans l'*incipit* du livre, Lucie Hotte écrit :

À l'automne 2010, mon collègue Robert Yergeau arrive en coup de vent, comme c'était son habitude, à mon bureau. Il m'invite à préparer avec lui un ouvrage en hommage à René Dionne et à Gabrielle Poulin. Il s'enflamme et s'emporte contre l'oubli dans lequel sont tombés ces « deux grands » de la littérature franco-ontarienne (p. 7).

Après tout, l'ouvrage « fait œuvre de mémoire » (p. 45) : il restitue les œuvres et vies croisées de René Dionne et de Gabrielle Poulin, et en même temps, rend hommage à Robert Yergeau, professeur, poète, critique – trois figures fondamentales du paysage littéraire francophone au Canada. Si par leur projet, Lucie Hotte et Robert Yergeau prennent le défi de mettre en lumière le rôle important de Dionne et de Poulin au « développement de la littérature franco-ontarienne » (p. 8), ils nous proposent à la fois des contributions de bonne qualité scientifique et des lectures inédites. Tant les littéraires que les historiens et les critiques trouveront dans ce volume des pistes de réflexion inspirantes et des ressources méthodologiques et scientifiques d'intérêt.

— Adina Balint
Département de langues et littératures modernes
Université de Winnipeg

Olivier Côté. *Construire la nation au petit écran : Le Canada, une histoire populaire de CBC/Radio-Canada (1995-2002)*, Québec, Éditions du Septentrion, 2014, 454 p.

Dans cet ouvrage tiré de sa thèse de doctorat, Olivier Côté s'intéresse à la série à grand déploiement *Le Canada, une histoire populaire*, télédiffusée à CBC et Radio-Canada entre 2000 et 2002. En plus de divertir et d'éduquer, cette série documentaire aura un mandat bien particulier, celui de répondre à la crise identitaire nationale induite par le référendum québécois de 1995. D'ailleurs, pour Mark Starowicz, maître d'œuvre de la série, cette crise est d'autant plus profonde que les Canadiens méconnaissent leur histoire. En présentant un récit historique glorieux, *Le Canada, une histoire populaire* cherchera ainsi à mieux enraciner les Canadiens et à susciter chez eux un sentiment de fierté partagé apte à (ré)unifier le pays.

Pour Côté, la série repose sur une mise en récit du passé qui reflète la vision de l'histoire des élites libérales, anglo-canadiennes, et particulièrement ontariennes, du pays, une vision qui ne conteste jamais la légitimité historique de l'État fédéral et qui se trouve au confluent de deux grands récits libéraux du « vivre ensemble » de l'histoire canadienne. Ainsi, son ouvrage montre l'influence de ces deux modèles sur la construction et la mise en scène de l'histoire présentée dans *Le Canada, une histoire populaire*.

Le premier de ces récits est issu du modèle britannique colonial (*Colony to Nation*) en vogue de 1850 à 1960. Centré sur la marche progressive vers la création de l'État-nation canadien (le *nation-building*), ce récit met l'accent sur la dualité et le bon-ententisme entre francophones et anglophones. Il laisse peu de place au genre et à la diversité ethnoculturelle dans l'histoire. Le second modèle, postcolonial et fruit du trudeauisme, émerge au cours des années 1960 sous la forme du libéralisme multiculturel. Pour Côté, ce modèle demeure essentiellement une reformulation du *Colony to Nation*. Tout en laissant une place importante à la dualité canadienne, il répond au besoin de reconnaissance des minorités ethnoculturelles

en promouvant le « mythistoire d'un Canada pluriel depuis toujours » (p. 13). Même s'il est possible de reconnaître dans *Le Canada, une histoire populaire* l'influence de ces deux récits, celui du multiculturalisme prédomine.

L'auteur fonde ses conclusions non seulement sur l'examen des dix-sept épisodes de la série, mais aussi sur l'étude empirique et qualitative des commentaires des historiens consultants, des différentes moutures des structures scénaristiques et historiques, des articles de journaux et de magazines, des entrevues réalisées avec différents artisans de la série ainsi que sur plus de 900 courriels de téléspectateurs envoyés à CBC / Radio-Canada. Côté base son analyse sur la théorie du codage / décodage issue des *Cultural Studies*. Ces deux pôles structurent d'ailleurs l'ouvrage composé de vingt-sept chapitres divisés en quatre parties. Alors que dans les trois premières parties l'auteur montre la nature politique de la série (codage), dans la dernière, il analyse sa réception par les téléspectateurs et les médias canadiens (décodage).

La première partie met en relief le rôle déterminant de Mark Starowicz dans l'élaboration de la série. De descendance anglo-polonaise et férù d'histoire, Starowicz est convaincu que CBC / Radio-Canada, par son mandat biculturel, est le diffuseur idéal de son projet de supersérie historique cherchant à (re)bâtir l'identité nationale. Il intervient à chaque étape de son développement, allant de son ébauche, en passant par la scénarisation et la conception du plan marketing. Au sommet de la hiérarchie, il a le dernier mot sur tout y compris l'embauche du personnel et des historiens, et ce, afin de former une équipe de travail qui saura partager sa vision. Cette recherche de cohérence n'empêche toutefois pas les tensions d'émerger. Ainsi, ce sont les rapports de force au sein de la hiérarchie de l'équipe de travail (entre journalistes et historiens, comité éditorial et réalisateur, réalisateur et équipe de recherche), ainsi qu'entre les deux principaux groupes linguistiques œuvrant sur le projet qui sont aussi explorés. Pour Côté, l'existence de l'idéologie socioprofessionnelle journalistique radio-canadienne partagée par les artisans de la série

permettra de dépasser tout engagement politique et social, et ce, au nom d'une cause commune : celle de rapporter objectivement l'histoire du Canada.

