

Université de Montréal

Mille après mille
Mobilité, célébrité et mémoire des artistes populaires après « l'exode »

par Pierre Lavoie

Département d'histoire
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée
en vue de l'obtention du grade
de docteur en histoire (Ph.D.)

Septembre 2019

© Pierre Lavoie, 2019

Université de Montréal
Département d'histoire, Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

Mille après mille
Mobilité, célébrité et mémoire des artistes populaires après « l'exode »

Présentée par
Pierre Lavoie

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Michèle Dagenais
Présidente-rapporteuse

Bruno Ramirez
Directeur de recherche

Serge Cardinal
Codirecteur de recherche

Jean-Marc Larrue
Membre du jury

Michael Denning
Examineur externe

Line Grenier
Représentante du doyen

Résumé

L'histoire des arts et de la culture au Québec comporte plusieurs exemples de « retours d'Europe » et de « triomphes français » depuis les séjours de formation outre-Atlantique des « exotiques » jusqu'aux succès des chansonniers sur les scènes parisiennes. Or, entre le début des années 1930 et le milieu des années 1950, de nombreux artistes populaires montréalais font plutôt l'expérience de la tournée américaine. Année après année, ces artistes sillonnent les routes de la Nouvelle-Angleterre pour divertir le public francophone présent dans les villes industrielles et dans les villages forestiers de la région, se rendant même parfois jusqu'à New York. Pourtant, cet épisode de grande mobilité est pratiquement absent de l'histoire, de la mémoire et du patrimoine culturel au Québec et aux États-Unis.

Au-delà de l'impact de la Grande Dépression sur la scène culturelle montréalaise et de celui de la Deuxième Guerre mondiale sur la possibilité de séjourner en Europe, si ces artistes ont tourné leur regard vers l'Amérique, c'est parce qu'ils évoluent dans un espace transnational autant géographique que symbolique, hérité de l'époque des grandes migrations intracontinentales, puis réactivé et reconfiguré par l'avènement des médias sonores et audiovisuels comme le disque, la radio et le cinéma. L'histoire de la célébrité médiatique de Mary « La Bolduc » Travers, de Rudy Vallée et de Jean Grimaldi proposée dans cette thèse permet d'accéder aux différentes strates de ce phénomène à la croisée de l'histoire culturelle, de l'histoire des médias et de l'histoire des migrations. Leurs récits enchevêtrés révèlent ainsi les modalités de la mobilité migratoire, artistique et médiatique au sein — et parfois à l'extérieur — de la « communauté imaginée » canadienne-française.

L'étude des critères de la patrimonialisation des artistes éclaire en partie les causes de l'oubli de cet épisode de la culture francophone en Amérique du Nord, comme : le rejet de la mobilité dans la mise en récit des formations nationales et ethnoculturelles ; la marginalisation historique des arts populaires ; et la méfiance que suscitent à l'époque les États-Unis au sein des élites culturelles et politiques à travers le monde.

Mots-clés : mobilité, tournée, migration, médias, célébrité, art populaire, mémoire publique, patrimonialisation, identification collective, 20^e siècle, Québec, Nouvelle-Angleterre

Abstract

Art history and cultural history in Quebec present many examples of “retours d’Europe” and of “French triumphs,” from the formative overseas stays of the “exotiques” in the 1910s to the stage success of Quebec “chansonniers” in Paris in the 1950s and 1960s. However, between the early 1930s and the mid-1950s, some of the most famous French-speaking artists based in Montréal preferred to go on tour in the United States. Many of them traveled New England year after year, sometimes going as far as New York City, to cheer the French-speaking public present along the way in the industrial cities of the region. Yet this episode of high mobility is almost absent from history, memory and cultural heritage in Quebec—and even more so in the United States.

Beyond the impact of the Great Depression on Montréal’s cultural scene and of the Second World War on the possibility of visiting Europe, these artists have turned their eyes towards America because they participated in a transnational space, both geographical and symbolic, inherited from an era of great intracontinental migrations, then reactivated and reconfigured by the advent of sound and audiovisual media—discs, radio and cinema. By studying the history of the celebrity of Mary “La Bolduc” Travers, Rudy Vallée and Jean Grimaldi, this thesis attempts to access to the various layers of this phenomenon at the crossroads of cultural history, media history and migration history. Their intricate narratives therefore reveal the modality of mobility involved inside—and often times outside—of the French Canadian “imagined community.”

By analyzing the heritagization process of these artists, it is possible to isolate some of the causes the oblivion of this transnational episode of francophone culture in North America, such as the rejection of mobility in the formation of national and ethnic identity narratives; the historical marginalization of popular arts; and the mistrust of the United States among cultural and political elites around the world at the time.

Keywords: mobility, tour, migration, media, celebrity, popular art, public memory, heritagization, collective identification, 20th Century, Quebec, New England

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des abréviations	vii
Remerciements	viii
Avant-propos	ix
Introduction	1
1. Problématique : objectifs de la recherche et questions principales.....	3
2. Choix de l'objet et périodisation.....	6
3. Le spectacle comme espace d'identification : histoire culturelle et croisée.....	9
4. Mobilité, identité, célébrité et mémoire : cadre conceptuel.....	14
4.1 Mobilité : approches transnationales et transfrontalières.....	14
4.2 Identité collective : nationalisme, ethnicité et communautés d'intérêts	19
4.3 Célébrité : le « peuple », la « masse », « l'élite » et le jugement esthétique.....	23
4.4 Mémoire publique et patrimonialisation : faire société au présent grâce au passé.....	27
5. Sources.....	32
6. Division des chapitres.....	34
Chapitre 1. De la mobilité migratoire à la mobilité artistique et médiatique	36
1. « La grande saignée » : contexte migratoire et identitaire	38
1.1 Histoire des Franco-Américains : survol historiographique	39
1.2 Portrait démographique des migrations avant la Grande Dépression.....	42
1.3 Faire et défaire la frontière : politiques d'immigration et contrôle frontalier.....	45
1.4 L'identification distincte et l'inclusion sélective des Franco-Américains.....	49
2. Arts populaires et divertissement en contexte transnational.....	52
2.1 À la recherche de la culture franco-américaine : le biais folklorisant	52
2.2 La mobilité des artistes francophones du Nord-est américain avant la Dépression ...	55
3. La crainte de l'américanisation au Québec et aux États-Unis	62
3.1 L'américanisation au Québec : origines économiques et inquiétudes culturelles	63
3.2 L'américanisation aux États-Unis : nativisme et politiques identitaires.....	65
3.3 Les États-Unis, les médias et la « culture de masse »	68
Conclusion	71
Chapitre 2. Parodie et nostalgie : Mary Travers et la mise en scène de la tradition	72
1. Mobilité migratoire et enracinement des formes artistiques populaires	75
1.1 Urbanisation et migration : la stratégie des chaînes migratoires	75
1.2 Le « réseau des Veillées » de Montréal et la folklorisation des arts populaires.....	79
1.3 Médiatisation et transnationalisme : le cas des partenariats radiophoniques.....	84
2. L'apprentissage des tournées : partir pour mieux repartir	87
2.1 Va-et-vient sur la route et entre les médias.....	87
2.2 Penser la carrière américaine : le choix de la mobilité professionnelle.....	90

3. Les tournées américaines : une mise en abyme des mobilités	93
3.1 La tournée de 1934 : de la prospection à la mise en œuvre	93
3.2 Itinéraire de la tournée : l'instrumentalisation de la carte des migrations	94
3.3 La renommée et l'accessibilité médiatique en Nouvelle-Angleterre	96
3.4 Madame Bolduc, vedette de la radio et du disque : les médias et la publicité.....	100
3.5 « Les Franco-Américains viendront nous donner la main » : divertissement, politique et identité dans l'œuvre de Mary Travers	102
4. Hiérarchies culturelles et identités collectives en contexte transnational.....	105
4.1 Travers et l'élite culturelle : particularités du contexte franco-américain	106
4.2 Le procès Bolduc contre Rollin : arrêt sur image de la vie de tournée en 1937	109
4.3 « Je vous embrasse tous bien fort » : la conciliation à distance du rôle de mère	113
4.4 « Un bon Canadien, ça vaut trois émigrés ».....	117
Conclusion	118
Chapitre 3. Notre américanisation : Rudy Vallée, l'ethnicité et la célébrité nationale..	120
1. De l'âge d'or de la Franco-Américanie au triomphe du nativisme.....	125
1.1 L'autobiographie et la fabrication de la personnalité publique	129
1.2 Les codes de l'ethnicité aux États-Unis	135
2. De New York à Hollywood : la radio, le cinéma et la célébrité nationale	140
2.1 Le <i>crooning</i> : une nouvelle voix/voie médiatique, socioculturelle et esthétique.....	141
2.2 Le cycle du <i>Vagabond Lover</i> : du vaudeville au cinéma	144
2.3 Le crooner et l'américanisme : le genre, le goût et la race	150
3. Montréal, 1936 : la fabrication de la célébrité canadienne-française	159
3.1 « Notre américanisation » : un moment fort de l'anti-américanisme à Montréal	160
3.2 Le « retour » de Rudy Vallée : la publicité et l'identité canadienne-française	164
3.3 « Canadian Cavalcade » : l'instrumentalisation de l'histoire par les variétés.....	171
3.4 Du triomphe à la parodie : les retombées du séjour à Montréal	176
Conclusion	181
Chapitre 4. Pour un spectacle moral et amusant : Jean Grimaldi, les tournées américaines et la culture de la célébrité.....	185
1. De Bastia à Montréal : le rêve américain et la réalité migratoire	189
1.1 Débuts professionnels à Montréal et sur la route.....	192
1.2 La scène des variétés, du music-hall, du vaudeville et du burlesque à Montréal	194
1.3 Les débuts de l'époque des tournées : contexte culturel et médiatique	199
2. Ruptures et continuités entre la Troupe Bolduc à la Troupe Grimaldi	203
2.1 Différencier le « bon » du « mauvais » : les Veillées sous le feu de la critique	207
2.2 De la nostalgie à la comédie : une transition progressive	209
3. Les grandes tournées de 1940 à 1946 et le retour de la chanteuse vedette.....	212
3.1 « Tout ce qu'on peut souhaiter » : la critique dans les journaux américains	214
3.2 Muriel Millard à New York ! L'expansion territoriale du circuit de tournées.....	217
3.3 Alys Robi et le mirage hollywoodien	221
4. La compétition entre troupes théâtrales itinérantes	225
4.1 Les frontières du champ théâtral montréalais	225

4.2 La comédie, le mélodrame et la propagande nationale en Nouvelle-Angleterre	227
5. L'âge d'or des tournées Grimaldi et le déclin de la Franco-Américanie	230
5.1 La spécialisation des troupes et le retour du « folklore »	230
5.2 « Jean Grimaldi Presents » : la transition vers les médias anglophones	233
5.3 Le regard des critiques culturels montréalais sur les tournées américaines.....	235
5.4 La conciliation des rôles de directeur de tournées et de théâtres de Grimaldi.....	238
5.5 Retombées médiatiques des tournées américaines à Montréal	240
5.6 Le déclin des tournées en Nouvelle-Angleterre.....	243
Conclusion	246
Chapitre 5. De la mobilité à l'enracinement : la patrimonialisation des artistes et l'oubli de « l'exode ».....	249
1. Représentations de l'histoire des Franco-Américains au Québec.....	254
1.1 La télévision et le cinéma comme sources historiques	254
1.2 <i>Les Tisserands du pouvoir</i> , ou la Franco-Américanie comme dystopie du Québec.....	257
2. La patrimonialisation des artistes et des œuvres populaires	263
2.1 Les arts populaires médiatisés en tant que patrimoine.....	263
2.2 La patrimonialisation autorisée par l'État et les gouvernements	268
2.3 La patrimonialisation auto-autorisée par les industries culturelles.....	270
2.4 La patrimonialisation non autorisée, ou le patrimoine comme pratique.....	272
3. De Mary Travers à « La Bolduc ».....	275
3.1 Une réaction immédiate : hommages des pairs et élévation au rang d'artiste	278
3.2 « La Bolduc », femme du peuple : la consécration culturelle et sociale	281
3.3 Nationaliser « La Bolduc ».....	287
4. Vallée, le refus de la nostalgie et l'oubli de la célébrité	294
4.1 De la célébrité à l'oubli : la patrimonialisation mitigée de Rudy Vallée.....	296
4.2 L'oubli de Vallée au Québec et l'invisibilité de l'histoire des Franco-Américains ..	300
5. Grimaldi et le passage de la scène culturelle des variétés à la télévision	301
5.1 De Tizoune Jr à M. Olivier Guimond : la télévision et la légitimité culturelle	303
5.2 Grimaldi, le papa des artistes et le patriarche du show-business québécois	308
5.3 La nostalgie et les récits concurrents de l'identité au passé.....	311
Conclusion	314
Conclusion	316
Bibliographie	325
1. Sources primaires.....	325
1.1 Centres et fonds d'archives.....	325
1.2 Collections numérisées	325
1.3 Journaux et périodiques cités	325
1.3.1 Revues et journaux québécois numérisés par BANQ	325
1.3.2 Journaux américains numérisés par Newspapers.com.....	326
1.3.3 Autres journaux et magazines (Coupures dans AMG, FJG, RVC et SC).....	327
1.4 Biographies analysées.....	328
1.5 Documents audiovisuels	328

1.5.1 Documents accessibles en ligne.....	328
1.5.2 Autres supports	329
1.5.3 Œuvres analysées (Films, émissions et chansons).....	329
1.6 Ouvrages (divers).....	330
1.7 Articles (divers)	330
2. Sources secondaires	331
2.1 Ouvrages et chapitres.....	331
2.2 Articles.....	340
2.3 Mémoires et thèses.....	346
2.4 Sites internet.....	331
ANNEXES	348
1) Carte des tournées de la troupe Bolduc (1934-1937)	348
2) Exhibit P-7 Recettes avant l'accident (Reproduction)	349
3) Lettre type de la Troupe Grimaldi	351
4) Carte des tournées de la troupe Grimaldi (1937-1956)	352

Liste des abréviations

ADISQ : Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo

AMG : Archives du Musée de la Gaspésie

BANQ : Bibliothèque et archives nationales du Québec

FJG : Fonds Jean Grimaldi (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Vieux-Montréal)

ONF : Office national du film du Canada

RVC : Rudy Vallee Collection (Grant R. Brimhall Library, Thousand Oaks, CA)

SC: Special Collections (Raymond H. Fogler Library, University of Maine, Orono, ME)

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à mes directeurs de thèse, Bruno Ramirez et Serge Cardinal. C'est avant tout grâce à leur grande ouverture d'esprit que j'ai pu réaliser cette thèse interdisciplinaire. En Bruno, j'ai trouvé le modèle à suivre pour aborder les phénomènes migratoires à l'échelle des individus avec humanité ; en Serge, j'ai trouvé un lecteur sagace et un interlocuteur généreux qui m'a aidé à canaliser mon indignation dans une pensée critique. Leur sensibilité de chercheurs et d'artistes a été pour moi une référence de tous les instants.

Un grand merci aux professeur.e.s Denyse Baillargeon, Thomas Wien, Michèle Dagenais, Michael Huberman, Sylvie Taschereau, Astrid Fellner, Christoph Vatter et Ursula Lehmkuhl pour leur encadrement et leurs encouragements. Je pense aussi à ma famille, à mes ami.e.s, à mes collègues, aux membres du Laboratoire sur la création sonore, à ceux de l'IRTG Diversity, à mon *band* ; vous avez su en cours de route donner du sens et apporter juste ce qu'il fallait de distraction à mon quotidien.

