

Université de Montréal

**La patrimonialisation au Québec :
Ethnographie d'un milieu associatif dédié à la musique traditionnelle**

Par : Marie-Ève Vautrin-Nadeau

Département de communication
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître es sciences
En sciences de la communication

Février 2017

© Marie-Ève Vautrin-Nadeau

SOMMAIRE

Ce mémoire interroge la notion de patrimoine culturel immatériel, dont l'UNESCO a proposé une définition normative et qui désigne « [des] traditions ou [des] expressions vivantes héritées de nos ancêtres et transmises à nos descendants » (UNESCO, 2003c). Il propose une exploration des modalités contemporaines de la patrimonialisation musicale. Réalisé dans la foulée d'une démarche ethnographique multisite (Marcus, 1995), qui s'est amorcée en juillet 2015 dans le cadre du festival Mémoire et Racines (Saint-Charles-Borromée, Lanaudière), il considère l'articulation entre patrimoine et musique traditionnelle du Québec comme problématique. Alors que le Conseil québécois du patrimoine vivant (CQPV) accorde un statut patrimonial à la musique traditionnelle et en promeut la dimension de « richesse collective », le mémoire met l'accent sur ce qui informe sa constitution, son déploiement. Il cherche à en expliciter les enjeux sur la base d'un travail empirique et en vertu d'un point de vue pragmatique.

Mots-clefs : patrimoine culturel immatériel, patrimonialisation, milieu associatif, musique traditionnelle « québécoise », ethnographie

ABSTRACT

Questioning the notion of intangible cultural heritage, for which UNESCO proposed a normative definition, and which refers to "living traditions or expressions inherited from our ancestors and transmitted to our descendants" (UNESCO, 2003c), this thesis proposes an exploration of the contemporary modalities of musical heritagization. Launched in July 2015 as part of a multi-sited ethnographic approach (Marcus, 1995) and in the context of the Mémoire et Racines festival (Saint-Charles-Borromée, Lanaudière), it situates the articulation of Québec traditional music and heritage as a problem not to be taken for granted. While the *Conseil québécois du patrimoine vivant* (CQPV) grants heritage status to traditional music and promotes the "collective wealth" dimension, the paper seeks to clarify the issues on the basis of empirical work and through a pragmatic point of view.

Keywords: intangible cultural heritage, heritagization, associations, Québec traditional music, ethnography

TABLES DES MATIÈRES

Sommaire	i
Abstract	ii
Table des matières.....	iii
Liste des annexes	v
Liste des figures et vignettes	vi
Liste des sigles et abréviations.....	vii
Remerciements.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : Problématisation.....	5
1.1 Mise en contexte	5
1.2 Éléments de théorisation	11
1.2.1 Le <i>Authorized Heritage Discourse</i> : un point d’entrée théorique.....	11
1.2.2 La vision canonique du patrimoine, et après?.....	12
1.2.3 Penser la patrimonialisation en train de se faire.....	14
1.3 Sur la piste de la musique traditionnelle du Québec.....	18
CHAPITRE 2 : Méthodologie – Pour une démarche ethnographique.....	19
2.1 Pour une démarche ethnographique contemporaine	19
2.1.1 La « crise de la représentation » : un point tournant en recherche ethnographique..	20
2.1.2 Recherche ethnographique et réflexivité.....	22
2.2 Mise en perspective et réflexion sur mon processus de recherche de « terrain »	23
2.2.1 Mémoire et Racines, une « porte d’entrée » sur le « patrimoine vivant »	24
2.2.2 Recherche ethnographique et positionnements	27
2.2.3 Un parcours et ses nombreux déplacements	31
CHAPITRE 3 : Vous avez dit « patrimoine vivant »?.....	35
3.1 Entrée en matière, ou comment situer la musique traditionnelle « québécoise »	35

3.1.1 Quand le « trad » a ses raisons	38
3.2 « Faire vivre la tradition » : questions de médiations	43
3.2.1 Une pratique musicale et ses manifestations.....	45
3.2.2 Entre amour de la « tradition » et professionnalisation.....	53
3.3 Autoriser la patrimonialisation musicale : de la centralité de l'événement public.....	57
CHAPITRE 4 : Le <i>jam session</i> , un dispositif patrimonial.....	60
4.1 Le jam session : une petite séduction.....	60
4.2 Aimer et faire aimer la « tradition » musicale	65
CONCLUSION.....	69
BIBLIOGRAPHIE.....	70

LISTE DES ANNEXES

Annexe 1 – Chanson « Dans la grande côte », version de Lucien Jetté.....	xi
Annexe 2 – Affiche du festival Mémoire et Racines, édition 2015.....	xii
Annexe 3 – Affiche du festival de violon traditionnel de Sutton, édition 2015.....	xii

LISTE DES FIGURES ET VIGNETTES

- Figure 1 Vue sur l'assistance, pendant la lecture du manifeste du patrimoine vivant
Festival Mémoire et Racines, 2016 (p. x)
- Figure 2 Lucien Jetté, le chanteur lanauois à avoir été honoré par CPVL en 2014 (p. 1)
- Figure 3 Kiosque d'un luthier, Festival de violon traditionnel de Sutton, 2015 (p. 30)
- Figure 4 Les Poules à Colin et MAZ (spectacle), L'Envol de Joliette, 19 décembre 2015 (p. 39)
- Figure 5 Les Lepage de Saint-Côme en train de chanter, soirée d'ouverture du festival
Mémoire et Racines - Crédits : Mélanie Émond, TC Media (2015) (p. 47)
- Figure 6 Vue sur l'assistance lors de l'interprétation de la chanson du poil aux pattes
Soirée d'ouverture du festival Mémoire et Racines, 2015 (p. 48)
- Figure 7 Jam session dominicain au chalet du parc Maisonneuve, décembre 2015
Crédits : courtoisie sessions Shamrock (p. 68)
- Vignette 1 Quelques remarques sur la notion de patrimoine immatériel (p. 10)
- Vignette 2 Le terme « patrimoine » en évolution (p. 15)

LISTE DES SIGLES ET DES ABRÉVIATIONS

CALQ	Conseil des arts et des lettres du Québec
CPVL	Centre du patrimoine vivant de Lanaudière
CQPV	Conseil québécois du patrimoine vivant
CRAPO	Centre régional d’animation en patrimoine oral
CVPV	Centre de valorisation du patrimoine vivant
OBNL	Organisme à but non lucratif
SODEC	Société de développement des entreprises culturelles
SPDTQ	Société pour la promotion de la danse traditionnelle québécoise
UNESCO	Organisation des Nations unies pour l’éducation, la science et la culture

REMERCIEMENTS

Fruit d'une démarche d'apprentissage académique, mais aussi d'un cheminement personnel et professionnel, ce mémoire symbolise pour moi curiosité, passion et ténacité. J'en « accouche » avec fierté, après des mois de travail ponctués de doutes, de frustrations, de remises en question, mais aussi d'élans d'enthousiasme et de plaisir. De ce périple, je ressors donc grandie. Je retiens que la recherche ne se force pas, qu'elle requiert ses moments d'incubation autant que ses moments de dissertation.

Cette recherche, je n'aurais pu la réaliser sans le soutien constant et la grande générosité de ma directrice de recherche, Line Grenier, envers qui je serai éternellement reconnaissante. Line, je ne saurais exprimer en quelques mots toute la gratitude que j'éprouve à ton égard. Tu as été, dès nos premières rencontres, une inspiration. Je te remercie d'avoir su m'insuffler la confiance nécessaire à cette réalisation, d'avoir su me guider lorsque je me sentais en zone floue, et d'avoir ri avec moi de cette manie que j'ai de vouloir toujours ratisser plus large et viser la perfection. Au-delà de tout le travail que tu accomplis, j'admire la femme que tu es. Merci.

Je tiens également à remercier toutes les personnes qui ont contribué à cette recherche, de près ou de loin, et dont j'ai croisé la route à un moment ou à un autre de ma démarche ethnographique. Danielle Martineau, Cédric Champagne, Philippe Jetté, Pierre Chartrand, Éric Beaudry, Catherine Planet, David Boulanger, Marie-Pierre Lecault, Stéphanie Lépine, Stéphanie Lessard-Bérubé, Annie Jusseaume-Lavigne, Guillaume Coulombe, Elisabeth Moquin, Mathieu Gallant, Jean-François Berthiaume, Josianne Hébert, Véronique Plasse, Pascal Gemme, Marjorie Deschamps, Pierre-Olivier Dufresne... Votre passion musicale et votre générosité ont été pour moi sources d'inspiration.

Je salue également les initiatives déployées par Lanaudière : Mémoire et Racines, Camp Violon Trad Québec, Espace Trad, le Centre du patrimoine vivant de Lanaudière (CPVL), le Centre régional d'animation du patrimoine oral (CRAPO) et le Centre de valorisation du patrimoine vivant (CVPV), le Centre Mnémo, le Violon de Jos, ainsi que le Conseil québécois du patrimoine vivant (CQPV).

Merci à Simon, qui m'a fait découvrir le « trad » et m'a soutenue tout au long de ma démarche de recherche. Simon, je tiens à te dire que ta présence et ton écoute m'ont été précieuses pendant tous ces mois de recherche et de rédaction. J'ai apprécié écouter de la musique « trad » avec toi, que ce soit en spectacle ou sur la route, et expérimenter mes premiers pas de danse traditionnelle en ta compagnie.

À mes parents, Éliane et Jacques, à qui je n'ai cessé de raconter toutes sortes de choses sur ma recherche et qui m'ont écoutée à chaque fois, merci. Maman, tu m'as inculqué un amour de la langue française et une détermination à toute épreuve. Papa, ton intérêt pour tout ce que je réalise m'est précieux. Éliane et Jacques, merci d'avoir toujours cru en moi et de m'avoir encouragée à faire ce que j'aime et à rechercher l'excellence.

Merci à mes collègues et amis du laboratoire Culture Populaire, Connaissance et Critique (CPCC), ainsi qu'à mes chères collègues et amies du séminaire *Ageing, Communication, Technologies* (École internationale d'été de Graz GUSEGG 2016). Vous êtes tous et toutes des perles, et je me sens privilégiée de vous avoir dans ma vie, de vous côtoyer.

Un immense merci à Cogeco et au Département de communication de l'Université de Montréal pour l'aide financière accordée. Elle m'a été d'un grand secours dans les derniers mois de ma démarche de recherche. Et finalement, merci à l'ensemble du corps professoral du Département de communication et à Amélie, technicienne en gestion des dossiers étudiants (TGDE) aux cycles supérieurs et amie.



Figure 1 – Vue sur l’assistance, pendant la lecture du Manifeste du patrimoine vivant, Festival Mémoire et Racines, 2016
Crédits : Guillaume Morin

Gens du Québec, c’est votre tour de vous laisser parler de vos traditions culturelles! Celles qui bercent vos enfants le soir, qui font danser vos amis, celles qui vous font voyager dans un monde merveilleux peuplé d’épreuves et de souhaits! Vos traditions qui tissent et qui disent l’amitié et l’amour, qui réinventent le plaisir à chaque coup d’archet, qui naviguent sur des mers de houblon ou de sève! Vos traditions qui se reconnaissent dans vos pas, dans vos gestes, et qui invitent l’autre à partager la table le temps d’une nuit, le temps d’une vie.

- Extrait du Manifeste du patrimoine vivant (CQPV, 2016)

INTRODUCTION

En février 2014, lorsque le terme « patrimoine vivant » m'est venu aux oreilles pour la première fois, j'étais loin de penser que j'en ferais un jour le point focal d'un mémoire de maîtrise. Et pourtant, les expériences de tournage et les rencontres qui ont suivi en ont jeté les bases. Je me souviens tout particulièrement de l'édition 2014 de la Grande Fête du Chant traditionnel de Saint-Côme, un événement présenté par le Centre du patrimoine vivant du Lanaudière (CPVL) que j'avais eu pour mandat de documenter. Les festivités avaient débuté sur un hommage. À l'église du village, l'équipe du CPVL et le groupe La Famille Cantin s'étaient retrouvés pour saluer le parcours musical d'un dénommé Lucien Jetté, natif de Saint-Alexis-de-Montcalm et alors âgé de quatre-vingt-neuf ans. Aux dires des personnes chargées de l'animation, le cultivateur retraité avait grandement contribué au répertoire traditionnel « québécois », en mémorisant plus d'une centaine de chansons entendues dans des veillées familiales et communautaires et partagées ensuite. « Son » répertoire, il l'avait appris auprès de sa famille et du voisinage, et avait su s'en faire un fier représentant. Quelques-unes de « ses » chansons étaient d'ailleurs devenues des succès populaires, après avoir été reprises par les membres fondateurs de La Bottine Souriante et par La Famille Cantin, notamment. C'est sur ces élogieuses paroles que Lucien Jetté, dit d'une « espèce en voie d'extinction », celle des chanteurs de tradition orale, s'est vu accueilli, ce jour-là. Invité à prendre place sur un banc, le temps de l'hommage, l'octogénaire n'était visiblement pas venu « en pousser une ». C'est plutôt à « se faire parler d'amour » qu'il avait été convié.



Figure 2 – Lucien Jetté, le chanteur lanaudois à avoir été honoré par le CPVL en 2014
Crédits : CPVL

En début de célébration, une vidéo¹ montrant M. Jetté dans une chaise berçante, à chanter « Dans la grande côte », et en alternance, des enfants, adolescents et adultes faisant de même, en d'autres lieux, avait servi à donner le ton. Exemplifiant des liens intergénérationnels qui se tissent par et à travers la chanson, elle se voulait, il me semble, à la fois remerciement et promesse d'une prise en charge des « trésors » légués par les aïeux. N'est-ce pas ce qui guidait l'équipe du CPVL que cette volonté de prolonger l'« oeuvre » de chanteurs et de musiciens tels que M. Jetté? À prendre connaissance de la mission et des axes d'action de l'organisme culturel, ce que j'avais fait avant de participer à la Grande Fête du chant traditionnel, ma curiosité avait été piquée. Des expressions comme « mettre en valeur les gens », « [multiplier] les occasions de faire vivre le patrimoine vivant encore pratiqué, recueilli ou en dormance » et « [conscientiser] les gens à leur propre pratique ainsi qu'à celles qui les entourent » (<http://patrimoinevivantlanaudiere.com/axes/>) avaient mis la table. Mais cela n'était bien qu'un premier « contact » avec un milieu dont je ne connaissais pas grand chose.

Quelques mois plus tard, en décembre, j'ai appris que la Municipalité de Saint-Côme avait adopté un règlement municipal (règlement 541-2014) identifiant la pratique du chant traditionnel comme élément de « son » patrimoine. En vertu de l'article 121 de la Loi sur le patrimoine culturel², « une municipalité peut, par règlement de son conseil et après avoir pris l'avis de son conseil local du patrimoine, identifier des éléments du patrimoine immatériel, un personnage historique décédé, un événement ou un lieu historique » (P-9.002, Loi sur le patrimoine culturel, 2011, c. 21, a. 121). En s'enquérant de cette possibilité, la Municipalité avait été première à inscrire une expression culturelle au Répertoire du patrimoine culturel du Québec, et ce, en lui donnant une particularité locale. Mine de rien, c'est le CPVL, ce même organisme qui m'a servi de porte d'entrée sur le « secteur du patrimoine vivant », qui s'était chargé d'élaborer la fiche de l'élément³, de décrire la pratique, de la mettre en récit, bref, de produire un savoir sur la chanson traditionnelle à Saint-Côme. Selon qui et comment une pratique comme celle de la chanson traditionnelle fait-elle patrimoine? Outre les interventions du CPVL, il m'a semblé qu'à l'échelle associative, diverses initiatives étaient mises en branle au nom du « patrimoine vivant » et de la

¹ La vidéo est disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=y71Bmo_C54Y.

² Voir le texte de loi en annexe (numéro 3).

³ Voir <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=38&type=imma>.

collectivité en général. Lorsque la pratique de la chanson traditionnelle a été inscrite au Répertoire du patrimoine culturel du Québec, j'ai réalisé que le projet patrimonial en appelant à la vitalité de pratiques dites « ancestrales » s'étendait au-delà des frontières régionales de Lanaudière.

Au Québec, quelque soixante organismes se réclament d'une mission ayant trait au « patrimoine vivant » (synonyme de patrimoine culturel immatériel) (Gauthier, 2014), et en appellent à une réappropriation des « pratiques ancestrales » par la population, à une prise en compte de la « culture traditionnelle » comme gage d'appartenance et moteur de développement local. Soit, en côtoyant l'équipe du CPVL, je me suis mise à m'intéresser aux initiatives qui vont en ce sens, aux enjeux qu'elles soulèvent. Ce mémoire se veut donc une exploration des usages et modalités de la patrimonialisation musicale. Il tente de cerner ce qui « fait patrimoine » aux yeux des acteurs, de même que les conditions mises en place pour ce faire.

Au premier chapitre, je mets en contexte le phénomène du patrimoine culturel immatériel et montre en quoi il s'inscrit dans un régime de patrimonialité différent de celui du patrimoine matériel. Si « patrimoine culturel immatériel » réfère à une notion juridico-administrative avancée par l'UNESCO (Davallon, 2014, 2015; Kirshenblatt-Gimblett, 2004; Smith et Akagawa, 2009; Smith, 2006), je l'appréhende plutôt en tant qu'il est utilisé au Québec au sein d'un milieu associatif appelé « secteur du patrimoine vivant ». Les éléments de théorisation qui ont guidé ma réflexion et ont mené à ce mémoire sont ensuite présentés.

Dans le second chapitre, dédié à ma démarche méthodologique, je discute d'ethnographie en tant que méthode et écrit, et situe l'approche réflexive ayant retenu mon attention. Je signale également les positionnements ayant informé mon regard sur le phénomène, notamment celui de l'apprentie-violoneuse. Je reviens ensuite sur ma démarche de « terrain », laquelle s'est prolongée sur sept mois et a consisté en une participation à diverses activités axées sur la musique traditionnelle « québécoise ».

Au troisième chapitre, j'aborde d'abord la musique traditionnelle comme objet dont la mise en société fait se croiser une logique de spectacularisation et une logique patrimoniale. En cohérence

avec le problème posé au premier chapitre, je recentre mon analyse sur la patrimonialisation musicale. Dans un premier temps, je m'intéresse à ce par quoi il y a installation d'une musique-patrimoine (comprise comme un collectif en formation). aux relations qui la font advenir. Je questionne ensuite l'autorisation du statut patrimonial conféré à la musique traditionnelle, soit le processus par lequel son entrée dans le domaine public est validée. Plus court, le quatrième chapitre aborde le *jam session* comme dispositif de patrimonialisation – le *jam* y est saisi dans ses dimensions technique et stratégique.

CHAPITRE 1 : Problématisation

[...] [La] culture n'est pas un donné, un héritage qui se transmettrait de génération en génération, c'est [...] une production historique, c'est-à-dire une construction qui s'inscrit dans l'histoire, et plus précisément dans l'histoire des rapports des groupes sociaux entre eux (Cuche, 1996, p. 77).

Ce premier chapitre pose les premiers jalons d'une recherche exploratoire visant à mieux saisir les pratiques de patrimonialisation contemporaines au Québec, de même que les enjeux intervenant dans leur déploiement. Il concerne plus particulièrement la notion de patrimoine immatériel, qui a gagné en légitimité au cours des dernières années, dans un contexte global de promotion de la diversité culturelle. La première section du chapitre sert à situer mon objet de recherche et à mettre en perspective mes questionnements. Dans la seconde section, je propose quelques pistes de théorisation propices à une meilleure compréhension de la patrimonialisation à l'échelle associative. Finalement, je me situe dans cette démarche en définissant un pivot de mon questionnement : la musique traditionnelle au Québec.

1.1 Mise en contexte

Adoptée le 17 octobre 2003 par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO)⁴ après des années de rencontres et de négociations entre délégués, la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel s'est imposée comme le premier instrument législatif international à concéder aux communautés et aux groupes un rôle dans les procédures de patrimonialisation officielles (Blake, 2009, p. 58)⁵. Selon Janet Blake, qui a travaillé à l'élaboration des aspects légaux de la Convention, cette démarche a engendré une reconnaissance de la spécificité du patrimoine immatériel sur la scène mondiale, « [as it] exists

⁴ La création de l'UNESCO remonte au 16 novembre 1945. Sa fondation est donc survenue à la suite de la Seconde Guerre Mondiale.

⁵ Avec la formulation de la Recommandation pour la sauvegarde de la culture traditionnelle et du folklore en 1989, laquelle ne donnait pas d'obligations comme telles aux États parties étant donné son modèle législatif souple (*soft law*), une série de mesures ont graduellement été initiées pour voir à la préservation du patrimoine immatériel.

only in its enactment by practitioners [...] whose continued practice depends wholly on the ability and the willingness of the cultural group and/or community » (*ibid.*, p. 45-46). La définition avancée par l'organisation intergouvernementale met bien ceci en évidence :

On entend par « patrimoine culturel immatériel » les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité [...] (UNESCO, 2003).

En référant à cette définition, Blake signale l'émergence d'une approche de gestion patrimoniale plus participative, plus inclusive, en accord avec l'impératif éthique de respect de la diversité culturelle⁶ (droits culturels) que promeut l'UNESCO. Aussi voit-elle dans les partenariats État-communauté(s) une nécessité. Car si les États⁷ ayant ratifié la Convention sont les seuls à pouvoir nommer un élément⁸, il est aussi attendu d'eux qu'ils assurent la mise en place de modalités de régulation fondées sur le dialogue et la collaboration. À l'article 15, il est d'ailleurs souligné que « [...] each State Party shall endeavour to ensure the widest possible participation of communities, groups, and, when appropriate, individuals, that create, maintain and transmit such heritage, and to involve them actively in its management » (UNESCO, 2003). Dans le même ordre d'idée, Amanda Brandellero et Susanne Janssen (2014) font un parallèle entre l'institutionnalisation de la notion de patrimoine immatériel et l'apparition de « bottom-up approaches to heritage identification [...] [which legitimate] the role of communities as bestowers of heritage status » (p. 225; van Zanten, 2004). S'intéressant à diverses initiatives déployées à l'échelle nationale et infranationale dans quatre pays d'Europe – l'Angleterre,

⁶ À noter que la Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle a été adoptée à l'unanimité au lendemain des événements du 11 septembre 2001. L'instrument législatif fait de la diversité culturelle le synonyme de « patrimoine commun de l'humanité ». Le patrimoine y est décrit comme processus garant de la survie de l'humanité dans la pluralité de ses expressions

⁷ Lors de la trente-deuxième^{ème} conférence de l'UNESCO, dans le cadre de laquelle la Convention a été adoptée, le Canada s'est abstenu, tout comme les États-Unis, l'Australie, la Suisse et la Grande-Bretagne (Smith, 2006, p. 108). <http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/societe/201605/19/01-4983404-patrimoine-immateriel-les-10-ans-dune-convention-mal-aimee.php>.

⁸ Depuis l'entrée en vigueur de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, en avril 2006, 390 expressions culturelles ont été répertoriées. N'apparaissent là que les expressions ayant été nommées par les États parties, selon des mécanismes officiels (<http://www.unesco.org/culture/ich/fr/listes>).

l’Autriche, la France et la Hollande – et liées à la musique populaire⁹, elles notent une multiplication des acteurs impliqués dans les processus de patrimonialisation. C’est en invoquant une conception anthropologique de la culture¹⁰ plutôt qu’une vision de la culture comme « grand art¹¹ » (*high art*) que la Convention de 2003 aurait contribué à l’élargissement de l’idée générique de patrimoine, entre autres, en droit international.

Depuis les années 1980, avec la prolifération des manifestations culturelles dites patrimoniales (Lowenthal, 1985, p. xv; Harrison, 2013), le modèle canonique¹² et eurocentriste selon lequel seul le monumental peut être désigné patrimoine aurait fait place à des approches de gestion plus représentatives, embrassant à la fois des « aspects of high and popular culture » (Harrison, 2013, p. 18). Caractéristique du modèle canonique, le principe de valeur universelle intrinsèque aurait donc été remis en question. Tel qu’indiqué par Rodney Harrison (2013), ce principe est « inconsistent with the late modern representative model of heritage, in which decisions are based on a consideration of the values of heritage to diverse and changing constituents [...] » (*ibid.*, p. 198). Les défis que soulèvent les processus de globalisation, avec la mobilité accrue, l’essor des technologies de la communication et le déploiement d’une économie expérientielle et de divertissement et (Harrison et Schofield, 2010, p. 128, cité par Harrison, 2013), invitent pour ainsi dire à une exploration des modes de patrimonialisation contemporains, plus axés sur une revendication de propriété par un collectif (Davallon, 2015). Tandis que la Convention de 2003 invoque la vulnérabilité du patrimoine immatériel¹³ à travers le monde et le rôle central des communautés dans sa production, elle donne lieu à des questionnements sur les manières dont sont négociés les rapports État-communauté(s) localement, de même que sur les modalités de la patrimonialisation « sur le terrain », où les expressions culturelles sont exécutées et discutées.

⁹ Les auteures définissent la musique populaire comme suit : « [...] the form of music that is based on commercial aesthetics, produced with a framework of a music industry and primarily mass distributed » (2014, p. 225).

¹⁰ La conception anthropologique de la culture réfère plus spécifiquement à « whatever is distinctive about the ‘way of life’ of a people, community, nation or social group » (Hall, 1997, p. 2).

¹¹ Cette conception de la culture est associée au projet des Lumières, à « a state or process of human perfection » (Williams, 1961, p. 61, cité par Hall, 1993, p. 351), et donc à des standards esthétiques et de goût absolutistes. Le progrès et la rationalité sont au cœur du projet. Selon Hall (1997), « high culture versus popular culture was, for many years, the classic way of framing the debate about culture [...] » (p. 2).

¹² Le principe de ‘valeur universelle intrinsèque’ lui est associé. Il guide notamment le travail de nomination que fait intervenir la Liste du patrimoine mondial (*World Heritage List*).

¹³ Ici, le terme « patrimoine immatériel » est utilisé au singulier, suivant l’interprétation qu’en fait l’UNESCO comme « facteur important du maintien de la diversité culturelle face à la mondialisation croissante » (<http://www.unesco.org/culture/ich/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003>).