La deuxième partie de l'ouvrage porte sur les luttes concernant l'interprétation des données. Il s'agit probablement de la section la mieux réussie de l'ouvrage. L'auteur y mesure l'influence de chacun des artisans sur le contenu des scénarios, particulièrement celle des historiens. Pour chacun des épisodes, il s'attarde aux commentaires et aux critiques de ces derniers, mettant ainsi de l'avant les débats interprétatifs inhérents à la pratique historique. Fait intéressant, bien que la majorité des historiens soit composée de praticiens de l'histoire sociale, la série adoptera une perspective politico-militaire. Selon Côté, cela s'explique par le fait que Starowicz avait décidé que le contenu social ne dépasserait pas le quart de la trame narrative et ne serait présent qu'à partir des épisodes traitant des années 1960. Les historiens ont, au bout du compte, peu d'influence sur le contenu et l'orientation idéologique de la série, la montée dramatique des épisodes primant l'approche rigoureusement scientifique.

La troisième partie de l'ouvrage traite des dispositifs de dramatisation télévisuelle. Côté explore d'abord le genre auquel emprunte la série : celui du docudrame, une forme hybride du long métrage historique de fiction et du genre documentaire. La conception des épisodes est caractérisée par un effort de réalisme et de vraisemblance afin d'éviter que les téléspectateurs exercent une mise en perspective critique de l'histoire qui leur est présentée. Les artisans de la série veulent que leur public développe un lien affectif et émotif, ou historiciste, avec le passé.

Côté s'intéresse également à la représentation télévisuelle d'éléments clés de l'imaginaire anglo-canadien. Il s'attarde d'abord à la mise en scène du territoire, puis il analyse le rôle joué par les « figures transhistoriques » (p. 187) (Américains / Canadiens migrants, Autochtones / non-Autochtones, femmes / hommes). Il apparaît rapidement que la série est loin de proposer, comme elle prétend le faire, une histoire « populaire ». Cantonnés dans des stéréotypes, les femmes

et les Amérindiens y occupent un rôle effacé. Finalement, le véritable héros de l'histoire est un homme blanc, hétérosexuel, anglo-saxon, qui a en horreur tout ce qui touche aux Américains et qui est animé par les valeurs libérales du progrès et du multiculturalisme.

La quatrième partie de l'ouvrage traite de la stratégie publicitaire des concepteurs de la série ainsi que de sa réception par les médias et les téléspectateurs. Alors que la majorité des journalistes anglo-canadiens répète le contenu promu par Radio-Canada, à savoir que cette série est un remède contre l'amnésie collective apte à réunifier le pays, la réception est marquée par la contestation au Québec (beaucoup y voyant un outil de propagande fédéraliste) et l'indifférence dans les provinces de l'Atlantique.

Quant à la réaction des téléspectateurs, les conclusions de Côté, basées sur l'étude des courriels envoyés à CBC / Radio-Canada, semblent montrer la réussite de la campagne promotionnelle dirigée par l'équipe marketing de la série. Il s'en trouve tout de même quelques-uns pour contester le récit historique présenté, et ce, « en vertu de leur antilibéralisme, de conceptions nationalistes franco-québécoises, d'un féminisme diffus, d'un anticolonialisme militant ou de régionalismes assumés » (p. 17). L'étude de la réception des téléspectateurs est une des rares parties de l'ouvrage qui auraient profité d'une analyse statistique plus poussée. En effet, le lecteur doit se rendre à la page 24 de l'ouvrage (ou encore à l'annexe) pour saisir la méthodologie utilisée et (re)contextualiser les conclusions avancées. Aussi, les trop rares chiffres présentés par l'auteur pour soutenir son analyse ont malheureusement pour conséquence de diminuer sa portée argumentative. Il est effectivement difficile de savoir si la critique d'un téléspectateur est généralisée ou exceptionnelle.

Enfin, si depuis plusieurs années déjà les sociologues et les spécialistes des communications québécois s'intéressent à la télévision comme objet d'étude (voir, par exemple, les travaux de Jean-Pierre Desaulniers et de Véronique Nguyen-Duy), en explorant notamment les liens entre l'identité et le petit écran, on ne peut en dire autant des historiens. L'ouvrage de Côté a donc de quoi réjouir. Il est toutefois

dommage qu'il ne contienne aucune réflexion d'ordre critique, bibliographique ou encore méthodologique sur ce média. Malgré ces quelques lacunes, la recherche de Côté est fascinante. Elle met en exergue le processus critique ainsi que les tensions inhérentes à la création « de l'histoire », tout en soulignant combien le petit écran agit comme miroir de « nous-mêmes » et comme vecteur d'identité.

Les séries télévisuelles historiques, comme *Le Canada, une histoire populaire*, reposent sur une dynamique à la fois rétrospective et introspective qui contribue à transmettre et à bâtir une histoire et une mémoire du « nous » collectif. En d'autres termes, elles s'appuient sur une reconstruction et une représentation globale du passé conjuguée au temps présent. En même temps qu'elles évoquent le passé, elles reprennent les modèles et les enjeux sociaux du temps où elles sont produites, qu'il s'agisse des valeurs, des modes de vie et de pensée ou encore des modèles d'interaction sociale. Il n'y a pas à dire, la télévision et ses séries s'imposent ainsi comme des sources pertinentes pour l'historien des identités et des idées, ce que montre très bien l'ouvrage d'Olivier Côté.

— Anne Bruneau-Poulin
Chercheure indépendante

Martin Pâquet, Matteo Sanfilippo et Jean-Philippe Warren (dir.). *Le Saint-Siège, le Québec et l'Amérique française : les archives vaticanes, pistes et défis*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2013, 308 p.