Dans le cadre de mes voyages de recherche, j'ai eu la chance de compter sur l'aide de nombreuses gestionnaires et archivistes compétentes et dévouées, notamment Klaudia Englund de l'American Radio Archive de Thousand Oaks, Katrina Wynn et Desiree Butterfield-Nagy de l'Université du Maine à Orono, ainsi que Marie-Pierre Huard et Vicky Boulay du Musée de la Gaspésie. J'ai par ailleurs rencontré des personnages inoubliables, comme Jim de la dinette Chez Simone à Lewiston — qui fait la meilleure soupe au pois de tout le Maine — et « Boss » du restaurant Umami Noodles de Bangor. Merci d'avoir engagé la conversation en entendant mon accent et de m'avoir partagé l'histoire de vos familles de fiers Américains « à trait d'union ».

Finalement, merci à mon amoureuse, Marie-Pier, qui a su m'apaiser, m'encourager, m'animer et m'inspirer, face à l'ordinaire comme à l'extraordinaire. Je t'aime.

Au cours des cinq dernières années, j'ai pu me consacrer entièrement à mes recherches grâce à l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, de l'International Research Training Group, du département d'histoire de l'Université de Montréal et de la Chaire McConnell en études américaines. Je leur en suis grandement reconnaissant.

Avant-propos

*Pour les Canadiens français qui vous connaissent,
vous demeurez quand même, même si vous ne le voulez pas,
un Franco-Américain.*

Fernand Séguin, s'adressant à Jack Kerouac¹

Le 7 mars 1967, l'écrivain américain Jack Kerouac est invité à Montréal sur le plateau de l'émission télévisée *Le Sel de la semaine*, animée par Fernand Séguin et diffusée à l'antenne de Radio-Canada. Kerouac, qui est né à Lowell, Massachusetts, de parents originaires de la région du Bas-Saint-Laurent au Québec, choisit de s'y exprimer en français. Selon les propos rapportés par Victor-Lévy Beaulieu, il anticipe cette entrevue avec enthousiasme et anxiété². Il l'anticipe puisqu'à ses yeux, elle représente une forme de consécration chez les siens. Or, cette rencontre s'avère profondément décevante, voire blessante, pour l'auteur.

Son accent métissé et l'idiome qu'il emploie génèrent des gloussements irrépessibles dans la salle, même lorsqu'il évoque des événements tragiques comme la mort précoce de son frère et de sa sœur. Son français, celui appris au sein d'une communauté francophone de la Nouvelle-Angleterre et qui s'est modelé au fil des années au contact de l'anglais, comporte des anglicismes et des expressions régionales perçues comme datées ou erronées par le public présent en studio. Lui qui avait renouvelé la façon d'écrire la quête identitaire personnelle par sa prose spontanée, en s'inspirant de sa vie partagée entre ses ascendances et ses expériences, se trouvait confronté à une barrière culturelle inattendue, à une culture sœur chez qui il croyait trouver la pièce manquante de son identité et qui lui avait apparemment tourné le dos.

Au moment de cet enregistrement, Kerouac est une célébrité au Québec, au sens où sa notoriété le précède sans que le public ait nécessairement pris connaissance de son œuvre. Sa littérature novatrice prendra de fait des décennies à pénétrer les cercles littéraires élargis et demeure à ce jour, malgré son grand rayonnement culturel, un objet de fascination pour une frange relativement nichée de la population. Au Québec, il devient rapidement un symbole de

¹ Fernand Séguin (animateur), *Le Sel de la semaine*, Société Radio-Canada, 23 minutes, 7 mars 1967, <https://curio.ca/fr/video/jack-kerouac-auteur-8639/>.

² Gabriel Anctil, *Sur les traces de Kerouac*, Société Radio-Canada, 210 minutes, 28 novembre 2014, <https://ici.radio-canada.ca/premiere/balados/2968/jack-kerouac-origine-francophone-quebec>.

la culture américaine associé à la route, à l'automobile, au jazz et à la contre-culture. Comme aux États-Unis, on le qualifie de *beatnik*, un terme auquel lui-même ne s'identifie pas³. Le passage du « grand Jack » sur les ondes de Radio-Canada en 1967 correspond aussi au temps des États généraux du Canada français et de la Révolution tranquille, période considérée par plusieurs historiens comme un pivot important de la dislocation du projet politique et identitaire canadien-français et de sa recomposition en de multiples identités territoriales. La citation placée en exergue rappelle d'ailleurs qu'on l'associe, de façon très autoritaire, à une identification collective spécifique : il est, aux yeux des Canadiens français, un Franco-Américain.

En visionnant cette séquence, j'ai été frappé par le décalage existant entre, d'une part, son désir d'identification et d'inclusion à la collectivité québécoise et, d'autre part, le rejet manifesté par un échantillon de celle-ci. L'épisode du *Sel de la semaine*, n'impliquant que Kerouac, Séguin ainsi que quelques dizaines d'employés et de spectateurs en interaction directe avec l'artiste, ne saurait offrir un portrait juste et complet des fluctuations d'intensité et des réorientations de l'identification collective des francophones du Nord-est américain au 20^e siècle. Or, il s'avère exemplaire de la façon dont l'identité d'un individu peut être exploitée, modifiée et altérée par sa médiatisation, par sa célébrité et par sa patrimonialisation.

Cet exemple isolé m'a encouragé à examiner d'autres récits de vie et d'autres formes de pratiques culturelles qui témoigneraient elles aussi de l'évolution des processus d'identification collective de part et d'autre de la frontière depuis le tournant des années 1930, à la suite d'un siècle de migrations soutenues entre le Québec et la Nouvelle-Angleterre. J'aspire donc à faire des récits enchevêtrés de Mary Travers, Rudy Vallée et Jean Grimaldi, des artistes populaires eux-mêmes migrants et descendants de migrants, la toile de fond d'une enquête plus large sur la mobilité, la célébrité et la mémoire publique des francophones du Nord-est américain.

³ Il refusait lui-même ce titre et préférerait se définir comme un catholique. Voir : Joseph Lelyveld, « Jack Kerouac, Novelist, Dead: Father of the Beat Generation », *New York Times*, 22 octobre 1969, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/09/07/home/kerouac-obit.html>.

Introduction

Le 24 octobre 1929, la ville de New York devient l'épicentre d'une crise majeure dans le secteur financier américain. Les cours s'effondrent à un rythme effréné, si bien que la panique s'empare de Wall Street puis des autres bourses du pays. Le « Jeudi noir » marque le début du Krach boursier et est annonciateur de la Grande Dépression, une période de marasme économique qui dictera de plusieurs façons le cours de l'histoire sociale et politique de la décennie suivante. Un autre événement, en apparence anodin, se déroule à New York le même jour, s'inscrivant pour sa part dans l'histoire culturelle et médiatique du pays. Entre 20 h et 21 h, heure locale, la voix douce et légèrement nasillarde du chanteur de charme et directeur d'orchestre Rudy Vallée fait vibrer la membrane de son microphone pour ensuite résonner simultanément à travers les États-Unis sur les ondes de la National Broadcasting Company. L'émission de Vallée, soutenue par le commanditaire Standard Brand, est couronnée d'un succès instantané. Sa présence à la radio, sur disque, dans les magazines et bientôt sur film lui permet d'accroître sa renommée à l'échelle nationale et de tracer la voie aux célébrités multimédiatiques des années suivantes, comme Bing Crosby et Frank Sinatra¹. Alors que le pays — et une bonne partie de l'économie mondiale — s'embourbe dans la précarité, Vallée représente le paroxysme de la réussite matérielle ; il incarne la démesure américaine.

Quelques semaines plus tard, le 6 décembre 1929, Mary Travers, musicienne et mère de famille montréalaise, entre en studio pour enregistrer deux de ses propres compositions : « La cuisinière » et « Johnny Monfarleau ». Le disque qui en résulte devient le premier de nombreux succès commerciaux pour Travers. Sous son nom d'épouse et d'artiste Madame Édouard Bolduc, elle acquiert vite une notoriété enviable dans la métropole et à travers la province, au point d'être aujourd'hui considérée comme l'une des premières vedettes populaires du Québec. Contrairement à Rudy Vallée, elle se présente toutefois comme une femme du peuple et se sert de ses chansons pour remonter le moral de ceux et celles qui doivent composer au quotidien

¹ L'historien américain C. Stewart Doty le présente même comme précurseur de figures marquantes du rock'n'roll et de la pop comme Elvis Presley et Michael Jackson. C. Stewart Doty, « Franco-American History Projects in the State of Maine: Oral History, Historic Photographs, and Archival Surprises », dans Dean Louder (dir.), *Le Québec et les francophones de la Nouvelle-Angleterre* (Québec : Presses de l'Université Laval, 1990), 171.

avec le chômage et l'incertitude économique qui en découle. Sa personnalité publique, celle d'une ménagère canadienne-française ordinaire, en fait la porte-parole idéale des indigents et des gagne-petit. La Crise frappe en effet sévèrement l'économie du Québec, déjà étroitement liée à celle des États-Unis, mais marque également la fin d'une période que certains commentateurs de l'époque qualifient « d'exode », de « diaspora » et de « grande saignée » démographique. Ces expressions emphatiques visent à décrire un phénomène qui, du milieu du 19^e siècle à la Dépression, entraîne près d'un million de résidents du Québec à migrer vers les États-Unis à la recherche d'emploi.

Le ralentissement des migrations intracontinentales à la fin des années 1920 s'inscrit par ailleurs dans une tendance généralisée de diminution des migrations en direction de l'Amérique du Nord. C'est dans ce contexte qu'un jeune Corse nommé Jean Grimaldi arrive à Montréal en 1927 pour tenter sa chance dans le domaine du théâtre et du chant. Au cours des décennies suivantes, il s'établit comme l'un des plus influents directeurs de tournée du Québec. Avec ses troupes, il se rend même jusqu'à New York pour y présenter des spectacles de variétés en français. Entre le milieu des années 1930 et la fin des années 1960, il contribue à lancer la carrière de certaines des plus grandes célébrités locales de la période, comme Alys Robi et Olivier Guimond fils, un rôle qui lui vaudra d'être surnommé par ses pairs « le papa des artistes » et le « patriarche du *showbusiness* québécois² ». À l'échelle continentale, la fin des années 1920 annonce ainsi l'immobilisation du corps des migrants, contraints par le resserrement des politiques frontalières ou simplement découragés par la conjoncture économique ; et une mobilité accrue pour celui des artistes, qui comme jamais auparavant peuvent faire circuler leurs voix, leurs expressions faciales et leurs mouvements corporels grâce aux médias sonores et audiovisuels émergents ainsi qu'à la modernisation des moyens de transport.

C'est d'ailleurs bien la seule chose qui, à première vue, semble unir Rudy Vallée et Mary Travers. Leur synergie avec les médias est tributaire de leur renommée, de la rapidité avec laquelle celle-ci atteint une envergure nationale et, corollairement, du préjugé esthétique défavorable initialement subi par leur œuvre. Or, les deux artistes partagent également des traits plus personnels. Ils ont en commun d'avoir grandi au sein de familles où l'on parle à la fois le

² Pierre Cayouette, « Un rire à la seconde! », *Le Devoir*, 16 octobre 1996, 1 et « "Salut à Jean Grimaldi!" On a fêté le patriarche du show-business québécois », *Écho-Vedette*, 3 au 9 février 1990, 40.

français et l'anglais ; où l'un des parents se déclare d'ascendance irlandaise, et l'autre se réclame d'origines canadiennes-françaises ; et dont les membres ont été impliqués dans le phénomène migratoire qui a uni le Québec et les États-Unis pendant près d'un siècle. Jean Grimaldi développe pour sa part en compagnie de Travers un circuit de tournée de la Nouvelle-Angleterre qui lui permettra de côtoyer pendant plus de deux décennies les migrants et les descendants de migrants établis au sud de la frontière. Vallée, Travers et Grimaldi seront ainsi mis en contact à répétition avec les réseaux, les institutions et les communautés héritières de la « grande saignée », autant dans leur vie personnelle que professionnelle.

1. Problématique : objectifs de la recherche et questions principales

Cette thèse vise à montrer comment la mobilité migratoire de la fin du 19^e siècle et des premières décennies du 20^e siècle a contribué à modeler la mobilité artistique et médiatique qui a pris son relai sur les plans culturels et identitaires du début de la Dépression à la fin de la Seconde Guerre mondiale. En examinant l'expérience et l'instrumentalisation de la célébrité d'artistes-phares de la période, elle aspire aussi à détailler l'évolution des discours et des pratiques d'identification collective des francophones du Nord-est américain. Par leur grande exposition médiatique, Vallée, Travers et Grimaldi contribueront en effet à définir et redéfinir ce que c'est que d'être Canadiens français ou Franco-Américains et, de surcroît, qui exclure de ces catégories. La thèse a pour dernier objectif d'éclairer les processus par lesquels les différents modes de la mobilité migratoire, artistique et médiatique ont été marginalisés au sein des lieux, des objets et des discours qui constituent la mémoire publique au Québec — et, dans une certaine mesure, aux États-Unis —, participant de l'invisibilité du phénomène migratoire dans la province et de l'impression d'homogénéité de sa culture dans la première moitié du 20^e siècle.

Pour atteindre ces objectifs, je propose d'abord d'étudier les tournées d'artistes montréalais en Nouvelle-Angleterre après la Grande Dépression et la persistance des legs du phénomène migratoire en répondant à la question suivante : quelle influence a eue l'expérience migratoire de certains artistes – par exemple, leur connaissance personnelle des chaînes migratoires et des réseaux ethnoculturels – dans l'élaboration de leurs pratiques itinérantes ? Les tournées artistiques sont un sujet d'étude de plus en plus populaire au sein des disciplines

académiques dédiées aux arts, comme la littérature, les études théâtrales et la musicologie, mais sont peu fréquemment abordées par les historiens³. Au Québec, certains chercheurs ont abordé la question de la mobilité dans le domaine des arts et de la culture dans une perspective historique, mais l'ont fait le plus souvent en lien avec l'Europe et à partir de formes artistiques plus « légitimes »⁴. Cette thèse étend pour sa part la réflexion à propos de la mobilité et des processus de légitimation culturelle aux pratiques transnationales nord-américaines en l'exposant aux outils et aux concepts de l'histoire des migrations⁵.

La période d'activité de Travers, Vallée et Grimaldi se caractérise par une forte tendance à la folklorisation, à l'ethnisation et à la racialisation des arts populaires⁶. C'est en ces termes que l'on valide l'authenticité des artistes populaires au cours de l'entre-deux-guerres. L'étude de leurs pratiques itinérantes et de leur adaptabilité aux différents milieux rencontrés mène dans le cadre de cette thèse à s'interroger sur les mutations subies par les identifications collectives des francophones du Nord-est américain. Quel rôle a joué la mobilité des artistes dans l'entretien de l'espace transnational unissant le Québec et la Nouvelle-Angleterre pendant la période étudiée ? J'avance l'hypothèse que les chanteurs et les comédiens qui sont sévèrement jugés à Montréal pour la qualité de leur français et en raison du caractère commercial de leurs pratiques acquièrent une plus grande légitimité dans le contexte singulier des communautés francophones aux États-Unis. Pendant près de trois décennies, ils y sont les principaux fournisseurs de divertissement

³ Voir par exemple : Cécile Falcon, « Théâtres en voyage : les grandes tournées internationales de la Comédie-Française, du Théâtre national populaire et de la Compagnie Renaud-Barrault, 1945-1969 » (Thèse de Ph.D., Université Paul-Valéry-Montpellier 3, 2011) ; Didier Francfort, « Tournées musicales et diplomatie pendant la Guerre froide », *Relations internationales* 156, 4 (2013) : 73-86 ; Joy S. Kasson, *Buffalo Bill's Wild West: Celebrity, Memory, and Popular History* (New York : Hill & Wang, 2000) ; et Sara Le Menestrel (dir.), *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations* (Paris : Hermann, 2012).