Au Québec, de multiples associations, centres d'histoire et institutions muséales participent du champ patrimonial. Comme le fait remarquer Yves Bergeron (2011), « les organismes communautaires se mobilisent de plus en plus [depuis le début des années 2000] pour défendre, auprès des élus, la conservation et la mise en valeur de leur patrimoine » (p. 7). En référant aux résultats d'une enquête menée entre 2005 et 2010 par l'Observatoire de la Culture et des Communications du Québec (OCCQ) auprès des institutions et des personnes identifiées comme légalement responsables de la gestion patrimoniale sur le territoire québécois, l'auteur note que « l'univers [patrimonial] est fait de frontières perméables entre différents secteurs d'activités » (*ibid.*, p. 24). Or, le Conseil québécois du patrimoine vivant (CQPV), en tant qu'organisation de représentation sectorielle (OCCQ, 2003), se revendique d'une mission touchant expressément au patrimoine immatériel : « [le CQPV vise à] regrouper les personnes et les organismes engagés dans la préservation, la recherche et la mise en valeur du patrimoine [immatériel de la collectivité] » (<http://patrimoinevivant.qc.ca/cqpv/>). Selon Antoine Gauthier *et al.* (2014), ces personnes et organismes forment un champ d'action transversal dont « le type d'activité prédominant [...] est la diffusion scénique et la production d'événements » (p. 14). En outre, ils précisent que la Loi sur le patrimoine culturel, qui a été adoptée par le gouvernement provincial en octobre 2011¹⁴ et inclut la notion de patrimoine immatériel, « [est survenue] après des décennies de travail de diffusion, de recherche et de représentation¹⁵ [de la part de ces personnes et organismes] [...] » (*ibid.*, p. 6). Les auteurs définissent le « secteur du patrimoine vivant¹⁶ » comme un domaine fortement lié à l'action culturelle¹⁷. Proposée par le Conseil québécois des ressources humaines en culture (CQRHC), la Charte des compétences du médiateur culturel en patrimoine vivant a d'ailleurs été réalisée en collaboration avec le CQPV dans le but d'officialiser une profession directement « liée à la pratique, la transmission et la mise en valeur de traditions [...] » (2011, p. 2).

¹⁴ Elle est entrée en vigueur un an plus tard, en octobre 2012, et est venue remplacer la Loi sur les biens culturels de 1972, qui ne tenait compte que de manifestations dites « matérielles » (bâtiments, monuments, œuvres d'art) (<https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=5121>).

¹⁵ Ici, le terme « représentation » (représentation politique) réfère à une caractéristique des États démocratiques. Des porte-parole sont élus et ont pour mandat de parler au nom d'un ensemble de personnes, d'un collectif.

¹⁶ Gauthier *et al.* (2014) emploient souvent ce terme pour parler du champ d'action au nom duquel ils parlent. Ils notent aussi que le terme « patrimoine vivant » est utilisé comme synonyme de 'patrimoine immatériel' au Québec.

¹⁷ À noter que le terme « action culturelle » a émergé dans les années 1960, à une période qui s'est révélée « importante pour le développement culturel[,] où la volonté de démocratiser par le haut la culture [a dû] composer avec des exigences de démocratisation culturelle [...] » (Fontan, 2007, p. 5; Midy, 2002).

Dans une lettre ouverte¹⁸ publiée dans le quotidien *Le Devoir* en août 2014, et signée par Gauthier, à titre de directeur général du CQPV, et par d'autres intervenants du milieu associatif, les pouvoirs publics étaient invités à poser des gestes concrets pour favoriser le développement des pratiques dites traditionnelles du Québec – la chanson, la musique et la danse traditionnelles, notamment –, et parallèlement, celui du « secteur du patrimoine vivant », en offrant un meilleur soutien financier aux organismes concernés. En juillet 2016, dans un article journalistique relevant des enjeux soulevés dans le cadre de consultations publiques mises en place par le ministère de la Culture et des Communications en vue du renouvellement de la politique culturelle du Québec¹⁹, des insatisfactions quant aux mesures de gestion patrimoniale étaient relatées. C'est toujours à titre de directeur général du CQPV que Gauthier y était cité : « Ce qui nous intéresse, [...] ce sont des plans de développement, pas juste des statuts [officiels][; les] statuts envoient le message erroné que l'État s'occupe des traditions » (Delgado, juillet 2016). Il déplorait notamment l'absence d'« activités ancestrales » dans l'espace public et dans les programmes d'éducation : « Il est possible de passer plus de vingt ans sur les bancs d'un établissement public qui enseigne la musique sans être capable d'interpréter de façon probante un reel, une galope, une gigue [...], voire sans être capable de reconnaître ces formes musicales » (*idem.*). Dans cette perspective, il semble que le patrimoine immatériel tienne lieu d'une cause à défendre, d'un moteur d'engagement. C'est ce qui m'amène à poser les questions suivantes, qui ouvrent la voie à une démarche exploratoire : Comment la mise en patrimoine de pratiques culturelles « traditionnelles » est-elle opérée? Au Québec et à l'échelle associative, comment comprendre la patrimonialisation en train de se faire?

¹⁸ Intitulée « Les pouvoirs publics québécois doivent passer à l'action », cette lettre ouverte avait attiré mon attention avant même que je n'amorce cette recherche. Repérée à <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/416144/arts-et-tradition-orale-les-pouvoirs-publics-quebecois-doivent-passer-a-l-action>

¹⁹ La politique culturelle du Québec (« Notre culture, notre avenir ») a été adoptée en décembre 1992.

Vignette 1 : Quelques remarques sur la notion de patrimoine immatériel

La définition du patrimoine immatériel apparaissant dans la Loi sur le patrimoine culturel s'inspire de celle de l'UNESCO, et va comme suit :

Les savoir-faire, les connaissances, les expressions, les pratiques et les représentations transmis de génération en génération et recréés en permanence en conjonction, le cas échéant, avec les objets et les espaces culturels qui leur sont associés, qu'une communauté ou un groupe reconnaît comme faisant partie de son patrimoine culturel et dont la connaissance, la sauvegarde, la transmission ou la mise en valeur présente un intérêt public (Gouvernement du Québec, Loi sur le patrimoine culturel, 2011, c. 21, a. 2).

À l'instar de la définition avancée par l'UNESCO, celle-ci signale la permanence d'un ensemble de caractéristiques spécifiant l'objet (objet patrimonial idéal) – un objet qui n'a d'existence qu'à travers ce qui le manifeste, comme le précise Jean Davallon (2014, p. 17; 2015). L'emphase sur le terme « reconnaissance » signale par ailleurs une identification partagée et concertée (auto-identification) à une expression culturelle par un groupe social, à des construits utilisés comme signifiants de la différenciation sociale et ethnique (Cuche, 2010 [1996], p. 144). L'emploi du pronom personnel « leur », dans la définition de l'UNESCO, et du pronom personnel « son », dans celle qui apparaît dans la Loi sur le patrimoine culturel, pointe en ce sens, tout en marquant une distance entre formes d'identification culturelle et procédures décisionnelles et déclaratives. Le principe d'intérêt public n'intervient que dans la législation québécoise, et suppose un modèle de gestion patrimoniale « à l'avantage de l'ensemble de la population, au-delà des intérêts privés » (https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/patrimoine/Depliant_MCCCFmaq_C2.pdf).

Dans la mission du Conseil québécois du patrimoine vivant (CQPV), le principe d'intérêt public est aussi clairement évoqué, et cela, par la mention répétée de la collectivité, voire des collectivités (voir le site web du CQPV). La question de la reconnaissance patrimoniale, en tant qu'elle « se convertit en un appel au développement [de pratiques culturelles "traditionnelles"] par et pour le groupe, dans un esprit d'inclusion » (Gauthier *et al.*, 2014, p. 7), paraît liée à cette tendance. Or, il est aussi entendu, par groupe, les gens « qui participent à une pratique [...] [,] à la création et à la diffusion [d'un] message sur leur pratique » (*ibid.*, 2014, p. 7). Soit, le CQPV se positionne comme un secteur d'intervention culturelle à part entière, ce qui peut expliquer le flou entourant la notion même de groupe (ou de collectivité), son caractère allusif.

1.2 Éléments de théorisation

Dans la littérature scientifique, et plus particulièrement, dans le champ d'études interdisciplinaire des *Heritage Studies*, les pratiques de patrimonialisation qui relèvent de l'État et de professionnels du patrimoine (archéologues, historiens, muséologues, etc.) sont largement documentées. Ces pratiques, puisque reconnues par une forme de législation, basées sur une autorité légale-rationnelle, sont dites « officielles ». Elles auraient émergé en Europe et en Amérique du Nord dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle (Harrison, 2013, p. 14), faisant du monumental (bâtiments, œuvres d'art, etc.) l'objet de diverses interventions, de la mise en inventaire à la reconstitution de sites historiques. Or, avec la montée en légitimité de formes de patrimoine « immatérielles » depuis le XXI^{ème} siècle, une reconfiguration des modes de patrimonialisation aurait été amorcée : « [The] different forms that unofficial and official²⁰ heritage might take have blurred significantly [...] as a result of [their] increased recognition [...] by the state and heritage international authorities » (Harrison, 2013, p. 17). C'est en tenant compte de ceci que je vois le milieu associatif nommé « secteur du patrimoine vivant » comme une porte d'entrée sur une réalité encore peu explorée. Dans cette section du chapitre, je propose de mieux cerner les éléments guidant ma réflexion. Je choisis d'appréhender le patrimoine immatériel en termes de processus, comme un phénomène contingent et situé.

1.2.1 Le *Authorized Heritage Discourse* : un point d'entrée théorique

Dans la vignette 2, qui donne un bref aperçu des manières dont la conception dominante de patrimoine a été développée au cours des derniers siècles, il est question de patrimoine comme canon. Selon Smith (2006), qui œuvre dans le champ des études patrimoniales et muséales, le patrimoine canonique est l'objet²¹ d'un *Authorized Heritage Discourse* (AHD), soit d'un discours hégémonique par lequel un ensemble de valeurs (monumentalité, jugement esthétique, etc.) patrimoniales sont naturalisées. À la base des initiatives gouvernementales et de l'UNESCO en matière de patrimonialisation, le AHD décrète une vision universaliste et occidentaliste de la

²⁰ Les catégories « patrimoine officiel » (*top-down*) et « patrimoine officieux » (*bottom-up*) sont produites discursivement et ne sont donc pas fixes. Elles contribuent à réitérer et à constituer l'autorité des États, des experts et de l'UNESCO.

²¹ Il est question d'une représentation officielle du patrimoine, de ce en quoi il consiste (et de ce qui en est exclu).

culture²², et donc les idéaux des Lumières (rationalité, progrès). Pour l'auteure, c'est dans ce discours que la frontière entre patrimoine et valeurs du présent est matérialisée, cela servant à renforcer le rôle des experts comme gardiens et porte-parole du passé.

Smith mobilise la notion de discours en tant qu'étude du *language use*²³, soulignant que « a useful starting point is the idea of discourse "as a specific ensemble of ideas, concepts, and categorisations that are produced, reproduced, and transformed in a particular set of practices and through which meaning is given to physical and social realities" » (p. 14, citant Hajer, 1996, p. 44). En usant de l'approche de la *Critical Discourse Analysis* (CDA), elle met l'accent sur la patrimonialisation en termes de luttes pour les significations, soit de processus de négociation et de normalisation de ces significations (*ibid.*, p. 5)²⁴. Le AHD, en réitérant l'autorité d'expertise et la légitimité des gouvernements, institutions publiques (écoles, médias, musées, etc.) et professionnels à identifier, préserver, cataloguer et exposer les « trésors d'autrefois », a des conséquences matérielles en ce sens qu'il concrétise des rapports de pouvoir et des hiérarchies sociales (entre experts et publics, par exemple), en assure la reproduction. En somme, il « [constitutes] and [legitimizes] what heritage is, and [defines] who has the ability to speak for and about the nature and meaning of heritage » (*ibid.*, p. 29). Dans cette optique, l'officialisation des pratiques de patrimonialisation passe par la réaffirmation d'une vision consensuelle et élitiste du patrimoine²⁵, et par la dévaluation et la disqualification de celles qui ne coïncident pas avec les principes prescrits.

1.2.2 La vision canonique du patrimoine, et après?

Intéressés par la patrimonialisation musicale de façon plus spécifique, Les Roberts et Sara Cohen (2014) en appellent à une remise en question des catégories duales réitérées par et à travers le AHD. Selon ces auteurs, les catégories « patrimoine officiel » (*top-down*) et « patrimoine officieux » (*bottom-up*) risquent de réduire les pratiques de patrimonialisation qui ne sont pas directement assumées par les instances officielles en des initiatives de moindre importance : « [It]

²² Selon Edward Tylor (1871, cité par Cuhe 2010 [1996]), cette vision universaliste est synonyme de civilisation.

²³ Langage verbal, non verbal, écrit, visuel, etc.

²⁴ Pour Smith, le discours reflète et constitue des pratiques sociales (2006, p. 16).

²⁵ Les relations inégalitaires entre experts et non-experts sont cadrées par le AHD (Smith, 2015, p. 139).

could misleadingly imply a hierarchy of power and authenticity, such as pejoratively official canon that threatens to overwrite or hegemonise what might be perceived in contrast as the organically homespun authority of vernacular memory » (p. 243). Ils adaptent la notion de AHD de Smith de sorte à favoriser l'exploration des modes d'autorisation de la patrimonialisation, considérant qu'il s'agit là d'un processus relationnel et conjoncturel. Roberts et Cohen cherchent à examiner les initiatives par lesquelles des individus et des groupes attestent d'un statut patrimonial, en déclarent l'opérativité symbolique.

Tout en gardant en tête que le AHD naturalise une autorité institutionnelle et d'expertise (autorité légale-rationnelle) (Smith, 2006, p. 29), Roberts et Cohen proposent une typologie qui vise à faire ressortir l'aspect dissonant de la patrimonialisation, par laquelle des représentations du passé sont proférées dignes d'intérêt public en fonction du capital culturel et social des agents engagés dans le processus. Ainsi, ils considèrent que trois discours informent conjointement les pratiques de patrimonialisation musicale : le *officially authorised heritage*, le *self-authorised heritage* et le *unauthorised heritage*²⁶. Le *officially authorised heritage* concerne des pratiques directement endossées par l'État et les institutions publiques (musées, écoles, etc.); le *self-authorised heritage* renvoie à des pratiques qui sont assumées et validées par des personnes et organisations participant de « mondes de l'art²⁷ » (Becker, 1982), et jugées détentrices d'une certaine autorité (personnalités publiques, entrepreneurs, journalistes, industries culturelles, etc.); finalement, le *unauthorised heritage* réfère aux pratiques quotidiennes (*heritage-as-praxis*) qui ne sont pas dites patrimoniales et promues comme telles, du moins, publiquement. Ce cadre d'analyse critique, et plus particulièrement l'idée de *self-authorised heritage*, selon laquelle la légitimation de représentations du passé²⁸ passe par l'appui de figures d'autorité, et peut être accomplie « without recourse to full support or sanction of government bodies and agencies » (Baker, 2015, p. 81), me

²⁶ Les auteurs insistent sur le caractère souple et relationnel de ces catégories.

²⁷ Faisant mention du concept de « monde de l'art » de Howard Becker (1982), Roberts et Cohen (2014) ouvrent la voie à une analyse de la patrimonialisation en termes d'actions collectives. Les auteurs soutiennent que « notions of value and achievement are established and reinforced through "art worlds" » (p. 248), soit dans les pratiques (production, exposition, appréciation, etc.) qui leur donnent forme. Un « monde de l'art » réfère à « un réseau de coopération au sein duquel les mêmes personnes coopèrent de manière régulière et qui relie donc les participants selon un ordre établi » (Becker, 1999, p. 99).

²⁸ Par le passage d'un modèle canonique à des approches plus représentatives du patrimoine, il est entendu que la constitution des identités collectives ne se réalise plus selon des modes de domination et de manipulation, et par le consentement des masses aux visions du monde universaliste et eurocentriste de l'élite occidentale, mais par une reconnaissance des débats qui en informent la production. Les frontières entre le « nous » et le « eux » sont négociées et continûment réitérées.

paraît utile. Déjà, cette approche permet de dépasser l'idée selon laquelle seules les instances officielles interviennent, à juste titre, dans l'identification et la définition d'un patrimoine.

1.2.3 Penser la patrimonialisation en train de se faire

En présentant la notion de AHD de Smith, j'ai aussi évoqué un enjeu encore peu développé jusqu'ici, soit la notion de temps, et cette frontière entre le passé et le présent que l'idée de patrimoine paraît marquer²⁹. Smith explique que « le passé » est vague, et que « [its] vagueness [...], its mystery and "hard to pin downness", immediately works to render it subject to the judgements of experts such as archaeologists and historians » (2006, p. 29). Elle voit « le passé » comme un outil rhétorique qui sert à consolider l'autorité de l'État, des institutions publiques et des experts à identifier, administrer et préserver les artefacts, sites et paysages à « passer » aux générations futures. Ces derniers sont alors instaurés en symboles³⁰ d'un passé collectif, d'une nation.

Tout en tenant compte de ceci, je vois la pertinence de questionner les relations avec le passé que les personnes se revendiquant d'un rôle au sein du milieu associatif entretiennent au nom du « patrimoine vivant ». Avant même d'interroger les mécanismes d'autorisation de la patrimonialisation, il me semble important de mettre l'accent sur ce qui rend possibles ces relations, sur les manières dont elles se tissent. Car, comme le rappelle Antoine Hennion (2011), « [...] seul le passage par les moyens matériels "différents des nôtres" peut alimenter [une conscience historique] » (<http://temporalites.revues.org/1836>). Porter attention à ces moyens, les interpréter comme traces, ou « présences du passé », cela ne va pas de soi. « Le passé n'est pas donné, il faut le refaire » (*idem.*), explique l'auteur. Par-là, il insiste sur l'importance de problématiser l'« amour de l'antique »³¹, de l'approcher comme un cheminement progressif et conjoncturel engageant à la fois des humains et des choses, des instruments et des écrits, des lieux et des dispositifs (Hennion, 2007 [1993], p. 279). Qu'en est-il du rôle des choses? Selon

²⁹ Comme je l'ai déjà dit, le AHD convoque les idéaux des Lumières, le projet moderne de progrès, qui impose la raison « as the primary source of knowledge and authority » (Harrison, 2013, p. 24; Smith, 2004, 2006).

³⁰ Ici, le concept de symbole est invoqué au sens anthropologique. Le symbole « tient lieu d'autre chose qui n'est pas là mais auquel, par allusion, on peut référer » (Latour, 1994a, p. 46).

³¹ L'attachement à des expressions culturelles comme la musique baroque, par exemple.

Vignette 2 : Le terme « patrimoine » en évolution

Le mot « patrimoine », dont l'étymologie (racines latines) renvoie à « l'ensemble des biens privés appartenant au père de famille » (Di Meo, 2006, p. 101), remonte au XII^{ème} siècle. À cette époque, « patrimoine » désignait une propriété transférable à la descendance du père.

Puis, c'est avec la montée du discours nationaliste, au XVIII^{ème} siècle, qu'un passage de la dimension privée et familiale à la dimension économique et collective du patrimoine s'est opéré (Di Meo, 2006, p. 103). En sélectionnant les éléments à garder et en « se portant garants » de leur protection, les États-nations édifient des symboles nationaux. Ils assurent une éducation publique à distance par l'intermédiaire des institutions telles que les musées et les galeries d'art, qui sont chargées d'inciter les citoyens à s'identifier aux symboles prescrits. Comme le précise Stuart Hall (1999) à ce propos, « the state has assumed some responsibility for educating the citizenry in those forms of really useful knowledge [...] [through its power to preserve and represent culture] » (p. 4). Hall décrit le patrimoine comme un mécanisme hégémonique par lequel la classe dominante façonne une image homogène et unifiée de la collectivité, une communauté imaginée nationale (Anderson, 1983), en sélectionnant les artefacts dignes d'incarner l'histoire nationale (mythe national). La notion de patrimoine qu'il invoque fait écho au modèle canonique cité plus tôt, qui a pris de l'ampleur en Europe et en Amérique du Nord au XX^{ème} siècle avec l'institutionnalisation de modes de régulation bureaucratiques (Harrison, 2013, p. 47; Scott, 1998) et le contrôle accru des procédures de patrimonialisation par l'État.

Suite à la Seconde Guerre Mondiale, dans un contexte de reconstruction, le patrimoine a été utilisé en tant qu'outil de promotion de la paix et de la coopération internationale, notamment par l'Organisation des Nations Unies (UN), établie en octobre 1945. Adoptée par l'UNESCO en 1972, la Convention du patrimoine mondial a contribué à constituer et légitimer des techniques de gestion et de conservation fondées sur une conception globale du patrimoine – elle est informée par les vertus occidentales d'universalité, de monumentalité (Harrison, 2013, p. 56-67). Harrison situe l'apparition de cette Convention en précisant qu'elle a marqué un point tournant dans l'histoire du patrimoine, des manières de le concevoir :

[...] [It appeared when] popular interest in the past had begun to accelerate, when the world tourist economy was in the process of restructuring, and when a series of technological changes in communicative technology would have a profound impact on globalisation processes that would radically alter the way in which people engaged with the world (*ibid.*, p. 67).

Dans un contexte de démocratisation culturelle et d'affaiblissement des grands narratifs nationaux (Hall, 1999, p. 7), la Convention tend tout de même à réitérer l'idée de patrimoine comme 'canon', en en faisant l'objet de mesures juridico-administratives et en lui donnant une portée internationale.

Hennion, elles ont une effectivité propre; elles font quelque chose. Les réduire à des manifestations symboliques du social reviendrait, de ce fait, à nier leur aspect matériel, leur capacité à « faire tenir » des arrangements sociaux, à intervenir dans le tissage du lien social (Latour, 2005). Sans les prendre pour des données objectives, pour des choses naturelles préexistant à l'attention que des individus leur portent, il devient crucial de leur admettre une aptitude à co-produire « ce qui se passe » (activité collective), à participer *in situ* dans la définition d'un objet commun (musique, art, etc.). C'est ce à quoi Hennion invite, en prônant une sociologie pragmatique et une « ontologie plate » (*flat ontology*), à l'instar de ses collègues du Centre de Sociologie de l'Innovation (CSI).

[...] On peut à la fois respecter un objet et [...] en faire la généalogie ou la construction sociale. Cela suppose deux transformations profondes [...] : 1) le social est construit par les objets (et ne peut donc se projeter sur eux), 2) [les humains partagent] le lien social avec des non-humains dans un collectif. La société n'est plus ce qui explique, mais ce qu'il convient d'expliquer; les objets cessent d'être le pendant des sujets sociaux, pour devenir des médiateurs, [des faits sociaux;] ils font enfin quelque chose (Hennion et Latour, 1993, p. 9).

Dans le même ordre d'idées³², Harrison (2013) rappelle que des choses participent « activement » des processus de patrimonialisation, « [as they are] involved in particular forms of interactions that create social features, such as inequalities or shifts in power, through momentary or persistent networks of social connection » (p. 32). Plutôt que de les aborder comme des signes culturels, il postule pour une approche des *heritage studies* qui tienne compte de leur agentivité³³. La mise en patrimoine (mise en objet) est alors posée en termes de relations humains-non-humains génératives de configurations sociales hétérogènes : des « réalités patrimoniales ». Ces configurations (plus ou moins durables) réfèrent à des systèmes de classement qui structurent l'information, mais aussi, qui organisent « the production and maintenance of knowledge systems that shape the way in which we perceive the past and present » (*ibid.*, p. 28). S'inspirant notamment de la théorie de l'acteur-réseau (*Actor-network theory* ou ANT), bien connue en

³² Bien que les travaux de Hennion et Harrison diffèrent quant à leurs ancrages théoriques et épistémologiques, les deux auteurs adoptent un point de vue pragmatique (le mot « pragmatique » est dérivé du grec *pragma*, pour activité) qui met l'accent sur l'agentivité des personnes et des choses.

³³ Harrison reconnaît donc que les humains ne sont pas les seuls à avoir une capacité d'agir, qu'il y a aussi une agentivité non-humaine (*faire faire*). Dans cette optique, l'action n'a pas de source précise. Elle est une « performance à laquelle une variété d'entités peut contribuer [...] » (Cooren, 2013, p. 47).

sociologie des sciences (Bruno Latour et Michel Callon en sont des figures de proue) et à laquelle Hennion fait allusion dans ses travaux sur les arts et la culture, Harrison propose la définition suivante : « [heritage] refers to [...] a set of attitudes to, and relationships with, the past³⁴ [...] [which] are characterised by a reverence and attachment to select objects, places and practices that are thought to connect with or exemplify the past in some way » (*ibid.*, p. 14). Par la définition qu'il avance, Harrison ouvre la voie à une exploration des modalités contemporaines de la patrimonialisation, des pratiques organisées et structurantes qu'elle engage. Il la saisit en effet comme un processus créatif de composition de passés au présent (*ibid.*, p. 271). Pour lui, tout patrimoine peut être saisi comme un assemblage sociotechnique stratégique.

1.3 Sur la piste de la musique traditionnelle du Québec

Sur le site web du CQPV, cinq expressions culturelles dites traditionnelles sont nommées : la chanson, le conte, la danse, la musique et les savoir-faire artisanaux. Selon Gauthier *et al.* (2014), la musique traditionnelle³⁵ constitue cependant, avec la danse, « [la discipline]³⁶ du patrimoine immatériel [qui implique] le plus de personnes » (2014, p. 61), tant des musiciens de profession que des travailleurs culturels et des ethnomusicologues. C'est partant de là que je suggère de faire de cette musique dite « fondée sur la tradition » le pivot de mon questionnement. Étant donné les limites de temps liées à la production du mémoire, ce choix me paraît sensé. Aussi, bien que les musiques traditionnelles et *folk* soient « generally less reliant on an industry for its production, distribution and consumption » (Brandellero et Janssen, 2014, p. 225), je vois dans l'objet musical convoqué une piste à suivre pour mieux comprendre les pratiques de patrimonialisation contemporaines, le sens qui leur est accordé.

Au Canada, les musiques traditionnelles ont déjà fait l'objet de nombreuses recherches, plus particulièrement dans les domaines de l'ethnomusicologie et de l'ethnologie. Selon Beverly Diamond (2000), du Département de folklore de la *University of Newfoundland*, les pratiques des ethnomusicologues, des ethnologues et des folkloristes canadiens auraient grandement contribué à cadrer les différences socioculturelles de classe et de race au pays, à compter du XX^{ème} siècle.