Paru au début des années 1990, l'ouvrage pionnier de Roberto Perin, *Rome in Canada*, révélait l'influence déterminante de la bureaucratie vaticane dans la résolution des conflits politiques, religieux et linguistiques au Canada. Or, depuis la parution de cet ouvrage, les archives vaticanes sont demeurées en grande partie ignorées par les chercheurs francophones, alors que les études sur les relations diplomatiques du Canada (y compris le Québec) avec la France et la Grande-Bretagne ont connu un essor important.

Ces actes d'un colloque tenu à Rome les 5 et 6 mai 2011 et qui regroupait des chercheurs de diverses nationalités et traditions disciplinaires se proposent de rappeler à la fois le potentiel inestimable des archives vaticanes et de présenter les possibilités de recherche afin de favoriser une meilleure compréhension de l'histoire de l'Amérique française, laquelle s'inscrit dans la trame du catholicisme avec Rome comme centre décisionnel et métropole culturelle. C'est un véritable appel en faveur d'études transnationales et comparatistes destiné à renouveler une historiographie qui souffre cruellement de l'absence de ce genre de perspective et qui conçoit bien souvent son objet d'étude à l'intérieur de l'espace canadien, sans ramifications avec le « monde extérieur ».

D'emblée, cet ouvrage s'adresse surtout aux chercheurs en raison de l'importance accordée aux sources et aux fonds d'archives. D'autant plus qu'il s'inscrit à l'intérieur d'une réflexion sur les nouveaux modes de conservation, de classification et de diffusion des sources documentaires à l'ère de la mondialisation. Certains textes énumèrent et décrivent parfois de façon fastidieuse les différents fonds d'archives et leur contenu. Néanmoins, la dernière partie intéressera un public plus large et féru de l'histoire politique, culturelle et religieuse du Canada français. Il reste que la structure de l'ouvrage est relativement éclatée en raison de la contribution d'auteurs appartenant à diverses disciplines et possédant des intérêts de recherche variés. Ainsi, on retrouve des textes descriptifs portant sur le type de sources ou les fonds d'archives, des témoignages à caractère plus personnel, des problématisations du sujet de la recherche, et des travaux plus classiques d'analyse et d'interprétation des données puisées dans les archives du Vatican. D'autres textes, plus critiques, font état des difficultés que le chercheur pourrait rencontrer sur sa route : le financement de la recherche extrêmement coûteux ; l'éloignement géographique entre le chercheur et ses sources ; les contraintes de la vie professionnelle qui limitent l'engagement du chercheur tant dans le temps investi que dans ses déplacements ; et les barrières linguistiques liées à la langue des documents.

Heureusement, l'ouvrage est divisé en trois sections, qui assurent sa cohérence et le rendent facile d'accès même pour un lectorat qui connaît moins bien le domaine des archives. La première section porte sur les archives du Vatican et leur contenu documentaire. La deuxième section regroupe des auteurs qui présentent la contribution potentielle de certaines sources et suggèrent des pistes de recherche. Enfin, la dernière section rassemble des textes qui analysent principalement les enjeux politiques et religieux entourant les conflits entre les Irlandais et les Canadiens français à propos des nominations épiscopales, de la création des paroisses canadiennes-françaises et de la langue d'enseignement. Cette partie intéressera sans doute un public plus diversifié qui souhaiterait en connaître davantage sur un sujet qui inspire toujours la production historiographique. Ces travaux montrent, entre autres, l'apport des archives vaticanes, qui raffine nos connaissances déjà acquises sur les rivalités entre les Canadiens français et les Irlandais au sein de l'Église catholique et révèle l'importance de la *realpolitik*, privilégiée par les autorités vaticanes pour trancher les différends entre les deux groupes, et ce, la plupart du temps en faveur des Irlandais.

S'il existe un fil conducteur entre tous ces textes, c'est bien la notion de « réseau » : les réseaux entre les représentants des diverses nationalités de la hiérarchie ecclésiale ; les réseaux des voyageurs canadiens à Rome et les réseaux épistolaires, notamment de la « base locale », comme le résume bien Gérard Fabre. La plus grande contribution de cet ouvrage est sans doute de montrer comment ces réseaux se ramifient, entretiennent avec la bureaucratie vaticane des rapports politiques et favorisent les échanges culturels lors du séjour des Canadiens français dans la cité romaine. Ces relations avec la Ville éternelle sont aujourd'hui pratiquement oubliées et leur héritage politique, culturel et religieux sur le tissu identitaire et social du Canada français est largement sous-estimé. C'est toute une nouvelle grille d'analyse et de compréhension du Canada francophone d'hier à aujourd'hui que nous propose cet ouvrage. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions où il reste tant à faire, que le chercheur soit pris

de vertige devant la tâche à accomplir. En effet, une double constante demeure dans les textes des auteurs, celle de l'abondance et de la diversité des archives vaticanes, dont l'accessibilité est très variable – et qui, pour certains, prend presque la forme d'un « capharnaüm » –, et celle de la nécessité de produire des inventaires, des guides et des éditions électroniques pour faciliter la tâche du chercheur.

Cet ouvrage demeure donc incontournable pour se mettre au fait d'un nouveau chantier en construction et pas seulement en histoire, mais aussi en archivistique, en théologie, en sociologie et dans bien d'autres domaines d'études. Cependant, un bémol doit être mis. Même si les archives vaticanes agrandissent le territoire de l'historien, il semble que nous ne soyons pas encore rendus à une histoire transnationale et comparatiste, laquelle a encore trop peu droit de cité dans les historiographies québécoise et canadienne et qui constitue sans nul doute l'un de leurs maillons faibles. Force est de constater que les chercheurs s'intéressent aux archives vaticanes dans la mesure où cette documentation complète leur collecte de données dans les archives canadiennes. Ce qui n'est pas mauvais en soi, bien au contraire, puisque cela permet d'arrimer les sources locales davantage axées sur le catholicisme pratiqué sur le terrain et le patrimoine religieux à celles du Saint-Siège, qui témoignent des politiques de la diplomatie vaticane et du contexte international.