⁴ Voir : Michel Lacroix, *L'invention du retour d'Europe : réseaux transatlantiques et transferts culturels au début du XX^e siècle* (Québec : Presses de l'Université Laval, 2014). Lacroix montre bien comment le regard porté vers la France et l'Europe, ainsi que l'expérience du voyage dans les vieux pays pour parfaire son art, sont des marqueurs de légitimation et de conflits importants dans l'histoire culturelle du Québec. Voir aussi : Jean-Nicolas De Surmont, *La Bonne Chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du 20^e siècle* (Montréal : Triptyque, 2001). L'auteur y analyse les liens entre les mouvements de la Bonne Chanson au Québec et en France dans la première moitié du 20^e siècle et y évoque les tournées organisées par ces entreprises.

⁵ Les études sur les pratiques culturelles transnationales et transfrontalières entre le Mexique et les États-Unis sont beaucoup plus nombreuses. Voir par exemple : David R. Maciel et Maria Herrera-Sobek (dir.), *Culture Across Borders: Mexican Immigration and Popular Culture* (Tucson : University of Arizona Press, 1998) et Josh Kun et Fiamma Montezemolo (dir.), *Tijuana Dreaming. Life and Art at the Global Border* (Durham/London : Duke University Press, 2012).

⁶ À ce sujet, voir notamment : Karl Hagstrom Miller, *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow* (Durham/London, Duke University Press, 2010), 85-120 et 241-274.

en français et bénéficient du support des élites ethnoculturelles. De plus, la légitimité et la visibilité médiatique acquises en tournée aux États-Unis profitent aux artistes à leur retour à Montréal, où ils accèdent progressivement à de nouveaux lieux de diffusion et de performance.

Finalement, j'entends mettre à profit cet éclairage nouveau de la relation entre, d'une part, les modes de la mobilité migratoire, artistique et médiatique et, d'autre part, les phénomènes d'identification collective et de jugement esthétique pour analyser les traits singuliers de la patrimonialisation des artistes populaires issus de cet espace transnational dans la deuxième moitié du 20^e siècle. Alors que certaines vedettes de la période, comme Mary Travers, sont rapidement et fortement intégrées à la mémoire publique grâce aux efforts de critiques culturels, d'artistes et d'intervenants des différents paliers gouvernementaux, d'autres, comme Rudy Vallée, peinent à s'y inscrire – autant au Québec qu'aux États-Unis. De plus, peu importe l'efficacité et la portée de la patrimonialisation dont ils sont l'objet, leur mobilité et le caractère transnational de leurs pratiques sont systématiquement marginalisés, voire même écartés, des récits mémoriels produits à leur sujet.

Je soutiens à cet effet que les critères qui sous-tendent la marginalisation de la mobilité dans la mémoire publique sont bien entendu identitaires et politiques, mais aussi esthétiques. La représentativité et la légitimité de l'artiste populaire passent non seulement par l'adéquation de ses qualités personnelles et de celles que l'on attribue à la collectivité, par exemple à la nation américaine, québécoise ou canadienne-française, mais aussi par la validation de la qualité artistique de son œuvre. Les premiers artisans de cette patrimonialisation ont assemblé leurs récits à partir de valeurs modernistes, comme le désintéressement commercial ; l'originalité ; et la primauté du texte et de l'auteur sur l'interprétation, la performance et l'interprète. Les tournées et la médiatisation transnationales, des pratiques jugées pour leur caractère commercial, sont rapidement mises de côté au profit des pratiques poétiques et politiques qui confirment la qualité de l'artiste à représenter le peuple et à exprimer ses désirs. Le jugement esthétique et ses critères historicisés participent de la sorte à la fabrication des identités nationales et ethnoculturelles ainsi qu'à l'invisibilité du phénomène migratoire dans la mémoire publique au Québec et, dans une certaine mesure, aux États-Unis.

2. Choix de l'objet et périodisation

Que ce soit par manque de sources archivistiques ou par désintérêt, les historiens des migrations ont très peu investi la question des arts populaires, des médias et du divertissement chez les migrants du Québec et leurs descendants établis en Nouvelle-Angleterre⁷. De plus, peu d'études ont été consacrées à la mobilité des artistes populaires du Québec avant la Révolution tranquille. Félix Leclerc, Raymond Lévesque, Pauline Julien et les autres grands noms du mouvement des chansonniers ayant performé sur les scènes parisiennes à partir des années 1950 sont par conséquent présentés comme des pionniers de l'internationalisation de la culture québécoise⁸. L'ouverture du marché américain aux artistes du Québec est pour sa part surtout associée dans l'historiographie aux années 1990 et 2000 et au succès international d'artistes comme Céline Dion⁹.

Les trois artistes retenus pour l'étude l'ont été d'abord pour leur lien avec le phénomène migratoire, mais aussi en raison du secteur culturel qu'ils occupent au temps de leur carrière active. Plusieurs autres artistes ont fait l'expérience du phénomène migratoire — on en rencontre d'ailleurs plusieurs au fil de la thèse — et ont participé de la circulation des spectacles et des œuvres médiatisées dans ce contexte transnational. Or, Travers, Vallée et Grimaldi se démarquent du lot en ce que leurs pratiques et leur legs dans la mémoire publique les ont liés, au temps de leur carrière ou dans la mémoire, aux identités nationales et ethnoculturelles sans qu'ils aient été associés directement aux formes artistiques défendues et promues par les élites politiques et culturelles. Leurs pratiques artistiques et commerciales font en sorte de les exposer à la critique de la part de ceux qui cherchent à donner une âme à la nation par ses expressions culturelles. Or, l'avènement de la célébrité multimédiatique et de ses codes les a propulsés sur la scène nationale, concurrençant de ce fait les discours et les codes issus de l'élite politique et culturelle.

⁷ Pour l'état de la question, voir Chapitre 1, section 1.

⁸ Au sujet de la couverture médiatique de ces triomphes parisiens, voir : Caroline Durand, « Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980 » (Mémoire de M.A., Université de Montréal, 2004), 72-78.

⁹ Voir notamment : Frédéric Demers, *Céline Dion et l'identité québécoise* (Montréal : VLB, 1999).

Comme j'aurai l'occasion de le montrer au chapitre 1, les pratiques artistiques et médiatiques entre le Québec et la Nouvelle-Angleterre ont à ce jour reçu peu d'attention des chercheurs notamment parce que les historiens ont longtemps présenté le phénomène migratoire dont elles sont issues comme un sujet d'histoire du Québec ou du Canada français et non d'histoire transnationale. Pourtant, pendant leur carrière, les artistes de tournées et ceux qui témoignent de leurs activités dans les journaux et les magazines font bien la distinction entre les deux territoires nationaux et confèrent la plupart du temps un caractère exceptionnel à ces activités. Ce déséquilibre dans les perceptions synchroniques et diachroniques du phénomène migratoire, qui fait en sorte qu'on inclut ou qu'on exclut les Franco-Américains de l'identification nationale canadienne-française depuis la fin du 19^e siècle, est d'ailleurs constitutif du choix des artistes étudiés dans cette thèse. Les critiques culturels et les publicitaires de l'époque, de même que les promoteurs de la mémoire publique des artistes dans les décennies suivantes, les ont tous catégorisés par leur appartenance à une collectivité et par leurs styles artistiques. Dès lors se créent des liens entre identification et esthétique : on associe par exemple Travers au folklore canadien, Vallée au *crooning* américain et Grimaldi à la comédie québécoise. Grâce à leur grand rayonnement médiatique, il est ainsi possible de suivre l'évolution des discours sur l'identité nationale canadienne-française et sur l'ethnicité franco-américaine, autant au Québec qu'aux États-Unis.

Au fil des années, une constellation d'artistes se greffe à eux et participe des mêmes pratiques transnationales. Certains retiendront particulièrement mon attention, notamment Henri Rollin, gérant de Travers ; Léo Le Sieur, ami d'enfance de Vallée, compositeur et réalisateur d'émissions radiophoniques à Montréal ; ainsi qu'Alys Robi et Olivier Guimond fils, deux des plus célèbres artistes dirigés par Grimaldi, vedettes respectivement de la radio et de la télévision. Une distinction doit en ce sens être établie entre le milieu professionnel de Travers et Grimaldi et celui de Vallée. Les deux premiers font partie de la même scène culturelle et du même phénomène de pratiques itinérantes partant de Montréal pour aller vers la Nouvelle-Angleterre. Vallée fait pour sa part la navette entre Broadway et Hollywood, les deux pôles des industries culturelles américaines. Or, son lien avec Travers et Grimaldi dépasse le simple fait qu'il a évolué au sein du même espace transnational qu'eux. Il incarne, d'une part, l'américanisation décriée par les élites culturelles du Québec à laquelle on tente d'opposer Travers ; et, d'autre

part, l'offre de divertissement anglophone dont Grimaldi s'inspire et qu'il cherche à concurrencer dans les communautés franco-américaines de la Nouvelle-Angleterre.

La période couverte par la carrière des artistes, qui débute à la fin des années 1920 et se termine dans les années 1970, me permet de combler un certain manque au niveau de l'historiographie des migrations entre le Québec et les États-Unis. Généralement, celle-ci se concentre sur les années les plus actives du phénomène migratoire, allant de la deuxième moitié du 19^e siècle à la Grande Dépression. En m'intéressant aux pratiques artistiques et médiatiques transnationales des décennies suivant le ralentissement des départs vers les États-Unis, j'ai la possibilité d'observer des changements jusqu'à maintenant inédits dans les habitudes culturelles et la socialisation du public des spectacles présentés en Nouvelle-Angleterre.

De plus, la période étudiée commence à un moment charnière dans l'histoire des industries culturelles. Travers, Vallée et Grimaldi sont aux premières loges de la transition de l'époque des circuits de vaudeville, où l'attractivité du spectacle repose encore en partie sur la variété des numéros ; et celle de la médiatisation de la voix et du corps qui recentre l'attention vers l'artiste-vedette, son charisme et sa personnalité. Les années 1930 et 1940 s'avèrent corollairement un moment culturel singulier de la représentation de l'urbanité, de la ruralité, de la tradition et de la modernité. Grâce à la radio et aux disques, on peut entendre la ville dans les campagnes au même moment où on se met à jouer la campagne sur les scènes des villes. C'est la recette du succès autant des Veillées du Bon Vieux Temps, auxquelles participe Travers à Montréal (chapitre 2), que de celui des soirées mondaines new-yorkaises que Vallée diffuse à travers les régions américaines sur les ondes de NBC (chapitre 3).

La période couvrant les carrières actives de Travers, Vallée et Grimaldi correspond finalement à un temps particulier de la hiérarchisation culturelle. C'est en effet surtout au 19^e et au 20^e siècle que se seraient développées les principales critiques de l'art populaire (défaut d'originalité, usage de formules, simplicité, caractère intéressé, ou commercial¹⁰), toutes associées à des contreparties morales (incitation à la passivité, aliénation sociale et intellectuelle,

¹⁰ Méliissa Thériault, *Le « vrai » et le reste. Plaidoyer pour les arts populaires* (Montréal : Nota Bene, 2015), 48-54 et 79-80.

déclin de la culture)¹¹. Dans son ouvrage *Highbrow/Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America*¹², l'historien américain Lawrence W. Levine engage une réflexion profonde sur cette construction verticale de la culture américaine au cours de la seconde moitié du 19^e siècle. La thèse centrale de l'auteur, inspirée de la sociologie de l'espace social de Pierre Bourdieu¹³, consiste à présenter les hiérarchies culturelles comme des constructions récentes dans l'histoire des États-Unis. De la colonisation à l'industrialisation et à l'urbanisation accélérées de la deuxième moitié du 19^e siècle, l'absence d'institutions artistiques et culturelles telles qu'on les connaissait dans les métropoles européennes favorise une culture publique partagée par les membres de toutes les strates sociales¹⁴. L'élite socioculturelle américaine aurait alors développé des discours et des pratiques discriminatoires en réaction à cette horizontalité, par exemple en instaurant des codes de conduite dans les salles de spectacle ou encore en exigeant une plus grande spécialisation des interprètes et des formes artistiques. À l'intérieur de leurs champs respectifs, les artistes étudiés au cours des prochains chapitres ont tous fait l'expérience de cette hiérarchisation culturelle qui, bien qu'elle n'ait dans l'ensemble eu qu'une faible incidence sur leur succès immédiat, a modelé leurs stratégies promotionnelles et leurs pratiques artistiques, de même qu'elle a conditionné les termes de leur patrimonialisation au cours des décennies suivantes.

3. Le spectacle comme espace d'identification : histoire culturelle et croisée

Comment l'étude de la vie, de la carrière et de la mémoire publique d'artistes populaires aussi célèbres que Mary Travers, Rudy Vallée et Jean Grimaldi peut-elle constituer le terreau d'une contribution nouvelle et singulière à l'historiographie ? Dans son ouvrage *Romancing the Folk. Public Memory & American Roots Music*, l'historien américain Benjamin Filene relève

¹¹ *Ibid.*, 32-3. Selon Thériault, c'est avec la modernité, le règne de la raison et le culte esthétique de la créativité de l'auteur que le clivage entre culture savante et culture populaire devient définitif.

¹² Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America (The William E. Massey Sr. Lectures in the History of American Civilization)* (Cambridge : Harvard University Press, 1988).

¹³ Voir : Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement* (Paris : Éditions de Minuit, 1979) et *Questions de sociologie* (Paris : Éditions de Minuit, 1984).

¹⁴ Certains chercheurs nuancent toutefois à raison la portée de ce partage, considérant la ségrégation raciale et la marginalisation des femmes au cours de la période. Voir notamment : David D. Hall, « Review of Levine, *Highbrow/Lowbrow* », *Reviews in American History* 18, 1 (1990) : 10-14.

un défi semblable en revisitant les récits mémoriels de figures marquantes de la culture populaire américaine, telles que Bob Dylan et Muddy Waters¹⁵. Ses recherches permettent de révéler les contradictions sous-jacentes à la fabrication de l'authenticité des artistes *roots* américains :

Roots musicians are expected to be premodern, unrestrainedly emotive, and noncommercial. Singers who too closely resemble the revival's middle-class audiences are rejected by those audiences as "inauthentic." Generally, then, the most popular folk figures—those with whom revival audiences most identify—are those who have passed a series of tests of their "Otherness."¹⁶

Ma méthode s'inspire de celle de Filene en ce qu'elle combine l'analyse des pratiques artistiques et celle de la mémoire publique. Elle s'en distingue toutefois en raison de son cadre transnational, qui explique mon intérêt premier pour les différents modes de la mobilité. Les artistes que j'étudie répondent eux aussi à des critères de légitimation et d'authenticité, mais ils doivent de surcroît s'adapter à différents contextes nationaux et ethnoculturels rencontrés au Québec et en Nouvelle-Angleterre. L'étude de la célébrité et de sa fabrication médiatique me permet de faire une lecture transversale des strates biographiques, artistiques et médiatiques de la vie et de la carrière des artistes et fait ainsi surgir des modalités de la mobilité jusqu'alors ignorées ou sous-estimées. Cette approche me permet par exemple de souligner que les artistes populaires qui évoluent dans l'espace transnational étudié sont étroitement associés aux mouvements migratoires ayant lié le Québec et la Nouvelle-Angleterre : Vallée est né de parents migrants et a grandi dans une communauté franco-américaine du Maine ; Travers a migré temporairement au Massachusetts avec sa famille grâce à la stratégie des chaînes migratoires ; et Grimaldi a d'abord été un migrant transatlantique avant de devenir un migrant contractuel aux États-Unis. Il s'agit du point initial à partir duquel j'observe le passage de la mobilité migratoire à la mobilité artistique et médiatique.