³⁴ Harrison cite notamment Harvey (2001) et Smith (2006).

³⁵ Elle est toujours nommée au singulier, à moins qu'il ne soit question des musiques traditionnelles d'autres pays.

³⁶ Le terme « discipline », tel qu'il est utilisé par Gauthier *et al.*, évoque l'idée de « discipline artistique ».

S'intéressant aux manières de réinterpréter l'histoire musicale canadienne par l'exploration de perspectives narratives, l'auteure stipule que certains de ces chercheurs ont contribué de la dissémination d'un discours antimoderniste dans la période de l'entre-deux-guerres, en parallèle à la professionnalisation du folklore comme domaine d'études où « agency lay with the collector, [and in which] folk music [is] seen as a commodity of potential economic value » (p. 64). Fortement orientées par un discours multiculturaliste, les études musicales canadiennes (*Canadian music studies*) s'en remettraient à l'approfondissement des thèmes suivants : les influences socioculturelles caractérisant le jeu musical des interprètes, les enjeux relatifs à l'acquisition et à la transmission du savoir-faire musical, ainsi que les caractéristiques constitutives d'un répertoire, d'un style. Je retiens ceci étant donné la prégnance de l'ethnologie dans le projet du CQPV.

Au Québec, la catégorie culturelle « musique traditionnelle » aurait fait son apparition dans les années 1970-1980, dans la foulée de collectes de répertoire(s) inspirées des travaux de Marius Barbeau³⁷ (voir l'extrait qui suit, qui illustre l'orientation épistémologique de ce pionnier des études ethnologiques et folkloriques au Canada), et avec la tenue du festival « La veillée des veillées » en milieu urbain, de 1974 à 1976 (Chartrand, 2014, p. 29). D'après le musicologue et violoniste français Lothaire Mabru (2007), il s'agit, somme toute, d'une notion à l'histoire relativement récente et ayant jusque-là été peu interrogée. À l'instar de Pierre Chartrand, qui siège sur le conseil d'administration du CQPV, Mabru en situe les débuts dans les milieux ethnomusicologiques, et rapporte son installation dans le langage courant à la fin des années 1970 (<http://www.ethnographiques.org/2007/Mabru.html>). L'objet auquel l'appellation « musique traditionnelle » renvoie, s'il est pris pour un donné incontestable dans certains milieux, ne va cependant pas de soi. Il en est de même pour le statut de patrimoine que le CQPV lui associe.

³⁷ Barbeau a fondé la Société canadienne pour les traditions musicales, anciennement connue sous le nom de Société canadienne de musique folklorique, en 1956. Ayant pour membres tant des artistes et amateurs de musique que des folkloristes et ethnomusicologues, la Société voit à l'étude et à la promotion des « traditions musicales de toutes les communautés et cultures, sous tous leurs aspects » (http://www.yorku.ca/cstm/home_fr.htm).

CHAPITRE 2 : MÉTHODOLOGIE - Pour une démarche ethnographique

L'objectif général de cette recherche est de mieux comprendre les pratiques de patrimonialisation des acteurs affiliés, d'une manière ou d'une autre, au milieu associatif dit « secteur du patrimoine vivant »³⁸, et impliqués dans l'installation de la musique traditionnelle dite « québécoise ». Pour y parvenir, j'ai souscrit à la vision de l'ethnographie prônée par Martyn Hammersley et Paul Atkinson (2007 [1983]) – l'ethnographie comme processus réflexif –, et me suis inspirée de la méthode de l'ethnographie contemporaine multi-site (Marcus, 1995). Dans ce second chapitre, je situe ma démarche et en soulève quelques enjeux, sur les plans méthodologique et épistémologique, notamment. En plus d'offrir des éléments de contextualisation, je propose une réflexion sur les choix, les défis et les positionnements l'ayant informée.

2.1 Pour une démarche ethnographique « contemporaine »

Depuis quelques années, l'ethnographie connaît une popularité certaine dans les études qualitatives, entre autres, en communication. Le mot « ethnographie », s'il renvoie étymologiquement (dérivé du grec *ethnos* pour peuple et *graphein* pour écrire) à l'idée d'« écriture d'un peuple », ne se résume toutefois pas à une définition unique. Au contraire, vu les diverses influences théoriques ayant participé de son développement (interactionnisme symbolique, poststructuralisme, théorie féministe, postmodernisme, etc.)³⁹, sa définition et ses usages tendent à différer, par exemple, d'un domaine d'études à un autre. En anthropologie, d'où elle tire ses « origines » (Hammersley et Atkinson, 2007, p. 2), l'ethnographie est généralement envisagée comme un rapport écrit à visée descriptive, un produit final sur un Autre avec lequel l'ethnographe a été en présence sur une longue période de temps (par immersion). Dans les *cultural studies*⁴⁰, elle est surtout associée à une manière de faire de la recherche, à une

³⁸ Comme je l'ai déjà mentionné, je ne vois pas ce secteur comme un donné, mais comme quelque chose qui est mis en existence – il en est de même pour la musique traditionnelle du Québec.

³⁹ Plusieurs narratifs ont été avancés pour tenter de situer l'approche dans le temps. Ici, je m'en tiens à une énumération sommaire de quelques influences.

⁴⁰ Je suis consciente des débats entourant la définition et les frontières des *cultural studies*. Cependant, je ne m'en préoccupe pas dans ce mémoire. Je garde seulement en tête que plus d'une méthode tend à être utilisée dans ce « domaine », d'où l'appellation « bricolage » pour aborder ses aspects méthodologiques (Grossberg, Nelson et Treichler, 1992).

méthode⁴¹ (Lussier, 2003, p. 29-30; Nightingale, 1993 [1989]). Dans ce « domaine », l'ethnographie s'est inscrite en rupture avec l'approche anthropologique traditionnelle et la « normalizing and exoticizing construction of culture and otherness » (Grossberg *et al.*, 1992, p. 14) qui l'oriente. Dans le cadre de cette recherche, l'ethnographie a été abordée à la fois comme une méthode et un écrit, soit comme un « tout », pour reprendre l'expression de Martin Lussier (2003, p. 29). Le mot « tout » met l'accent sur l'indissociabilité de la façon d'aborder le « terrain » et d'écrire. En effet, la recherche ethnographique est caractérisée par des allers-retours constants entre des moments de discussion (conversations, entretiens ouverts) et de participation aux activités auxquelles s'adonnent les sujets, et des moments de rédaction⁴² (prise de notes, courriels, transcriptions, notes à visée analytique, construction de chapitres, etc.). Le texte ethnographique est forgé « as much by how we write as the processes of data collection and analysis » (Hammersley et Atkinson, 2007, p. 191).

2.1.1 La « crise de la représentation » : un point tournant en recherche ethnographique

Comme j'ai évoqué l'approche anthropologique traditionnelle plus haut, je trouve important de faire mention de la profonde remise en question des pratiques de (re)présentation ayant marqué les années 1980. Qualifiée de « crise de la représentation » par George E. Marcus et Michael Fisher (1986), cette remise en question a donné lieu à des réorientations épistémologiques déterminantes au développement de l'ethnographie contemporaine. Tandis que le modèle anthropologique classique⁴³ pose les collectivités non-occidentales (Autre exotique⁴⁴) en objet de recherche⁴⁵, le développement d'une économie politique mondiale et l'essor des technologies de la communication, dès les années 1970, rend l'Autre difficilement « localisable » (Grenier et Guilbault, 1990, p. 386). Les transformations sociétales participent alors d'une réévaluation des moyens utilisés par l'ethnographe pour décrire un monde, pour le (re)présenter. Ainsi, l'Autre en

⁴¹ Un ensemble de techniques et d'outils de recherche qui sont utilisés par le ou la chercheur(e) pour constituer les données (Gray, 2003, p. 3).

⁴² La lecture des notes, d'articles journalistiques et scientifiques et des transcriptions informent la rédaction.

⁴³ Il serait hérité de la tradition malinowskienne (Lussier, 2003, p. 32; Stanton, 1996). Malgré l'« immersion », l'anthropologue rédige alors son rapport final au « ils », ce qui tend à renforcer les idées de distance objective et de neutralité (Rabinow, 1986, p. 244).

⁴⁴ L'idée de l'Autre exotique se fonde sur des prémisses nationalistes et colonialistes (Grenier et Guilbault, 1990).

⁴⁵ L'ethnographe (un homme blanc comme figure auctoriale) séjourne à un même endroit (un « ailleurs » géographique) sur une longue période de temps (des mois, voire des années), en « immersion ».

vient à être conçu, non plus comme un objet existant par ailleurs, mais « [as definable] only in its relation to the researcher » (*ibid.*, p. 393). La représentation n'est plus vue comme le reflet d'une réalité extérieure que l'ethnographe n'aurait qu'à « capturer » à l'écrit, suivant une posture épistémologique réaliste. Elle est plutôt vue comme une pratique qui concourt à donner un sens à quelque chose, une pratique signifiante (Lussier, 2003, p. 32; Hall, 1997). Cette conception de la représentation, dite « constructionniste » par Stuart Hall, met en relief la caractère dialogique et constitutif du langage : « [Social] actors [...] use the conceptual systems of their culture and the linguistic and other representational systems to construct meaning, to make the world meaningful and to communicate about that world meaningfully to others » (1997, p. 25). Avec cette reconnaissance du caractère médié du « réel », la figure auctoriale de l'anthropologue blanc (*white privilege*) de genre masculin propre au modèle classique est remise en cause. La « crise de la représentation » met non seulement en évidence le caractère constitutif de la représentation, mais aussi « the author's inevitable involvement in power relations with respect to the represented object » (Bachmann-Medick, 2016, p. 107).

Les choix réalisés par l'ethnographe ne sont pas faits dans le vide, mais informés par tout un ensemble de facteurs, des discours, des lignes de force, une multiplicité de contraintes. En reconnaissant le texte ethnographique comme une fiction, au sens de « "something made or fashioned" [by its "author"] » (1986, p. 6; Geertz, 1975), James Clifford fait ressortir ce point :

Ethnographic writing is determined [...] (1) contextually (it draws from and creates meaningful social milieux); (2) rhetorically (it uses and is used by expressive conventions); (3) institutionally (one writes within, and against specific traditions, disciplines, audiences); (4) generically (an ethnography is usually distinguishable from a novel or a travel account); (5) politically (the authority to represent cultural realities is unequally shared and at times contested); (6) historically (all the above conventions and constraints are changing) (p. 6).

Si le style littéraire privilégié par les premiers anthropologues est « réaliste », et la description pensée comme une sorte de miroir sur une réalité donnée, l'écriture en vient à être admise comme un outil analytique dont les termes sont négociés. Les décisions que prend l'ethnographe en ce qui a trait à la rédaction (figures de style, stratégies rhétoriques, procédés littéraires, auteurs cités,

expressions, etc.)⁴⁶, aux manières de traiter de ses rapports aux sujets⁴⁷, ont pour ainsi dire des effets. Comme l'affirme Lussier (2003), « [l'ethnologue] n'est pas simplement en face de quelque chose à étudier, mais doit avoir conscience que la production de sa recherche prend place en relation avec différents discours sur [l'Autre en tant qu'objet d'étude] » (p. 48). En somme, la « crise de la représentation » a donné son élan à un tournant réflexif en ethnographie.

2.1.2 Recherche ethnographique et réflexivité

En début de chapitre, j'ai mentionné adhérer à la vision de l'ethnographie proposée par Hammersley et Atkinson. Refusant de réduire l'ethnographie à un ensemble d'outils et de techniques, Hammersley et Atkinson proposent la définition suivante : « [Ethnography is] a particular way of looking, listening, and thinking about social phenomena; [...] a distinctive analytic mentality » (2007, p. 230). Ainsi, la production de l'ethnographie répond de l'orientation que la chercheuse lui donne en regard des questions qu'elle se pose, des ancrages théoriques auxquels elle souscrit, de choix qu'elle réalise, et de ses prises de position dans sa relation à l'objet d'étude. Ici, la notion de positionnement est cruciale. Elle présume la complexité des rapports de la chercheuse au monde, alors qu'elle doit composer avec toutes sortes de facteurs et paramètres circonstanciels, négocier ses différents rôles « sur le terrain », faire preuve d'un intérêt pour ce qui est en jeu. En mettant en application le principe de réflexivité, la chercheuse reconnaît son positionnement face à l'objet étudié, réfléchit aux vecteurs de forces qui participent de son regard, dans des contextes particuliers. En effet, la réflexivité « acknowledges that the orientations of researchers will be shaped by their socio-historical locations, including the values and interests that these locations confer upon them[,] [and that] the production of knowledge by researchers have consequences » (2007, p. 15). L'ethnologue n'est pas un témoin neutre, mais activement et personnellement impliquée dans le processus de recherche. Sa trajectoire de vie, ses intérêts, ses préjugés, ses doutes, ses forces et ses faiblesses sont parties prenantes de sa démarche. La section suivante est dédiée à mon processus de recherche, de façon plus spécifique.

⁴⁶ Plusieurs auteurs, notamment, James Clifford (1988), Clifford Geertz (1988), Atkinson (1990), et Hammersley et Atkinson (2007) notent un lien étroit entre les procédés du récit littéraire et l'écriture ethnographique.

⁴⁷ Par exemple, interpeller au « ils » ou utiliser le pronom personnel « nous » n'aura pas les mêmes effets.

2.2 Mise en perspective et réflexion sur mon processus de recherche de « terrain »

Lorsque j'ai choisi de questionner cette notion de 'patrimoine immatériel' (ou « patrimoine vivant ») au sein du milieu associatif que le CQPV convoque dans ses publications, j'ai pensé à amorcer ma démarche dans le cadre d'un événement. Les tournages (vidéo/photo) auxquels j'avais participé dans Lanaudière avaient toujours pris place dans ce contexte. Par contre, il me fallait trouver un moyen de m'impliquer « in people's daily lives for an extended period of time⁴⁸[,] [...] [to gather] whatever data are available to throw light on the issues that are the emerging focus of inquiry » (Hammersley et Atkinson, 2007, p. 3). Je me voyais mal limiter mes observations à un seul événement. Je me suis inspirée de l'ethnographie multi-site (Marcus, 1995), qui rompt avec l'image du « terrain » en tant que site unique (modèle anthropologique classique) et préexistant au regard de l'ethnographe. Comme technique de construction des données, l'ethnographie multi-site « concentrates on the details of local life while connecting them to wider social processes » (Blais, 2008, p. 32; Barker et Jane, 2016, p. 36). L'objet de recherche est construit au fur et à mesure que sont tracées les associations, les relations qui le font exister. Pour moi, le mieux était de participer à un premier événement, où j'identifierais des acteurs « clefs »⁴⁹ que je suivrais dans leurs activités liées à la musique traditionnelle (jeu, promotion, enseignement, etc.) et avec lesquels je pourrais échanger.

Un ami m'avait parlé du festival Mémoire et Racines à quelques reprises, dans l'année et demie précédant le projet. Il y était allé à plus d'une occasion, dont aux éditions 2013 et 2014, et ne m'en avait dit que du bien. Cela avait piqué ma curiosité. Ainsi, j'envisageais déjà participer à l'édition 2015 avant d'avoir à choisir⁵⁰ dans quelles circonstances j'amorcerais ma démarche.

⁴⁸ La durée du « terrain » est sujette à débat (Gray, 2003, p. 15).

⁴⁹ Des personnes ayant un ou des rôles particuliers au sein du milieu associatif et/ou prenant part à des activités liées à la musique traditionnelle (jams, festivals, etc.) sur une base régulière.

⁵⁰ En faisant ce choix, j'ai dû tenir compte de l'éventuelle date de délivrance du certificat d'éthique. Je ne pouvais commencer mon « terrain » sans autorisation du Comité d'éthique de la recherche en arts et sciences (CÉRAS). Le 8 juillet 2015 a été la date de délivrance de mon certificat (CERAS-2015-16-073-D).

2.2.1 Le festival Mémoire et Racines comme « porte d'entrée » sur le « patrimoine vivant »

Membre associatif du CQPV, le festival Mémoire et Racines a été créé en 1995 par des membres fondateurs de la formation musicale La Bottine Souriante (Lemay, 2014). Depuis, il est organisé annuellement⁵¹, de sorte à « favoriser les rencontres et les échanges entre les artistes professionnels, les jeunes de la relève et les porteurs de traditions de tous les horizons culturels [...] » (<http://memoireracines.org/l-organisme/>). Les organisateurs promeuvent l'implication bénévole, qui est conçue comme un gage « d'appartenance à une communauté partageant les mêmes valeurs axées sur le patrimoine vivant » (*idem.*).

J'ai entamé ma démarche ethnographique le 24 juillet 2015 au soir, lors de la soirée d'ouverture du festival Mémoire et Racines. Mis de l'avant au parc Bosco, à Saint-Charles-Borromée, le festival allait se prolonger sur deux journées et demie, soit jusqu'au 26 juillet au soir. La programmation était variée : des spectacles de musique, un concert des participant-e-s du Camp Violon Traq Québec⁵², différents ateliers (gigue, danse traditionnelle (quadrille et contre-danse), podorythmie⁵³, chansons traditionnelles, etc.), des soirées de danse câllées, une exposition sur le défunt accordéoniste Philippe Bruneau, etc. Dans le programme, j'ai reconnu certains noms – des intervenant.e.s que j'avais rencontré.e.s l'année précédente – et me suis fait une sorte de plan initial de ce à quoi je voulais participer. Je m'y serais difficilement retrouvée si ce n'avait été de mes expériences de tournage antérieures, pour le compte du CPVL.

Par exemple, j'avais travaillé comme photographe dans le cadre de La Grande Fête du Chant traditionnel de Saint-Côme, en mai 2014 et 2015, et avais remarqué que des familles (familles Lepage, Marion, etc.) étaient applaudies pour « leurs » chansons et leur apport à la pratique de la chanson traditionnelle. Sur la scène principale, ce soir-là, l'animatrice de la soirée d'ouverture

⁵¹ Il a vu son nombre de festivaliers passer de 1902 entrées en 1995 à 10 736 en 2013, et 7936 en 2014 (Lanaudière : Mémoire et Racines, rapport d'activités 2014).

⁵² Sur le site web dédié au camp, il est écrit ceci : D'une durée de six jours, le camp a pour buts premiers l'apprentissage, la découverte et le perfectionnement du répertoire de violon traditionnel québécois. Offerte par des professionnels de la musique, la formation vous permet d'améliorer votre technique et d'élargir vos connaissances au violon, au piano et à la guitare. Venez faire un tour dans la belle région de Lanaudière pour une expérience exceptionnelle favorisant les échanges culturels, les rencontres intergénérationnelles ainsi que l'ouverture à l'héritage musical du Québec! [...] (www.violontradquebec.com).

⁵³ Technique de percussion utilisée dans la musique traditionnelle « québécoise » et « acadienne ». Le terme renvoie à l'art de faire du rythme avec ses jambes, en tapant du pied (Tardif, décembre 2014).

était une Lepage de Saint-Côme. J'ai été frappée lorsque, entre deux spectacles, elle est montée sur scène, accompagnée de son fils de cinq ans et de son père. Assis sur les genoux de son grand-père, le petit Léo a empoigné le microphone de ses mains délicates, et, l'air timide, il s'est mis à chanter la chanson du poil aux pattes⁵⁴, accompagné de sa mère et de son Pépère Gaston⁵⁵. Dans l'assistance, les festivaliers tapaient des mains et répondaient au jeune chanteur, vraisemblablement sous le charme. C'est ainsi que, en portant attention aux gestes et aux dires des festivaliers (au sens large) tout au long de la fin de semaine, j'ai relevé de premières pistes saillantes, et identifié des sujets individuels et collectifs auxquels un ou des statuts particuliers semblaient être attribués.

Comme je l'ai dit plus tôt, j'entendais identifier des personnes clefs du milieu associatif, mais j'étais consciente des défis que cela pouvait impliquer (premier contact, circonstances du festival, etc.). Dès le début du festival, le vendredi soir, j'ai bien vu que tout le monde semblait affairé et que, étant donné toutes les activités et spectacles offerts, il me serait difficile de discuter avec des musiciens et avec d'autres intervenants. Vu les circonstances, j'en ai profité pour participer au maximum au festival, tout en ayant mes objectifs de recherche en tête. Munie de mon carnet de notes, d'un stylo et d'un magnétophone, je m'accordais des moments de prise de notes (notes descriptives et réflexives), enregistrerais quelques extraits sonores en atelier, avec l'autorisation du mentor invité, assistais aux spectacles axés sur la musique traditionnelle « québécoise », en prenant soin d'écouter les histoires et anecdotes racontées avant l'interprétation de chaque pièce. Les frontières de cette musique me semblaient poreuses, difficilement préhensibles. J'ai donc identifié quelques musiciens et musiciennes qui évoquaient le caractère québécois et patrimonial de cette musique. Au bout de la fin de semaine, j'avais non seulement repéré quelques acteurs « clefs », mais aussi, saisi le poids des *jam sessions* dans la patrimonialisation et établi les prochains événements auxquels prendre part (notamment, un atelier de transmission de chansons et le festival de violon traditionnel de Sutton). Philippe Jetté, qui œuvre comme 'médiateur du patrimoine vivant'⁵⁶, notamment, au sein du CPVL, m'avait parlé de l'atelier de transmission qu'il allait animer en date du 5 août à Sainte-Marie-Salomé, dans Lanaudière. J'avais aussi

⁵⁴Voir http://video.reseaumonteregie.ca/4377541822001/Une_edition_faste_pour_Memoire_et_Racines.

⁵⁵ Il est membre du groupe lanaudois de chansons à répondre, Hommage aux Aînés.

⁵⁶ Il est question de cette figure au prochain chapitre.

entendu parler du festival de violon traditionnel de Sutton, qui allait avoir lieu du 13 au 16 août, avec, comme activités, des ateliers de violon traditionnel de niveaux débutant-intermédiaire et intermédiaire-avancé. Par ailleurs, j'avais eu l'opportunité de parler, bien que de façon brève, à des personnes avec qui je souhaitais absolument discuter (entretiens ouverts).

Avant que les spectacles ne débutent (vers 19:00), sur l'imposante scène principale du festival, le 24 juillet, par exemple, j'étais allée à la rencontre de Cédric Champagne, le président du conseil d'administration de Lanaudière : Mémoire et Racines. Je trouvais approprié de me présenter, de dire quelques mots sur ma démarche et d'obtenir son autorisation d'enregistrer des extraits du festival sur mon magnétophone. Il avait accepté, en me recommandant d'en parler aux mentors des ateliers. Bien affairé à accueillir des artistes invités, nous avons convenu de nous reparler après le festival, à son retour de vacances. Cédric faisait partie de ces personnes avec qui je croyais important de converser. Ce qu'il avait dit sur les ondes de CIBL FM 101,5 Montréal, quelques jours plus tôt, le 21 juillet, avait attiré mon attention⁵⁷ : « Le "trad"⁵⁸ se modernise tout en restant dans la tradition ». Puis, une fois de plus, pendant ce court échange, il avait évoqué des aspects me paraissant porteurs :

Journal, 24 juillet 2015, 18 h 20

Selon Cédric, ce n'est pas facile de concilier le côté patrimonial et le côté scène. Aussi, c'est difficile de déterminer les frontières du « ici » et du « ailleurs ». Il y a des artistes plus *roots* et des artistes qui expérimentent plus, qui explorent de nouvelles avenues en musique « trad ». Pour lui, le côté *roots* est très important. La seule raison d'aller de plus en plus vers l'expérimentation, ce serait la vente. La cœur du festival... la proximité entre artistes et participants, les *jams* qui se prolongent jusqu'à 7 h 00 du matin.

Il me fallait porter une attention particulière aux *jams*, m'étais-je dit. Le rapport patrimoine-scène que Cédric avait souligné, lui aussi, m'intriguait. Le lendemain, il devait être dans les alentours de 23:00 quand une trentaine de musiciens, principalement des joueurs de violon, se sont mis à interpréter des airs, sous un chapiteau. Des gigueurs avaient posé une planche sur l'herbe, se faisant « aller les pieds » tour à tour, en suivant le rythme des airs interprétés. Au cours du

⁵⁷ Bien que je marque le début de mon « terrain » au festival Mémoire et Racines, j'ai cherché à être attentive aux publications et émissions traitant du festival avant qu'il ne débute. J'ai aussi « suivi » la page Facebook du festival.

⁵⁸ J'aborde ce terme au troisième chapitre.

festival Mémoire et Racines, j'ai compris que certains de mes meilleurs atouts, pour cette recherche, seraient mon bagage d'ancienne violoniste, mon violon et mon envie d'apprendre et de me joindre au cercle de musiciens. Les quelques rencontres que j'avais faites dans l'année et demie précédente, en travaillant auprès du CPVL, entre autres, ne pouvaient que m'être précieuses, mais plus que tout, il me fallait être présente à plus d'un événement axé sur la musique traditionnelle pour signifier mon engagement. Ainsi, j'ai cherché à multiplier les occasions de côtoyer des musiciens « trad » et d'écouter les airs dits « traditionnels ». Mon retour à la pratique du violon s'est révélé crucial, pour ce faire.

2.2.2 Recherche ethnographique et positionnement(s)

Selon Donna Haraway (1988), le corps est le *locus* de la perception et de l'orientation des pratiques de recherche. Rejetant l'idéal d'objectivité omnipotente, l'auteure prône une *feminist objectivity*, suggérant que le regard que la chercheuse pose sur le monde est partiel et local, médié par différentes forces en présence. Le savoir qu'elle co-constitue dans son rapport aux 'sujets' est donc situé, nécessairement informé par les circonstances dans lesquelles la recherche est réalisée. Étant en accord avec le propos de Haraway, j'admets que j'ai approché la musique traditionnelle avec un bagage de connaissances limité, et que ma conception de la patrimonialisation a été fortement influencée par les lectures et les ancrages théoriques auxquels j'ai adhéré pour réaliser ce mémoire. Ici, je propose un portrait non exhaustif des positions adoptées.