Cependant, tout un pan de la recherche est vraisemblablement négligé, pour reprendre certaines suggestions de Laura Pettinaroli, celui qui mettrait en lumière l'expérience convergente des immigrants et des migrants catholiques sur le sol nord-américain qui, à l'instar des Canadiens français, défendent leur attachement à leur langue et à la culture au sein du réseau institutionnel catholique. De plus, la situation des minorités nationales dans les empires russe, austro-hongrois et allemand – minorités qui entrevoient l'Église catholique comme un rempart contre l'assimilation de leur langue et de leur culture par un gouvernement centralisateur, le plus souvent celui de la majorité au pouvoir – ne constituerait-elle pas un parallèle intéressant avec les communautés francophones hors Québec?

Il ne faut pas se leurrer. Une histoire transnationale et comparatiste est confrontée à des contraintes financières, spatiotemporelles et linguistiques qui rendent ardues les recherches. Néanmoins, *Le Saint-Siège, le Québec et l'Amérique française* a le mérite de montrer la voie et surtout de nous rappeler que l'expérience historique du Canada français s'inscrit dans cette double trame, soit celle de l'aventure française en Amérique et celle de l'aventure catholique en Amérique. Dans les dernières décennies, l'historiographie a retenu surtout la première pour marginaliser la seconde, alors qu'à bien des égards, il s'agissait des deux faces d'une même médaille.

— Jean-Philippe Croteau
Université du Sichuan

Sébastien Couvrette. *Le récit de la classe moyenne : la publicité des quotidiens montréalais, 1920-1970*, Montréal, Leméac éditeur, 2014, 240 p.

Omniprésente dans les médias, la publicité suscite des réactions variées qui vont de l'admiration enthousiaste à l'agacement profond. Bien des chercheurs intéressés par l'histoire sociale, l'histoire culturelle et l'histoire du genre l'ont utilisée, reconnaissant ainsi que le langage publicitaire peut être très éloquent. Mais la plupart du temps, dans l'historiographie québécoise, les annonces publicitaires servent de complément à d'autres sources écrites estimées plus substantielles et contribuent à la compréhension de phénomènes précis, comme l'évolution de la signification d'une fête, la popularité de certaines activités ou l'usage de différents produits. En analysant un vaste échantillon de messages publicitaires parus dans les quotidiens montréalais durant cinq décennies, Sébastien Couvrette attaque de front l'histoire de ce type de discours qu'il considère comme un tout cohérent, riche et historiquement significatif. Il montre que la publicité n'est pas qu'un accessoire ou un sous-produit du développement d'un Québec capitaliste, libéral et moderne ; elle fut

essentielle à la construction sociale et à la transformation des identités de classe et de genre.

L'auteur conçoit la publicité non pas comme un portrait fidèle de la société, mais comme un ensemble de représentations normatives. Puisque l'objectif consiste à interpeller des consommateurs et consommatrices potentiels, ces images réfèrent à des valeurs et des idéaux relativement conformistes. Ainsi, selon lui, la publicité remplit plusieurs rôles : stimuler la consommation et renforcer des normes sociales en montrant aux gens des modèles idéalisés, certes, mais accessibles et désirables. Sébastien Couvrette constate une grande cohérence dans la façon dont les annonces de l'époque conjuguent sexe et classe sociale. Dans le premier chapitre, il effectue une mise en contexte à la fois concise et efficace qui retrace l'histoire de la publicité, traite de l'évolution des stratégies et des produits annoncés et de la présence de ce type de discours dans la presse quotidienne. Le chercheur explique pourquoi il a choisi de puiser son échantillon d'annonces dans les pages du *Montreal Daily Star*, de *La Presse* et du *Devoir*. Il affirme que ces journaux constituent des véhicules publicitaires distincts par la langue, le statut socioéconomique du lectorat, l'allégeance politique et le modèle d'affaires des individus ou des entreprises qui les contrôlent. Les valeurs chères à Henri Bourassa ont d'ailleurs eu une influence importante sur la place de la publicité dans *Le Devoir* et sur les annonceurs présents. L'auteur dresse également les principales caractéristiques de la classe moyenne. Ce groupe est doté de contours flous lorsqu'il s'agit de ses échelons supérieurs et inférieurs, mais il est visible en raison de sa position médiane, des professions et emplois occupés par les hommes et de ses pratiques de consommation. Couvrette pose les bases de certains éléments qui permettent de distinguer les identités de genre, en traitant des pages féminines et sportives, dans lesquelles les éditeurs et les annonceurs placent les réclames en fonction des activités et des champs d'intérêt attribués aux hommes ou aux femmes.