Cette thèse donne l'occasion au lecteur de se déplacer avec les artistes de sous-sol d'église en salles paroissiales, de *nickelodeons* en théâtres modernes, de studios

¹⁵ Filene s'intéresse particulièrement aux liens unissant l'américanisme, le traditionalisme et le progressisme politique américain : « By the end of the 1930s, the celebration of the marginal, which had emerged out of disenchantment with America, had become the basis for a new style of patriotism celebrating America. The folk became figured not as failures or malcontents but as embodiments of America's strength through diversity. » Benjamin Filene, *Romancing the Folk. Public Memory & American Roots Music* (Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2000), 133.

¹⁶ *Ibid.*, 63.

d'enregistrement en plateaux de cinéma. L'environnement technique et sensible dans lequel évoluent les artistes et leurs publics ne s'y limite pas à l'établissement d'une chronologie parallèle aux événements historiques ; il offre une porte d'entrée privilégiée vers l'analyse et la description des identités personnelles et collectives¹⁷. Mon travail s'inscrit en ce sens dans le sillon de celui d'historiens culturels¹⁸ comme Josh Kun et Michael Denning – et leur est par ailleurs complémentaire en ce qu'il étend leurs études de la mobilité et de la diversité culturelle au cas de la francophonie nord-américaine.

Kun propose de revisiter l'histoire des identités collectives aux États-Unis grâce au concept d'audiotopie (*audiotopia*)¹⁹. Les audiotopies sont pour lui des espaces de sensations, d'émotion et de création de sens rendus possibles par la musique populaire qui favorisent l'aménagement des rapports qu'entretiennent les individus avec les identités nationales et raciales. Les espaces créés par ces musiques seraient d'ailleurs souvent plus incarnés que les imaginaires politiques produits par les formations nationales ou ethniques²⁰. À sa suite, je considère que les spectacles de variétés de Travers, Vallée et Grimaldi sont des espaces d'interprétation, de conciliation et de création des identités nationales et ethnoculturelles. Ils offrent au public un interstice où il est possible de se divertir tout en socialisant autour de références communes et où le caractère perpétuellement transitoire des identités, exacerbé dans ce contexte par l'expérience migratoire, est médiatisé par le jeu et par le chant des artistes.

¹⁷ Serge Cardinal arrive par exemple, à partir d'analyses tirées du film *Red River* d'Howard Hawk, à montrer comment les identités du *frontierman* et de « l'Indien » se configurent et se distinguent sur la base de la sensibilité et de la spécialisation de leur écoute. Serge Cardinal, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : cinéma, radio, musique* (Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2018), 17-43. D'autres chercheurs situés dans les champs académiques des *sound studies* et des *soundscape studies* proposent pour leur part d'étudier le son comme objet de luttes politiques, comme un paysage qui conditionne l'expérience humaine ou encore comme une valeur économique qui peut être transigée. Voir : Alain Corbin, *Les cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle* (Paris : Albin Michel, 1994) ; R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester : Destiny Books, 1994) et David Suisman, *Selling Sounds: The Commercial Revolution in American Music* (Cambridge : Harvard University Press, 2012).

¹⁸ Dans le cas de ces auteurs américains, l'histoire culturelle implique un travail à partir des théories culturelles en plus d'un intérêt pour l'analyse des représentations sociales. À propos de ces différentes approches, voir : Simon Gunn, *History and Cultural Theory* (Harlow/Toronto : Pearson Longman, 2006) et Pascal Ory, *L'histoire culturelle* (Paris : Presses universitaires de France, 2004).

¹⁹ Josh Kun, *Audiotopia: Music, Race, and America* (Berkeley : University of California Press, 2005).

²⁰ *Ibid.*, 20-23.

Dans son ouvrage *Noise Uprising: The Audiopolitics of a Global Revolution*²¹, l'historien américain Michael Denning choisit pour sa part de suivre le parcours physique et symbolique d'une série d'enregistrements de musiques vernaculaires dans les ports coloniaux à la fin des années 1920. Du jazz de la Nouvelle-Orléans à la *old-time music* de Bristol, en passant par le *kroncong* indonésien et le *tarab* du Caire, il montre comment des musiques urbaines, hybrides et transnationales sont devenues avec le temps des symboles d'authenticité des cultures vernaculaires par la récupération à visées folkloriques de leurs enregistrements. À la suite de Denning, je m'intéresse aux formes artistiques qu'on a voulu associer à des identités collectives fixes ; un phénomène qui s'observe dans le cadre de cette thèse grâce aux rapprochements et aux tensions entre les artistes, leurs publics et les élites nationales, religieuses et ethniques. Je m'inspire aussi de sa méthode en accordant une place complémentaire aux analyses d'œuvres lorsqu'il est possible d'en tirer des observations sur le rapport des artistes aux identités collectives, par exemple dans le cas de chansons de Mary Travers qui parlent des migrants, de celles de Vallée qui évoquent sa francité ou encore des séries, des téléromans et des films qui traitent de l'histoire des migrations intracontinentales et des Franco-Américains.

En 2003, l'historien Michael Werner et la sociologue Bénédicte Zimmermann publient un article au caractère programmatique déclinant les contours et les possibles de l'histoire croisée²². Se positionnant dans le sillon des études relationnelles telles que le comparatisme et les transferts culturels, l'histoire croisée propose de s'appuyer sur leurs qualités tout en évitant leurs impasses majeures²³. Là où le comparatisme pécherait par la binarité de ses oppositions, par le décentrement de ses points de vue et par le caractère statique de ses objets²⁴ ; et les études des transferts culturels par l'invariance de leurs catégories d'analyse²⁵, l'histoire croisée pallie

²¹ Prenant pour exemple la culture du gramophone issue de l'enregistrement et de la diffusion de musiques vernaculaires aux quatre coins du globe à la fin des années 1920, Denning en arrive à la conclusion qu'une révolution technologique et culturelle, même si elle ne repose pas sur des œuvres au caractère indubitablement subversif ou libérateur, peut contribuer à réformer la perception quotidienne des hiérarchies sociales et ainsi favoriser l'émergence de changements politiques telle que la vague de décolonisation qui allait marquer l'après Seconde Guerre mondiale. Michael Denning, *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution* (London/New York : Verso, 2015).

²² Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 58^e année, 1 (2003) : 7-36.

²³ *Ibid.*, 8-9.

²⁴ *Ibid.*, 10-11.

²⁵ *Ibid.*, 14. L'importance accordée aux médiateurs des transferts culturels demeure pour moi une préoccupation

en analysant les objets « les uns à travers les autres, en matière de relations, d'interactions, de circulation²⁶. » Werner et Zimmermann entendent y arriver par l'induction pragmatique²⁷, posture qui requiert d'« [i]nsister sur la nécessité de partir de l'objet de recherche et des situations concrètes d'action²⁸ » sans toutefois se refuser à la formulation et à l'usage de généralisations²⁹. Le croisement serait ainsi une figure réflexive combattant le statisme et favorisant le dynamisme³⁰.

L'histoire croisée incite aussi le chercheur à se demander s'il s'intéresse à la dimension historique constitutive des éléments croisés, au croisement en eux-mêmes ou aux processus et aux produits indirects du croisement³¹. Dans le cadre de cette étude, il s'agit de réfléchir l'histoire des tournées à la fois comme une histoire des pratiques qui les constituent et comme une histoire de ce qu'elles représentent ou performant dans les entreprises de mémoire publique des différentes communautés concernées. Ce type de croisement, provoqué plutôt que décrit par le chercheur, « engage une action intellectuelle structurante et volontariste, à travers laquelle se dessinent les contours non seulement d'un objet, mais également d'une problématique de recherche³². » La pensée par croisement m'encourage en ce sens à mobiliser conjointement les outils de l'histoire des migrations et de ceux de l'histoire des arts et de la culture. L'expérience du migrant et celle de l'artiste en déplacement sont dès lors appelées à s'enrichir et à s'informer dans un rapport horizontal, sans hiérarchie des catégories d'analyse. Il est par exemple tout aussi important pour mon enquête que Rudy Vallée ait été une célébrité médiatique qu'un enfant des communautés franco-américaines ; que Mary Travers ait connu les migrations ouvrières que la gloire posthume en tant que première chansonnière du Québec ; et que Jean Grimaldi ait été un migrant transatlantique qu'un directeur de tournées transfrontalières.

centrale. À propos du rôle des médiateurs, lire Stéphanie Danaux et Nova Doyon, « Introduction : L'étude des transferts culturels en histoire culturelle », *Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle* 12, 2 (2012) : 9.

²⁶ Werner et Zimmermann, « Penser l'histoire croisée », 16.

²⁷ *Ibid.*, 24 : « Le principe de l'induction fait donc ici référence à un processus de production de connaissance dont les différents éléments sont définis et, au besoin, repositionnés les uns par rapport aux autres. Son caractère pragmatique doit en outre permettre de limiter la tentation des constructions a priori et de contourner l'écueil de l'essentialisme des catégories trop figées. »

²⁸ *Ibid.*, 23.

²⁹ *Ibid.*, 25.

³⁰ *Ibid.*, 16.

³¹ *Ibid.*, 18.

³² *Ibid.*, 19.

4. Mobilité, identité, célébrité et mémoire : cadre conceptuel

4.1 Mobilité : approches transnationales et transfrontalières

Dans un article paru en 2006, les sociologues Mimi Sheller et John Urry annoncent un changement de paradigme dans le milieu académique comparable à celui du tournant culturel des dernières décennies du 20^e siècle : le tournant vers la mobilité (*mobility turn*)³³. Leurs observations du phénomène se concentrent principalement sur les sciences sociales et leurs terrains d'investigation, ainsi que sur l'étude des modalités de la mobilité découlant des avancées technologiques récentes, comme l'avènement d'Internet. Leur constat à propos de la mobilité contemporaine n'infère cependant pas celui de l'immobilité des périodes historiques précédentes. Les phénomènes migratoires, artistiques et médiatiques étudiés dans cette thèse se déroulent principalement des années 1920 aux années 1970, mais émergent de modes de la mobilité remontant à la seconde moitié du 19^e siècle. Du local au transnational, du train à l'automobile et du livret de chanson à l'enregistrement électrique, les artistes migrants placés au cœur de mon enquête ont, eux aussi, connu un monde en mouvement.

Les modes artistiques et médiatiques de la mobilité étudiés en aval rappellent par moment le nomadisme conceptualisé par Gilles Deleuze et Félix Guattari. D'après les auteurs, le nomade, une figure subversive qu'ils opposent au mode de pensée sédentaire, se situe « toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*³⁴ ». Dans la pratique, Travers, Vallée et Grimaldi se situent toujours aux interstices. Leurs vies et leurs œuvres se définissent par leurs mouvements et non par leurs points de départ et d'arrivée : leur métier les fait évoluer dans un espace transnational, à cheval sur la frontière ; leur pratique artistique s'adapte constamment aux publics qu'ils rencontrent et aux médias qu'ils utilisent ; de même que leur expérience de la migration et de l'ethnicité les amène à concilier des codes culturels parfois contradictoires et toujours changeants au sein de leur propre identité. Si j'évoque ce

³³ Mimi Sheller et John Urry, « The New Mobilities Paradigm », *Environment and Planning A: Economy and Space* 38, 2 (2006) : 207-226.

³⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Paris : Éditions de Minuit, 1980), 36.

rapprochement avec la figure du nomade de Deleuze et Guattari, c'est que ces artistes seront constamment catégorisés, immobilisés et reterritorialisés par les autorités culturelles de leur temps et des générations suivantes. L'opposition des modes de pensée sédentaire et nomade prendra donc surtout son sens au chapitre 5, lors de l'analyse de la patrimonialisation des artistes promulguée par des instances telles que l'État et les industries culturelles.

L'histoire transnationale et l'histoire transfrontalière offrent des outils indispensables à l'étude des modes de la mobilité abordés dans cette thèse. Ces approches suggèrent d'approcher l'expérience physique et symbolique des migrants et des artistes itinérants à partir de leurs pratiques concrètes. J'observerai donc au long des chapitres les va-et-vient transfrontaliers ; les chaînes migratoires qui facilitent les déplacements, l'établissement et la logistique des spectacles ; les séjours et les tournées de prospection, qui visent à préparer un déplacement plus significatif ou un établissement permanent ; et la fluctuation des distances générée par la circulation des objets et, surtout, du corps, de la voix et de l'œuvre des artistes rendues possibles par les médias et les moyens de transport.

Pierre-Yves Saunier définit l'histoire transnationale comme une approche qui met l'accent sur les relations, les formations, les circulations et les connexions qui agissent entre et à travers les unités que les humains ont mises en place pour organiser leur vie collective³⁵. Pour l'historien, les trois visées constitutives de l'histoire transnationale sont l'historicisation des contacts entre les communautés, les sociétés et les gouvernements ; l'admission des contributions extérieures au groupe dans son identification et ses caractéristiques ; et l'étude des individus et des organisations qui ont évolué à l'extérieur des entités utilisées comme unités de recherche historique, comme la nation³⁶. L'histoire transnationale ne se bat donc pas contre la nation ; elle permet seulement de mieux discerner pour fin d'analyse ceux qui les promeuvent, les contestent ou qui leur sont indifférents. Saunier s'intéresse aussi à la question des intermédiaires — ou médiateurs —, des différents rôles qu'ils doivent endosser et des circuits³⁷

³⁵ Pierre-Yves Saunier, *Transnational History* (Houndmills/Basingstoke/Hampshire : Palgrave Macmillan, 2013), 2.

³⁶ *Ibid.*, 3.

³⁷ *Ibid.*, 178 : « Circuit: an arrangement of linkages that is consciously installed and maintained in order to gain access to resources and possibilities located in different places across national borders. »

qu'ils constituent et qu'ils préservent³⁸. D'emblée, la figure de Jean Grimaldi se présente à moi comme l'archétype professionnel de l'intermédiaire, en raison de son métier d'organisateur de tournées et d'impresario. Il s'avère d'ailleurs un médiateur aux multiples rôles : il est lui-même artiste, mais se consacre d'abord à la carrière des autres ; il est lui-même migrant, mais dévoue ses activités à une communauté migrante qui n'est pas la sienne ; et il agit à titre de passeur entre la scène culturelle des variétés et celle de la télévision québécoise³⁹.

L'histoire transnationale a reçu son lot de critiques au cours des deux dernières décennies. Celles-ci reposent par exemple sur la nécessité, pour vraiment dépasser les limites de l'histoire nationale, de complètement retirer cette catégorie des enquêtes. L'histoire transnationale porterait en elle le risque de présumer que la nation est le point de départ non seulement des analyses, mais aussi des pratiques. Pour éviter cet écueil, l'historienne Tara Zahra suggère de travailler à partir du concept d'indifférence nationale :

Challenging the nationalist assumptions that shape the history and memory [...] will require more than simply changing scales or seeking out institutions, identities, or processes that appear to float above, below, or across the borders of nation-states (migration, trade, empire, tourism, religion, localism, and regionalism, to name a few). In fact, it will be challenging to write transnational histories that do not presume the existence of national collectives unless we first take national indifference seriously⁴⁰.

Zahra suggère que cette catégorie complète les approches comparatives, transnationales, croisées, transfrontalières et globales qui cherchent à s'extirper de l'histoire nationale⁴¹. L'étude de l'indifférence vient aussi enrichir le travail des historiens des migrations en remettant en cause leurs concepts opératoires comme l'assimilation, l'acculturation et l'hybridité qui présument de loyautés préexistantes à des identités de groupe cohérentes⁴².

Dans le contexte de cette thèse, la question de l'indifférence nationale est indissociable du choix de l'objet d'étude. Les recherches antérieures sur la culture et les arts dans le contexte transnational des migrations canadiennes-françaises aux États-Unis se sont surtout intéressées

³⁸ *Ibid.*, 33.