Marie-Ève, la chercheuse-ethnographe

Les nombreuses lectures auxquelles je me suis adonnée au courant de la maîtrise en communication, et plus particulièrement, en vue de cette recherche, sont parties prenantes du positionnement de chercheuse-ethnographe dont je me revendique. Ce positionnement en est un qui relève de l'apport de différents chercheurs reconnaissant l'importance des études qualitatives et la partialité des savoirs. Il est aussi informé par des considérations éthiques⁵⁹ et des normes académiques qui donnent son orientation au mémoire.

⁵⁹ Le certificat d'éthique délivré par le CÉRAS rend compte de l'importance des conditions éthiques en recherche. J'ai un intérêt particulier pour ces enjeux, et vise à y réfléchir davantage dans le cadre du doctorat.

Au cours du « terrain », j'ai cherché à traduire mes objectifs de recherche auprès des acteurs « clefs » identifiés tout en étant à l'écoute des préoccupations dont ils me faisaient part. J'ai pris soin d'obtenir le consentement des personnes rencontrées en entretien et de m'ajuster à leur horaire, souvent bien chargé. En tant que chercheure-ethnographe qui en était à sa première expérience de « terrain », j'ai aussi été portée à prendre un nombre considérable de notes (descriptives, réflexives, à visée analytique) et à enregistrer de nombreux extraits sonores. Je reconnais que cet aspect aurait pu être mieux géré, mais que je suis tout de même parvenue à repérer des régularités dans les matériaux que j'ai constitués. Tout au long de la recherche, j'ai aussi dû tenir compte de ma propension à vouloir analyser trop rapidement ce qui se passe, et me donner l'opportunité de me laisser surprendre, au fur et à mesure des événements et des discussions.

Autre point, qui a trait à mon identité de femme. Lors des spectacles de musique traditionnelle, c'est une majorité d'hommes qui performant sur scène. Frappée par ceci, j'ai été portée à en discuter avec des musiciennes, à m'intéresser à cet enjeu. Bien qu'il ne soit pas abordé directement dans cette recherche, cet enjeu a été au cœur de ma réflexion. Donner une place aux femmes musiciennes à l'écrit est nécessaire, puisque, comme je l'ai noté plus tôt, les représentations textuelles ont des effets sur les interprétations que se font les acteurs du monde. Je retiens tout de même que je suis habitée par une tension en ce qui a trait à l'écriture et à mes convictions féministes. Comme rédactrice professionnelle, j'ai été amenée à appliquer les règles dictées par l'Office national de la langue française (ONLF), et ce n'est que dans les derniers mois que je me suis mise à remettre en question cette convention selon laquelle le masculin l'emporte. Dans mes prochains écrits, j'entends appliquer les recommandations de rédaction épiciène et de féminisation.

Comme l'écriture est centrale en recherche ethnographique, j'en profite pour aborder un élément ayant participé de ma démarche. Avant d'amorcer des études de deuxième cycle universitaire, j'oeuvrais comme journaliste indépendante et rédactrice professionnelle. Après un certificat en création littéraire et un baccalauréat en communication journalisme à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), j'avais commencé à écrire pour quelques médias (Intérieurs, La Maison du 21^{ème} siècle, Sélection du Reader's Digest, etc.), ainsi que pour des organismes culturels. Mon

intérêt marqué pour la langue française et mes aptitudes rédactionnelles étaient de bons atouts pour ce faire. Les contrats que je contractais imposaient de courts délais (par exemple : une semaine pour un texte de deux feuillets (250 mots par feuillet, avec entrevues), un salaire peu attrayant et une grande qualité rédactionnelle.

À la maîtrise, lorsqu'est venu le temps de rédiger mon projet de mémoire, j'ai été confrontée à une sorte de « syndrome de la page blanche ». Je n'étais jamais satisfaite de ce que j'écrivais. Je voulais que mon texte soit « parfait » au premier jet et m'acharnais à rester plantée devant mon ordinateur des heures durant. Au bout d'un moment, j'ai compris que mon perfectionnisme, celui qui m'avait permis d'avoir une crédibilité auprès de clients sur le marché du travail, était plus paralysant qu'autre chose. Puis, à force de travail sur ce blocage, j'ai été en mesure de rédiger le projet en question et de le remettre.

Alors, qu'en a-t-il été de mon expérience de construction du mémoire? En effectuant mon « terrain », à compter de juillet 2015, je n'ai pas eu de mal à prendre des notes, à coucher mes impressions sur papier. J'avais, d'une certaine manière, l'impression d'être à mille lieues de la rédaction du mémoire comme tel. Quand j'ai commencé à réfléchir en termes de chapitres, le « syndrome de la page blanche » a refait surface. Le mémoire me semblait incarner une de ces montagnes que seuls les meilleurs ascensionnistes parviennent à gravir. Je me suis mise au défi de l'escalader, moi aussi, cette montagne. J'ai dû revisiter ma conception de l'écriture et mon engagement vis-à-vis elle, me répéter l'idée du « travail en chantier », qui évoque si bien, à mon sens, ce qu'une telle production requiert. J'ai envoyé des « bouts de texte » à ma directrice, après qu'elle m'ait répété, je ne sais plus trop combien de fois, qu'elle était là pour me guider. En donnant progressivement forme à ce mémoire, en multipliant les « bouts » et les strates d'écrits, mon rapport à l'écriture s'est vu réorienté, notamment, par un discours sur l'écriture comme processus de création (Clifford, 1986).

Marie-Ève, la « violoneuse » en herbe

J'ai mentionné que j'ai enregistré de nombreux extraits sonores au courant de cette recherche. Lorsque j'ai participé à un *jam session* en observatrice, au festival de violon traditionnel de Sutton (le deuxième festival auquel j'ai pris part), j'ai remarqué que plusieurs enregistraient les

pièces sur leur téléphone cellulaire, ou encore sur magnétophone. Ils le faisaient pour pouvoir apprendre les airs, les répéter à la maison. Puisque je me suis aussi adonnée à l'exercice, mon magnétophone est en quelque sorte devenu une technologie faisant coïncider mon côté ethnographe et mon côté musicien. Rapidement, en cours de recherche, j'ai réalisé que mon bagage de musicienne et mon goût pour le violon pouvaient faciliter mon rapport aux 'sujets'. Comme je n'avais pas pratiqué le violon depuis au moins dix ans, des limites en termes de capacités s'imposaient. J'ai profité du festival de violon traditionnel de Sutton, où des ateliers de violon (niveaux débutant-intermédiaire et intermédiaire-avancé) étaient offerts, pour m'y remettre. En me positionnant en « violoneuse » en herbe, je me situais en néophyte ayant fort à apprendre. Le rapport mentor-apprenti.e en est un qui est au cœur de la patrimonialisation, et j'ai pu mieux saisir les enjeux que cela soulevait en me situant ainsi.



Figure 3 – Kiosque d'un luthier, Festival de violon traditionnel de Sutton, 2015
Crédits : Marie-Ève Vautrin-Nadeau (2015)

Marie-Ève, la « Québécoise » francophone

Je suis consciente que mon intérêt pour le « patrimoine vivant » et ma façon de poser un regard sur le phénomène est orienté par ma trajectoire de Québécoise francophone et par les convictions politiques qui en résultent. Ayant grandi à Verchères, sur la Rive-Sud de Montréal, où la célébration du « Québec de souche » est à l'honneur, ce n'est que récemment, en prenant connaissance des préoccupations de certains individus et associations envers ce type de patrimoine, que je suis mise à réfléchir ce positionnement. Le Québec m'évoque la langue française, cette « langue belle » qu'évoque Yves Duteil dans l'une de ses chansons, de même que le récit de survivance des Canadiens-Français au Canada et la nation québécoise comme projet d'émancipation politique. Or, le type de patrimoine pour lequel le CQPV et ses membres se portent défenseurs renvoie à l'Amérique française, à un imaginaire culturel francophone. Si j'identifie ce positionnement, c'est que je cherche à me situer vis-à-vis la notion de « patrimoine vivant », à réfléchir mon attachement au Québec francophone et les narratifs auxquels j'adhère. Cette recherche participe de cette quête, et je l'assume.

2.2.3 Un parcours et ses nombreux déplacements

Les nombreux déplacements (entre autres, en voiture) qu'a impliqués cette recherche ont constitué un défi de taille. La stratégie méthodologique que je me suis donnée – celle de suivre des acteurs dans leurs activités musicales (publiques) –, s'est révélée avantageuse, mais difficilement applicable vu les limites de temps et d'argent incombant à la réalisation du mémoire⁶⁰. Mon enthousiasme vis-à-vis ma pratique de violon et cette recherche m'a parfois fait perdre de vue ces limites. Par contre, j'ai eu l'impression de gagner la confiance de plusieurs en demeurant flexible et à l'écoute, et en me montrant intéressée face aux nombreux projets auxquels les musiciens se dédient. Ci-bas, je dresse la liste des activités auxquelles j'ai participé. En parallèle⁶¹, j'ai réalisé des entretiens ouverts⁶² auprès d'acteurs m'étant apparus influents par

⁶⁰ Il faut dire que les acteurs participent à plusieurs projets musicaux qui les amènent à multiplier les déplacements.

⁶¹ Les entretiens ont servi à compléter les informations recueillies par observation/participation.

⁶² Les entretiens ont duré en moyenne une heure et demie. Leur durée n'avait pas été fixée d'avance, de sorte à laisser libre cours aux idées des personnes interviewées. Ils ont été enregistrés sur magnétophone et transcrits partiellement (seuls les extraits m'étant apparus pertinents en regard de la visée de la recherche ont été transcrits). Les participant.e.s aux entretiens m'ont tous et toutes accordé leur permission d'enregistrer sur magnétophone. Je leur ai spécifié que les enregistrements ne seraient utilisés qu'aux fins de la recherche.

leur manière de promouvoir la musique traditionnelle, d'en souligner le caractère patrimonial et d'en revendiquer l'importance dans le paysage culturel québécois. Il était souvent difficile de discuter avec les musiciens et organisateurs en cours d'activité, d'où ce pan de ma recherche. Je l'intègre à cette liste.

24 au 26 juillet, parc Bosco, Saint-Charles-Borromée, Lanaudière : Festival Mémoire et Racines

2 août, Place Jacques-Cartier, Montréal : Concert du Quatuor Trad, formé de Marie-Pierre Lecault, professeure de violon au camp Violon Trad Québec

5 août, Saint-Marie-Salomé, Lanaudière : Atelier de transmission de chansons traditionnelles animé par Philippe Jetté, président du conseil d'administration du CPVL et de Les Petits Pas Jacadiens, membre du conseil d'administration du CQPV (administrateur), médiateur du patrimoine vivant, câleur, accordéoniste

12 août, Montréal : Conversation téléphonique avec André Gladu, coréalisateur de la série de vingt-sept films « Le Son des Français d'Amérique » (Nanouk films, 1976-1984), membre du conseil d'administration du CQPV, collaborateur au CPVL

13 au 16 août, Sutton, Estrie : Festival du violon traditionnel de Sutton

19 août, Saint-Eustache, Laurentides : Entretien ouvert avec Jean-François Berthiaume, câleur, membre du conseil d'administration du Réseau Québec-Folklore (administrateur), membre des formations musicales Galant tu perds ton temps, Réveillons et Les Frères Berthiaume

21 août, Joliette, Lanaudière : Entretien ouvert avec Philippe Jetté + danse câllée au centre-ville de Joliette (Philippe Jetté au call, Stéphanie Lépine au violon)

24 août, bar-bistrot L'Escalier, Montréal : *Jam session* animé par Catherine Planet (au violon)

30 août, Parc Stanley, Montréal : Danse câllée (Pierre Chartrand au call, Carmen Guérard à l'accordéon, et Peter Senn à la guitare) organisée par l'École des arts de la veillée + *jam session*

2 septembre, Montréal : Entretien ouvert avec Cédric Champagne, président du conseil d'administration de Lanaudière : Mémoire et Racines et archiviste

18 septembre, Montréal : Entretien ouvert avec Pierre Chartrand, président du conseil d'administration du CQPV, directeur du Centre Mnémo, câleur, professeur de danse traditionnelle, ethnologue de danse

19 septembre, Sainte-Marcelline-de-Kildare et Saint-Jean-de-Matha : Spectacle des formations musicales La Famille Cantin et Réveillons!

27 septembre, Maison de la Culture Ahuntsic, Montréal : Danse cällée organisée par l'École des arts de la veillée dans le cadre des Journées de la culture (Pierre Chartrand au call, professeurs et élèves de l'École des arts de la veillée en musique)

29 septembre, Joliette, Lanaudière : Entretien avec Éric Beaudry, guitariste dans la formation musicale De Temps Antan, professeur de musique à la technique professionnelle en musique traditionnelle du cégep régional de Lanaudière, co-fondateur du camp Violon Trad Québec

30 septembre, Joliette, Lanaudière : Concert de la Chasse-Balcon⁶³, une initiative de Catherine Planet, violoniste de profession

3 octobre, La-Visitation-de-Yamaska, Centre-du-Québec : Entretien avec Danielle Martineau, médiatrice du patrimoine vivant, spécialiste des chansons et danses traditionnelles de l'Amérique française, accordéoniste

10 et 11 octobre, Québec : Festival Les Rendez-Vous èsTrad, organisé par le Centre de valorisation du patrimoine vivant (CVPV)

13 octobre, École Saint-Joachim, Laplaine, Lanaudière : Caravane Trad (ateliers d'initiation aux savoir-faire du 'patrimoine immatériel' lanaudois), projet du CPVL

20 octobre, bar Vices & Versa, Montréal : *Jam session*

21 novembre, Joliette : Participation à un atelier sur les contes musicaux d'Adélarde Lambert, animé par Danielle Martineau

15 décembre, Montréal : Entretien ouvert avec Catherine Planet

30 décembre, Montréal : La Veillée de l'Avant-Veille (spectacle de musique « trad » par les formations musicales Le Vent du Nord et Vishtén, veillée de danse cällée (Jean-François Berthiaume au call)

24 janvier 2016, chalet du parc Maisonneuve, Montréal : *Jam session*, organisé par Catherine Planet en collaboration avec le Regroupement Arts et Culture de Rosemont-Petite-Patrie

30 janvier, Montréal : Entretien ouvert avec Annie Jussaume-Lavigne, violoneuse et étudiante à la maîtrise en muséologie (UQAM), participation aux *jam sessions* sur une base régulière et intérêt marqué pour les enjeux patrimoniaux

⁶³ La « Chasse-Balcon » consiste en une série de concerts de musique traditionnelle. L'initiative est déployée dès le mois de mai à Montréal, puis à Joliette, pendant l'été. Voici un extrait du descriptif de l'initiative : « Des balcons et ruelles choisis au hasard dans les quartiers résidentiels se feront hôtes d'une expérience musicale invitant tous les voisins à participer à la fête. Des partys de quartier se dérouleront ainsi pendant cinq à six semaines, avec un collectif de musiciens performant au sein de groupes tels que La Bottine Souriante, Maz, Genticorum, Rose Vagabond, Grouyan Gumbo et Barbo [...] » (<http://www.lachassebalcon.com/#!/-propos/ce2s>).

En cours de « terrain », différents matériaux ethnographiques ont été constitués (notes, enregistrements sonores, photographies, transcriptions partielles, etc.), et pour en dégager du sens, plusieurs phases de réécriture ont été nécessaires. Dans un premier temps, en me basant sur une intuition de début de recherche, j'ai choisi d'organiser les informations par événement, et de faire des entretiens un élément de précision supplémentaire pour aborder la patrimonialisation en milieu associatif. Étant donné la faible disponibilité des acteurs en cours d'activité, les entretiens en sont venus à constituer un matériau central à ma réflexion, d'autant plus que d'un échange à l'autre, des enjeux semblables étaient abordés (par exemple, le statut de la musique traditionnelle dans le paysage culturel du Québec et les stéréotypes lui étant associés, la distinction entre une musique commerciale et une musique-loisir, le rôle d'informateurs des personnes âgées, etc.) Suivant chaque activité et entretien, j'ai pris soin de (re)lire mes notes et de passer en revue les autres documents assemblés⁶⁴. Puis, profitant des temps de recul, j'ai produit des fiches synthèses de sorte à mettre en mots mes idées, d'y mettre de l'ordre. En privilégiant une démarche d'analyse souple, j'ai cherché à comprendre ce à quoi les acteurs font appel lorsqu'il est question de patrimoine, ce qu'ils voient « faire patrimoine ». Au fur et à mesure des allers-retours entre le « terrain » et l'écriture (comme *praxis* d'analyse), j'ai pris conscience de la centralité des témoignages mémoriels et des enregistrements dans la constitution d'une musique-patrimoine, mais aussi, de celle de la *performance* (en public) (et des lieux de pratique – événements publics) dans la patrimonialisation. Ceci est venu orienter ma façon d'« attraper » le phénomène à l'étude, dans l'observation comme dans l'expérimentation, par une distinction entre musique-objet et musique-*techné*. N'ayant rien eu de linéaire, ma démarche s'est faite à tâtons, par oscillation entre empirie et théorie, et les chapitres étant advenus de ce travail en zigzag cernent, je l'espère, la complexité du phénomène interrogé.

⁶⁴ Les fichiers numériques assemblés ont été copiés sur un disque dur externe et classés par événements (un fichier festival Mémoire et Racines, un fichier festival de violon traditionnel de Sutton, etc.), à l'exception des fichiers sonores réservés aux entretiens ouverts, qui ont été regroupés dans un même dossier (dossier Entretiens).

CHAPITRE 3

Vous avez dit « patrimoine vivant »?

Ce premier chapitre d'analyse interroge les conditions d'existence et d'appréciation de la musique traditionnelle en tant qu'elle est considérée « patrimoine vivant » (ou patrimoine immatériel). En m'inspirant de la sociologie pragmatique de Hennion (1988, 2007 [1993]) et du propos de Davallon (2014) sur le patrimoine culturel immatériel, j'explore les moyens « mixtes » (humains et non-humains) par et à travers lesquels elle est matérialisée. La musique est donc appréhendée comme « an active component of reality, contributing to its very production » (Grenier, 1990, p. 40), dans la mesure où sa concrétisation passe par la stabilisation de configurations sociales⁶⁵, de caractéristiques. La sociologie hennionnienne, en plus d'admettre la capacité des acteurs à faire sens de leurs pratiques, a l'avantage de conférer au travail empirique et itératif un aspect central, d'où sa pertinence aux fins de la présente démarche exploratoire.

Dans ce chapitre, j'envisage le festival de musique traditionnelle comme « lieu » par excellence de l'articulation d'une logique de spectacularisation et d'une logique patrimoniale, et cela, en gardant à l'esprit que « [heritage's] very "nature" relates entirely to present circumstances » (Harvey, 2001, p. 324). J'aborde brièvement ces logiques, en mettant davantage l'accent sur la seconde, puis j'examine les médiations contribuant de l'installation de la « tradition », soit la dimension patrimoniale de la musique traditionnelle « québécoise ».

3.1 Entrée en matière, ou comment situer la musique traditionnelle « québécoise »

Arrivée sur les lieux du festival Mémoire et Racines, au parc Bosco de Saint-Charles-de-Borromée, le 24 juillet 2015, j'étais impatiente de participer pour la toute première fois à cet événement dont quelques connaissances et amis m'avaient parlé. Le festival m'avait été présenté comme un point de rencontre incontournable pour les musiciens « traditionnels », et, étant donné son affiliation au CQPV, je pouvais m'attendre à y croiser des personnes se réclamant du milieu

⁶⁵ Ici, je retiens la vision du social promue par Bruno Latour (2005). Rejetant la conception substantialiste du social, Latour propose de le voir comme « a trail of associations between heterogeneous elements » (p. 5). Penser le social ainsi suppose une exploration des opérations de mise en durée de certaines associations par les acteurs. Dans cette optique, la stabilité surgit dans la répétition de conceptions du réel (le réel ne va pas de soi; il est surgissement), alors que le social réfère au mouvement, à la transformation.

associatif dit « secteur du patrimoine vivant » (Gauthier *et al.*, 2014). En cette fin de journée⁶⁶, mon objectif était surtout de m'imprégner du lieu, d'assister aux spectacles mis en place pour l'ouverture du festival, déployés exclusivement sur la scène Gilles-Cantin⁶⁷, et d'initier une première rencontre avec Cédric Champagne, le président de l'organisme éponyme. Dans l'article journalistique « Mémoire et Racines : plongée dans l'âme du Québec » (Lemay, 2015), paru dans La Presse le 20 juillet, celui-ci avait déclaré que « le festival se veut une expérience immersive dans l'âme du Québec ». Trois jours plus tard, sur les ondes de CIBL, il l'avait qualifié d'« expression régionale d'une culture nationale » (Tradosphère, 2015) tout en rappelant la contribution d'artistes d'origine lanauoise à la scène « trad ». Ces interventions n'avaient pas manqué de piquer ma curiosité.

Alors que les spectacles n'étaient prévus que pour l'heure suivante, à 19 h 00, et que, à différents endroits sur le site, les festivaliers se faisaient de plus en plus nombreux, conversant entre eux, se dénichant une place aux abords de la scène principale, j'en ai profité pour aborder Cédric. Affairé à accueillir des artistes invités, il n'avait alors que peu de temps à m'accorder. Notre échange s'est tout de même révélé fort éclairant. J'en ai, entre autres, retenu ceci :

24 juillet 2015, journal de bord – Selon Cédric, c'est un défi de concilier le côté patrimonial et le côté scène. Aussi, c'est difficile de déterminer les frontières du « ici » (Québec) et du « ailleurs ». Il y a des artistes plus *roots* et des artistes qui expérimentent plus, qui explorent de nouvelles avenues en musique « trad ». Pour Cédric, le côté *roots* est très important, et la seule raison d'aller de plus en plus dans l'expérimentation musicale, ce serait la vente.

Cet échange, que j'ai initié en faisant une brève présentation de ma démarche de recherche, a tout de suite porté sur ce que ce dernier a qualifié de dynamique patrimoine-scène. Et, tandis que les chaises disposées à l'avant de la scène Gilles-Cantin continuaient de se remplir, que des

⁶⁶ Suivant le pré-festival Mémoire et Racines, qui consiste en deux journées de spectacles dans des bars joliettains, la soirée d'ouverture du festival se déroule le vendredi, et deux jours complets de festivités s'en suivent.

⁶⁷ Il s'agit de la scène principale du festival. Elle a été nommée ainsi en juillet 2015 pour rendre hommage au musicien Gilles Cantin, décédé en 2004 (<http://memoireracines.org/l-organisme/>). Celui-ci a donné, avec d'autres musiciens lanauois, son premier élan au festival. Sur le site web de la Famille Cantin, on peut lire ceci : « Fort bien connu dans le monde traditionnel, Gilles fut l'un des membres fondateurs de la Bottine Souriante. [...] Tout au long de sa vie, il s'est consacré à la musique traditionnelle, une fierté pour notre famille » (<http://www.biographiesartistesquebecois.com/Artiste-C/Cantin%20Famille/CantinFamille.html>).

bénévoles, assignés à des tâches allant de la régie de scène aux services de bar et de restauration, s'activaient, il me semblait déjà être sur une piste dont je ne pouvais faire abstraction. D'ailleurs, je me rappelais avoir lu, dans le rapport « États des lieux du patrimoine immatériel : les traditionnelles culturelles du Québec en chiffres » (Gauthier *et al.*, 2014), que la diffusion scénique et l'organisation d'événements sont les activités qui prévalent au sein du milieu associatif. Interpellée à plusieurs reprises au fil du « terrain », et tout particulièrement dans le cadre des entretiens ouverts⁶⁸ réalisés sur quatre mois, de septembre à décembre 2015, la dynamique patrimoine-scène semblait poser une distinction et un rapport ambigu entre ce qui est « inspiré de la tradition » et la « tradition » en elle-même. Du moment qu'il était question de poursuite esthétique (arrangements musicaux, ornements, recherche de chansons inédites, etc.), de professionnalisation et de vente, l'idée d'« inspiration de la tradition » entrait en ligne de compte. En revanche, la « tradition » était apparentée au loisir, détachée de tout impératif marchand et axée sur la célébration de formes musicales emblématiques d'un héritage culturel propre au Québec francophone, à « ses racines ». Cet aspect de ma recherche s'est révélé d'autant plus saillant qu'il situait la musique traditionnelle à l'intersection de deux logiques : une logique de spectacularisation (scène⁶⁹) et une logique patrimoniale. Par « logique », j'entends « ce qui organise les pratiques, les façons de penser ou de faire, la reproduction des structures sociales [...] » (Davallon, 2006, p. 23), et leur donne sens aux yeux des sujets. Je mobilise la définition qu'en donne Jean Pouillon (1993), citée par Jean Davallon : « Une logique ne se définit pas seulement par les règles qu'elle pose, elle se définit d'abord par les contraintes qu'elle suppose et s'impose à elle-même, et qui interdisent certaines configurations qu'une autre admettrait » (Pouillon, 1993, p. 154). Si je considère ces deux logiques comme étant conjointement impliquées dans la mise en société de la musique traditionnelle « québécoise », c'est que des impératifs d'ancrage culturel et de commercialisation/professionnalisation, en tension, ne cessent de se croiser. Associé au pré-commercial⁷⁰ et au communautaire, l'aspect patrimonial est placé, tantôt en concordance, tantôt en contradiction, avec les impératifs commerciaux et artistiques⁷¹

⁶⁸ Comme je l'ai expliqué au second chapitre, les entretiens ouverts ont été réalisés auprès de divers intervenants se revendiquant d'un rôle au sein du milieu de la musique « trad » et/ou du « secteur du patrimoine vivant ».

⁶⁹ Le terme « scène » renvoie au vocabulaire émique, alors que le terme « spectacularisation » renvoie plutôt au vocabulaire étique.

⁷⁰ Cette conception réfère à un des « autres » que convoque la définition socio-économique de la culture populaire, soit la culture folklorique (le second étant la culture de l'élite) (Grenier, 2015b).

⁷¹ Ces impératifs semblent en appeler à un « rajeunissement » de ladite musique.

prescrits par les industries du spectacle et de l'enregistrement sonore, ainsi que par les instances gouvernementales telles que le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ)⁷².