Les chapitres deux, trois et quatre sont construits autour d'une structure thématique. L'image des femmes, puis celle des hommes

sont traitées successivement, alors que le dernier chapitre est consacré à l'analyse des points de convergence et de divergence entre ces publicités genrées. La hiérarchie des sexes décrite par Couvrette confirme plusieurs observations faites en histoire des femmes et du genre, dont celle voulant que les annonces renforcent l'idéologie des sphères séparées et la domination masculine. Dans ce modèle, les femmes restent cantonnées à un rôle limité et à une image conformiste. L'analyse effectuée par Sébastien Couvrette montre bien la mécanique de cette représentation sociale. Il traite non seulement de la composition des images, des activités représentées, des attitudes corporelles illustrées, de l'usage des émotions, de la sexualité et des tabous, mais aussi de l'absence ou de la rareté des femmes dans certains types de publicités. L'auteur innove davantage lorsqu'il relie la construction de la féminité à celle de la classe moyenne. Le portrait figé de la femme dans la maternité, la jeunesse, la séduction et la passivité ne convient pas qu'au patriarcat. Il s'insère aussi dans l'image idéale de la classe moyenne, où les femmes restent prétendument à l'abri du labeur imposé aux membres des classes plus modestes. Les publicités de produits ménagers ou de cosmétiques laissent souvent supposer, par exemple, que les mains des femmes aisées ne devraient pas porter les marques du travail domestique. Ce portrait semble assez statique ; même lorsque les femmes qui occupent un emploi rémunéré deviennent plus visibles, la publicité idéalise la maternité et la domesticité. Les images de la travailleuse et de la célibataire, plus rarement exploitées en publicité, sous-entendent que ces situations sont des transitions obligées vers le statut d'épouse et de mère ou alors elles servent de références à des fonctions féminines traditionnellement associées aux soins de santé et à l'univers domestique.

Le portrait des hommes remplit aussi ce double rôle de définition de classe et de genre. Selon Couvrette, les hommes de la classe moyenne seraient réceptifs à des discours qui leur proposent de nouvelles manières de prouver leur virilité, car ils manquent d'occasions de montrer leur force physique. Tenue vestimentaire élégante, carrure virile, pratique sportive, consommation d'alcool et de produits du

tabac sont autant de marqueurs de la masculinité offerts par les annonces publicitaires. Après la Seconde Guerre mondiale, c'est par la paternité que ces hommes devraient s'affirmer. Le père aimant, amical et protecteur, qui contracte une police d'assurance-vie, amène sa famille à la pêche ou régale ses proches d'un repas qu'il prépare lui-même au barbecue, devient un exemple à suivre, selon les producteurs de publicités. L'auteur souligne avec à-propos que la figure masculine domine même lorsque l'homme est représenté dans la sphère privée, où sa présence procure stabilité, plaisir et bonheur, tandis que les services rendus par les femmes sont plus souvent dépeints comme quotidiens et ordinaires.

Dans l'univers publicitaire, hommes et femmes se rencontrent au sein du couple et de la jeune famille, structures dont la réussite transparaît par la pratique de la villégiature, la participation à la vie mondaine et l'acquisition d'une maison. C'est par l'image du couple que la définition de la classe moyenne se cristallise et se solidifie sur les bases du mythe de la prospérité, surtout dans les années 1950 et 1960, alors que les Montréalais et Montréalaises se voient offrir le rêve américain des vacances annuelles, des voyages, de l'automobile et du pavillon de banlieue. Cette vision exclut certains groupes sociaux, comme le montre l'analyse des images de jeunes enfants, de personnes âgées et de membres de communautés ethniques minoritaires, dont la présence n'indique pas leur statut de participants à la société de consommation, mais sert à évoquer la tradition, la prévoyance, l'exotisme, ou encore, à susciter la nostalgie, l'anxiété ou l'amusement.

L'analyse thématique effectuée par Sébastien Couvrette établit très efficacement les liens entre les identités de genre et de classe. Il réfère abondamment à son échantillon de sources, et les lecteurs apprécieront l'annexe, qui reproduit une soixantaine de publicités. Toutefois, la structure de l'ouvrage ne rend pas aussi bien compte des changements survenus au cours des cinquante années explorées. Selon l'auteur, l'image des femmes est demeurée plutôt statique, mais il affirme que celle des hommes a changé à mesure que la consommation s'est démocratisée. Ces transformations sont brièvement

évoquées, mais nous pensons que la démonstration aurait pu être renforcée par une analyse chronologique un peu plus approfondie et des références plus nombreuses à l'historiographie. La question des différences entre les groupes socioéconomiques a piqué notre curiosité tout en nous laissant un peu sur notre appétit. Couvrette affirme que certains annonceurs ciblaient différemment les clientèles anglophones et francophones de Montréal, en offrant des produits de luxe moins chers aux seconds. Il laisse donc entendre que l'accession des francophones à la classe moyenne ne s'est pas effectuée selon les mêmes modalités que celle des anglophones. Bien sûr, d'autres chercheurs ont exploré les différences économiques entre ces groupes sociolinguistiques, mais il serait fascinant d'en apprendre davantage sur la manière dont ces disparités se traduisaient dans la publicité et dans l'acte de consommer. Recouper l'analyse des annonces de maisons à vendre avec l'histoire des banlieues de Montréal aurait pu apporter plus d'informations sur ces distinctions, par exemple.

Ces quelques bémols n'ont cependant pas obscurci notre appréciation globale de ce *Récit de la classe moyenne*. Ce livre montre bien à quel point les identités de genre et de classe étaient inséparables et enrichit notre connaissance des normes, des valeurs et des idéaux partagés par les Montréalais et Montréalaises, anglophones et francophones, au cours du xx^e siècle. Il constituera certainement une référence appréciée par les chercheurs qui souhaitent analyser le discours publicitaire dans une perspective historique.

— Caroline Durand
Département d'histoire
Université Trent

Alexandre Dumas. *L'abbé Pierre Gravel, syndicaliste et ultranationaliste*, Québec, Éditions du Septentrion, 2014, 320 p.

Dans l'histoire du Québec des deux premiers tiers du xx^e siècle, le nom de l'abbé Pierre Gravel (1899-1977) revient souvent – mais

toujours en surface, ou plutôt de façon souterraine, en notes de bas de page, et de manière disjointe, comme s'il s'agissait de deux ou trois individus.