³⁹ Saunier rappelle qu'il faut éviter que le rôle principal d'un intermédiaire masque les autres rôles qu'il peut jouer. *Ibid.*, 42.

⁴⁰ Tara Zahra, « Imagined Noncommunities: National Indifference as a Category of Analysis », *Slavic Review* 69, 1 (2010) : 115.

⁴¹ *Ibid.*, 95

⁴² *Ibid.*, 116

aux pratiques promues par les milieux politiques et associatifs, comme les festivals de chanson folklorique (voir chapitre 4). Or, les pratiques associées à la « culture de masse » et au divertissement commercial portent aussi en elles des marques distinctives et significatives d'identification, sans qu'elles soient nécessairement associées à une identité de groupe fixe comme la nation canadienne-française ou l'ethnicité franco-américaine.

L'histoire transnationale trouve écho dans le cadre spatial et politique de ma recherche, qui englobe un espace partagé entre le Canada et les États-Unis au temps de leurs formes nationales autonomes. Toutefois, considérant le champ d'action des individus et des organisations protagonistes de mon enquête, il s'avère nécessaire d'aussi prendre en compte le caractère transfrontalier de leurs pratiques⁴³. Pour Josh Kun et Fiamma Montezemolo, l'intérêt des zones frontalières tient d'abord à leur qualité d'espace à la fois matériel et immatériel ; elles sont des instances de l'autorité à la fois flexibles et mobiles⁴⁴. Benjamin Bryce et Alexander Freund rappellent à cet effet que c'est en raison de l'émergence et de la fortification des États-nations que les études transfrontalières se concentrent surtout sur les 19^e et 20^e siècles⁴⁵. La période historique des migrations du Québec vers la Nouvelle-Angleterre correspond en effet à celle de la régulation des pratiques frontalières entre le Canada et les États-Unis.

Comme le mentionne le géographe Randy Widdis, les zones transfrontalières évoluent, grandissent et s'amenuisent au fil du temps : « Borderlands can expand to become significant regions and narrow to become not much more than lines, depending on particular historical circumstances⁴⁶. » C'est le cas de l'espace couvert par cette étude : si la zone transfrontalière contemporaine entre la Nouvelle-Angleterre et le Québec se limite principalement aux municipalités limitrophes de la Montérégie, de l'État de New York, de l'Estrie, du Vermont, du New Hampshire, de la Beauce, de Chaudière-Appalaches, du Bas-Saint-Laurent et du Maine ;

⁴³ Saunier, *Transnational History*, 178. Saunier présente les études transfrontalières dans le continuum des études relationnelles qui portent sur des acteurs, des communautés, des sociétés et des entités politiques.

⁴⁴ Kun et Montezemolo, *Tijuana*, x.

⁴⁵ Benjamin Bryce et Alexander Freund (dir.), *Entangling Migration History, Borderlands and Transnationalism in the United States and Canada* (Gainesville : University Press of Florida, 2015), 5.

⁴⁶ Randy Widdis, « A Spatial Grammar of Migration in the Canadian-American Borderlands at the Turn of the Twentieth Century », dans *ibid.*, 48. Pour une réflexion approfondie sur les études transfrontalières, voir : Victor Konrad et Heather N. Nicol, « Border Culture, the Boundary Between Canada and the United States of America, and the Advancement of Borderlands Theory », *Geopolitics* 16, 1 (2011) : 70-90.

elle s'étend jusqu'au Connecticut et au sud de l'État de New York de la fin du 19^e siècle au milieu du 20^e siècle.

Pour Widdis, les technologies rendues disponibles par l'industrialisation au 19^e siècle ont à la fois rapetissé et étiré l'espace en accélérant les déplacements, mais aussi en popularisant les départs : « This [les routes, les canaux et les bateaux à vapeur, les voies ferrées, le télégraphe, etc.] increased the capacity of people, businesses, and communities to orient themselves with other people and places beyond the local, the regional, and even the national⁴⁷. » De réfléchir à partir de la notion de zone transfrontalière permet de relever des concordances intéressantes pour l'analyste, notamment en ce qui a trait aux relations entre l'augmentation des migrations et la montée des restrictions frontalières : « the border became even more porous as the wave of transportation and communication revolutions promoted an accelerated cross-border interaction⁴⁸. » Widdis rappelle par ailleurs l'importance d'historiciser ces mouvements migratoires ; par exemple, la frontière canado-américaine ne joue pas un rôle majeur dans la vie de tous les jours de la population avant la fin du 19^e siècle⁴⁹. En ce sens, il me semble intéressant de réfléchir à partir de la frontière et des fluctuations de l'espace qu'elle projette, c'est-à-dire des moments où le lieu de fixation ou d'attribution d'un imaginaire et de pratiques associées à la frontière s'étend et se contracte.

Pour mieux comprendre ces phénomènes, Bruno Ramirez met en rapport ses recherches antérieures à propos des migrations canadiennes aux États-Unis avec les phénomènes migratoires liés à la frontière mexicano-américaine. Il place ces migrations au cœur des procédés d'enchevêtrement de la socioéconomie des trois pays nord-américains⁵⁰. Il expose les moyens plus ou moins institutionnalisés par lesquels le gouvernement et les industries américaines ont fait entrer des travailleurs canadiens et mexicains lorsqu'ils identifiaient des besoins de main d'œuvre. Ces entrées préliminaires créent des rumeurs d'opportunités dans le pays d'origine, entraînant la mise en place des chaînes migratoires basées sur la parenté et les liens

⁴⁷ Widdis, « A Spatial Grammar », 51.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, 54.

⁵⁰ Bruno Ramirez, « Mexicans, Canadians, and the Reconfiguration of Continental Migrations, 1915-1965 », dans *ibid.*, 78.

communaux⁵¹. Ces réseaux de destinations attrayantes pour les migrants sont des structures incontournables pour étudier les pratiques artistiques itinérantes de Travers et Grimaldi, puisqu'ils sont à la base de leurs circuits de tournées en Nouvelle-Angleterre.

4.2 Identité collective : nationalisme, ethnicité et communautés d'intérêts

L'étude des modes de la mobilité dans le cadre d'une histoire transnationale et transfrontalière exige de se positionner en regard de l'utilisation des catégories d'identification de groupe, comme la nation, l'ethnicité ou la race⁵². Dès lors se présente la nécessité de s'outiller afin de mieux penser ces identités qui présument un pont constant entre l'individu et le groupe, et qui constituent des vecteurs importants de la catégorisation des artistes populaires, de leurs pratiques, de leur production et de leur public⁵³.

Selon Ernest Gellner, la nation est avant tout un principe de légitimité politique qui soutient que l'unité nationale et l'unité politique se doivent d'être cohérentes⁵⁴. Le nationalisme, qui tend à vouloir obtenir l'autonomie politique et territoriale d'une nation — prise au sens de peuple —, peut toutefois exister sans État, ou se disperser dans plusieurs États ; il prend alors une forme culturelle. C'est sous cette forme que les historiens, qu'ils prônent une approche constructiviste ou essentialiste de la nation, présentent le plus souvent le projet national canadien-français, circonscrit dans le temps par l'échec des Rébellions de 1837-1838 et la Révolution tranquille des années 1960. Cette nation culturelle reposerait, pour reprendre les termes d'Eric Hobsbawm, sur des « traditions inventées »⁵⁵, des marqueurs de légitimation d'un

⁵¹ *Ibid.*, 85. À propos des chaînes migratoires, Ramirez réfère à l'article de John S. et Leatrice D. MacDonald « Chain Migration, Ethnic Neighbourhood Formation, and Social Network », *Milbank Memorial Fund Quarterly* 42, 1 (1964) : 82-97. Je reviendrai plus attentivement à cette notion au chapitre 1.

⁵² La nation évoquée par les intellectuels nationalistes canadiens-français est souvent assimilée à la notion de « race ». Il faut, selon l'historien Michel Bock, y voir une définition ethnique et culturelle, ce qui n'invalide en rien le caractère performatif et essentialiste de leur usage du terme. Voir : Michel Bock, *Quand la nation débordait les frontières. Les minorités françaises dans la pensée de Lionel Groulx* (Montréal : Hurtubise HMH, 2004), 112 ; et Lionel Groulx, *La naissance d'une race* (Montréal : Librairie d'action canadienne-française, 1930).

⁵³ Dans un article paru en 1997, Serge Cardinal décrit les étapes et les écueils rencontrés par le chercheur au moment d'étudier les relations entre l'art, dans son cas le cinéma, et l'identité nationale. Il montre comment la recherche de traits culturels fixes, puis la déconstruction des catégories d'identification mène ultimement à la subordination de l'étude des identités à celle des « pratiques significantes ». Voir : Serge Cardinal, « La mélancolie du nom. Cinéma et identité nationale », *Cinéma* 8, 1-2 (1997) : 31.

⁵⁴ Ernest Gellner, *Nation and Nationalism* (Ithaca : Cornell University Press, 1983), 1.

⁵⁵ Eric J. Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *The Invention of Tradition* (Cambridge : Cambridge University Press, 1983).

groupe ou d'une culture dans la durée qui sont à distinguer, selon l'historien marxiste, des coutumes et des pratiques ordinaires⁵⁶.

Les études de cas présentes dans les chapitres suivants font état de cette invention de traditions, de même qu'elles s'inspirent de la notion de « communauté imaginée »⁵⁷ développée par l'historien Benedict Anderson et qui permet d'associer l'essor des communautés nationales à la démocratisation des médias, dans son cas de l'imprimerie. Or, dans le cas du projet national canadien-français outre-frontière et du contexte technologique et médiatique des années 1920 à 1970, la popularisation du disque, de la radio, du cinéma et de la télévision, ainsi que la démocratisation de l'automobile jouent des rôles aussi — sinon plus — significatifs que les journaux et les magazines dans la création et l'entretien d'un imaginaire collectif.

Selon Danielle Juteau, l'ethnicité qualifie pour sa part l'identité des groupes en situation minoritaire, comme les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre, alors que l'humanité qualifierait celle des majoritaires⁵⁸. Cherchant à isoler la particularité de l'ethnicité, elle avance que « [l]a croyance en des ancêtres communs, réels ou putatifs, est ce qui distingue le groupe ethnique d'autres catégories sociales et culturelles, telles que les femmes, les prolétaires, les jeunes, les universitaires⁵⁹. » La culture, pensée comme un ensemble des pratiques du quotidien et des représentations sociales produites par un groupe, fait pour elle partie de la construction d'une des faces de l'ethnicité⁶⁰.

Kathleen Neils Conzen, David A. Gerber, Ewa Morawska, George E. Pozzetta et Rudolph J. Vecoli ont de leur côté cherché à comprendre la singularité de la création et de l'entretien des solidarités ethniques en contexte états-unien⁶¹. À partir du concept « d'invention

⁵⁶ Raymond Williams, figure incontournable des études culturelles, parle pour décrire des phénomènes comparables de « traditions sélectives », soulignant au passage les décisions arbitraires prises au moment d'inventer ou de reconfigurer ces traditions. Voir : Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford : Oxford University Press, 1977), 115.

⁵⁷ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London/New York : Verso, 2006).

⁵⁸ Danielle Juteau, *L'ethnicité et ses frontières* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1999), 18.

⁵⁹ *Ibid.*, 177.

⁶⁰ *Ibid.*, 186 : « Les frontières ethniques comportent ainsi deux faces qui s'établissent de façon simultanée : la première, externe, se construit dans le rapport inégalitaire constitutif du "nous" et du "eux". [...] La seconde, interne, renvoie au rapport que le groupe ainsi reconfiguré établit avec sa spécificité historique et culturelle. »

⁶¹ Kathleen Neils Conzen et al., « The Invention of Ethnicity: A Perspective from the U.S.A. », *Journal of American Ethnic History* 12, 1 (1992) : 3-41.

de l'ethnicité », ils abordent les façons par lesquelles les migrants et les descendants de migrants ont mis de l'avant leur identité « d'Américains avec un trait d'union » pour justifier la préservation de traditions et de coutumes en sol états-unien, tout en montrant leur allégeance au pays d'accueil. Cette volonté de préservation répond à des besoins bien précis : l'ethnisation sert à la fois de levier de pouvoir pour les individus en situation socioéconomique et politique précaire dans les villes industrielles des États-Unis ; et à coordonner des actions, telles que la naturalisation et la participation à l'effort militaire, qui visent à prouver la cohérence et l'harmonie de leur identité d'origine dans le cadre civique de la nation américaine.

Rogers Brubaker suggère pour sa part aux analystes en sciences sociales de problématiser, voire même d'abandonner, les catégories de la race, de l'ethnicité et du nationalisme⁶². De rompre avec l'identité comme catégorie d'analyse permet selon lui de mieux étudier l'identité comme catégorie de pratique⁶³. Il comprend la nécessité de regrouper pour analyser et respecte les usages ordinaires des catégories d'identification ; seulement, il considère que ces catégories sont souvent imposées par l'analyste sur les intentions des acteurs historiques⁶⁴. Brubaker dénonce ce qu'il associe à une tendance au groupisme chez les chercheurs⁶⁵. Il suggère d'opposer à l'identité la notion de groupalité (*groupness*) qui permet d'observer et d'analyser les moments de grande solidarité ou de « groupisation⁶⁶ ». Il préfère réfléchir à partir de procédés et d'événements que de catégories fixes qui deviennent vite essentialistes⁶⁷. De parler d'identification, plutôt que d'identité, pousse à se concentrer sur les agents qui cherchent à identifier les autres, ou à ce que d'autres s'identifient eux-mêmes, plutôt

⁶² Rogers Brubaker, « Ethnicity, Race, and Nationalism », *Annual Review of Sociology* 35 (2009) : 27-28. Brubaker rappelle d'ailleurs que Weber et Boas mentionnent déjà la relativité et l'imprécision analytique de ces catégories au début du 20^e siècle.

⁶³ Rogers Brubaker, « Beyond "Identity" », *Theory and Society* 29, 1 (2000) : 4 : « By "categories of practice", following Bourdieu, we mean something akin to what others have called "native" or "folk" or "lay" categories. These are categories of everyday social experience, developed and deployed by ordinary social actors, as distinguished from the experience-distant categories used by social analysts. »

⁶⁴ *Ibid.*, 8.

⁶⁵ Rogers Brubaker, « Ethnicity Without Groups », *European Journal of Sociology* 43, 2 (2002) : 164 : « This is what I will call groupism : the tendency to take discrete, sharply differentiated, internally homogeneous and externally bounded groups as basic constituents of social life, chief protagonists of social conflicts, and fundamental units of social analysis ».

⁶⁶ *Ibid.*, 168.

⁶⁷ *Ibid.*, 167 : « This means thinking of ethnicity, race and nation not in terms of substantial groups or entities but in terms of practical categories, cultural idioms, cognitive schemas, discursive frames, organizational routines, institutional forms, political projects and contingent events. »

qu'à réifier l'identité en soi⁶⁸ : « This marks a shift from attempts to specify what an ethnic or racial group or nation is to attempts to specify how ethnicity, race, and nation work⁶⁹. » Son travail m'incite à mettre l'accent sur des acteurs des milieux politiques et associatifs — par exemple les associations ethnoculturelles franco-américaines et les élites nationalistes canadiennes-françaises — qui tentent d'imposer un discours sur l'identité du groupe.