3.1.1 Quand le « trad » a ses raisons

Comme je l'ai spécifié au premier chapitre, le festival Mémoire et Racines, à l'instar d'autres festivals tels que La Grande Rencontre⁷³, Chants de Vieilles⁷⁴, et nouvellement, le Festitrad⁷⁵, participe d'une économie culturelle qui contribue à établir le « trad » comme genre musical distinct au Québec, et tout particulièrement dans Lanaudière, où des formations musicales se réclament de cette étiquette. C'est le cas de « Les Poules à Colin », dont les membres, dans le début de la vingtaine, sont originaires de Lanaudière. Au cours du « terrain », j'ai tellement entendu parler de ce groupe (surtout à titre de groupe de la relève⁷⁶ en musique « trad ») que je me suis mise à lui porter une attention toute particulière. Tiré de l'article journalistique intitulé « PAC-MAZ, les voies contemporaines du trad » (Le Devoir), cet extrait met en relief une dimension « spectaculaire » constitutive du « trad » :

Le trad québécois se diversifie et la soirée PAC-MAZ en est un bel exemple. Les Poules à Colin (PAC), un groupe de chansons de la toute nouvelle génération *indie*, s'allie à Maz, qui mélange la musique traditionnelle au jazz modal et à la *new acoustic*, pour un concert très prometteur, ce samedi, à l'Envol de Joliette. Quand la tradition se réinvente en 2015 par deux brillantes formations. [...] « Ce qui est similaire entre les deux groupes, ce n'est pas nécessairement le style, mais l'approche à partir de la musique traditionnelle qui en est la fondation, et, sur cette fondation, on bâtit la maison qu'on veut », explique Colin Savoie-Levac (Bernard, 18 décembre 2015).

Dans l'extrait, la musique traditionnelle est approchée comme une ressource à partir de laquelle il est possible de créer quelque chose d'original, de produire un contenu musical attrayant, qui circule notamment sous une forme marchande destinée à la consommation (spectacles, CD, pistes

⁷² Le CALQ œuvre dans une perspective de développement culturel.

⁷³ Lancé en 1993 par la Société pour la promotion de la danse traditionnelle québécoise (SPDTQ), le festival La Grande Rencontre est présenté comme « LE festival de musique et de danse traditionnelles québécoises à Montréal » (<http://espacetrad.org/historique/>). Il se déroule sur quatre jours et propose des spectacles d'artistes « traditionnels » du Québec, mais aussi, de l'Écosse et de l'Irlande, entre autres.

⁷⁴ Se déroulant à Saint-Jean-sur-Richelieu au début juillet, le festival Chants de Vieilles est né à l'initiative d'un des membres du groupe Le Vent du Nord, Olivier Demers. Sur le site web de l'événement, il est présenté comme suit : « [un] *happening* de chant et de musiques trad, folk et acoustique » (<http://chantsdevieilles.com/>).

⁷⁵ La première édition du Festitrad a eu lieu les 8, 9 et 10 avril 2016 à Saint-Gabriel, dans Lanaudière. Il s'agit d'un « festival intérieur de musique traditionnelle » (www.festitrad.com).

⁷⁶ Je prends le groupe en exemple pour illustrer mon propos.

numériques, etc.). Sur le site web du groupe « Les Poules à Colin », par exemple, il est spécifié que ses membres « poussent plus loin l'exploration des alliages entre le "trad" québécois et le mélange des styles jazzy, pop, folk, bluegrass et contemporain [sur son dernier album, *Ste-Waves*] » (<http://lespoulesacolin.com/band/>). Or, c'est pour référer à une musique revampée, apanage des musiciens qui se produisent sur scène, enregistrent des albums, font de la tournée et sont invités à participer à divers *folk festivals* sur le continent nord-américain et en Europe (Irlande, Norvège, Danemark, etc.), que l'expression « trad » se pose. Pour Pierre Chartrand (2014), qui fait figure d'expert au sein du milieu associatif, et avec qui j'ai discuté à quelques reprises en cours de démarche, « la pratique de notre répertoire traditionnel, au XXI^{ème} siècle, n'est plus un "état de fait", mais bien un choix esthétique et idéologique parmi d'autres » (p. 30). À son sens, les personnes qui font de la musique traditionnelle sont « des artistes cherchant à créer quelque chose d'original sur la base de nos traditions » (*ibid.*, p. 30), et non plus des artisans. Leur pratique musicale, est liée aux arts de la scène, soumise à un cadre légal et structurée par des institutions productrices de régularités axiologiques, entre autres, les médias de masse (télévision, radio, etc.).



Figure 4 – Les Poules à Colin et MAZ en spectacle, L'Envol de Joliette, 19 décembre 2015
Crédits : Guillaume Morin (www.folktographe.com)

La notion de spectacularisation présentée par Anouk Bélanger (2000) m'est utile pour réfléchir cette tendance à une « esthétisation⁷⁷ » de la musique traditionnelle dite « québécoise ». S'inspirant du concept de spectacle de Guy Debord (1967), l'auteure s'intéresse aux transformations de l'espace urbain montréalais qu'a stimulées la restructuration économique des dernières décennies (dès les années 1970). Selon Bélanger, les nouvelles formes d'accumulation du capital caractéristiques du contexte post-industriel (dérégulation des économies nationales, privatisation, internationalisation, etc.) ont mené à une redistribution des forces globales et locales, et par le fait même, à « a renewal of interest in the economic importance of the "urban" as a site of capital accumulation » (2000, p. 378). Les projets de développement urbain de la Brasserie Molson⁷⁸, qui capitalisent sur le sport-spectacle, sont pour elle une expression de cette spectacularisation. Informés par les circonstances (conditions matérielles, discours promotionnels, etc.) de leur mise en œuvre, ils contribuent à reconfigurer les formes de socialité, les rapports sociaux. Ainsi, Bélanger voit la spectacularisation comme un mode de développement stratégique qui mise sur le paraître – parce qu'il donne quelque chose à voir, le rend publiquement manifeste, le spectacle en est le mécanisme clef. En adoptant cette posture vis-à-vis la spectacularisation, l'auteure se distancie tout de même du propos de Debord, pour qui le spectacle rime avec passivité de la vie. De son point de vue, « participation, re-appropriation, and resistance to the spectacle from the public [is possible] » (*ibid.*, p. 381; Morley et Robins, 1995). Les sujets du spectacle ne sont alors plus vus comme des spectateurs passifs et manipulés, dépourvus d'une capacité d'interprétation et de toute agentivité. Bélanger rappelle que leur rapport au 'monde' est médié, leur regard, orienté.

C'est pour penser l'installation de la musique traditionnelle que je fais appel à la notion de spectacularisation. Bélanger réfléchit la mobilisation du spectacle, ses usages, en regard des stratégies de développement (marketing, relations publiques, etc.) mises en œuvre par de grosses corporations telles que la Brasserie Molson et le Canadien de Montréal. Ici, je veux plutôt mettre en relief le rôle équivoque du mode du spectacle dans la mise en société d'une musique « fondée

⁷⁷ Esthétisation au sens de rendre plus conforme aux normes esthétiques d'une époque, « dans l'air du temps ».

⁷⁸ À titre indicatif, la Brasserie Molson (Canada) et la *Coors Brewery* (États-Unis) ont fusionné en février 2005. Depuis, l'entreprise se nomme Molson Coors Brewery Company.

sur la tradition ». En cours de démarche ethnographique, j'ai remarqué que le mode du spectacle était sans cesse accusé de compromettre la « tradition », mais cela, tout en contribuant de son inscription dans l'économie culturelle du Québec, dans le domaine public. La « tradition » a, en l'occurrence, surtout été définie comme l'expression d'une culture populaire pré-Révolution tranquille; une culture populaire qui aurait pris forme et se serait perpétuée sur deux ou trois siècles, et cela, avant que ne s'amorce un processus de modernisation au Québec (Allor et Gagnon, 1994, p. 1; Létourneau, 1992).

La musique traditionnelle [...] ça a été une façon pour le peuple canadien-français de s'affirmer, pis de préserver sa culture à travers le temps; ça représente une histoire également, [...] [et aujourd'hui], y'a toujours cette base-là qui est préservée (Entretien avec Cédric Champagne, 2 septembre 2015, Montréal).

Cette culture populaire pré-Révolution tranquille (qualifiée de « musique de danse ») aurait été bouleversée avec l'essor de la dynamique de spectacle, dans les années 1980, mais aurait tout de même été « préservée », comme le laisse entendre Cédric dans l'extrait ci-haut. En (re)lisant mes notes manuscrites (journal de bord) et mes transcriptions d'entretiens partielles, j'ai réalisé que le terme « tradition » en appelle à cette culture populaire « préservée ». Soit, la tension entre le mode de développement du spectacle et celui de la patrimonialisation que j'ai évoquée plus tôt est attribuable à cette trajectoire historique à laquelle les acteurs associent la musique traditionnelle « québécoise ». La musique traditionnelle post-Révolution tranquille est celle que *Le Rêve du Diable*⁷⁹ et *La Bottine Souriante*⁸⁰ auraient rendu visible sur scène, soit une « musique de concert ». Dans l'extrait suivant, la trajectoire en question est clairement énoncée :

À partir [du moment] qu'y'a eu des gros *bands*, bon, y'avait *Le Rêve du Diable*, après ça, surtout *La Bottine [Souriante]*, là, y'a commencé à y avoir une scission entre la musique

⁷⁹ Un site web est dédié au groupe de musique. Voici un extrait de la biographie qui y figure : « *Le Rêve du Diable* est un groupe de musique traditionnelle québécoise fondé en 1974 à Lévis, par Gervais Lessard et Claude Méthé. Le nom du groupe a été emprunté à un célèbre reel irlandais *The devil's dream*. En 1976, alors que Jean-Pierre Lachance et Paul Dubois se joignent au groupe, ils sortent leur album éponyme sur l'étiquette Tamanoir. Celui-ci se vendra à plus de 200 000 copies. La vague de la musique traditionnelle déferle alors sur le Québec au parfum d'un vent nationaliste, propulsé par l'élection de René Lévesque au Parti québécois. [...] En novembre 2013, *Le Rêve du Diable* [sort] un 8^{ème} album original, en plus de figurer dans un documentaire [...], réalisé par Feber E. Coyote et [...] sorti en 2014 pour souligner le 40^{ème} anniversaire du légendaire groupe » (<http://www.lerevedudiable.com/biography>).

⁸⁰ *La Bottine Souriante* constitue un groupe modèle pour les musiciens « trad ». Parmi les musiciens professionnels que j'ai rencontrés, plusieurs y ont contribué ou y contribuent encore. La musique produite et enregistree de 1976 à 1980 est associée à un son « pure laine ».

pis la danse. Parce que, avant, pour prendre des musiciens comme Jean Carignan, il giguait; Philippe Bruneau [...] a toujours été sensible à connaître toutes les formes de danse. Donc, c'étaient des musiciens qui se considéraient un peu comme musiciens de danse, même s'ils faisaient aussi du concert, [y'étaient] capables de faire danser, pis y'appréciaient ça, pis ils partageaient dans leur vie, tsé, cet aspect culturel-là, danse et musique, ce qui a totalement changé dans les années 1980. Depuis ce temps-là, moi j'veis dire à un musicien, ok, je fais cinq parties de quadrille, ils sauront pas les pièces qui vont dessus. J'veis dire la galope, pis ils ne sauront pas... Pis t'as la même chose du point de vue des danseurs, qui, là, côtoient moins les musiciens [...]. Faque c'est sûr, la scission de la danse pis la musique, on l'a sentie beaucoup avec la professionnalisation, parce que, justement, [...] tu fais du *show*, du concert. La musique « trad », c'est pas comme jouer pour une veillée (Entretien avec Pierre Chartrand, 18 septembre 2015, Montréal).

Matérialisant des pressions afférentes à la production du champ culturel⁸¹ au Québec, le mode du spectacle suppose, dans cette optique, une démarche professionnelle et artistique, de même qu'un circuit de promotion (festivals, disques, *fan pages* sur Facebook, etc.). Par « logique de spectacularisation », j'entends une force organisant l'installation de la musique « traditionnelle », son développement, de façon à ce qu'elle soit admise comme un art de la scène et un produit « de son temps », esthétiquement valable dans le paysage culturel actuel. J'insiste sur le terme « de son temps ». En cours de démarche, j'ai entendu de nombreux musiciens exprimer leur désarroi face aux stéréotypes (soirées canadiennes, hommes en boisson, cabane à sucre, temps des fêtes⁸²) qui, selon eux, persistent à être accolés à la musique traditionnelle au Québec. Produits à travers le discours médiatique et condensés dans les milieux musicaux *mainstream*, ces stéréotypes rapporteraient ladite musique à quelque chose d'obsolète, de peu travaillé, voire de « québécois ». C'est dans ces circonstances que la nécessité d'en revisiter l'image publique, de la « rajeunir », a été nommée, dite pressante.

La musique traditionnelle, [il] faut réussir à la valoriser en lui donnant une belle image. Je pense que... c'est comme si c'était une super belle personne, mais on va juste bien l'habiller pour qu'elle puisse se positionner dans un milieu [culturel] où tout le monde est bien habillé (Entretien avec Cédric Champagne, 2 septembre 2015, Montréal).

⁸¹ Je retiens du propos d'Allor et Gagnon que le champ culturel est « un terrain de lutte où sont contestés des actions économiques et politiques [...] et le domaine de l'identité » (1994, p. 8). Dans cette optique, le cadre d'analyse État-société civile ne tient plus.

⁸² Parmi eux, le stéréotype du temps des fêtes. En février 2016, les Frères Berthiaume ont lancé leur premier album, « Le temps des fêtes est terminé » (Les disques de La Tribu, 2016), de façon à faire un pied de nez au stéréotype en question.

Comment se déploie la logique patrimoniale, dans ce cas? Si la « tradition » se veut la source d'inspiration des musiciens de profession (artistes), de ceux-là qui participent de la production d'une musique-art et dont le statut repose sur cette forme de professionnalisation (liée aux arts de la scène), comment saisir la formation de la « tradition » en elle-même? Qu'implique-t-elle? C'est à quoi je m'intéresse dans la section suivante, par l'exploration de l'expression « faire vivre la tradition ».

3.2 « Faire vivre la tradition » : questions de médiations

L'expression « faire vivre la tradition » s'est imposée comme le fil rouge de ma démarche exploratoire. En partant de la prémisse que « all heritage is intangible » (Smith, 2006, p. 3), je suggère qu'une meilleure compréhension de la patrimonialisation passe par l'analyse des processus matériels et symboliques au sein desquels il y a mise en existence de cette « tradition » musicale, ici vue comme une « réalité » composée sans cesse à (re)faire. La présente section est donc axée sur les médiations du passé de la musique traditionnelle du Québec.

Si le terme « médiation » est polysémique, c'est dans la perspective hennionnienne de celui-ci me paraît utile aux fins du mémoire. En effet, Hennion (2007 [1993]) développe une sociologie de la médiation qui tient compte des dimensions symbolique et matérielle participant de la production de « réalités » (par exemple, la musique). Passant par l'histoire de l'art, la sociologie de l'art et l'histoire sociale pour explorer comment elles ont conçu leurs objets, il en vient à expliciter la théorie des emblèmes⁸³ d'Émile Durkheim (1912) et à en dégager deux modes d'interprétation : les modes d'interprétation linéaire et circulaire. Selon le modèle linéaire, les indigènes⁸⁴ rassemblés attribuent la force qu'ils ressentent aux objets culturels (totems, rites, institutions, etc.) (relations naturalisantes), et selon le modèle circulaire, le sociologue dévoile que cette force ne vient pas des objets en eux-mêmes, mais du collectif qui les élit et se donnent ainsi des représentations (relations socialisantes). Dans le premier cas, les objets sont présentés comme

⁸³ Il la nomme aussi « théorie de la croyance ».

⁸⁴ Durkheim a réalisé des observations directes auprès de la tribu australienne des Arunta. Abordant la sociologie comme une science de la société et de la culture, Durkheim a attribué la croyance en quelque chose de sacré (spiritualité, religion) à des représentations collectives. Il distingue alors les objets totémiques des objets profanes (Garner et Hancock, 2014, p. 84).

étant détachés du social, extérieurs au regard que les individus portent sur eux (des faits objectifs, fixes). Dans le second cas, ils sont réduits au social et n'existent que dans le langage, dans des signes culturels vidés de matière. C'est en se penchant sur ces deux modèles, qui ont été revisités indépendamment l'un de l'autre, entre autres, en histoire sociale et en musicologie, que Hennion jette les bases de son raisonnement. Selon lui, « il n'est plus une définition "sociale" qui puisse se tenir sans s'appuyer sur la fermeté des choses, il n'est plus un objet "naturel" qui nous apparaisse sans être traversé par le travail social de son appropriation » (Hennion, 1990, p. 51, cité par Meunier, 2002, p. 63). Ainsi, à l'instar de ses collègues du Centre de sociologie de l'innovation (CSI)⁸⁵, Hennion remet en question le dualisme cartésien (nature/culture, science/société, sujet/objet) – ou Grand Partage – fondateur de l'opposition entre les postures réaliste (les connaissances reflètent une réalité extérieure, objective) et constructiviste (les connaissances sont le produit d'actions humaines, d'interactions) (Latour, 2003, p. 27). À son sens, les individus et les choses se construisent mutuellement, par et à travers leur mise en relation, soit « par les définitions, les caractéristiques et les propriétés [...] qu'ils se donnent » (Meunier, 2007) pour un temps donné. La médiation est « événement », un travail collectif et conjoncturel par lequel des configurations du réel sont réalisées et consolidées, par une incorporation réciproque dans les corps et les choses. Toute entité invoquée dans les « ex-plications⁸⁶ » des acteurs est alors dotée d'une efficacité propre, permettant de saisir ce qui, en situation, « fait monde » (ou dans ce cas-ci, « fait tradition »).

The theme of mediation as an empirical means for identifying the progressive appearance of the work and its reception is very rich; it is the means [...] to re-open the work-taste duality, a duality which represents a closure of the analysis, with works on one side left to aestheticians and musicologists, who attribute the power of the music to the music itself, and, facing them, a sociological denunciation, the reduction of music to a rite (Hennion, 2003, p. 84).

⁸⁵ Le CSI a été fondé en 1967 et est à l'origine de la sociologie de la traduction, dite aussi théorie de l'acteur-réseau (ANT), une approche sociologique (relationniste) qui s'intéresse aux manières dont certains acteurs s'érigent en porte-parole pour en associer d'autres, humains et non-humains, dans un réseau sociotechnique. Latour, Callon, Law et Akrich sont des chercheurs du CSI.

⁸⁶ Orthographié ainsi, le terme « ex-plications » réfère à des faits qui se rapportent à autre chose qu'eux-mêmes (Hennion, 1990, p. 40; Meunier, 2002).

Dès lors, l'approche que prône Hennion diffère du modèle de la communication-transmission⁸⁷, qui suppose un processus de transmission (linéaire) de messages d'un émetteur à un récepteur (Craig, 1999, p. 127), voire la transmission et la distribution de signaux et de messages dans l'espace aux fins d'un contrôle des masses par les institutions médiatiques (Carey, 2009, p. 13). D'après ce modèle, c'est un intermédiaire neutre qui relie deux mondes distincts, par exemple, l'art et le public. Le concept de médiation⁸⁸ hennionnien renvoie plutôt à une vision constitutive de la communication (ou vision rituelle⁸⁹), où « la représentation produit ce qu'elle représente » (Hennion, (2007 [1993], p. 31-32), ne pouvant plus être considérée comme un reflet d'une réalité extérieure. Autrement dit, Hennion insiste sur le caractère actif et productif des « moyens » de la musique, sur ce qui la fait apparaître (*fait être*), et non sur ce qui apparaît (2007, p. 31; Meunier, 2002, p. 62). Le travail d'analyse implique que soient retracées, dans les justifications et les pratiques des acteurs, les caractéristiques et les propriétés attribuées réciproquement aux sujets et aux choses. Sur l'objet fuyant qu'est la musique, il est entendu que :

[...] La cause ne vient plus soit de l'oeuvre, à qui il suffit de dresser le plus beau cadre possible, soit de la société, origine d'artéfacts qui n'en sont que les fameux reflets; [...] c'est le travail des acteurs pour mettre en cause leurs rapports dans des objets qui devient l'objet de la recherche, et montre la voie à suivre pour repeupler les autres univers où humains et choses composent leurs représentations croisées (Hennion, 2007, p. 34).

3.2.1 Une pratique musicale et ses manifestations

Devant la scène Gilles-Cantin, imposante par sa taille et tout le matériel de sonorisation (microphones, câblage, etc.) et d'éclairage y ayant été disposé, nombreux étaient les festivaliers à avoir pris place en vue d'assister aux spectacles d'ouverture du festival. Le programme affichait

⁸⁷ Je suis consciente que plusieurs définitions du concept de médiation ont été formulées depuis la fin du XX^{ème} siècle. Ici, je fais le choix de distinguer l'idée d'intermédiaire, qui pointe vers la médiation-transmission, et la médiation-constitution, pour appuyer mon propos, m'inspirant du travail de Lussier (2003) et de Meunier (2002).

⁸⁸ Selon Hennion, le concept de médiation a l'avantage de posséder le suffixe « -tion » de l'action (Hennion, 2007 [1993], p. 31). Contrairement au mot « intermédiaire » qui, doté du préfixe « inter- », renvoie à ce qui relie deux mondes, le mot « médiation » pose la zone médiane comme le « lieu » où sont reconfigurées des « réalités » hétérogènes.

⁸⁹ Selon James W. Carey (2009), « a ritual view of communication is directed not toward the extension of messages in space but toward the maintenance of society in time; not the act of imparting information but the representation of shared beliefs » (p. 5).

cinq spectacles, et une St-Cômiennne, Geneviève Lepage⁹⁰, que j'avais rencontrée lors de la Grande Fête du Chant traditionnel de Saint-Côme⁹¹, en mai 2014, assurerait l'animation entre chacune des prestations. Je me suis dénichée une place, ni trop près ni trop loin de la scène principale. Après que les élèves du camp Violon Trad Québec, avec leurs professeurs, aient donné son coup d'envoi à la soirée, l'animatrice est revenue sur scène, mais cette fois-ci, accompagnée d'un homme âgé et d'un petit garçon. Parmi les spectateurs, certains semblaient les reconnaître. L'homme à la chevelure blanche s'est assis sur une chaise. Puis, le gamin a grimpé sur ses genoux – ceux de grand-père Gaston⁹². Il s'est assis, et sa mère, placée debout, à sa gauche et face au public, lui a tendu un microphone, qu'il a agrippé dans ses petites mains. L'air timide, le garçonnet de six ans⁹³ s'est mis à chanter la chanson du poil aux pattes (voir le refrain ci-bas). Suivant le principe des chansons à répondre, sa mère et son grand-père répétaient les paroles une fois, puis laissaient Léo enchaîner.

*Et pis moi j'm'en fous, j'ai du poil aux pattes.
Ça me tient chaud, en hiver, y fait frette.
À l'été, je le fais couper.
À l'automne, il est repoussé.*

Rapidement, les festivaliers⁹⁴ se sont mis à taper des mains pour encourager l'enfant, visiblement ravis et touchés par la *performance*. Le grand-père et la mère de Léo semblaient tout aussi attendris. De temps à autre, Gaston Lepage murmurait discrètement les paroles de la chanson à l'oreille de son petit-fils, qui restait bien concentré, semblant habitué à l'exercice. Mignon

⁹⁰ Il s'agit en fait de la fille de Gaston Lepage, « célèbre » chanteur dans son coin de pays – il est l'un des membres du groupe « Hommage aux aînés », affectueusement appelé « les Beatles de Saint-Côme » par l'animatrice de l'émission de radio axée sur la musique traditionnelle, Christiane Campagna. L'expression a été reprise dans un article journalistique paru dans La Presse en 2014, dans lequel on peut lire que « l'expression est de Christiane Campagna, l'amie collègue de CIBL » (Bernard, décembre 2014), selon laquelle le groupe « Hommage aux aînés » est un culte à Saint-Côme, voire dans tout Lanaudière.

⁹¹ Il s'agissait d'une occasion de tournage – les tournages dont j'ai parlé au premier chapitre.

⁹² Il s'agit d'une émission de radio diffusée sur les ondes de CIBL 101.5 FM. En voici le descriptif : « En avant la tradition!!! Animée par Marc Bolduc et Christiane Campagna, Tradosphere est une émission s'intéressant à la place de la chanson, de la danse et de la musique traditionnelles québécoises, ici et partout autour de notre petite sphère. Durant 90 minutes, à tous les mardis dès 20 h 30, vous aurez l'occasion de vous familiariser avec l'univers sonore issu de la tradition musicale québécoise [...] » (<http://www.cibl1015.com/tradosphere>). Étant donné les problèmes de financement auxquels fait face la station de radio communautaire CIBL, l'émission pourrait éventuellement être retirée des ondes.

⁹³ Cette donnée est tirée de l'article journalistique « Une édition faste pour Mémoire et Racines », qui a été publié dans le journal local L'Action de Joliette le 27 juillet 2015, ainsi que sur son site web. Pour consulter l'article, voir : <http://www.laction.com/Culture/2015-07-27/article-4227582/Une-edition-faste-pour-Memoire-et-Racines/1>.

⁹⁴ J'ai remarqué qu'il y avait plus de personnes âgées dans l'assistance lors de cette portion de la soirée d'ouverture.

moment du festival, qui s'est conclu sur des applaudissements et a ponctué le visage des festivaliers d'un large sourire, y compris le mien!

Cet instant du festival, je l'ai gardé à l'esprit, marquée par ce qui avait été rendu visible (et audible). La scène principale avait donné à voir une parcelle de ce que les acteurs décrivent comme la « pratique de terrain » : une musique qu'il convient de partager avec autrui (famille, amis, etc.), de célébrer, mais surtout, de perpétuer. Ne s'exposant « normalement » pas sur une scène, aux fins d'un spectacle, elle est une pratique qui serait avant tout « portée » par les gens, oralement (témoignages, récits, etc.) et corporellement (gestes, voix, etc.), d'où l'usage du terme « vivant » (dans « patrimoine vivant »). Conçue comme la base de la musique traditionnelle, c'est la « musique de concert », avec son dispositif scénique, son matériel de sonorisation, ses salles d'enregistrement, ses disques compacts et leurs marchés (au Québec, dans les milieux *folk*, à l'international sous la bannière 'musiques du monde') et ses fioritures qui s'y superposeraient, sans pour autant s'y confondre. Pour les acteurs, la « tradition » se réalise alors par la « reprise » d'un ensemble disparate d'airs, de textes chantés (paroles), de formes musicales (reel, gigue, valse, chansons à répondre, chanson à énumération, turlutte, etc.) et de sonorités attribuables au répertoire traditionnel québécois, dit héritage « reçu et poursuivi ».