Son nom n'est pas inconnu des spécialistes du syndicalisme d'avant-guerre ou de l'industrie minière. Et pour cause : ce curé engagé, en poste à Thetford Mines de 1924 à 1935, se signale par une défense hardie, impétueuse, parfois violente des ouvriers de l'amiante contre leurs patrons anglophones et ploutocrates, qui tranche avec le ton et la doctrine des premières décennies du syndicalisme catholique au Canada français.

Par ailleurs, les chercheurs qui tentent de démêler l'écheveau du nationalisme basé à Québec dans les années 1935-1945 rencontrent aussi sur leur route cet abbé, devenu curé de la paroisse Saint-Roch, qui avait été condisciple de René Chaloult, avait enseigné à Paul Bouchard au Petit Séminaire de Québec, était devenu indépendantiste dès le début de l'âge adulte et s'était lié – d'amitié et d'idées – avec les Philippe Hamel, Oscar Drouin et Ernest Grégoire, autres figures de proue de ce milieu. C'est bien l'abbé Gravel que Roger Lemelin décrit, sans le nommer, dans *Les Plouffe*, dans la scène de la procession contre la conscription qui se tient dans la Basse-Ville en 1940, lorsqu'il évoque « un abbé au verbe enflammé, bien connu par ses violentes sorties antibritanniques et ses prêches nationalistes » (p. 287).

Finalement, ceux qui se sont penchés sur le régime Duplessis d'après-guerre croisent souvent le curé de Boischatel (sa dernière paroisse, à compter de 1946), ami personnel du premier ministre, pourfendeur des francs-maçons (souvent associés aux Juifs), des communistes et des laïcistes, se maintenant dans une intransigeance droitiste jusqu'à son décès – ce qui en fera, de plus en plus, un personnage en porte-à-faux avec son temps.

Mais justement, Gravel n'est connu que par de brefs apartés, principalement parce que son œuvre abondante s'est exprimée surtout dans des hebdomadaires régionaux et des conférences très courues à l'époque, mais ayant laissé peu de traces. C'est dire tout le mérite de l'historien Alexandre Dumas, d'abord de s'être livré à une recherche

fouillée qui éveille notre mémoire collective, puis d'avoir tenté de réunir les pans en apparence décousus de sa vie et de ses idées, afin d'expliquer des paradoxes, des changements de cap qui ne sont souvent qu'apparents.

Il existe en effet une constance dans le parcours de l'abbé Gravel. Il appartient à la famille des traditionalistes catholiques, celle qui marche dans le sillage de M^{gr} Paquet, de Lionel Groulx et de la doctrine sociale de l'Église et qui s'abreuve, à l'occasion, aux sources de la droite française maurrassienne ou fascisante. C'est sur cette voie que Gravel orientera sa vie. Ses engagements concrets varieront avec le temps, en raison des circonstances changeantes, certes, mais peut-être davantage de sa personnalité tout d'une pièce, qui l'incite au jusqu'au-boutisme partout où il s'engage. Il n'est ni un théoricien construisant une œuvre de longue haleine ni un universitaire, et il s'adresse principalement à un auditoire d'ouvriers et de gens modestes, ce qui aide aussi à expliquer la nature tranchée de ses positions.

Son syndicalisme de choc des années 1920 et 1930 peut se comprendre autant par son cœur de chrétien indigné devant la prolétarianisation d'un peuple que par son nationalisme qui lui révèle à quel point l'exploitation sociale est jumelée à l'exploitation nationale. Lorsque le syndicalisme de la Confédération des travailleurs catholiques du Canada deviendra plus combatif, avec les Gérard Picard et les Jean Marchand, il s'en détournera, subodorant du socialo-communisme. Gravel n'éprouve que méfiance à l'égard de ces chefs « qui prennent leur scotch tous les midis et qui, dans les assemblées, hurlent et prônent la lutte des classes » (p. 275). Son attrait pour les dictateurs européens, après le milieu des années 1930, attrait qui ne se démentira pas – il louange encore Franco et surtout Salazar après la guerre –, provient de son exaspération devant la non-résolution de la Crise et de son adhésion sans nuances aux idées de certains auteurs français comme Charles Maurras ou Henri Massis, là où les traditionalistes canadiens-français comme Groulx tendaient plutôt à chercher de l'inspiration stylistique ou des confirmations idéologiques. Le rapprochement tardif avec Maurice Duplessis surprendra

à première vue chez cet ancien fervent militant de l'Action libérale nationale ; mais l'abbé Gravel finit par voir en lui un précieux rempart contre les forces de gauche. Enfin, après 1960, au moment même où le sentiment indépendantiste sort de la marginalité et commence à constituer une option viable, Gravel reste sur son quant-à-soi, ne voulant pas être associé à la teinte de gauche qui colore désormais la Cause.

Dumas présente patiemment les choix de l'abbé Gravel, sans se priver de les commenter, favorablement ou défavorablement selon les cas, mais sans se livrer non plus à des jugements faciles. L'attention soutenue aux divers contextes, le recours constant à des citations, l'éclairage occasionnel de l'historiographie, sans parler de la limpidité de la prose, tout cela concourt à faire revivre une personnalité oubliée. Avec cette étude, on comprend mieux désormais que les chemins de la droite d'idées aient connu des méandres, au gré des individualités et des circonstances, sans pour autant se caractériser par des contradictions ou des incohérences. L'abbé Gravel ne fut pas une figure de premier plan de notre histoire, et l'auteur ne le prétend nullement, mais les lecteurs sauront gré à Alexandre Dumas d'avoir pris la peine d'éclairer son cheminement.

— Xavier Gélinas
Musée canadien de l'histoire

Joseph Yvon Thériault. *Évangéline : contes d'Amérique*, Montréal, Québec Amérique, 2013, 399 p.