Dans l'historiographie québécoise, le concept de référence, popularisé par le sociologue Fernand Dumont, est fréquemment utilisé pour décrire et analyser l'objet de l'identification collective telle que décrite par Brubaker⁷⁰. La référence serait « une création collective et sociohistorique » qui « prend racine dans l'histoire, se diffuse et se maintient au sein d'une collectivité donnée par l'entremise des discours, des idéologies, des représentations artistiques, historiques et scientifiques⁷¹ ». Au Québec, il est d'usage d'admettre, par exemple, que la référence canadienne-française aurait été remplacée par la référence québécoise au cours de la Révolution tranquille, phénomène qui se manifesterait notamment lors des États généraux du Canada français de 1966 à 1969. Il existe toutefois dans le milieu académique une importante opposition à la thèse de la rupture entre le Québec et les francophones des autres provinces⁷². Le phénomène est en effet beaucoup plus complexe ; derrière l'apparence d'une rupture se trouve en fait l'histoire d'une alternance de mouvements de solidarité et de distanciation qu'il est possible de contextualiser politiquement et culturellement. À la suite de Brubaker, en préférant la notion d'identification à celle de référence, je ne cherche pas à invalider la pertinence de celle-ci ou même celle des identités dans les sphères culturelles, sociales et

⁶⁸ Brubaker, « Ethnicity, Race, Nationalism », 32 : « Bourdieu suggests, political entrepreneurs can “contribute to producing what they apparently describe or designate” ».

⁶⁹ *Ibid.*, 29.

⁷⁰ Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise* (Montréal : Boréal, 1993), 342.

⁷¹ Julien Massicotte, « Réflexion sur les États généraux du Canada français et l'Acadie du Nouveau-Brunswick », dans Jean-François Laniel et Joseph-Yvon Thériault (dir.), *Retour sur les États généraux du Canada français : continuités et ruptures d'un projet national* (Québec : Presses de l'Université du Québec, 2016), 85.

⁷² Voir notamment : Anne-Andrée Denault et Linda Cardinal, « Rupture et continuité : une relecture des représentations des effets de la Révolution tranquille sur les rapports entre les sociétés acadiennes et québécoises », *Québec Studies* 43 (2007) : 67-81 ; et Mélanie Lanouette et Martin Pâquet, « Le dialogue entre l'historien et le muséologue. L'exemple de l'exposition *Partir sur la route des francophones* au musée de l'Amérique francophone » dans Marianne Amar et al., *Musées, histoire, migrations* (Québec : Presses de l'Université Laval, 2015), 77.

politiques. Il s'agit plutôt d'un choix réflexif, visant à garder en tête lors des analyses le caractère actif et politique de la formation des groupes et des collectivités.

La notion de scène, telle que l'entend Will Straw, peut s'avérer fort utile pour éviter certains des écueils de l'identification de groupe. Elle permet de réfléchir les phénomènes de production, de médiation et de réception des arts et de la culture à partir des réseaux et des affinités changeantes qu'ils créent entre des individus et des institutions dans l'espace et dans le temps⁷³. Même si des vecteurs d'identification nationale, ethnique et même raciale peuvent faire partie de la configuration de ces communautés d'intérêts⁷⁴, elles se caractérisent principalement par leur caractère transnational. Un exemple concret peut être trouvé dans la scène country-western nord-américaine : des individus de nationalités et de classes sociales diverses ont développé depuis le milieu du 20^e siècle un rapport d'appartenance fort, souvent plus vibrant que celui qu'ils entretiennent avec les formations politiques et sociales, avec ce style musical et ses codes esthétiques évolutifs basés sur l'authenticité du sujet⁷⁵.

4.3 Célébrité : le « peuple », la « masse », « l'élite » et le jugement esthétique

Selon les définitions retenues de la célébrité, certains historiens font débiter l'applicabilité et la pertinence de la notion aussi loin qu'au 12^e siècle et aux cultes des saints, alors que la plupart associent son émergence à des changements de paradigmes médiatiques, culturels et sociaux comme l'avènement de l'imprimerie au 15^e siècle, la création d'une sphère publique au 18^e siècle, l'invention de la photographie au 19^e siècle ou encore la popularisation du cinéma, de la radio et du disque au 20^e siècle⁷⁶. Comme le souligne Robert van Krieken, la

⁷³ Voir à ce sujet : Will Straw, « Cultural Scenes », *Society and Leisure* 27, 2 (2004) : 411–422 ; « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies* 5, 3 (1991) : 368–388 et « Scenes and Sensibilities », *Public : Art, Culture, Ideas* 5, 22-23 (2001) : 245-257.

⁷⁴ Geoff Mann, « Why Does Country Music Sound White? Race and the Voice of Nostalgia », *Ethnic and Racial Studies* 31, 1 (2008) : 73–100.

⁷⁵ À propos de l'authenticité dans la musique country-western, voir : Richard Peterson, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity* (Chicago : University of Chicago Press, 1997), 55-96.

⁷⁶ Pour un bilan des différentes approches, voir : Myriam Juan et Nicolas Picard, « Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l'étude historique du fait d'« être connu de ceux que l'on ne connaît pas » », *Hypothèses* 15, 1 (2012) : 87-96.

tâche la plus signifiante pour l'historien de la célébrité ne repose toutefois pas dans la découverte de sa naissance ou de sa modernité, mais bien dans la façon dont elle a évolué au fil du temps⁷⁷.

Même si la célébrité est la plupart du temps observable à partir de traces contemporaines aux personnages visés, van Krieken rappelle qu'il existe aussi des exemples de célébrité générée de façon rétrospective, un modèle qu'il associe notamment à la célébrité d'Elvis Presley⁷⁸. La célébrité et ses différentes manifestations se sont imposées comme catégorie d'analyse centrale aux études de cas des chapitres suivants au contact des sources médiatiques et de l'historiographie : elle est abondamment utilisée par les chercheurs pour caractériser la renommée de Rudy Vallée ; elle est mobilisée par les biographes de Mary Travers pour la distinguer de ses contemporains au Québec ; et Jean Grimaldi en instrumentalise les codes pour faire la promotion de ses artistes lors de ses tournées de la Nouvelle-Angleterre.

En réponse à des définitions trop larges, trop spécifiques ou trop péjoratives, Antoine Lilti propose de doter la célébrité d'une « efficacité analytique, sur le plan sociologique et historique » qui la distinguerait « d'autres formes de notoriété que sont la gloire et la réputation.⁷⁹ » La gloire est « la notoriété acquise par un être jugé hors du commun pour les exploits qu'il a accomplis ». « [E]ssentiellement posthume », elle « s'épanouit à travers la commémoration du héros dans la mémoire collective.⁸⁰ » Il associe donc cette forme de notoriété à la grande histoire, aux personnages historiques dont la mémoire est transposée d'époque en époque. La réputation constitue au contraire un phénomène synchronique à la vie de l'individu évalué et témoigne du jugement porté par ses contemporains sur sa valeur personnelle ; elle serait par conséquent le fait de tout individu vivant en société.

Lilti présente la célébrité comme une troisième forme de notoriété propre aux sociétés modernes. La personne célèbre est connue du grand nombre surtout par la diffusion et la

⁷⁷ Robert van Krieken, « Celebrity's histories », dans Anthony Elliott (dir.), *Routledge Handbook of Celebrity Studies* (Boca Raton : Routledge, 2018), 40.

⁷⁸ *Ibid.*, 26-27. Selon van Krieken, ce serait Daniel Boorstin qui aurait introduit en 1962 la distinction à établir entre le réel et l'illusoire lorsque vient le temps d'analyser un phénomène de célébrité.

⁷⁹ Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850* (Paris : Fayard, 2014), 12. Son travail se rapproche en ce sens de celui de Benoît Melançon qui, dans le contexte québécois, tente de circonscrire des formes de notoriété dans la durée comme la légende, le héros et le mythe à partir d'une histoire culturelle sur le hockeyeur Maurice Richard. Benoît Melançon, *Les yeux de Maurice Richard : une histoire culturelle* (Montréal : Fides, 2008).

⁸⁰ Lilti, *Figures publiques*, 12.

réception de discours médiatiques qui n'émanent pas nécessairement de ses réalisations⁸¹. En ce sens, elle ne nécessite pas la connaissance, par exemple, de son œuvre artistique ou de ses exploits athlétiques. La célébrité, contrairement aux autres formes de notoriété, est donc dépendante de l'existence d'une sphère publique⁸². En dissociant la célébrité des manifestations médiatiques du 20^e siècle, Lilti déjoue l'une des principales faiblesses des critiques à propos du milieu du divertissement et de la culture populaire, à savoir que les médias « de masse » auraient fait de leur public le « réceptacle passif de manipulations.⁸³ » Or, il me semble tout de même important de souligner la particularité des modalités produites par l'avènement des médias sonores et audiovisuels à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle. Ces nouveaux médias permettent non seulement de véhiculer une reproduction de la voix et du corps des personnalités publiques, mais elles le font, dans le cas du disque, de la radio et, plus tard, de la télévision et du cinéma, à l'intérieur des foyers, dans l'intimité et le quotidien du public. Ils projettent en quelque sorte la sphère publique dans la sphère privée. Il ne suffit plus de connaître ou de faire connaître l'artiste ; il importe à partir de ce moment de sentir et de faire sentir sa présence.

Le caractère péjoratif de la célébrité dénoté par Lilti est par ailleurs indissociable du jugement sévère réservé au début du 20^e siècle aux œuvres et aux pratiques qu'on associe à l'avènement des médias et de la culture « de masse »⁸⁴. Cette notion, qui infère l'absence d'agentivité d'un public qui consomme la culture plutôt que de l'apprécier, se développe alors en opposition à celles de culture du peuple et de culture légitime. Même si la *folk culture* se veut le reflet de la parole authentique du peuple⁸⁵, John Storey rappelle le caractère élitiste du travail

⁸¹ *Ibid.*, 13.

⁸² Cette notion a été popularisée dans le milieu académique depuis 1962 par le philosophe et sociologue allemand Jürgen Habermas. Jürgen Habermas, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay (Paris : Éditions Payot, 1993 [1962]). L'une des principales critiques de la notion d'espace public repose sur son caractère idéaliste « fondé sur la seule raison argumentée ». Voir à ce sujet : Marc Lits, « L'espace public : concept fondateur de la communication », *Hermès, La Revue* 70, 3 (2014) : 77.

⁸³ Lilti, *Figures publiques*, 16.

⁸⁴ On oppose dans ce contexte un groupe vu comme naturel, le peuple, à un groupe aliéné et impersonnel, la masse, découlant de l'urbanisation et de la modernisation des rapports sociaux. À ce sujet, voir notamment : Nathalie Heinrich, « La consommation de la célébrité », *L'Année sociologique* 61, 1 (2011) : 103-123.

⁸⁵ Pour une histoire des définitions du peuple, voir Christine Mondon, « Le mythe du peuple : de Herder aux romantiques de Heidelberg », dans Jean-Marie Paul (dir.), *Le peuple, mythe et réalité* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007), 17-27.

de ceux qui la promeuvent au 19^e siècle et au début du 20^e siècle⁸⁶. En se donnant pour mission de collectionner les chansons, les danses et les contes dans les campagnes éloignées, les folkloristes tiennent pour acquis que ceux qui les ont préservées jusque-là ne sont plus à même de le faire puisque, d'une part, leur sensibilité serait sur le point d'être gommée par la culture urbaine et industrielle, et que, d'autre part, leur manque d'éducation les rendrait inconscients de la profondeur de leur héritage.

La culture légitime, qui correspond à la culture haute identifiée par Lawrence W. Levine, repose pour sa part sur la connaissance, la pratique et la transmission des formes artistiques et des canons européens valorisés par l'élite socioculturelle. Le caractère exclusif de cette culture est depuis longtemps l'objet de critiques au sein du milieu académique. Selon Mélissa Thériault, la différence entre « grand art » et « petit art » est évaluative et non ontologique⁸⁷, et ils doivent donc être approchés en regard de l'expérience qu'ils produisent chez l'artiste et le public⁸⁸. Pour éviter de reproduire la hiérarchisation culturelle dans les catégories d'analyse, Denis Saint-Jacques et Roger de la Garde proposent pour leur part d'utiliser la notion de « pratiques culturelles de grande consommation » lorsqu'il est question de la musique, du cinéma, de la télévision et des autres pratiques de divertissement liées aux médias grand public du 19^e et du 20^e siècles⁸⁹. Or, chemin faisant, ils neutralisent l'une des problématiques centrales de l'étude de ces pratiques en les classant de facto à l'extérieur de la catégorie des arts et en réaffirmant leur caractère principalement commercial.

De faire la distinction entre, d'une part, l'art et la culture et, d'autre part, le divertissement et les produits culturels, infère de facto une distinction entre contemplation et distraction. Michael Denning se positionne face à cette dichotomie en faisant dialoguer la pensée sociale et esthétique de Theodor W. Adorno et celle de Walter Benjamin. Denning considère que la critique d'Adorno à propos de la culture de masse, par ailleurs riche et complexe, comporte un angle mort qui gagne à être confronté à l'esthétique de la distraction de Benjamin :

⁸⁶ John Storey, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization* (Sunderland : Wiley-Blackwell, 2003), 14.

⁸⁷ Thériault, *Le « vrai » et le reste*, 243.

⁸⁸ Thériault démontre que ces caractéristiques sont toutes aussi présentes dans le « grand art », sans qu'on le dévalue ; il y aurait double standard. *Ibid.*, 67.

⁸⁹ Denis Saint-Jacques et Roger De La Garde (dir.). *Les pratiques culturelles de grande consommation : le marché francophone* (Québec : Nuit blanche/CEFAN, 1992).

Adorno aurait négligé le caractère potentiellement révolutionnaire du divertissement et de la distraction⁹⁰. La nuance est importante. Il ne nie pas que les arts populaires soient distrayants et ne les présente pas comme « mieux que » distrayants ; ils sont distrayants, mais aussi significatifs et politiques. C'est à partir de ce constat qu'il m'est possible d'entrevoir le rôle joué par les pratiques des artistes populaires francophones du Nord-est américain dans la reconfiguration des identifications collectives de leur époque.

Dans le cadre de cette thèse, il sera par conséquent question d'art lorsqu'il s'agit de décrire les pratiques et les œuvres des artistes, sans discrimination sur la nature de celles-ci ; et de divertissement simplement lorsqu'il s'agira de décrire l'état de ceux qui sont divertis. Lorsqu'il sera question de populaire, je m'inscrirai dans la foulée de John Storey ; les artistes populaires sont ceux qui ont bénéficié de marqueurs observables et quantifiables de popularité⁹¹. Cet usage sera clairement distinct des discours contemporains aux études de cas qui désignent le « peuple » ou la « masse ». Il me semble aussi important d'éviter les tentatives d'anoblissement des arts populaires qui ne font que réactiver les hiérarchies présentes dans l'histoire des arts et de la culture. Il ne s'agit pas de faire de l'œuvre de Travers, Vallée ou Grimaldi des objets d'étude artistique légitimes, mais plutôt d'observer les processus sous-jacents à leur légitimation et, plus tard, à leur patrimonialisation.

4.4 Mémoire publique et patrimonialisation⁹² : faire société au présent grâce au passé

L'instrumentalisation de la mémoire compte parmi les outils privilégiés de ceux qui cherchent à solidariser les individus autour d'une identification collective. Inspirés par les

⁹⁰ Denning, *Noise Uprising*, 232. Theodor W. Adorno est fréquemment cité comme un des intellectuels les plus réactifs à la culture de masse, particulièrement au jazz, dans la première moitié du 20^e siècle – notamment par John Storey et Mélissa Thériault, mentionnés en amont. Or, d'autres chercheurs, comme Michael Denning et Serge Cardinal, trouvent dans son travail des outils et des pistes de réflexion qui au contraire favorisent une analyse singulière des phénomènes culturels grand public. Inspiré de la pensée d'Adorno, Cardinal propose une « écoute mimétique » de la musicalité du cinéma, qui lui permet d'analyser des phénomènes sans égard de leur positionnement dans les hiérarchies culturelles ; par exemple, en analysant le corps dansant de Gene Kelly et Jerry Lewis. Cardinal, *Profondeurs de l'écoute*, 212-213.