Figure 5 - Les Lepage de Saint-Côme en train de chanter, soirée d'ouverture du festival Mémoire et Racines

Crédits : Mélanie Émond, TC Media (2015)



Figure 6 – Vue sur l’assistance lors de la prestation de la famille Lepage, soirée d’ouverture du festival Mémoire et Racines
 Crédits : Mélanie Émond, TC Media (2015)

Vu comme une sorte de réservoir duquel quiconque le souhaite pourrait « puiser » des « faits » de musique, de chanson et de danse, le répertoire tient pour ainsi dire à un travail sur les sources. Pour les acteurs, il « se trouve » sous forme de fragments, de traces documentaires (une multiplicité de sédimentations de sens), dans les archives de folklore (archives institutionnelles), sur vinyles (folklore canadien-français)⁹⁵, ceux de la famille Soucy, par exemple, et dans les documentaires et écrits ethnologiques axés sur la culture francophone. Il « se révèle » aussi dans les témoignages mémoriels d’informateurs plus âgés (blancs, francophones, surtout des hommes), principalement d’ânés⁹⁶ de soixante-dix ans et plus (génération des parents des *baby-boomers*⁹⁷), dont le contact récurrent avec des situations musicales « ancestrales » digne des premières décennies du XX^e siècle est présumé. Témoignages oraux des ânés et enregistrements sont autant de supports de savoirs (hybrides de mémoire et de connaissances construites) qui renseignent sur

⁹⁵ Si les enregistrements tirés des archives correspondent surtout aux collectes de folkloristes et d’ethnologues affiliés à la chaire de folklore de l’Université Laval (elle a été fondée le 28 février 1944 dans le cadre d’un projet de Luc Lacourcière, qui s’était initié au folklore auprès de Marius Barbeau, et est restée en opération jusqu’en 1971 suivant une triple mission d’enseignement, de recherche et de conservation), dont l’objectif était de « faire un inventaire scientifique et complet du folklore et rendre au peuple, dans l’avenir, une partie des biens qu’il nous a légués » (<https://www.archives.ulaval.ca/fileadmin/documents/Documents/AFEUL.pdf>), les vinyles de folklore sont plutôt le produit d’enregistrements effectués à l’initiative de familles de chanteurs, de musiciens (des violoneux tels que Louis "Pitou" Boudreault et Jean Carignan) et de câlleurs.

⁹⁶ Les ânés interpellés sont associés à une génération ayant vécu et participé de la production de la culture populaire pré-Révolution tranquille, et l’ayant « préservée ». À noter qu’il s’agit d’ânés francophones, dits « Québécois de souche ».

⁹⁷ Selon Statistique Canada, la génération des parents des *baby-boomers* comprend les personnes nées entre 1919 et 1940 (https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/as-sa/98-311-x/98-311-x2011003_2-fra.cfm).

les spécificités d'une « musique d'antan », et lorsque convoqués, participe de la stabilisation du répertoire comme héritage collectif, de sa définition. Ce répertoire, les acteurs s'y réfèrent, s'en réclament : « On sent la permission, quelque part, parce que ça nous appartient, [...] on sent la permission [...] d'avoir sa place dans ça [sans être un professionnel] » (Entretien avec Danielle Martineau, 3 octobre 2015, La-Visitation-de-Yamaska). Dans l'extrait qui suit, la collecte (recueillir la mémoire des aînés) de témoignages oraux auprès de personnes âgées est d'ailleurs dite urgente sur la base d'un positionnement de dépositaire (héritier culturel) :

JFB. : [Moi], mon idée à moi, c'est de faire de la recherche, parce que... présentement, c'qu'y'arrive, c'est que la population vieillit, pis ceux qui ont le savoir du Québec, au niveau du patrimoine, c'est les personnes âgées. Pis les personnes âgées, surtout pour la pratique de la danse, ben, ils dansent de moins en moins, pis ils vieillissent de plus en plus. Et puis, on en perd beaucoup, beaucoup. Faque, dans mon idée à moi, c'est que dans 10 ans d'ici, c'est fini. Y'a plus rien. Y'a plus de trésor à aller chercher... vivant. Là, après ça, on peut aller chercher dans les bibliothèques, dans les archives, dans les vidéos, dans les, les ethnologues, qu'est-ce qu'y'ont ramassé, mais au niveau de parler avec quelqu'un qui nous dit exactement : « Ah, moi, je dansais et je dansais comme ça; j'peux même te le montrer, me lever debout pis te le montrer ». À mon avis, dans dix ans, c'est terminé.

MEV. : Ok.

JFB. : Parce que y'a eu, malheureusement, un grand saut dans l'histoire... Y'a un trou, en fait. Normalement, avant, ben, les gens, ils passaient leurs savoirs aux suivants. Y'a les années Beatles, moi j'appelle ça les années Beatles... Oû, eux autres, y'ont dit « non, ton savoir, ça m'intéresse pas du tout ». Donc, ce trou-là, y'est vraiment gros dans la... dans l'histoire de...

MEV. : Ça a duré combien d'années?

JFB. : Ben, attends. Moi, ceux qui ont... j'veux pas les mettre dans une boîte-là, mais la majorité des gens qui ont... entre 55, mettons, pis 65, 70. Y'en a beaucoup qui sont complètement athés au niveau du patrimoine.

- Extrait de l'entretien avec Jean-François Berthiaume⁹⁸, 19 août 2015, Saint-Eustache

Ce positionnement de dépositaire, les acteurs m'ont semblé l'assumer et le promouvoir tout au long de ma démarche ethnographique, tout en expliquant le faible intérêt des *baby-boomers* (en

⁹⁸ Au moment de l'entretien, Jean-François était âgé de quarante ans. Il m'a semblé qu'il s'agissait là de la moyenne d'âge des acteurs affiliés au milieu associatif.

général) pour la pratique musicale (ou « tradition ») et leur responsabilité face à elle par ce « saut dans l'histoire » que nomme Jean-François. Le développement de ladite pratique musicale, tel que souhaité par les acteurs, repose sur ce positionnement, sur une prise de conscience du rôle de débiteur vis-à-vis la génération des parents des *baby-boomers* et une adhésion à celui-ci. D'où la portée du geste d'appropriation du répertoire traditionnel québécois; un répertoire qui, comme je l'ai déjà dit, n'est pas un donné, mais le fruit d'un processus en construction, « d'un travail progressif, tendu entre le passé et le présent [...] » (Hennion, 2011). D'après ma recherche, c'est bien par et à travers la « reprise » d'un certain nombre d'airs chantés et/ou joués que le répertoire traditionnel québécois est composé, mais cette « reprise » n'est pas que vécue, expérimentée, mais rationalisée, formalisée, sans quoi il n'y aurait possibilité d'y voir là un geste par lequel des liens avec des êtres du passé sont (re)créés :

DM. [Les] gens ont jamais réfléchi, mais comment ça se fait que des chansons comme ça sont... que y'a toujours eu quelqu'un qui, jusqu'à maintenant, a dit : « Moi, j'ai le goût de chanter... ». A décidé, sans décider, de chanter cette chanson-là. Faque c'est comme si les chansons avaient quasiment leur propre vie. Y'ont une espèce de puissance. [...] Quand tu chantes une chanson traditionnelle, là, t'as toutes les voix...

MEV. [...] Qui passent par la voix de la personne qui la chante?

DM : Oui. Nécessairement, nécessairement. Parce que si tu l'as entendue à l'oreille, dans un contexte x, pis que t'as décidé de la chanter, y'a quelque chose qui t'as touché(e) là.

- Entretien avec Danielle Martineau, 3 octobre 2015, La Visitation-de-Yamaska

L'extrait ci-haut illustre bien, à mon sens, cet enjeu d'appropriation, ce qu'il revêt. Il met aussi en exergue comment des airs (chantés ou/et joués) – dans ce cas-ci, ils sont chantés – sont produits comme des entités ayant une existence propre, une historicité, et les interprètes, comme sujets-destinataires. Pour Danielle, qui s'affilie au CQPV, les chansons (de fertilité, de récolte, etc.) qui peuplent le répertoire traditionnel « québécois » sont effectivement représentatives de générations de chanteurs (filiation ascendante). Chanter une chanson (objet technique) attribuée au répertoire suppose alors que toutes les voix des personnes l'ayant chantée « avant » soient présentifiées, vision que les documents et témoignages oraux mobilisés alimentent, et que le discours ethnologique consolide. Par « appropriation du répertoire », il faut donc entendre une injonction, un orientation à suivre, de même qu'un « faire ensemble » (*in situ*). Il y a injonction à « mettre en

durée » (par imitation) des airs de sorte à garder la pratique musicale (la « tradition ») vivante, suivant « une approche historicisée, moderniste (au sens d'un rapport réflexif à un passé perdu) [...] » (Hennion, 2011) de la musique, et il y a expérimentation de cette « mise en durée » (ce que les acteurs veulent rendre possible), ce qui explique que des lieux soient investis, des activités éducatives et des démonstrations publiques (la prestation du petit Léo, avec son grand-père et sa mère, en est un bon exemple, me semble-t-il), organisées. Ce que les acteurs appellent la « pratique sur le terrain » entretient à la fois quelque chose de stratégique (« action culturelle »), arrimé à des dynamiques démographiques (accélération du vieillissement de la population, composantes migratoires, etc.) et politiques (démocratisation de la culture, économie de marché, etc.), et quelque chose qui s'éprouve (entraînement *in situ*), relève tant de la production d'un savoir latéral sur la pratique musicale (d'où la sollicitation d'archives, de témoignages oraux d'aînés, etc.) que de son exécution (en circonstances).

Ici, le propos de Davallon sur la spécificité de l'objet patrimonial immatériel me semble apporter quelques éléments de précision. Davallon (2015) explique qu'« [un] objet immatériel [...], même s'il vient du passé, ne saurait rendre présent ce dernier comme peut le faire un objet matériel » (<http://books.openedition.org/oep/444?lang=fr>). Il se présente sous deux formes observables, celle d'une transcription, d'un relevé ou d'une description, et celle d'une exécution (dans le cadre d'une situation sociale particulière), lesquelles sont interdépendantes. Comme objet idéal, une expression patrimonialisée tient, de ce fait, à « des formes de continuité très différentes [...], [soit une] continuité par transmission de génération en génération et [une] continuité initiée par la reconnaissance explicite et par la déclaration par une génération du caractère patrimonial de [l'expression concernée] et de ce qui [lui] est associé » (*idem.*). Dans ce cas, l'enjeu de la patrimonialisation est la prolongation dans le temps (temps calendaire) d'éléments qui font tenir l'objet immatériel, le matérialisent et en signalent l'aspect « venant du passé ». Il est alors question d'une « transmission de génération en génération » (re)construite (transmission à rebours), par « filiation inversée⁹⁹ » (Davallon, 2006), et d'une « transmission de génération en

⁹⁹ Davallon emprunte à Jean Pouillon (1975) la notion de « filiation inversée », laquelle suppose « un point de vue que les hommes (*sic*) du présent développent sur ce qui les a précédés, une interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains » (p. 118; cité par Davallon, 2006, p. 97).

génération » souhaitée, à faire (un devoir, une responsabilité) et orientée par et à travers des dispositifs événementiels (festivals, ateliers de transmission, *jam sessions*, etc.).

Jusqu'ici, j'ai surtout tenté de comprendre le répertoire traditionnel québécois en tant que travail sur les sources, en me rapportant principalement aux conversations et aux entretiens ouverts ayant été au cœur de ma recherche. Ainsi, j'ai réalisé que ce sont les acteurs qui, en vertu d'un rapport privilégié (un pris pour acquis qui tient au statut professionnel) à des enregistrements à caractère ethnologique et folklorique (sonores et écrits) et à des informateurs plus âgés (de l'entourage familial, entre autres) ou décédés, en établissent les éléments constitutifs, et jugent de la pertinence de lui adjoindre du matériel original (par exemple, les compositions du défunt accordéoniste Philippe Bruneau¹⁰⁰ (1934-2011)) sur la base de critères définis (par exemple, l'aspect libre de droit des airs, et la possibilité d'en retracer les « passeurs »). Or, ce processus de sélection du répertoire, je n'ai pu l'observer comme tel, si ce n'est que dans le cadre d'événements publics, où les acteurs, situés de façon particulière de par leur statut professionnel, disaient des enchaînements musicaux et des airs exécutés qu'ils avaient « traversé le temps ». À noter que cette circulation a été attribuée à une époque pré-droit d'auteur, pré-spectacularisation : « [En musique traditionnelle], y'a pas de propriété intellectuelle à la base, [et c'est] pour ça que ça va dans toutes sortes de directions » (Entretien avec Danielle Martineau, 3 octobre 2015, La Visitation-de-Yamaska). De mes observations directes, je retiens aussi ceci : que ce soit sur scène ou en atelier, il y avait systématiquement évocation de la « provenance » des airs interprétés (par exemple : tel air viendrait de tel grand-parent, de tel ancêtre, ou même, de La Bottine Souriante, etc.), éloge de certaines conditions sociales (oralité et imitation comme modes d'apprentissage par excellence, pratique musicale en tant que loisir, camaraderie, liens de proximité, etc.), et appel à poursuivre la pratique musicale (*techné*¹⁰¹) et le répertoire lui donnant son impulsion.

¹⁰⁰ Dans le cadre de mon « terrain », j'ai pris note d'une exposition sur Philippe Bruneau. Au festival Mémoire et Racines, cinq grands panneaux abordant la vie et l'apport du musicien au répertoire traditionnel québécois avaient été érigés. Les panneaux, qu'un site « hommage » (<http://www.bruneau.mnemo.qc.ca>) complète, avaient été produits à l'initiative du Centre Mnémo.

¹⁰¹ La mention du concept de *techné* me paraît importante pour spécifier ce qu'il faut ici entendre par « pratique musicale », ou « tradition ». Comme l'indique Jonathan Sterne (2006), « [*techné*] bridges the chasm between possibility and actuality: it indexes both what the musician actually does and what she or he might do, or even what she or he is capable of doing or willing to do » (p. 92). Il est ainsi question d'un savoir incarné (*embodied knowledge*), qui, selon l'auteur, doit être distingué de l'*epistémé* (savoir logique). La patrimonialisation (dans le cas du patrimoine immatériel) implique simultanément ces deux formes de savoir.

Qu'en est-il donc de cette prestation que j'ai présentée comme parcelle de la « pratique sur le terrain », ce à quoi les acteurs réfèrent pour parler de la « tradition »? Du haut de ses six ans et placé dans le rôle de chanteur meneur, le petit Léo a interprété la chanson du poil aux pattes, et la performance n'a rien eu d'anodine. Au-delà des considérations techniques, c'est un geste d'appropriation d'une chanson attribuée au répertoire familial des Lepage de Saint-Côme, mais assimilée au répertoire traditionnel québécois (bien public), que le garçon a rappelé. Par la présence de son grand-père sur scène, sa position de petit-fils a été mise bien en évidence, et par extension (étant donné l'aspect public du festival, l'usage de la scène principale pour montrer quelque chose à une large audience), celle de destinataire d'un héritage collectif sans cesse à (re)faire, avec la responsabilité de « passeur » qui lui incombe. En murmurant les paroles des couplets à l'oreille de Léo, en le portant sur ses genoux, Gaston Lepage a quant à lui exemplifié la transmission (descendante) comme geste « naturel ». Et la mère de Léo, fille de M. Lepage? C'est elle qui était animatrice de la soirée d'ouverture, et il est possible de percevoir, dans « son » initiative d'ordre de la démonstration publique, un désir de « partager » (faire aimer) la musique traditionnelle, plus encore, de s'inscrire dans un processus de constitution d'une musique-patrimoine auquel des Québécois blancs, francophones, au « regard ethnologique » porté par les travaux de Marius Barbeau et de la chaire de folklore et d'ethnologie de l'Université Laval, donnent son élan.

3.2.2 Entre amour de la « tradition » et professionnalisation

Je souhaite faire un retour sur le rapport « tradition »/« inspiré de la tradition » dont j'ai parlé plus tôt, et recentrer mon exploration sur les acteurs en tant qu'ils se revendiquent d'une passion de la musique traditionnelle, de ce qui la fonde, mais aussi, d'un positionnement de professionnel, et ainsi justifient les initiatives déployées (ateliers de transmission, *jam sessions*, cercles de chanson traditionnelle, etc.). Au fil de ma démarche ethnographique, j'ai remarqué que les personnes qui s'adonnaient à la pratique musicale en répétant et en célébrant les « standards » du répertoire traditionnel québécois étaient qualifiées d'« amateurs », voire de « gardiens de la tradition », du fait d'une activité musicale non axée sur la création et la commercialisation. La pratique musicale

amateur était par ailleurs posée comme une pratique de loisir (« pratique sur le terrain »¹⁰²) à laquelle tous les praticiens s'adonneraient d'une manière ou d'une autre, par intérêt et amour de la « tradition ». Ici, une précision s'impose. Le terme « amateur », tel qu'il a été employé par les acteurs, fait écho à la définition qu'en donne Hennion (2004, 2005) : ceux ou celles qui aiment quelque chose, qui cultivent un goût, voire un attachement, pour quelque chose. D'après ma recherche, tous les praticiens (professionnels ou non) se situent avant tout comme amateurs, mais la professionnalisation, telle qu'exigée dans le champ culturel au Québec, suppose la production d'une hiérarchie entre ceux qui, à titre d'artistes, gagnent leur vie avec la musique et entrent en rapport avec les critères de financement établis par des organismes subventionnaires¹⁰³ tels que le CALQ, notamment, et ceux qui chantent/jouent uniquement pour le plaisir (ils sont invités à le faire par les praticiens professionnels, les acteurs sur lesquels j'ai posé mon regard). Dès lors, c'est en vertu des manières d'approcher et de convoquer le répertoire, de le dire et de le faire que les différences de positionnement au sein du milieu associatif m'ont semblé être le plus clairement marquées. Les praticiens qui s'inscrivent dans une démarche professionnelle et sont moins enclins au spectacle et à la création artistique semblent trouver dans l'« action culturelle » une position qui suit la logique patrimoniale (liens intergénérationnels, désir de sauvegarder une culture populaire réifiée, etc.) et en permet, dans une certaine mesure, l'autorisation. J'en discute davantage dans la troisième section de ce chapitre.

À la lumière de mon « terrain », la dimension amateur évoque la possibilité d'une « mise en durée » d'airs établis en « standards »¹⁰⁴ (libre circulation, partage), alors que la dimension professionnelle¹⁰⁵ présume une démarche artistique axée sur le spectacle (position privilégiée vis-à-vis un public), et sous-entend de ce fait une possible brèche dans la transmission (descendante). Cette distinction met en exergue une composante attribuable à la « tradition », soit une esthétique sonore particulière (une « cellule » mélodique ou rythmique), laquelle risque d'être altérée dans

¹⁰² Lors d'une discussion, Pierre Chartrand, qui œuvre au sein du conseil d'administration du CQPV depuis plus de trente ans, a lui aussi insisté sur le fait que « [...] la seule chose à faire, c'est d'encourager la pratique. Donc, il faut que toute action soit orientée vers la pratique, [la] pratique et [la] transmission » (Entretien du 18 septembre 2015, Montréal). Ceci rend encore plus explicite la manière dont la pratique de loisir est promue par les acteurs s'affiliant au « secteur du patrimoine vivant », comme c'est le cas de Chartrand.

¹⁰³ Leur mot d'ordre paraît être la création.

¹⁰⁴ Des enjeux de pouvoir interviennent dans le processus. Ceci fait l'objet de la troisième section de ce chapitre.

¹⁰⁵ Il y a alors négociation perpétuelle entre ce qui est de l'ordre de l'interprétation musicale et ce qui est de l'ordre de la création (injonction dans le champ musical au Québec).

le travail de création musicale (composition). Pour les praticiens de profession auxquels j'ai parlé, s'inspirer de la « tradition », s'engager dans cette voie, demande de partir de cette esthétique sonore et de la faire sienne, « d'en « respecter [plus ou moins] l'esprit » – le plus possible, pour les plus « puristes » (dits « plus branchés sur la tradition »), et en fusionnant les genres musicaux, pour ceux qui sont « plus branchés sur leur environnement contemporain », pour reprendre les mots de Cédric Champagne. Aussi, bien que ces attitudes vis-à-vis la « tradition » aient été présentées sous un mode dichotomique (purisme versus modernisme), je retiens qu'elles se concrétisent à différents degrés, selon l'idée du plus ou moins. Les extraits suivants me semblent illustrer ceci :

Le mot « tradition », [ça implique de] copier ce que les autres ont fait, tout simplement. On copie parce qu'on aime ça. Pis après ça, peut-être qu'on le développe, qu'on le magane, peut-être qu'on le change, peut-être qu'on le cire, mais quand même, on le prend parce que c'est une passion, parce qu'on veut en faire (Entretien avec Jean-François Berthiaume, 19 août 2015, Saint-Eustache).

La tradition fait que tu as le style de tout le monde, mais il y a ta signature aussi. La beauté de la tradition, [c'est que c'est] une signature qui appartient à tout le monde, mais chacun met son grain de sel. Les airs qui restent... Si c'est beau, ça va traverser le temps (Conversation téléphonique avec André Gladu, 12 août 2015).

J'ai des disques de compositions inspirées de la tradition, mais je dis pas que je joue de la musique traditionnelle. Je joue des compositions inspirées de la tradition. Pis la vie décidera si ça devient traditionnel. [...] L'ancienne conception, j'dirais, de traditionnel, c'est, en fait, c'est que ça va faire son temps. Si, euh, moi j'compose un reel pis que le reel, y'est devenu, transmis, comme ça, d'une place à l'autre, pis que, en 50-60 ans, y'est encore actif, c'est comme la conception que ça devient traditionnel. [...] [Si] les gens se l'approprient pis qu'ils le [transmettent]... Tandis que, mettons, t'as les Poules à Colin, est-ce que d'autres monde(s) vont se mettre à jouer leur musique, à partir de quand, comment ça va [les] transcender? C'est là que le mot « traditionnel » commence à s'insinuer dans le processus, quelque part (Entretien avec Danielle Martineau, 3 octobre 2015, La Visitation-de-Yamaska).

L'attitude puriste serait attribuable aux sujets musiciens pour qui l'histoire des airs « standards », et la recherche de données historiques les concernant, sont cruciales aux fins de l'activité musicale, et l'attitude « moderniste » référerait aux sujets musiciens reconnaissant la valeur patrimoniale des « standards » (par exemple : le reel de Mattawa, le reel des cinq jumelles, le reel de Bellechasse, le 6/8 acadien, etc.), mais plus enclins au métissage sonore, à la fusion (mélange

de sonorités associées à la musique traditionnelle et au jazz, pour faire allusion au groupe MAZ¹⁰⁶, que j'ai nommé plus tôt). En entretien avec Catherine Planet, qui joue notamment au sein du groupe Rose Vagabond, les tensions entre les attitudes « puriste » et « moderniste »¹⁰⁷ ont été nommées à plusieurs reprises, signalant également des zones d'ombre dans le tissage du répertoire traditionnel québécois, dans le déploiement de la « tradition ».

Pour moi, la musique traditionnelle, c't'un fil vers le passé, mais qui va évoluer comme il veut. On se rappelle qu'à la base, quelqu'un a écrit ça comme ça, ou l'a composé comme ça, ou l'a joué de cette façon-là, ou il nous l'a transmise, [et] que si cette personne-là n'avait pas été là, on connaîtrait probablement pas cette pièce-là. [...] Moi, ce qui me fait triper, c'est juste d'apprendre les tounes [du répertoire] pis de les jouer. D'ailleurs, j'ai remarqué... je me suis demandé, est-ce que, en « trad », on a le droit de juste s'intéresser aux tounes, de les apprendre, de les amener [dans les *jams*], sans avoir le devoir d'aller chercher, de faire des recherches. [...] Est-ce que c'est nécessaire de faire des recherches? (Entretien avec Catherine Planet, 15 décembre 2015, Montréal).

Pour les acteurs, plus spécifiquement, les musiciens participant à des *jams* de musique traditionnelle (c'est le cas de Catherine, qui anime des *jams sessions*), s'appropriier du répertoire suppose avant tout une écoute et une exécution répétées de certains airs (dits de base), tels que le reel de Mattawa et le reel des cinq jumelles. Cela passe par un entraînement du corps, une expérimentation, un « faire ensemble » (Hennion, 2005), ce qui fait de façon plus pointue l'objet du prochain chapitre. À noter que si je nomme ces reels de façon plus spécifique, c'est que j'ai remarqué qu'ils étaient joués à répétition dans le cadre des *jam sessions*¹⁰⁸ auxquels j'ai pris part. Dans ces circonstances, le répertoire a été sollicité à titre de collection d'airs à interpréter en groupe, entre musiciens, et pour un temps donné. Il est entendu (injonction) que les musiciens doivent apprendre, s'appropriier, maîtriser et promouvoir les airs pour participer pleinement des moments de « faire vivre la tradition ». La participation à la patrimonialisation musicale prend toutefois une teneur différente en fonction du rapport au répertoire établi (posture d'héritier par procuration et implications), et du positionnement de professionnel adopté, par extension. Comme je l'ai déjà spécifié, les musiciens faisant de la scène en tant qu'artistes suivent

¹⁰⁶ Sur le site web du groupe MAZ, la musique du groupe est décrite comme suit : « Un alliage unique de musique traditionnelle québécoise et de jazz modal – une tradition québécoise ici aujourd'hui » (<http://espacemaz.ca/>).

¹⁰⁷ Bien que Catherine ait employé le mot « évolutionniste », je choisis de faire l'usage du mot « moderniste ».

¹⁰⁸ J'ai appris leur nom en participant à des *jams*.

d'avantage une logique de spectacularisation, puisque dépassant l'idée d'une exécution par imitation.