Huit ans après avoir remis en question, dans *Critique de l'américanité*, les fondements idéologiques et épistémologiques d'un concept alors en vogue dans le champ des études québécoises, Joseph Yvon Thériault nous propose, dans ce nouvel essai, une lecture captivante d'un phénomène qui apparaît pourtant exemplaire de l'américanité, soit la contribution du poème de Henry Wadsworth Longfellow au processus ayant présidé à la construction de trois identités collectives distinctes : l'identité américaine (nationale), l'identité acadienne

(nationalitaire) et l'identité cadienne de la Louisiane (ethnique). Tout se passe donc comme si, après avoir vilipendé les travers et les dérives de l'américanité, Thériault s'ingéniait à nous donner une illustration de ce que pourrait être l'usage réfléchi de ce paradigme critique, en retissant patiemment les fils de « l'histoire identitaire de l'Amérique » (p. 14).

L'hypothèse centrale défendue par Thériault dans son essai est que le poème de Longfellow a participé à la fondation et à l'élaboration de trois récits différents : le récit américain, le récit acadien et le récit cadien. Dans la première partie de son essai, intitulé « Évangéline l'Américaine », selon moi la plus convaincante et la plus resserrée de l'ouvrage, Thériault schématise de façon remarquable le contexte entourant la création d'Évangéline. Si au départ l'identité américaine a été élaborée en fonction de l'esprit des Lumières, tout bascule avec l'avènement du romantisme au XIX^e siècle, qui va s'activer à construire un récit national. Ce récit s'articulera dans un premier temps autour de l'épisode des pèlerins du *Mayflower*, épisode qui donne un caractère messianique à la fondation des États-Unis et justifie bientôt l'idée de destinée providentielle du pays (*The Manifest Destiny*) pour ensuite nourrir toute la mythologie de la Frontière, telle que définie par Frederic Jackson Turner. C'est dans cet état d'esprit que s'inscrit l'œuvre de Longfellow. Publié en 1847, le poème *Évangéline* s'inspire à la fois de la tradition allemande (usage de l'hexamètre propre au récit de fondation, action campée dans le décor de la forêt nordique, thème de la séparation des amants), des principes démocratiques américains et de la mythologie de la Frontière. Le génie de Longfellow a été d'intégrer la réalité française et catholique de l'Acadie des origines à l'histoire de l'émergence de la nation américaine, la déportation des Acadiens illustrant les affres de la situation coloniale et les abus du pouvoir britannique, et leur établissement en Louisiane la supériorité des principes démocratiques. La longue errance d'Évangéline dans l'*Hinterland* américain exprime pour sa part l'attrait ressenti par Longfellow et ses contemporains pour l'esprit de la Frontière et les grands espaces de l'Ouest. *Évangéline* constitue ainsi un grand récit

fondateur qui a contribué à façonner l'identité américaine, d'où l'extraordinaire popularité du poème du vivant de Longfellow. Mais cette popularité, comme Thériault l'explique bien, va décliner rapidement par la suite, le récit américain se transformant pour s'accorder, au lendemain des grandes vagues d'immigration du début du xx^e siècle, à l'expression d'une société de consentement et non plus de descendance. Cette transformation explique l'oubli dans lequel va tomber la figure d'Évangéline : fille du *Mayflower* et non d'Ellis Island, l'héroïne du poème de Longfellow va bientôt disparaître des mémoires, du moins aux États-Unis.

Il en va tout autrement pour le deuxième avatar de la figure, Évangéline l'Acadienne, qui fait l'objet de la partie suivante de l'essai de Thériault. Cette deuxième partie, qui touche de façon encore plus directe aux préoccupations de l'auteur, qui est lui-même d'origine acadienne, brosse un portrait saisissant de l'évolution de l'identité acadienne depuis 1755. Au moment où la figure d'Évangéline est à l'apogée de sa gloire aux États-Unis, elle fait son apparition en Acadie, grâce à la traduction qu'en a faite le poète canadien Pamphile Le May. Selon Thériault, les Acadiens présents dans les provinces maritimes dans les décennies qui suivent le Grand Dérangement n'auraient gardé aucun souvenir ou presque des déportations, et encore moins de leur expulsion de Grand-Pré, pour la bonne raison que la très grande majorité de ceux et celles qui ont été déportés au loin ne sont jamais revenus dans la région qui les a vus naître, à l'exception des habitants de la Baie-Sainte-Marie, en Nouvelle-Écosse. Dépouillés de mémoire et d'identité collectives, les Acadiens des Maritimes auraient donc été dans l'impossibilité de construire leur propre récit, du moins jusqu'à la publication de *La France aux colonies* de Rameau de Saint-Père en 1859, qui met en forme le récit acadien à partir de la vision léguée par Longfellow. La traduction d'*Évangéline* par Pamphile Le May en 1865 et la publication, un an plus tard, du roman *Jacques et Marie* de Napoléon Bourassa viendront donner une touche canadienne au récit de Longfellow. Thériault décrit bien les transformations que la traduction libre de Le May fait subir au texte