⁹¹ Storey propose que d'un point de vue analytique, le terme populaire devrait servir à indiquer une quantité plutôt qu'une qualité, de sorte que l'artiste populaire est celui qui se caractérise par sa popularité (visibilité médiatique, ventes de disques et de billets, etc.) et non par sa représentativité du peuple. Storey, *Inventing Popular Culture*, 106.

⁹² Les définitions de la patrimonialisation présentes dans cette section ont en partie été élaborées dans le cadre d'un article publié en 2018. Voir : Pierre Lavoie, « Qui chante la nation ? La patrimonialisation de la chanson au Québec

travaux fondateurs du sociologue Maurice Halbwachs sur la mémoire collective⁹³ et de l'historien Pierre Nora sur les lieux de mémoire⁹⁴ ; et ébranlés dans leurs certitudes par les propositions critiques de littéraires et de philosophes tels que Hayden White⁹⁵ et Paul Ricœur⁹⁶, des historiens des quatre dernières décennies ont investi temps, effort et créativité pour éclairer les rouages de la transmission culturelle dans la durée.

Selon Wulf Kansteiner, les chercheurs auraient tout intérêt à mieux distinguer mémoire collective et mémoire individuelle pour éviter l'utilisation trompeuse de jargon psychosocial. Une partie de la solution se trouve selon lui dans l'adoption des méthodes des études des communications⁹⁷. D'après l'historien, la mémoire collective fait interagir trois types de facteurs historiques : les traditions intellectuelles et culturelles qui encadrent notre représentation du passé (ex. les nationalismes canadien-français et québécois ou le paradigme de la survivance) ; les fabricants de mémoire qui adoptent et manipulent ces traditions (ex. les intellectuels publics, les entrepreneurs culturels et les politiciens) ; et les consommateurs de mémoire qui les utilisent et les transforment à leur guise (ex. les francophones du Québec et de la Nouvelle-Angleterre, sans égard de leur auto-identification). Selon Kansteiner, la mémoire est toujours médiatisée ; même au niveau neurologique, la capacité de mémorisation reposerait sur le social⁹⁸. La mémoire personnelle des événements et des traumatismes ne peut donc passer à la mémoire collective que si ses promoteurs ont l'occasion de la communiquer dans un contexte favorable, à un public qui en tire des bénéfices. Il serait par conséquent possible d'intégrer à la mémoire collective des événements extérieurs à la collectivité visée et d'en effacer d'autres au gré des contingences historiques⁹⁹.

depuis la Révolution tranquille », *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes* 52, 1 (2018) : 153-155.

⁹³ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (Paris : Presses universitaires de France, 1952).

⁹⁴ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (Paris : Gallimard, 1984-1992), 3 volumes.

⁹⁵ Hayden V. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore : John Hopkins University Press, 1973).

⁹⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit* (Paris : Seuil, 1983-1985), 3 volumes.

⁹⁷ Wulf Kansteiner, « Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies », *History and Theory* 41 (2002) : 180.

⁹⁸ *Ibid.*, 185.

⁹⁹ *Ibid.*, 190.

Dans leur article « Entangled Memory : Toward a third wave in memory studies¹⁰⁰ », Gregor Feidnt, Félix Krawatzek, Daniela Mehler, Friedemann Pestel, et Rieke Trimçev développent une proposition théorique pour encadrer les études de la mémoire. Selon eux, il faut partir de l'interprétation des acteurs et non des artefacts mémoriels. Les chercheurs proposent à cet effet quatre heuristiques à l'analyste : le point d'accès à la mémoire est le présent du chercheur ; il faut se concentrer sur les moments de conflits entre les acteurs de la mémoire ; il faut porter une attention systématique au passage des générations pour ce qu'elles disent sur le rapport à l'événement interprété ; et il faut contextualiser les études sur la mémoire dans les pratiques mnémoniques de leur temps. Le chercheur doit à cet effet faire preuve de réflexivité dans son étude de cette mémoire, en considérant son propre contexte d'énonciation. Je dois par exemple prendre en compte qu'en dépit des avancées historiographiques des dernières décennies, la mémoire publique québécoise contemporaine met toujours de l'avant l'idée d'une rupture au cœur de ma période d'études, séparant d'une part la grande noirceur, période associée à la gouvernance conservatrice du premier ministre Maurice Duplessis et de son parti, l'Union nationale ; et d'autre part la Révolution tranquille, période vue comme émancipatrice et marquée par le gouvernement libéral de Jean Lesage et par la technocratisation de l'État québécois¹⁰¹.

Dans un contexte transnational marqué par les migrations et par la fragmentation des projets d'identification, la mémoire peut devenir l'objet de conflits et de mésententes. Pour l'historien Martin Pâquet, l'histoire des migrations au Québec est suspecte et soulève la méfiance des intellectuels dont le projet est de réenchanter la mémoire intégratrice à un groupe d'origine¹⁰². Selon lui, la diversité culturelle pose directement « la question de la mémoire collective, mémoire comprise ici comme sentiment d'appartenance présente à une communauté transgénérationnelle¹⁰³. » Pâquet propose que « [l]es enjeux politiques de la production

¹⁰⁰ Gregor Feidnt et al., « Entangled Memory: Toward a Third Wave in Memory Studies », *History and Theory* 53, 1 (2014) : 24–44.

¹⁰¹ Voir notamment : Gérard Bouchard, « L'imaginaire de la grande noirceur et de la révolution tranquille : fictions identitaires et jeux de mémoire au Québec », *Recherches sociographiques* 46, 3 (2005) : 411–436 et Jocelyn Létourneau, « La mémoire de la technocratie et l'impensable histoire du Québec », *Traces* 27, 1 (1989) : 29-31. J'aurai l'occasion de revenir aux récits mémoriels de la rupture au chapitre 5.

¹⁰² Martin Pâquet, « Enjeux de l'histoire des migrations et de la diversité culturelle au Québec », dans Claude Hauser et al. (dir.), *Les sociétés face aux défis de la migration. Approche comparatiste Québec/Canada-Suisse* (Québec : Presses de l'Université Laval, 2013), 49.

¹⁰³ *Ibid.*, 47.

intellectuelle sur les migrations et la diversité culturelle traduisent ainsi une tension entre trois pôles, tension qui caractérise les demandes sociales en la matière¹⁰⁴.» Ces pôles, tous concurrents, sont ceux de l'individu, de la communauté politique nationale et des communautés de mémoire migrante. Mon étude se situe à la rencontre de ces pôles : elle porte sur des pratiques transnationales portées par des individus ayant vécu la migration et dont la pérennité de la mémoire repose en partie sur les communautés politiques nationales québécoise et américaine.

Compte tenu du caractère problématique de la notion de mémoire collective, qui peut mener à la réification du groupe auquel on l'associe, je lui préfère à la suite de Benjamin Filene la notion de mémoire publique. Celle-ci implique, comme la notion de célébrité, l'existence d'une sphère publique, ainsi que de pratiques et de discours qui s'y manifestent. La notion de patrimonialisation, telle que mobilisée par les chercheurs en études critiques du patrimoine, lui est en ce sens complémentaire, en ce qu'elle fournit les outils nécessaires à l'analyse des processus menant à sa constitution.

Selon Luc Charles-Dominique, la patrimonialisation serait « le processus par lequel un fait social ou culturel présumé “traditionnel” voit sa pratique volontairement “relancée” en parallèle ou à l'issue d'un inventaire et d'une “sauvegarde”.¹⁰⁵ » Pour Nathalie Heinich, le culte du patrimoine témoignerait d'un « “transfert de sacralité”, l'objet patrimonial prenant la place du “trésor” religieux ou royal » dans les sociétés modernes¹⁰⁶. Andy Bennett et Susanne Janssen s'expliquent pour leur part la récence de l'étude des œuvres associées à la culture de masse en tant que patrimoine par les critères de détermination de la culture populaire authentique hérités des études folkloriques d'avant la Seconde Guerre mondiale :

Prior to this, the term, and indeed aesthetic understanding of, heritage was not readily applied to popular music and other aspects of contemporary popular culture, such as cinema, television, and popular literature, whose mass-produced, commercial, and global properties were considered to render them the antithesis of authentic cultural value as this is conceived and practiced within more conventional interpretations of heritage.¹⁰⁷

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Luc Charles-Dominique, « La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : Anthropologie d'une notion problématique », *Ethnologues* 35, 1 (2013) : 75.

¹⁰⁶ Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine. « De la cathédrale à la petite cuiller »* (Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009), 28-29.

¹⁰⁷ Andy Bennett et Susanne Janssen, « Popular Music, Cultural Memory, and Heritage », *Popular Music and Society* 39, 1 (2016) : 2.

Emma Waterton et Steve Watson isolent quant à eux trois grandes approches théoriques présentes en études du patrimoine : les théories « in heritage », qui portent sur les aspects pratiques de la patrimonialisation et qui se penchent sur les façons de sélectionner, d'organiser et de promouvoir le patrimoine¹⁰⁸ ; les théories « of heritage », qui encouragent une réflexivité épistémologique sur le concept même de patrimoine, sur ce qu'il transmet, sur l'impact des représentations sociales qu'il véhicule et conséquemment sur les implications politiques, sociales, économiques et culturelles de la patrimonialisation¹⁰⁹ ; et les théories « for heritage » qui ouvrent la porte à l'expérience et aux affects dans l'étude de la patrimonialisation¹¹⁰. Les deux auteurs proposent finalement une quatrième avenue, qu'ils qualifient de « critical imagination in heritage studies ». Celle-ci vise à la fois à mobiliser les acquis et les forces des autres approches et à enjoindre les chercheurs à afficher clairement leurs visées¹¹¹.

Dans leur propre effort de théorisation, Roberts et Cohen proposent d'adapter le concept de discours patrimonial autorisé (*authorised heritage discourse*) de Laurajane Smith¹¹² pour différencier les pratiques de patrimonialisation en trois grandes catégories : le patrimoine officiel autorisé par l'État et les gouvernements, le patrimoine auto-autorisé par les industries culturelles et le patrimoine non autorisé, ou patrimoine comme pratique¹¹³. Ces trois catégories me serviront de cadre d'analyse de la patrimonialisation de l'œuvre et de la vie de Travers, Vallée et Grimaldi au chapitre 5. De même, la proposition d'imagination critique défendue par Waterton et Watson m'incite à m'éloigner des définitions habituelles de la patrimonialisation, comme celle de Charles-Dominique. Il me semble en effet que les artistes populaires et les œuvres médiatisées pour le grand public peuvent être qualifiés de patrimoine, et l'étude des procédés de patrimonialisation deviendrait donc pertinente, dès lors qu'un groupe afficherait la volonté de transmettre leur importance dans la durée et qu'ils seraient instrumentalisés en tant qu'expression de la collectivité. La patrimonialisation, dans ce contexte, n'implique pas de

¹⁰⁸ Emma Waterton et Steve Watson, « Framing Theory: Towards a Critical Imagination in Heritage Studies » *International Journal of Heritage Studies* 19, 6 (2013) : 548-49.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 550-51.

¹¹⁰ *Ibid.*, 554.

¹¹¹ *Ibid.*, 557.

¹¹² Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (London : Taylor & Francis, 2006).

¹¹³ Les Roberts et Sara Cohen, « Unauthorising Popular Music Heritage: Outline of a Critical Framework », *International Journal of Heritage Studies* 20, 3 (2014), 241–261.

distinguer le traditionnel du moderne ; elle réfère simplement à ce qu'un groupe d'individus veut légitimer puis transmettre aux générations futures.

5. Sources

L'étude de la mobilité migratoire, artistique et médiatique dans l'espace transnational francophone du Nord-est américain, de même que celle de la patrimonialisation du phénomène, a nécessité l'interprétation de sources allant de la biographie des artistes à leurs archives professionnelles, en passant par celle de documents médiatiques contemporains de leur carrière et subséquents à celle-ci. Pour choisir et traiter ces sources, je me suis d'abord orienté à partir des biographies et des autobiographies des artistes, afin de baliser les limites de mon dépouillement de leurs archives personnelles et professionnelles, qui comprend notamment leurs correspondances, leurs itinéraires de tournée et leurs contrats. J'ai dû à cet effet visiter de nombreux fonds d'archives situés aux États-Unis et au Québec : le fonds Jean Grimaldi à BANQ Vieux-Montréal ; ceux consacrés à Rudy Vallée à la Grant R. Brimhall Library de Thousand Oaks, Californie, et à l'Université du Maine à Orono ; et ceux de Mary Travers au Musée de la Gaspésie à Gaspé, Québec¹¹⁴. Ces dépouillements m'ont permis de cumuler une base de données empiriques nécessaire afin de brosser un portrait réaliste de leurs pratiques, ainsi que de valider et de critiquer les informations biographiques et autobiographiques rencontrées.

Malgré ses risques inhérents, l'usage de la biographie en histoire culturelle permet l'analyse de différentes strates d'informations, allant de la chronologie des événements importants de la vie des protagonistes à la prise en compte de leurs « outils mentaux et stylistiques »¹¹⁵. Elle exige toutefois du chercheur qu'il adopte un certain scepticisme. Les biographies sont en effet des sources qui appellent à la plus grande précaution en raison des intérêts personnels de leurs auteurs et des distorsions mémorielles produites par le passage du temps. Les faits qui y sont rapportés doivent donc être soumis à un examen critique méticuleux. Au demeurant, elles s'avèrent des sources intarissables de commentaires et d'observations qui

¹¹⁴ La liste détaillée des fonds est disponible dans la bibliographie. Les abréviations utilisées au long de la thèse sont pour leur part mentionnées à la section Liste des abréviations.

¹¹⁵ Catherine Bertho Lavenir, « La biographie en histoire culturelle », *Globe : revue internationale d'études québécoises* 15, 1-2 (2012) : 183.

offrent un accès privilégié à l'auto-identification des artistes et à la façon dont ils se perçoivent en regard des identités de groupe auxquelles ils sont exposés. Dans cette thèse, les biographies des artistes sont donc traitées davantage comme des sources primaires médiatiques, comme les œuvres artistiques et les articles de journaux et moins comme des sources secondaires, ou documentaires. La biographie, comme les articles, les films et les chansons, est dans ce contexte un objet d'analyse des représentations.

Grâce aux bases de données en ligne des journaux du Québec et de la Nouvelle-Angleterre¹¹⁶ ainsi qu'aux albums de découpures présents dans les fonds d'archives, j'ai ensuite pu réaliser des revues de presse exhaustives de la médiatisation des artistes, qui visait à analyser leur occurrence et la forme privilégiée des publications ; et, surtout, la façon dont les artistes, leurs promoteurs et les critiques culturels choisissent de les associer ou de les opposer aux identifications collectives canadienne-française, canadienne, québécoise, américaine ou franco-américaine. Des publications francophones comme *La Presse*, le *Radiomonde*, le *Photo-Journal* et *La semaine illustrée*, de même qu'anglophones, comme le *Fitchburg Sentinel*, le *Nashua Telegraph* et le *Lowell Sun* se sont avérées particulièrement fertiles en encadrés publicitaires, en communiqués de presse et même parfois en critiques de spectacles. La fonction principalement commerciale de la majorité des occurrences médiatiques témoigne en elle-même du statut qui est conféré à ces spectacles ; on les associe plutôt à un produit culturel qu'à une pratique artistique.

S'agissant d'étudier les représentations de l'identité et de la mobilité dans le répertoire des artistes, ainsi que celles de l'histoire des migrations et des Franco-Américains dans la mémoire publique au Québec et aux États-Unis, j'ai par ailleurs dû visionner et écouter plusieurs documentaires, chansons, séries télévisées et films de fiction. Les documents médiatiques et artistiques consultés, outre ceux créés par les artistes, datent de 1949 à 2018. Les analyses qui en résultent ne visent en aucun cas l'exhaustivité. Elles offrent cependant des perspectives complémentaires aux analyses des pratiques des artistes et de leur représentation dans les médias.