3.3 Autoriser la patrimonialisation musicale : de la centralité de l'événement public

Dans la section précédente, j'ai fait allusion à quelques enjeux d'autorité, que ce soit en évoquant le rapport mentor-apprenti.e.s, ou encore, la professionnalisation. Dans cette section, qui se veut brève, je choisis d'aborder la question de l'autorité en continuité avec la réflexion amorcée au premier chapitre. Dans ce chapitre, j'ai brièvement explicité le propos de Roberts et Cohen (2014) sur les mécanismes d'autorisation du statut patrimonial, en signalant la portée de la catégorie de *self-authorized heritage* aux fins de cette recherche. Je réitère cette proposition, considérant que la promulgation du statut patrimonial de la musique traditionnelle dans le domaine public tient à la fois à une autorité épistémique et à une autorité qui se délègue sur la base de compétences musicales et d'un vécu, d'une expérience de vie particulière (celui des aînés de soixante-dix ans et plus, plus particulièrement, celui de musicien). Cet entrelacement de formes d'autorité différentes tient, il me semble, au milieu associatif, dont les activités informent la patrimonialisation musicale telle qu'abordée dans ce mémoire. Le milieu associatif que les organismes et individus membres du CQPV forment vise, semble-t-il, à « favoriser l'appropriation des éléments de culture de tradition orale et gestuelle par la communauté¹⁰⁹ » (<http://patrimoinevivant.qc.ca/cqpv/>). Soit, cette vision fait ressortir un désir de « redonner » au public, à la population québécoise, quelque chose qui aurait été perdu et qui mériterait d'être retrouvé. Elle évoque une ligne de pensée ethnologique inspirée des travaux de Marius Barbeau :

Les chansons folkloriques et les traditions, celles qu'on recueille aujourd'hui, sont les matériaux qui serviront à bâtir l'avenir de l'art au Canada, qu'il s'agisse de musique, de littérature ou d'arts plastiques. Ce sont les matériaux de base. Ils sont à la disposition de tous les Canadiens et notre art moderne ne pourra se développer de façon originale si nos artistes, nos créateurs d'aujourd'hui ne connaissent pas leur folklore, leurs traditions (Extrait d'un entretien avec Barbeau, 1965, cité dans Lefebvre, 2005, p. 94).

Cette ligne de pensée, des membres chercheurs affiliés au CQPV l'ont réinvestie, leur discours concrétisant l'idée selon laquelle les connaissances liées à la pratique musicale (objet musical

¹⁰⁹ Le CQPV semble utiliser les termes « communauté » et « collectivité » de façon interchangeable. Je ne creuse pas la question davantage, mais tiens à le mentionner.

idéal) passent « à travers » les gens, des gens « ordinaires ». Il suffirait alors de mettre en actes et de partager la « tradition » pour la « faire vivre », d'où la portée des activités publiques que les acteurs mettent en branle, qu'il s'agisse d'ateliers de transmission, de soirées de danse traditionnelle, ou encore, de cercles de chant. Ces activités, en plus de s'inscrire dans une économie de loisir, se veulent à la fois formatrices et rassembleuses : l'idée de « redonner » au public s'y matérialise en conjonction avec une vision « culture pour tous et par tous ». Aussi, elles informent de l'appartenance de l'élément patrimonialisé à l'espace public, ce qui n'est pas sans susciter de tensions, entre autres, en rapport à l'injonction à l'appropriation du répertoire. Énoncé en « bien commun », le répertoire traditionnel québécois s'est vu associer à des familles (des familles de musiciens, de chanteurs) tout au long de ma démarche, tout particulièrement à des familles de Saint-Côme¹¹⁰. Or, cette manière d'énoncer la « provenance » des airs devant public évoque le travail sur les sources que les acteurs accomplissent, puis racontent à titre de praticiens-chercheurs. Si les personnes qui participent du milieu associatif ont à être praticiens (un niveau d'engagement est présumé) et qu'un certain niveau de compétences musicales et de connaissances du répertoire les autorise à « faire passation » (par exemple, enseigner un air à d'autres)¹¹¹, la position de chercheur, si elle est adoptée, leur admet un rôle dans l'établissement de ce qui « fait patrimoine ». Comme l'explique Davallon (2014), « [...] sans études sur les objets (qu'ils soient matériels ou immatériels), sans collecte de mémoire, sans recherches sur leur contexte social, historique, culturel, il ne serait pas possible ni de les connaître ni de leur donner le statut de patrimoine » (p. 18). Par la recherche (collecte, documentation, etc.), la pratique musicale est autrement dit constituée en un objet de savoir, et les sujets-chercheurs, autorisés à parler en son nom.

Ceci concorde, à mon sens, avec l'orientation « action culturelle » dont se réclament les acteurs affiliés au secteur du patrimoine vivant. Tel qu'indiqué par Franklin Midy (2002), professeur au département de sociologie de l'UQAM et directeur du module d'animation et de recherche culturelles, le terme « action culturelle » désigne, dans le langage du mouvement associatif, une *praxis* sociale, alors que dans le discours de l'État éducateur, il « connote le développement

¹¹⁰ Le village de Saint-Côme a été désigné haut-lieu de la chanson traditionnelle du Québec (Lussier, 2014) par des chercheurs faisant de la collecte de répertoire (recherche ethnologique).

¹¹¹ Il est question d'une autorité déléguée.

culturel, pris dans le sens qualitatif, pédagogique » (p. 8). À la lumière du « terrain », le statut patrimonial de la musique traditionnelle, son aspect d'« intérêt public », trouve sa légitimité dans le positionnement stratégique de praticien-chercheur, lequel croise expertise (*epistemic stance*) et compétences techniques (maîtrise d'un instrument de musique, sens de l'écoute, etc.). En plus de s'adonner à la pratique musicale (mise en actes), le praticien-chercheur en étudie les manifestations saisissables (traces documentaires et performances plus ou moins éphémères), et de là, en instaure et en valide les règles constitutives et les modalités d'exécution.

CHAPITRE 4 :

Le *jam session*, un dispositif patrimonial

Ce qui fait le patrimoine culturel immatériel, c'est un objet idéal. [...] Le patrimoine [immatériel], c'est l'idéalité dont [la] performance est une manifestation. - Jean Davallon, 2012

Ce second chapitre d'analyse est dédié au *jam session* en tant que dispositif de patrimonialisation. Partant de mon expérience d'apprentie-violoneuse, je me penche sur ces moments de jeu-en-commun (performance collective) générateurs et productifs que les acteurs nomment *jams*. Je me concentre d'abord sur ses modalités techniques. Puis, considérant la visée du milieu associatif de favoriser une « appropriation des éléments de la tradition orale et gestuelle par la [collectivité] » (<http://patrimoinevivant.qc.ca/cqpv>) comme une rationalité qui le traverse et l'informe, j'en explore la dimension stratégique.

4.1 Le *jam session* : une petite séduction

Retour sur le 22 juillet 2015, Lanaudière – Ce soir-là, après avoir assisté au concert de Sophie Lavoie et André Marchand¹¹² au restaurant l'Âtre, à Joliette (pré-festival Mémoire et Racines), je me suis rendue à Saint-Côme, accompagnée de mon ami Simon. Quelques jours plus tôt, lors d'une conversation téléphonique avec l'un des instigateurs du camp Violon Trad Québec, j'avais appris qu'une soirée ouverte au public allait avoir lieu ce jour-là, et qu'il s'agirait de mon unique chance de « découvrir » le camp sans y être inscrite. Je ne voulais pas manquer ça, d'autant plus que j'appréhendais qu'en étant aux côtés d'une personne connaissant des musiciens « trad », j'aurais de meilleures chances de « casser la glace ».

Il devait être 21:30 quand Simon et moi sommes arrivés à la base de plein air Village des Jeunes, là où se déploie annuellement le camp. Du stationnement, des voix, des rires et des sons de violon se faisaient entendre, se mêlant aux bruits nocturnes de la campagne et au crépitement d'un feu.

¹¹² Le duo était présenté ainsi : « Sophie Lavoie, violoneuse, chanteuse et compositrice originaire du Lac Saint-Jean, est l'artiste en résidence invitée par la Ville de Joliette pendant le mois de juillet. Elle sera accompagnée par André Marchand pour vous présenter ses compositions ainsi que ses dernières découvertes » (<http://memoireracines.org/2015/06/sophie-lavoie-et-andre-marchand/>).

Guidés principalement par la lumière et la musique, nous nous sommes dirigés vers un gros bâtiment bordé d'un escalier en spirale pour finalement atteindre une salle bondée, où une scène temporaire avait été érigée et devant laquelle une cinquantaine de chaises avaient été placées, la plupart d'entre elles étant occupées. Un cabaret-concert était en cours, et l'ambiance, à la fête. Au fond de la vaste salle, des tables servaient de kiosque de vente. Des albums de musique (format CD) et des produits promotionnels à l'effigie du camp (chandails à manches courtes, tasses, etc.) y avaient été placés, bien en évidence. J'y ai fait un tour, laissant Simon s'occuper de son côté.

Vers 22:30, une fois le cabaret-concert terminé, quelques personnes se sont mises à déplacer les chaises qui avaient été disposées au devant de la scène de sorte à former un grand cercle. D'autres se sont jointes à elles, visiblement enthousiastes. En moins de dix minutes, quelque trente participant.e.s se sont rassemblé.e.s pour interpréter des airs à l'unisson, tous et toutes muni.e.s de leur violon respectif. Les airs, exécutés l'un à la suite de l'autre, étaient introduits par un musicien, qui, en jouant quelques notes, signalait aux autres sur quoi enchaîner. Affairés, les « jammeux » jouaient en boucle des phrasés, semblant totalement « dans leur élément ». À ce stade de ma recherche, ces pièces, toutes plus entraînantes les unes que les autres, ne me disaient rien. Je venais à peine de me remettre à la pratique musicale et, à vrai dire, il s'agissait là de ma toute première expérience de *jam session*. Mais déjà, j'avais envie de me joindre au cercle, de *pouvoir* m'y joindre!

Plus tard en cours de démarche, après avoir réalisé, au courant du festival Mémoire et Racines, que je gagnerais à me prêter à l'exercice des *jams* en tant que musicienne, et non comme seule observatrice, j'ai cherché à prendre des cours de violon traditionnel, et ainsi, à me familiariser aux façons de faire des acteurs. J'avais appris qu'un festival offrant des ateliers intensifs¹¹³ sur deux jours aurait lieu au mois d'août, et que des *jams* y seraient certainement déployés. C'est là-bas, dans le cadre du festival de violon traditionnel de Sutton (13 au 16 août 2015), qui en était à sa seconde édition, que j'ai sorti mon instrument pour la première fois. Un atelier suivi en cours

¹¹³ Un atelier intensif correspond à trois heures de cours avec un violoneux professionnel. Des morceaux « tirés » du répertoire traditionnel québécois sont enseignés aux participant.e.s, qui sont encouragé.e.s à participer aux *jams* pour se faire l'oreille et prendre pleinement part à l'expérience musicale « typiquement québécoise ».

de journée, le 13 août, m'avait donné du « courage ». Aux côtés d'autres apprenti.e.s, dont certain.e.s que je connaissais déjà, j'avais tenté quelques manoeuvres. Et bien que « rouillée », j'y avais constaté que mes années de pratique musicale (violon classique) n'étaient pas totalement perdues, que mon sens de l'écoute¹¹⁴ ne faisait pas défaut, ni mon aisance posturale, d'ailleurs. J'étais encouragée, d'autant plus que c'est sur le plaisir de jouer, et la participation, quelle qu'elle soit, que l'accent était mis. Dans mon journal de bord, j'avais noté ceci :

Journal de bord, 13 août 2015, Sutton – « On est passé du folklore à la musique traditionnelle au "trad", au "néo-trad"; la pratique musicale est traitée comme un produit », m'a dit Pascal Gemme, un des instigateurs du festival, au souper. Mais pour lui, la musique traditionnelle, c'est une question d'inclusion, de participation, pas de vente et de spectacle.

Ce soir-là, une fois le moment du *jam* venu, j'ai posé mon violon sur mes genoux, mon archet dans l'autre main, et j'ai écouté, suivant le conseil d'une amie. « Tu vas voir, à force d'écouter les pièces, de venir aux *jams*, tu vas apprendre », m'a dit Stéphanie, qui, comme d'autres adeptes de *jams* qui pratiquent pour le plaisir depuis quelques années, avait commencé par écouter les airs encore et encore, pour éventuellement être apte à en jouer un, puis un autre. À cette étape de mon parcours d'apprentie-violoneuse, c'est une écoute répétée qui était décisive. Je m'en suis donc remise à des séances d'écoute auprès de musiciens en plein jeu : mon violon est donc resté appuyé sur mes genoux bien plus souvent que la mentonnière à mon menton! Pourtant, en fin de *jam*, aux alentours de minuit, voire une heure du matin, je suis parvenue à jouer deux ou trois notes. Les morceaux étaient exécutés en 2/4, ce qui me paraissait rapide pour un début, d'autant plus qu'ils étaient une vingtaine à jouer ensemble. Or, à force de prendre part à ces moments de jeu-en-commun, les morceaux me sont devenus familiers, notamment le reel de Mattawa¹¹⁵ et l'Air mignonne, que je peux désormais interpréter en solo (j'en remercie mon magnétophone).

¹¹⁴ Je considère que la méthode utilisée par ma professeure de violon, lorsque j'étais plus jeune, a contribué au développement d'un sens de l'écoute chez moi. Apprendre à jouer du violon selon la méthode Suzuki implique que l'enfant écoute les pièces enregistrées sur un support audio (lorsque j'étais petite, il s'agissait encore de cassettes audio) à tous les jours afin de développer ses aptitudes musicales. Cela n'exclut pas l'usage de partitions.

¹¹⁵ Je reconnais certains airs lorsqu'ils sont joués, sans toutefois connaître le titre le plus fréquemment utilisé pour les identifier. Le reel de Mattawa fait partie de ces airs dont je connais le titre.

En début de « terrain », mon expérience des *jams* en a été une d'écoute attentive et active, comme je l'ai laissé entendre plus haut. Alors que des musiciens participant aux *jams* depuis plus longtemps que moi (depuis plusieurs années, pour la plupart) étaient aptes à jouer des pièces avec leurs acolytes du moment, bien synchronisés, certains ressortaient tout de même du lot de par leur aisance à l'instrument. Ceux et celles qui indiquaient aux autres les airs à exécuter apparaissaient plus expérimentés, et étaient placés à l'intérieur du cercle. Le statut de musicien professionnel dont certain.e.s pouvaient se réclamer venait leur donner un poids supplémentaire dans le « faire ensemble », mais plutôt sur la base de compétences techniques dues à une pratique constante (pour les besoins du métier). Dans l'extrait ci-bas, cette dimension est assimilée à une contrainte en tant qu'elle est expérimentée par une apprentie. Au moment de l'entretien, Annie m'avait dit qu'elle fréquentait régulièrement (une fois par semaine) les *jams* depuis deux ans, et pour le plaisir de jouer en groupe.

T'as toujours un cercle de ceux qui sont bons, qui les connaissent, les tounes, qui sont solides. Mais tsé, t'as le monde autour, dans lequel je m'inclus, qui... Si tu nous donnes ce dont on a besoin pour participer, on va le prendre, on va le faire, pis là, on est capables. Mais si ça part, euh, trop *funky*, je sais pas comment le dire... Quand tu as un noyau fort, *clean*, les notes sont bien jouées, on les entend bien, c'est pas trop vite... [...] C'est vite, mais tsé, des fois, t'entends à peine les notes tellement c'est joué vite. Quand tu connais plus ou moins les tounes, tu peux pas embarquer. La note, tu l'as entendue, elle est déjà finie. Faque c'est pour ça que c'est *cool*, les leaders (Entretien avec Annie Jusseaume-Lavigne, 30 janvier 2016, Montréal).

À cette étape du « terrain », j'en étais encore à apprivoiser le cadre d'activité, les idéaux le tenant (rassembler les gens, préserver la « culture traditionnelle » du Québec, etc.), à porter attention au discours des acteurs dont la voix était la plus commise, ceux-là qui semblaient s'imposer en mentors pour les autres participant.e.s. J'ai vite compris qu'il me fallait, en vertu d'une pratique située, m'abandonner aux conditions mises en place, y trouver mes prises, ce sur quoi m'appuyer pour me constituer en tant que violoneuse, un titre dont je ne saurais me revendiquer sans l'ajout du terme « apprentie ». C'est par et à travers cette lente mise à disposition de moi-même au violon, aux airs interprétés tels que « portés » par les *leaders*, que j'ai développé mon regard sur le *jam* comme dispositif technique. Au fur et à mesure de mes expérimentations musicales et de mes échanges avec d'autres musiciens, je sentais que mon ouïe s'acclimatait aux sonorités, que les airs exécutés résonnaient de moins en moins comme un amas musical confus. Je n'ai donc pas

été frappée lorsque, en entretien quelques mois plus tard, la violoniste de profession Catherine Planet m'a dit :

Quand tu connais pas le style, on dirait que c'est toute la même toune. [...] Pis, à un moment donné, plus tu apprends les pièces, plus elles deviennent personnelles. Là, chaque pièce a sa personnalité, pis tu tripes quand tu la joues, mais tu te rappelles que, y'a quatre-cinq ans, quand tu entendais cette suite de pièces-là, pour toi, c'étaient des notes qui allaient vite [...], trois pièces collées ensemble différentes, mais finalement qui se ressemblent quand même (Entretien avec Catherine Planet, 15 décembre 2015, Montréal).

Je me rappelle ce *jam session* où j'ai été en mesure de jouer trois ou quatre notes alors que les musiciens interprétaient un air qui me paraissait plus familier, cela au mois de janvier 2016, soit un peu plus de cinq mois après ma première tentative. Alors que les parties A et B du morceau en question étaient exécutées plus de deux fois, j'en ai profité pour écouter. Puis, je me suis mise en position, une sourdine posée sur le chevalet de mon violon pour en réduire l'intensité sonore, et ai tenté de deviner une note, puis une autre. Alors qu'une vingtaine de personnes étaient en train de jouer, masquant mes fausses notes, je tendais l'oreille, essayais de poser mes doigts au bon endroit au bon moment malgré le rythme rapide, auquel j'avais du mal à m'ajuster. Je m'étais placée en périphérie du cercle de manière à ne pas déranger les musiciens affairés et afin d'avoir une meilleure vue d'ensemble sur ce qui se déployait devant moi. Ce n'est que vers la fin de l'activité que j'ai été capable d'interpréter ces notes au même tempo que mes acolytes. Une lente progression, mais une progression quand même! J'avais reconnu l'air, savais que je l'avais déjà entendu dans le cadre d'un autre *jam*, peut-être même à plus d'une occasion. Il faut dire que d'une fois à l'autre, ce sont sensiblement les mêmes morceaux qui étaient introduits et exécutés, les mêmes conditions de jeu, reproduites... et toujours cette ambiance festive, favorisée!

Quand tout le monde connaît la même pièce, y'a rien qui accote l'énergie pis le *fun* d'être dans un cercle, [...] 20 personnes à jouer la même toune en même temps, c'est comme, wow, l'énergie qui sort de là, c'est débile. [...] Pis de voir les gens qui sont là, qui tripent pis qui tapent du pied, qui se font des coups de coude en même temps, qui rient, pis que... un qui arrête en plein milieu de la toune pour se prendre une gorgée de bière. Tsé, c'est ce côté-là, ben relax pis vrai pis vivant de la musique traditionnelle, tsé. [...] Je pourrais dire à 100 %, c'est ça qui se passait dans le temps, même si je l'ai pas vécu. Tsé, je peux pas voir autre chose que, c'est ça qui se passait (Catherine Planet, Enregistrement 151215-000, 32:54 à 33:54).

Le caractère « venant du passé » et public du répertoire traditionnel québécois m'a semblé être pris pour acquis par les musiciens, alors qu'il en était tout autre des considérations techniques et organisationnelles incombant à la pratique musicale (*techné*). C'est partant de là que j'ai décidé de me prêter à l'exercice et de faire des *jams* un élément de réflexion central au mémoire. Cela m'a permis d'examiner ce que le geste d'appropriation du répertoire traditionnel québécois implique, engage, depuis un positionnement d'apprentie, d'expérimenter à la fois l'entraînement du corps et l'injonction à prendre part au projet de « mise en durée » d'airs élevés en standards. Ainsi, les *jams* sont devenus centraux à ma pensée sur la patrimonialisation musicale en milieu associatif : j'y ai vu là une « petite séduction », un lieu tentatif. Le jeu des autres musiciens, le rythme et les airs choisis, la technique du violon, l'appareillage de l'oreille et la disposition des corps dans l'espace... voilà ce qui donne ses conditions de possibilité aux moments de « faire vivre la tradition » propres aux *jams*.

4.2 Aimer et faire aimer la « tradition » musicale

Le bref retour sur mes expériences de jeu, tel que proposé plus haut, me sert de point d'appui pour développer mon propos sur le *jam* comme dispositif de patrimonialisation. Pris comme dispositif sociotechnique, le *jam* suppose l'occupation d'un lieu public par un nombre variable de musiciens et musiciennes – plus souvent des « violoneux » et « violoneuses » –, dont certains se situent en guides pour les autres en déterminant les airs à jouer, le rythme à suivre, et en se plaçant davantage à l'intérieur du cercle de sorte à bien se faire voir et entendre. La présence plus marquée des violons signale certaines exigences en termes d'intensité sonore. Le violon étant moins bruyant que l'accordéon, il permet l'intégration d'un plus grand nombre de musiciens à un même *jam*. Lors d'une discussion avec Catherine Planet, qui s'est présentée comme l'instigatrice des *jam sessions* du dimanche (sessions Shamrock), déployés au chalet du parc Maisonneuve pendant la saison hivernale, et qui fait partie du milieu de la musique « trad » (au Québec) depuis cinq ou six ans, ceci a été souligné : « On peut avoir vingt violons, mais pas vingt accordéons; [...] ça serait probablement trop fort » (Entretien avec Catherine Planet, 15 décembre 2015, Montréal ». La participation et le plaisir étant à l'honneur dans les *jam sessions*, la pratique du violon traditionnel y est ouvertement promue.

L'intérêt, c'est le point de rencontre. [...] Le *jam*, c'est une place où tu vas aller rencontrer des gens pour échanger à travers de quoi que t'aimes ou découvrir d'autre chose. C'est pour ça que c'est important, parce que l'intérêt, c'est vraiment la rencontre, les lieux de rencontre, l'espèce de partage qui se crée là (Entretien avec Éric Beaudry, 29 septembre 2015, Joliette).

J'en reviens donc à la définition du patrimoine de Harrison (2013), qui met l'accent sur la notion d'attachement : « heritage refers to a set of [...] relationships with the past [...] [that] are characterised by a reverence and attachment to select objects, places and practices that are thought to connect with or exemplify the past in some way » (p. 14). Il ressort de cette définition que le rapport que des acteurs entretiennent à un objet patrimonial est d'ordre affectif. Or, en m'intéressant à la patrimonialisation en milieu associatif, j'ai noté que ce sont les praticiens-chercheurs qui, de par l'expertise qu'ils incarnent, décrètent ce qui « fait patrimoine ». Comme animateurs, vulgarisateurs et enseignants (médiateurs du patrimoine vivant), ils oeuvrent à semer l'engouement au sein de la population en général, par l'organisation d'activités publiques rassembleuses, d'ateliers de transmission, etc. En ce sens, ils se démarquent de tout autre acteur qui s'en tient à reproduire les manifestations de l'objet patrimonial jugées exemplaires (l'idée de transmission descendante et d'apprentissage à l'oreille en font partie). Soit, dans les *jams sessions*, nul besoin de figurer en expert ethnologue pour mener le bal. La position de praticien suffit, mais celle-ci n'en est pas moins investie par le discours ethnologique. En participant à des *jams*, j'en suis venue à voir les praticiens (non chercheurs) comme les alliés des praticiens-chercheurs, dans la mesure où ils apprennent d'eux, se réapproprient leur discours et, en s'engageant de la sorte, adoptent une ligne de conduite. Mais comme je l'ai déjà évoqué au troisième chapitre, tous les praticiens ne détiennent pas le même niveau de compétences musicales, d'où le lien entre *leader* (mentor) et pratique musicale professionnelle. Être musicalement expérimenté dans un *jam* présume une responsabilité : celle d'orienter ceux et celles qui le sont moins dans leur entraînement et leur apprentissage des airs. La « tradition » émergeant dans la répétition et nécessitant ses « porteurs » et « passeurs » pour se perpétuer, il devient impératif d'étayer un cadre d'activité qui rende possible le déploiement d'une routine de jeu et le jaillissement de nouvelles capacités, ce que le *jam* réalise, mais non sans tension. C'est ce que rappelle Davallon (2014) en parlant spécifiquement de patrimoine immatériel. Pour lui, une question se pose quant à « la manière dont peut se négocier la tension entre le maintien de

l'objet d'immanence (objet patrimonial idéal) et les modifications de transposition dans un nouveau contexte, avec un nouvel horizon d'attente, voire de nouvelles modalités et de nouveaux publics » (p. 16). Il voit la mise en place d'un dispositif de patrimonialisation comme un moyen de prendre en charge cette tension. D'après ma recherche, cette tension est réitérée par la routine de jeu qu'instaurent les *jams*, celle-là qui est promue sous prétexte qu'elle tisse, par rétro-projection, des liens avec le passé.