original et qui en modifient le dessein d'ensemble, par exemple en accentuant la cruauté des Anglais. Le roman de Bourassa participe du même mouvement de *canadianisation*, que viendra parachever la publication, en 1887, d'*Un pèlerinage au pays d'Évangéline* de l'abbé Henri-Raymond Casgrain. Les principaux acteurs de la Renaissance acadienne seront ainsi à même de construire le récit acadien autour d'une mémoire en quelque sorte inventée, celle de la déportation de 1755. Thériault retrace bien l'action décisive de ces penseurs de l'identité acadienne, qu'il s'agisse de l'abbé Marcel-François Richard, de Pascal Poirier, de Placide Gaudet, de Pierre-Amand Landry et consorts, qui appartiennent à la même génération et que Thériault appelle les enfants d'Évangéline, tant ils ont été marqués par la vision victimaire du poème de Longfellow et par l'épisode douloureux du Grand Dérangement. C'est cette tradition qui sera mise à mal à partir des années 1960 et 1970, notamment par les essayistes Jean-Paul Hauteœur et Michel Roy. Certains essaient alors de substituer à la figure imaginaire et passive d'Évangéline de nouvelles figures d'identification, considérées comme plus vraies, plus véridiques (Beausoleil Broussard et Louis Mailloux). Deux écrivains sont représentatifs de ce courant qui remet en question la figure d'Évangéline : Antonine Maillet et Herménégilde Chiasson. Thériault s'ingénie pourtant à montrer que ces deux auteurs font de l'« évangelisme » sans le vouloir. Cela dit, Thériault ne parvient pas tout à fait à nous convaincre, son analyse des œuvres de Maillet et de Chiasson restant assez superficielle.

La troisième partie nous entraîne sur les traces d'Évangéline en Louisiane, parachevant ainsi le trajet qui va d'une logique nationale (Évangéline l'Américaine) à une logique nationalitaire (Évangéline l'Acadienne) à une logique ethnique (Évangéline la Cadienne). Thériault décrit très bien comment la conception romantique de l'histoire des Acadiens héritée du poème de Longfellow a trouvé un terreau de choix en Louisiane, où l'établissement des Acadiens s'est fait dans le contexte d'une société neuve, ce qui a favorisé l'émergence d'une culture de type ethnique, centrée sur l'individu et sa famille. Là aussi la mémoire vivante de la déportation aurait rapidement

disparu, avant d'être relayée par une mémoire d'emprunt tributaire du poème de Longfellow. En Louisiane comme en Acadie du Nord, les années 1960, 1970 et 1980 entraîneront de profonds bouleversements, et la figure d'Évangéline sera bientôt considérée comme du « fakelore », c'est-à-dire comme une tradition mensongère destinée à gommer les traces de la culture populaire.

L'excellent essai de Joseph Yvon Thériault se clôt par un long épilogue, « Évangéline postmoderne », rédigé sur un ton plus personnel et en un sens plus éclaté. Prenant acte des nouvelles lectures de l'œuvre de Longfellow aux États-Unis, qui réhabilitent sa dimension cosmopolite, Thériault en profite pour interroger ce qu'il considère comme les dérives actuelles du discours identitaire acadien. Plusieurs passent à la trappe, depuis l'auteur de ces lignes jusqu'à l'écrivaine Georgette Leblanc, en passant par Herménégilde Chiasson et Serge Patrice Thibodeau. L'auteur se montre particulièrement critique face au Congrès mondial acadien, un événement tendant à exprimer qu'« il n'existe plus d'Acadie mais que des Acadiens » (p. 364), ce qui confine justement le peuple acadien dans la logique victimaire héritée de Longfellow. La boucle est ainsi bouclée : on n'échappe pas facilement à Évangéline, à moins de s'appeler Gabriel!

— Jean Morency
Département d'études françaises
Université de Moncton





RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES

*Revue pluridisciplinaire
exclusivement consacrée à l'étude
de la société québécoise et du Canada français*

Recherches sociographiques, Faculté des sciences sociales, Département de sociologie
1030, av. des Sciences-Humaines, bureau 3465, Université Laval, Québec QC G1V 0A6
Téléphone : 418-656-3544 • Télécopieur : 418-656-7390 • rechsoc@soc.ulaval.ca

Païement en ligne : www.soc.ulaval.ca/recherchessociographiques/

DANS CHAQUE NUMÉRO

Des études empiriques inédites sur des sujets très variés
Des essais critiques pour stimuler les débats et la réflexion théorique
Des comptes rendus couvrant systématiquement l'essentiel des parutions récentes
Des approches pluridisciplinaires de l'histoire à l'économie,
en passant par la sociologie, la science politique et la littérature





ABONNEMENT À

MENS

Revue d'histoire intellectuelle et culturelle

La revue *Mens* est vouée à l'étude de l'histoire intellectuelle et culturelle de l'Amérique française. Elle paraît sur une base semestrielle, les printemps et automne de chaque année. Pour s'abonner, il suffit de remplir ce bon et de l'envoyer avec son paiement à l'adresse suivante :

**Revue *Mens*
CRCCF
Université d'Ottawa
Pavillon Morisset
65, rue Université, pièce 040
Ottawa (On) K1N 6N5**

Nom, Prénom / Institution

Adresse

Ville

Province / État

Code postal

Courriel

Téléphone

Pour les abonnements à la version numérique, les institutions, les consortiums et les agences d'abonnements doivent communiquer avec Érudit :

Tél. : 514 343-6111, poste 5500

Courriel : client@erudit.org

Type d'abonnement

(Tarif + 5 % de TPS pour le Canada)

- ☐ Étudiant (23 + 1,15 = 24,15 \$)
- ☐ Étudiant – 2 ans (38 + 1,90 = 39,90 \$)
- ☐ Régulier (28 + 1,40 = 29,40 \$)
- ☐ Régulier – 2 ans (48 + 2,40 = 50,40 \$)
- ☐ Institution (38 + 1,90 = 39,90 \$)
- ☐ Soutien (50 \$ ou autre _____ \$)
- ☐ Régulier – étranger (46 \$ USD)
- ☐ Institution – étranger (51 \$ USD)

Paiement par chèque libellé à l'ordre de
Revue *Mens*

☐ Cochez pour obtenir un reçu

N° d'enregistrement TPS : R119278877