Traversé par l'idéal de passation, le *jam* m'a semblé orienter la « mise en durée » d'airs dans la mesure où il investissait les corps, offrait les conditions nécessaires à la constitution de sujets-praticiens dédiés à la pratique musicale. À ce stade-ci de ma réflexion, le parallèle qu'Émilie Gomart et Antoine Hennion (1999) font entre discipline et passion (ou attachement) me paraît porteur. S'inspirant du concept de dispositif de Michel Foucault (1976), les deux auteurs suggèrent que les amateurs (au sens hennionnien – ceux qui aiment quelque chose) se constituent en sujets en étant « entangled with and generously gifted by a collective, by objects, techniques, constraints » (p. 220), soit impliqués dans un dispositif sociotechnique. Autrement dit, c'est en s'en remettant à un ensemble plus ou moins organisé de contraintes¹¹⁶ qu'ils se forment. Le *jam*, comme espace organisé et organisant, suit à mon avis la logique patrimoniale selon laquelle tout patrimoine vivant se concrétise dans la (re)prise et la répétition de ce qui est conçu comme « venant du passé ». Informé par le désir des acteurs de « faire vivre la tradition », et donc d'en prévoir la mise en durée, le *jam* matérialise des règles de conduite (jouer en groupe, apprendre de l'autre, apprendre à l'oreille et par imitation, promouvoir l'inclusion, etc.) et sous-tend un projet collectif de patrimonialisation qui trouve écho dans l'espace public, par la sensibilisation et la mobilisation de nouveaux adeptes. Dans ce cas-ci, l'appropriation et la passation, des gestes de patrimonialisation validés et naturalisés à travers le discours ethnologique, à travers les dires des praticiens-chercheurs, incite et prescrit au maintien d'un certain nombre de critères distinctifs au fur et à mesure des *jams*, indépendamment des environnements (publics) et des moments investis. De mon expérience de « jammeuse », je retiens que la patrimonialisation en milieu associatif se fonde sur le modèle de la démocratie culturelle qui, comme l'indique le rapport d'étude

¹¹⁶ Je retiens que les contraintes, en tant que « the generous aspects of things [...], if prepared » (Gomart et Hennion, 1999, p. 221), permettent le jaillissement d'états et la transformation de relations au réel. Ici, la contrainte n'est pas associée à l'exercice d'une forme de violence, mais à celui de conditionnement stratégique.

gouvernemental intitulé « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle » (ministère de la Culture et des Communications, 1999), « réhabilite [...] des formes d'expression appartenant au monde du loisir, du divertissement ou à des genres considérés mineurs, mais qui ne sont pas incompatibles avec des exigences de qualité » (p. 9). Cela appelle à un effort soutenu des différents acteurs, dont les positionnements sont différents, mais qui suivent néanmoins une voie similaire, en s'arrimant à un idéal collaboratif et communautaire. L'attachement à l'objet patrimonial, dans un contexte démocratique, en est donc un qui se fait et se travaille à différents paliers, mais qui reste néanmoins guidé par « those who hold positions of expertise and authority and whose viewpoints are recognised and acted upon by the state » (Harrison, 2013, p. 15; Smith, 2006), directement ou indirectement.



Figure 7 – *Jam session* dominicain au chalet du parc Maisonneuve, décembre 2015
Crédits : courtoisie sessions Shamrock

CONCLUSION

La visée de ce mémoire était d'explorer la patrimonialisation musicale au Québec. Considérant l'émergence de « nouveaux patrimoines », une expression que j'emprunte à Davallon (2014), depuis les années 1980, j'ai cherché à suivre des acteurs se donnant pour mission de « sauvegarder » et de promouvoir des pratiques culturelles « traditionnelles », et de façon plus spécifique, la musique traditionnelle. Sans me pencher sur la littérature sur les musiques traditionnelles au Canada (il s'agit d'une littérature abondante qui aurait pu m'éloigner de mon propos), j'ai cherché à questionner le statut patrimonial que le CQPV confère à cette musique et à en saisir la mise en oeuvre. Alors que mon intuition de départ était de travailler les enjeux de goût que soulève la patrimonialisation, j'en suis venue à considérer l'autorité comme une piste tout aussi fructueuse. Tout au long de ma recherche, il m'a semblé que ces dimensions se croisaient. Aussi ai-je compris qu'il me fallait examiner davantage les dynamiques d'« action culturelle », et cela, en portant attention à une initiative plus spécifiquement. C'est ce que j'ai tenté de faire en me prêtant à l'exercice du *jam session*. Ce volet de ma recherche s'est posé comme une tentative de mieux comprendre la patrimonialisation en contexte de démocratie culturelle, un modèle qui investit le champ culturel québécois depuis quelques années. Reste qu'en vertu des nombreux déplacements qu'a nécessités ma démarche de « terrain », j'ai eu du mal à creuser certaines questions qui méritent approfondissement. Les pistes ouvertes dans les chapitres d'analyse sont pour ainsi dire nombreuses : rapport des praticiens-chercheurs et des musiciens professionnels aux personnes âgées, usages des vinyles et des archives institutionnelles, conditions de circulation d'une musique-patrimoine, patrimonialisation et participation citoyenne, etc. Ces pistes, j'entends bien les réfléchir dans un futur proche, par la publication d'articles, notamment. Et il me semble que pour les suivre, il me faudra tenir compte des transformations qui affectent le champ culturel au Québec de façon plus explicite, en interrogeant les notions d'action culturelle et de médiation culturelle. Avec les interventions du module d'animation et de recherches culturelles à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), la littérature scientifique questionnant ces notions dans une perspective empirique pourra éventuellement apporter quelques éléments de clarification.

BIBLIOGRAPHIE

- Allor, M., Gagnon, M. (1994). Le Québec et la production du culturel. *L'État de culture*. Montréal : Groupe de recherche sur la citoyenneté culturelle.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso.
- Atkinson, P. (1990). *The Ethnographic Imagination: Textual constructions of reality*. London: Routledge.
- Baker, S. (2015). *Preserving Popular Music Heritage. Do-it-yourself, Do-it-together*. New York, Oxon: Routledge.
- Bachmann-Medick, D. (2016). The Reflexive Turn/Literary Turn (Chapter 3). *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Barker, C., Jane, E. (2016). *Cultural Studies: Theory and Practice* (5th edition). London, New Delhi, Thousand Oaks, Singapore: Sage Publications.
- Becker, H. S. (1999). *Propos sur l'art*. Paris: L'Harmattan.
- Bélangier, A. (2000). Sport venues and the spectacularization of urban spaces in North America. *International Review for the sociology of sport*, 35(3), p. 378-397.
- Benoît-Barné, C., Fox, S. (2017). Authority. Dans Craig. R. Scott, Laurie Lewis, Jim Barker, Joann Keyton, Tim Kuhn et Paaige Turner (dir.), *The International Encyclopedia of Organizational Communication*. Texte inédit (à paraître).
- Bergeron, Y. (2011). La question du patrimoine au Québec. États des lieux et mise en perspective. *Rabaska : revue d'ethnologie de l'Amérique française*, 9, p. 7-31.
- Blake, J. (2009). UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage. The implications of community involvement in 'safeguarding'. Dans L. Smith et N. Akagawa (dir.), *Intangible Heritage*. London, New York: Routledge.
- Brandellero, A., Janssen, S. (2014). Popular music as cultural heritage: scoping out the field of practice. *International Journal of Heritage Studies*, 20(3), p. 224-240.
- Carey, J. W. (2009). *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. New York, London: Routledge.
- Chartrand, P. (2014). Du folklore au patrimoine : danses et musiques trad au XXI^{ème} siècle. *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, 116, p. 28-30.
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture*. Cambridge : Harvard University Press.

- Cooren, F. (2015). *In media res: communication, existence, and materiality*. *Communication Research and Practice*, DOI: 10.1080/22041451.2015.1110075
- Cooren, F. (2013). *Manière de faire parler : Interaction et ventriloquie*. Lormont : Le Bord de l'Eau.
- Cuche, D. (2010 [1996]). *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : La Découverte.
- Craig, R. T. (1999). Communication theory as a field. *Communication Theory*, 9(2), p. 118-160.
- Davallon, J. (2015). Mémoire et patrimoine : pour une approche des régimes de patrimonialisation [en ligne]. Dans C. Tardy, V. Dodebei (dir.), *Mémoire et nouveaux patrimoines*. Marseille : Open Edition Press. DOI : 10.4000/books.oep.444
- Davallon, J. (2014). À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions. Conférence d'ouverture du colloque *Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva*. Lisbonne, Université nouvelle de Lisbonne, 27-29 novembre.
- Davallon, J. (2012). Comment se fabrique le patrimoine : deux régimes de patrimonialisation. Dans C. Khaznadar (dir.), *Le Patrimoine, oui, mais quel patrimoine?*. Paris : Maison des Cultures du monde, p. 41-57.
- Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Lavoisier.
- Debord, G. (1967). *La Société du Spectacle*. Paris : Buchet/Chastel.
- De Certeau, M. (1975). *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard.
- Diamond, B. (2000). What's the difference? Reflections on discourses of morality, modernism, and mosaics in the study of music in Canada. *Canadian University Music Review*, 21(1), p. 54-75.
- Di Méo, G. (2006). Le patrimoine, un besoin social contemporain. *Patrimoine et estuaires, Actes de colloque international de Blaye*. Blaye : Éditions Confluence.
- Durkheim, E. (1912). Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. Paris: Les Presses universitaires de France.
- Fauquet, J.-M., Hennion, A. (2000). *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XXI^e siècle*. Paris : Fayard.
- Fontan, J.-M. (2007). De l'action à la médiation culturelle : une nouvelle avenue d'intervention dans le champ du développement culturel. Dans Jean-Marc Fontan et Eva Quintas (dir.), *Cahiers de l'action culturelle. Regards croisés sur la médiation culturelle*, 6(2), p. 4-14.

- Foucault, M. (1977c). Pouvoir et savoir. Dans Michel Foucault (2001 [1994]), *Dits et Écrits II*, Paris : Gallimard.
- Fournier, L. (2003). Arts et traditions populaires du Québec : la protection de la culture « vivante ». Dans M.-C. Weidmann Koop (dir.), *Le Québec aujourd'hui. Identité, société et culture*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Garner, R., Hancock, B. H. (2014). *Social Theory: Continuity and Confrontation – A reader* (3^e éd.). Toronto: University of Toronto Press, Higher Education Division.
- Gauthier, A., Lambert-Pellerin, C., Painchaud, A. (2014). *États des lieux du patrimoine immatériel. Les traditions culturelles du Québec en chiffres*. Québec : Conseil québécois du patrimoine vivant.
- Gomart, E., Hennion, A. (1999). A sociology of attachment: music amateurs, drug users. *The Sociological Review*, 47(S1), p. 220-247.
- Gouvernement du Québec (2011). Loi sur le patrimoine culturel. Repéré à <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/P-9.002>
- Gray, A. (2003). *Ethnographic Methods. Research Practice for Cultural Studies: Ethnographic Methods and lived cultures*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Geertz, C. (1988). *Works and Lives: the anthropologist as author*. Oxford: Polity Press.
- Geertz, C. (1975). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Grenier, L. (2015). COM3035 : notes de cours « Repères » [Présentation PowerPoint]. Repéré dans l'environnement StudiUM : <https://studium.umontreal.ca/>
- Grenier, L. (1990). The Construction of Music as a Social Phenomenon: Implications for Deconstruction. *Canadian University Music Review*, 10(2), p. 27-47.
- Grenier, L., Guilbault, J. (1990). "Authority" Revisited: The "Other" in Anthropology and Popular Music Studies. *Ethnomusicology*, 34(3), p. 381-397.
- Gomart, E., Hennion, A. (1999). A sociology of attachment: music amateurs, drug users. *The Sociological Review*, 47(S1), p. 220-247.
- Grossberg, L., Nelson, C., Treichler, P. A. (1992). *Cultural Studies*. New York: Routledge.
- Hall, S. (1999). Un-settling 'the heritage', re-imagining the post-nation: whose heritage?. *Third Text*, 13(49), p. 3-13.

- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage Publications.
- Hall, S. (1996). New Ethnicities. Dans D. Morley et K.-H. Chen (dir.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. New York: Routledge.
- Hall, S. (1993). Culture, community, nation. *Cultural Studies*, 7(3), p. 349-363.
- Hammersley, M., Atkinson, P. (2007 [1983]). *Ethnography: Principles in practice*. London, New York: Routledge.
- Harrison, R. (2013). *Heritage: Critical Approaches*. London, New York: Routledge.
- Harrison, R., Schofield, J. (2010). *After Modernity: Archaeological Approaches to the Contemporary Past*. Oxford: Oxford University Press.
- Harvey, D. C. (2001). Heritage Pasts and Heritage Presents: temporality, meaning and the scope of heritage studies. *International Journal of Heritage Studies*, 7(4), p. 319-338.
- Hennion, A. (2011). Présences du passé : le renouveau des musiques « anciennes ». Sources et retours aux sources. *Temporalités* [en ligne], 14. Repéré à <http://temporalites.revues.org/1836>
- Hennion, A. (2007 [1993]). *La Passion Musicale* (2^e éd.). Paris : Métailié.
- Hennion, A. (2005). *Pour une pragmatique du goût*. Paris : Papiers de Recherche du CSI.
- Hennion, A. (2004). Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. *Sociétés*, 3(85), p. 9-24.
- Hennion, A. (2003). Music and Mediation: Towards a new sociology of music. Dans M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (dir.), *The Cultural Study of Music: A critical introduction*. London: Routledge.
- Hennion, A., Grenier, L. (2000). Sociology of Art: New Stakes in a Post-Critical Time. Dans S. Quah, A. Sales (dir.), *The International Handbook of Sociology*. New York, London: Sage Publications.
- Hennion, A., Latour, B. (1993). *Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme*. Paris : L'Harmattan.
- Hennion, A. (1988). *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical*. Paris : Anthropos.

- Joyal, J.-P. (1999). Au-delà du reel : Introduction à la musique traditionnelle instrumentale québécoise. *Bulletin Mnémo*, 3(3). Repéré à <http://www.mnemo.qc.ca/spip/bulletin-mnemo/article/au-dela-du-reel-introduction-a-la>
- Keightley, K. (2001). Reconsidering rock. Dans S. Frith, W. Straw, J. Street (dir.), *The Cambridge Companion of Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, 56(1-2), p. 52-65.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social. An introduction to actor-network theory*. Oxford : Oxford University Press.
- Latour, B. (2003). The Promises of Constructivism. Dans D. Ihde (dir.), *Chasing technology – Matrix of Materiality, Indiana Series for the Philosophy of Science*. Bloomington: Indiana University Press.
- Latour, B. (1994). Une sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité. *Travail et cognition*, 36(4), p. 587-607.
- Latour, B. (1994a). On technical mediation – philosophy, sociology, genealogy. *Common knowledge*, 3(2), p. 29-64.
- Law, J. (2008). Actor-Network Theory and Material Semiotics. Dans B. S. Turner (dir.), *The New Blackwell Companion to Social Theory* (3^{ème} édition). Oxford: Blackwell.
- Lefebvre, M.-T. (2005). Marius Barbeau : Une éminence grise dans le milieu musical canadien-français. *Les Cahiers des dix*, 59, p. 89-125.
- Leneveu, C. (2002). À propos du concept de pratique : matérialisme historique et interactionnisme symbolique. Dans J. Lojkine (dir.), *Les sociologies critiques du capitalisme : en hommage à Pierre Bourdieu*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Létourneau, J. (1992). Le Québec moderne : un chapitre du grand récit collectif des Québécois. *Revue française de science politique*, 45(5), p. 765-785.
- Loon, Joostvan (2001). Ethnography: A critical turn in cultural studies. Dans P. Atkinson, A. Coffey, S. Delamont, J. Lofland, L. Lofland (dir.), *Handbook of Ethnography*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Looseley, D. (2006). Antoine Hennion and the sociology of music. *International Journal of Cultural Policy*, 12(3), p. 341-354.
- Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lussier, M. (2003). *Vers l'installation d'un espace musical. Ethnographie de la scène punk à Montréal* (Mémoire de maîtrise inédit). Université de Montréal.

- Mabru, L. (2007). Propos préliminaires à une archéologie de la notion de musique traditionnelle. *Ethnographiques.org* [en ligne], 12. Repéré à <http://www.ethnographiques.org/2007/Mabru>
- Marcus, G. E. (1995). Ethnography in/of the World System: The emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, p. 95-117.
- Marcus, G. E., Fisher, M. F. (1986). *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human sciences*. Chicago : University of Chicago Press.
- Meunier, D. (2007). La médiation comme « lieu de relationnalité » : Essai d'opérationnalisation d'un concept. *Questions de communication*, 11, p. 323-340.
- Meunier, D. (2002). *Processus d'accusation et espaces de médiation. La violence à la télévision, d'une réalité installée à l'installation d'une réalité* (Thèse de doctorat inédite). Université de Montréal.
- Ministère de la Culture et des Communications (1999). *Rapport d'étude : De la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle*. Repéré à <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs41327>
- Morley, D., Robins, K. (1995). *Spaces of identity*. London, New York: Routledge.
- Murphy, P. D. (2011). Locating Media Ethnography. Dans V. Nightingale (dir.), *The Handbook of Media Audiences*. New York: Wiley-Blackwell.
- Nentwig, A.-C. (2011). *Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie* (Thèse de doctorat, Université de Grenoble). Repérée à <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00733932/document>
- Nightingale, V. (1993 [1989]). What's ethnographic about ethnographic audience research? Dans G. Turner (dir.), *Nation, Culture, Text: Australian cultural and media studies*. London, New York: Routledge.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, 23, p. 147-181.
- Pouillon, J. (1993). Plus ça change, plus c'est la même chose. *Le Cru et le Su*. Paris : Éditions du Seuil (collection La librairie du XX^{ème} siècle).
- Quéré, L. (2015). Retour sur l'agentivité des objets. Exposé à la journée d'étude du groupe Sciences et Technologies de l'IMM. Repéré à http://cems.ehess.fr/docannexe/file/3537/objets_04_2015.pdf
- Rabinow, P. (1986). Representations are social facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology. Dans J. Clifford et G. E. Marcus (dir.), *Writing Culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.

- Roberge, M. (2004). Archives de folklore et d'ethnologie de l'Université Laval. *Rabaska : revue d'ethnologie de l'Amérique française*, 2, p. 297-301.
- Roberts, L., Cohen, S. (2014). Unauthorising popular music heritage: outline of a critical framework. *International Journal of Heritage Studies*, 20(3), p. 241-261.
- Roberts, L. (2014). Talkin bout my generation: popular music and the culture of heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 20(3), p. 262-280.
- Scott, J.C. (1998). *Seeing like a State: How certain schemes to improve human condition have failed*. New Haven & London: Yale University Press.
- Smith, L. (2015). Intangible Heritage: A challenge to the authorised heritage discourse?. *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 40, p. 133-142.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London & New York: Routledge.
- Smith, L., Akagawa, N. (2009). *Intangible Heritage*. London & New York: Routledge.
- Smith, L., Waterton, E. (2009). 'The envy of the world?': Intangible Heritage in England. Dans L. Smith, N. Akagawa (dir.), *Intangible Heritage*. London & New York: Routledge.
- Srivastava, P., Hopwood, N. (2009). A practical iterative framework for qualitative data analysis. *International Journal of Qualitative Methods*, 8(1), p. 76-84.
- Stanton, G. (1996). Ethnography, Anthropology and Cultural Studies: Some links and connections. Dans J. Curran, D. Morley et V. Walkerdine (dir.), *Cultural Studies and Communications*. London: Edward Arnold.
- Sterne, J. (2006). Communication as Techné. Dans G. J. Shepherd, J. St. John, T. Striphas, *Communication as... Perspectives on Theory*. Thousand Oaks, London, New Delhi : Sage Publications.
- Srivastava, P., Hopwood, N. (2009). A practical iterative framework for qualitative data analysis. *International Journal of Qualitative Methods*, 8(1), p. 76-84.
- Taylor, M. N. (2009). Intangible heritage governance, cultural diversity, ethno-nationalism. *Focaal, European Journal of Anthropology*, 55, p. 41-58.
- Turgeon, L. (2010). Introduction : Du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux. *Presses Universitaires de France, Ethnologie française*, 40(3), p. 389-399.
- UNESCO (2003). *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Paris : UNESCO.

Van Zanten, W. (2004). Constructing new terminology for intangible heritage. *Museum International*, 56(1), p. 36-44.

Williams, R. (2006 [2001]). Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory. Dans M. G. Durham, D. M. Kellner (dir.). *Media and Cultural Studies: Keywords*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing Ltd.

Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. Peterborough: Broadview Press.

MÉDIAGRAPHIE

Bernard, Y. (décembre, 2015). PAC-MAZ, les voies contemporaines du trad. *Le Devoir*. Repéré à <http://www.ledevoir.com/culture/musique/458326/spectacle-pac-maz-les-voies-contemporaines-du-trad>

Bernard, Y. (octobre, 2014). Les Rendez-vous ès TRAD. *Le Devoir*. Repéré à <http://www.ledevoir.com/culture/musique/420594/les-rendez-vous-es-trad>

Delgado, J. (juillet, 2016). De la gigue à l'usine : au-delà des symboles, il faut des actions. *Le Devoir*. Repéré à <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/476056/politique-culturelle-du-quebec-de-la-gigue-a-l-usine-au-dela-des-symboles-il-faut-des-actions>

Desfossés, F. B. (janvier, 2015). 65 ans de CKMV : Louis Bilodeau, de Ville-Marie à la Soirée canadienne. *ICI Radio-Canada*. Repéré à <http://ici.radio-canada.ca/regions/abitiabi/2015/01/07/002-louis-bilodeau-ckvm-65-ans-radio-ville-marie-temiscamingue.shtml>

Duquette, A.-M. (juillet, 2015). Une édition faste pour Mémoire et Racines. *L'Action*. Repéré à <http://www.laction.com/section/2015-07-27/article-4227582/Une-edition-faste-pour-Memoire-et-Racines/1>

Gauthier, A. (août, 2014). Arts et tradition orale. Les pouvoirs publics doivent passer à l'action. *Le Devoir*. Repéré à <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/416144/arts-et-tradition-orale-les-pouvoirs-publics-quebecois-doivent-passer-a-l-action>

Lemay, D. (juillet, 2015). Mémoire et Racines : plongée dans l'âme du Québec. *La Presse*. Repéré à <http://www.lapresse.ca/arts/festivals/autres-festivals/201507/20/01-4886871-memoire-et-racines-plongee-dans-lame-du-quebec.php>

Lemay, D. (juin, 2014). Festival Mémoire et racines : « partager le rêve ». *La Presse*. Repéré à <http://www.lapresse.ca/arts/festivals/201406/24/01-4778421-festival-memoire-et-racines-portager-le-reve.php>

Martineau, D. (juillet, 2015). Adélar Lambert, un gardien méconnu du patrimoine de l'Amérique française. *Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal*. Repéré à <http://ssjb.com/adelard-lambert-un-gardien-meconnu-du-patrimoine-de-lamerique-francaise/>

Tardif, D. (décembre, 2014). La podorythmie, plus que du tapage de pieds. *La Tribune*. Repéré à <http://www.lapresse.ca/la-tribune/la-nouvelle/actualites/201412/11/01-4827353-la-podorythmie-plus-que-du-tapage-de-pieds.php>

Tittley, N. (décembre, 2001). La Bottine Souriante : Moi, mes souliers... *Voir*. Repéré à <https://voir.ca/musique/2001/12/26/la-bottine-souriante-moi-mes-souliers/>

ANNEXE 1 : Chanson « Dans la grande côte », version de Lucien Jetté

Dans la grande côte, elle a monté. (Bis)
Elle a perdu son tablier.
Ti ta ti dla dla dla lam (Bis)

Elle a perdu son tablier. (Bis)
C'est m'sieur l'curé qui l'a ramassé.
Ti ta ti dla dla dla lam (Bis)

C'est m'sieur l'curé qui l'a ramassé. (Bis)
Ça prend un homme qui n'est pas gêné.
Ti ta ti dla dla dla lam (Bis)

Ça prend un homme qui n'est pas gêné. (Bis)
D'embrasser les filles sans les demander.
Ti ta ti dla dla dla lam (Bis)

D'embrasser les filles sans les demander. (Bis)
C'est pas une chanson que je voulais vous chanter.
Ti ta ti dla dla dla lam (Bis)

C'est pas une chanson que je voulais vous chanter. (Bis)
C'tait un p'tit reel, j'vais vous l'reeler.
Ti ta ti dla dla dla lam (Bis)

ANNEXE 2 : Affiche du festival Mémoire et Racines, édition 2015



The poster features a green background with a subtle pattern of leaves. At the top left is the logo for 'Saint Charles Borromée'. The main title 'Festival mémoire et racines' is written in a large, stylized, white font with green outlines. A tree silhouette is integrated into the letter 'i' of 'racines'. Below the title, the dates '24, 25 et 26 juillet 2015' are displayed in white on a green rectangular background. The location 'Au Parc Bosco, St-Charles-Borromée' and 'Pré-festival : 22-23 juillet au Centre-ville de Joliette' are listed below. A list of performers follows, with names in various colors (red, blue, black) and some in all caps. At the bottom, there is a grassy field graphic, an orange banner with ticket information, and a row of logos for sponsors and partners.

21^e édition

**festiv^o
mémoire
et racines**

24, 25 et 26 juillet 2015

Au Parc Bosco, St-Charles-Borromée
Pré-festival : 22-23 juillet au Centre-ville de Joliette

LE VENT DU NORD
THE DUHKS **JAYME STONE**
CRISTINA & QUINN BACHAND **GALANT TU PERDS TON TEMPS**
JEAN-FRANÇOIS BÉLANGER **MANIGANCE**
HOMMAGE À JEAN-PAUL LOYER **ROSE VAGABOND** **LE BREUIL**
FARAFIKEB **DANIELLE MARTINEAU** **PAUL-ÉMILE OTTAWA**
DAVID LE GALL **À VOIX HAUTE** **MICHEL BORDELEAU**
MIL **CAMP DE VIOLON TRAD** **FÁSTA** **MICHEL FAUBERT**
WABO BBQ **PIERRE CHARTRAND** **YVES GAMACHE**
WILLIAM ET CHARLES VIAU **FRANÇOIS LAVALLÉE**
ANDRÉ GLADU **ALEXIS CHARTRAND**

Infos billets : www.memoireracines.org

Logos: Joliette, M. Joliette, IGA, L'Alouette, SOCAN, CBI, CFNJ, etc.

ANNEXE 3 : Affiche du festival de violon traditionnel de Sutton, édition 2015

UNE NOUVELLE TRADITION
S'ÉTABLIT À SUTTON!

DEUXIÈME ÉDITION DU
FESTIVAL DE VIOLON
TRADITIONNEL DE SUTTON



INVITATION AU POINT DE PRESSE
LE LUNDI 3 AOÛT À 11 H

au **Musée de Sutton**, 32, rue Principale Sud
Jean de Grosbois, coordonnateur et **Pascal Gemme**,
directeur artistique, dévoileront la **programmation 2015**
du festival qui se déroulera

du jeudi 13 au dimanche 16 août

Musique traditionnelle & rafraîchissement offerts

R.S.V.P. : Richard Leclerc - 450 538 2883