¹¹⁶ Revues et journaux québécois numérisés par BANQ ; et Newspaper.com. Voir Bibliographie pour la liste des publications dépouillées.

6. Division des chapitres

Le premier chapitre présente un état de la question du phénomène migratoire ; des pratiques artistiques et médiatiques ; ainsi que du contexte politique, culturel et intellectuel de l'espace transnational unissant le Québec et la Nouvelle-Angleterre au matin de la Grande Dépression. J'y offre une revue de la démographie, des politiques migratoires, des pratiques artistiques itinérantes et des débats sur l'identité nationale et ethnoculturelle qui permet de prendre la mesure des modalités de la mobilité qui seront ensuite mises à contribution puis modelées par les artistes étudiés dans le reste de la thèse.

Le second chapitre revisite pour sa part la vie et la carrière de Mary Travers à l'aune de sa mobilité migratoire, artistique et médiatique. D'abord entraînée dans le mouvement d'urbanisation du Québec de la fin du 19^e siècle, elle participe ensuite de la dernière vague majeure de migrations vers les États-Unis, avant de revenir s'établir à Montréal et de débiter sa carrière d'artiste professionnelle. En dépit de la grande popularité de ses disques au Québec, c'est en Nouvelle-Angleterre qu'elle obtient le plus de succès sur scène à partir du milieu des années 1930 en présentant des spectacles de variétés qui allient parodie et nostalgie. Son instrumentalisation de certains codes de l'identité nationale canadienne-française met cependant la table à la marginalisation de sa mobilité dans la mémoire publique du Québec après son décès.

Le troisième chapitre vise à montrer, à travers la figure exemplaire de Rudy Vallée, crooner et comédien américain, la complexité des processus d'identification et de non-identification des migrants et de leurs descendants. Idole du grand public américain à la fin des années 1920 et dans les années 1930, Vallée choisit de faire carrière sans tirer profit de son ethnicité. Lors de son passage à Montréal en 1936 pour une série de spectacles au Mount Royal Hotel, les organisateurs de la campagne publicitaire tentent pourtant de l'associer à l'identité nationale canadienne-française. L'événement, contemporain d'un vif débat sur l'américanisation du Québec, souligne à grands traits le caractère exclusif de l'identification canadienne-française ; et la tension entre les modes de pensée sédentaire et nomade.

Le quatrième chapitre met en scène Jean Grimaldi, migrant d'origine corse qui reprend et perfectionne le modèle des tournées de Mary Travers en Nouvelle-Angleterre. Il comprend

l'importance identitaire de ses spectacles pour les communautés franco-américaines, mais se différencie des entrepreneurs culturels nationalistes et des folkloristes en présentant surtout des comédies et en cherchant avant tout à divertir le public. Il instrumentalise les codes de la célébrité médiatique pour pousser la carrière de ses protégés, comme Alys Robi et Olivier Guimond fils. Avec le temps, les stratégies mises en place par Grimaldi contribuent à l'assouplissement des hiérarchies culturelles et au développement d'un star-système au Québec qui se transpose à partir des années 1950 à la télévision.

Le dernier chapitre s'appuie sur les trois études de cas précédentes pour montrer comment les différents modes de la mobilité migratoire, artistique et médiatique ont été mis à l'écart ou marginalisés dans la mémoire publique produite à propos de ces artistes populaires au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle au Québec et aux États-Unis. J'y décris et j'y analyse les différentes strates de patrimonialisation promues par l'État, par les industries culturelles, par les artistes et par le public dont ont été l'objet Travers, Vallée et Grimaldi après – et parfois même pendant — leur carrière active. J'y avance ultimement que la marginalisation de la mobilité dans la mémoire publique, résultat de l'addition de critères de sélection identitaires et esthétiques, participe de l'invisibilité des phénomènes migratoires et de l'impression d'homogénéité de la culture canadienne-française au cours de la première moitié du 20^e siècle.

Chapitre 1

De la mobilité migratoire à la mobilité artistique et médiatique

À la fin des années 1920, alors que les carrières artistiques de Mary Travers, Rudy Vallée et Jean Grimaldi prennent leur envol, l'Amérique du Nord tourne la page sur près d'un siècle d'intenses vagues de migrations intracontinentales et intercontinentales. Simultanément, la popularisation de la radio, du disque et du cinéma sonore génère de nouveaux modes de la mobilité. Comme jamais auparavant, les artistes ont la possibilité de diffuser le son de leur voix et l'image de leur corps aux quatre coins du continent – et, dans certains cas, du monde. Au moment où le corps du migrant s'immobilise, celui de l'artiste s'anime et se déplace grâce à ces nouveaux médias. Or, les legs culturels, démographiques et institutionnels des migrations, de même que les pratiques médiatiques et artistiques qui précèdent les années 1920 ne disparaissent pas du jour au lendemain. En ce sens, une histoire des arts populaires, des médias et du divertissement de l'entre-deux-guerres bénéficie grandement des savoirs et des connaissances de l'histoire des migrations — et vice versa.

Plutôt que d'établir et de couvrir d'entrée de jeu le cadre spatiotemporel complet de la thèse, l'objectif de ce chapitre consiste à présenter le contexte historique, médiatique, culturel et intellectuel qui préside à l'émergence des pratiques itinérantes et de la médiatisation des artistes populaires du Nord-est américain au cours des années 1930. La Grande Dépression représente un point de convergence incontournable pour analyser ces phénomènes migratoires, culturels et médiatiques. Elle marque symboliquement la fin des grandes chaînes migratoires liant le Québec — et plus largement le Canada — et les États-Unis, de même qu'elle influence durablement la façon qu'a le public de se divertir. De surcroît, cet événement de nature principalement économique trouve écho dans les discours intellectuels et politiques de la période et, conséquemment, influence les pratiques de mobilité transnationales et les représentations de l'identité nationale qui ont alors cours.

Pour tracer la carte géographique et symbolique de l'espace transnational mobilisé par les artistes, il convient d'abord d'isoler la période, les populations et le territoire impliqués. La

présentation des grandes lignes de l'historiographie des Franco-Américains et des migrations canadiennes-françaises permettra d'aborder la démographie, les politiques et les discours sur les identifications nationales et ethnoculturelles qui découlent du phénomène migratoire. Il en va d'une meilleure compréhension des motivations et des expériences ordinaires et extraordinaires de la mobilité des individus qui, comme les artistes à l'étude dans cette thèse, ont participé du phénomène migratoire. Je présenterai ensuite un portrait des pratiques culturelles transnationales au sein de cet espace avant les années 1930 qui vise à répondre à la question suivante : comment la frontière affecte-t-elle la mobilité médiatique et artistique au temps où les migrations entre les deux territoires nationaux sont fréquentes ? Il sera alors question de la quête de singularité de la culture franco-américaine, du contexte médiatique et culturel montréalais et des exemples de tournées artistiques transfrontalières qui ont précédé celles de Travers, de Vallée, de Grimaldi et de leurs protégés.

Enfin, je mettrai ces pratiques en rapport avec un thème central pour les intellectuels nationalistes canadiens-français de la période : l'américanisation. Au Québec, la question de l'américanisation gagne en visibilité au lendemain de la Première Guerre mondiale. Elle prend vite la forme d'un débat sur l'acculturation des Canadiens français qui mobilise un lexique lié à la hiérarchisation culturelle et au jugement esthétique. Au même moment aux États-Unis, l'américanisation se manifeste plutôt par des politiques et des discours nativistes qui encouragent l'assimilation civique et culturelle des nouveaux arrivants. Ces considérations intellectuelles et souvent élitaires gagnent à être confrontées aux pratiques culturelles étudiées dans cette thèse d'abord parce qu'elles ont un impact sur la façon dont les artistes se présentent dans l'espace public ; et puisqu'elles auront des retombées importantes sur leur patrimonialisation après leur carrière.

De retourner ainsi en arrière permet avant tout de rappeler le caractère central de la mobilité des corps, des objets et des idées dans la création d'un espace transnational qui n'obéit pas toujours aux lois migratoires et aux contrôles frontaliers. Il devient dès lors évident que cet espace ne doit pas être considéré comme dissolu simplement parce que les flux migratoires s'estompent au matin de la Grande Dépression.

1. « La grande saignée » : contexte migratoire et identitaire

La migration de travailleurs et de familles du Québec vers les États-Unis entre le milieu du 19^e siècle et le début de la Grande Dépression est bien connue des historiens québécois et américains. Prise en compte depuis le Québec, l'émigration vers la Nouvelle-Angleterre est parfois dépeinte comme « l'événement majeur de l'histoire canadienne-française au XIX^e siècle¹ ». L'usage fréquent à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle d'expressions comme la « grande saignée » ou la « grande hémorragie » pour qualifier cette migration illustre d'ailleurs la gravité du phénomène aux yeux des élites politiques et culturelles de la période, ainsi que le caractère organique que celles-ci confèrent alors à la nation canadienne-française².

Aux États-Unis, l'histoire des migrants originaires du Québec se fonde plutôt à celle des millions de migrants arrivés d'Europe et d'Asie au cours de la même période. À l'échelle nationale, les Franco-Américains ne représentent ni le groupe le plus imposant ni le plus visible, bien qu'ils aient constitué pour certaines autorités politiques et organisations nativistes régionales de la Nouvelle-Angleterre une « race » distincte et étrangère en raison de leur langue et de leur religion³. Le phénomène migratoire est donc perçu par certains comme un épisode de l'histoire nationale canadienne-française ou québécoise, alors que pour d'autres, il s'agit d'un sujet d'histoire américaine ou transnationale, au même titre que l'histoire des Italo-Américains ou des Irlando-Américains⁴.

¹ Albert Faucher, cité dans Dean Louder (dir.), *Le Québec et les francophones de la Nouvelle-Angleterre* (Québec : Presses de l'Université Laval, 1990), 56.

² Pour Lionel Groulx, une des voix les plus influentes du nationalisme canadien-français de la première moitié du 20^e siècle, la nation se distingue de l'État par son organicité : « La nation, à l'inverse [de l'État], était un "organisme" naturel, un "être" vivant, et représentait une réalité beaucoup plus profonde et immuable ». Michel Bock, *Quand la nation débordait les frontières. Les minorités françaises dans la pensée de Lionel Groulx* (Montréal : Éditions HMH, 2004), 98-99.

³ David Vermette, *A Distinct Alien Race: The Untold Story of Franco-American, Industrialization, Immigration, Religious Strife* (Montréal : Baraka Books, 2018).

⁴ Moins de travaux ont été consacrés à l'histoire des Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre depuis le début du 21^e siècle, mais la recherche sur les francophonies d'Amérique demeure très dynamique et s'ouvre de plus en plus à l'histoire des peuples autochtones et des francophones afro-descendants. Voir notamment : France Martineau et al. (dir.), *Francophonies nord-américaines : langues, frontières et idéologies* (Québec : Presses de l'Université Laval, 2018).

1.1 Histoire des Franco-Américains : survol historiographique

Depuis les cris d'alarme du clergé, des politiciens et des intellectuels de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle jusqu'aux études scientifiques des géographes, des sociologues, des littéraires et des historiens des migrations de la deuxième moitié du 20^e siècle, de nombreux intervenants ont tenté de dresser le portrait du phénomène migratoire, d'en expliquer les causes et, dans certains cas, d'y proposer des solutions. Entre 1986 et 1991, au cœur d'une période faste des recherches sur le sujet⁵, quatre synthèses sont publiées à propos de l'histoire des Franco-Américains⁶. Celles de François Weil et d'Yves Roby se démarquent du lot en ce qu'elles renouvèlent et précisent les thèmes et les objets à partir desquels aborder le phénomène. On s'y intéresse notamment aux causes des départs, aux conditions socioéconomiques des migrants et aux moments forts de leur groupisation, ou de leur solidarité ethnique.

François Weil, historien français spécialiste de l'industrialisation et des travailleurs, constate que la majorité des chercheurs ont jusqu'à la fin des années 1980 concentré leurs efforts sur l'histoire de l'élite franco-américaine⁷. Il propose pour sa part une approche plus anthropologique, basée sur la conscience de classe et sur la conscience ethnique. Il défend une vision volontariste de l'immigration canadienne-française aux États-Unis, n'attribuant pas de facto tous les départs à la seule indigence des migrants⁸. Il ne réfute pas les difficultés économiques de la population majoritairement rurale du Québec au cours de la seconde moitié du 19^e siècle, mais rappelle que les individus et les familles qui sont parties ne se laissent pas guider aveuglément par la faim ; ils décident, face aux obstacles qu'ils rencontrent, d'agir et de réorienter leur destinée. Si on passe la frontière plutôt que de rejoindre les plaines de l'Ouest

⁵ Notamment marqué par les travaux initiés par Claire Quintal à l'Institut français du Collège de l'Assomption à Worcester, Massachusetts, et par ceux de la Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord (CEFAN).

⁶ Gérard J. Brault, *The French-Canadian Heritage in New England* (Hanover : University Press of New England, 1986) ; Armand Chartier, *Histoire des Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre, 1775-1990* (Québec : Septentrion, 1991) ; Yves Roby, *Les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre (1776-1930)* (Québec : Septentrion, 1990) et François Weil, *Les Franco-Américains (1860-1980)* (Paris : Belin, 1989). L'historien conservateur Robert Rumilly a publié une première tentative de synthèse dans les années 1950, mais la représentativité et l'objectivité du document laissent à désirer ; il s'agissait alors d'une commande de la Société Saint-Jean-Baptiste, une des organisations ethnoculturelles les plus impliquées dans le projet identitaire franco-américain depuis la fin du 19^e siècle. Robert Rumilly, *Histoire des Franco-Américains* (Montréal : Union Saint-Jean-Baptiste d'Amérique, 1958).

⁷ Weil, *Les Franco-Américains*, 45.

⁸ *Ibid.*, 17.

canadien comme tant de migrants européens, c'est surtout que la courte distance facilite les transports ; qu'elle permet de garder un contact fréquent avec la région d'origine ; et que les emplois industriels de la Nouvelle-Angleterre promettent une amélioration des conditions socioéconomiques beaucoup plus rapide que le défrichage des terres des Prairies⁹. Weil participe par ailleurs de l'établissement de plusieurs grands thèmes de l'histoire des Franco-Américains comme l'importance du travail des enfants et des femmes dans l'unité familiale, la prédominance de l'industrie du textile comme secteur d'emploi des migrants et leur réticence face aux mouvements ouvriers et au syndicalisme¹⁰.

Yves Roby défend aussi dans ses travaux l'agentivité des migrants, répudiant la vision de ceux qui en font « des êtres brisés, privés de ressort ou de vitalité, des gens ballotés contre leur gré par des forces aveugles sur lesquelles ils n'auraient eu aucune prise¹¹ ». Comme il le rappellera dans son ouvrage rétrospectif *Histoire d'un rêve brisé*¹²?, l'histoire des Franco-Américains ne peut être décrite comme un échec que si on l'évalue à partir des ambitions de l'élite nationaliste canadienne-française ; pour la population franco-américaine qui aspire à l'intégration de ses enfants aux États-Unis, il s'agit plutôt d'une réussite. Roby convainc le lecteur de la nécessité d'élargir et de nourrir le débat en renversant la perspective et en réfléchissant aux caractéristiques de l'identité franco-américaine telles que perçues et formulées par les descendants des migrants qui, sans avoir préservé la langue ou la foi de leurs ancêtres, demeurent attachés à leurs racines et fiers d'en faire la promotion.

Or, pour en arriver à cette lecture, Roby concentre surtout ses efforts autour de l'importance des piliers religieux des communautés franco-américaine, le clergé et la paroisse, ainsi que des différentes postures adoptées par la population envers ces autorités traditionnelles. Roby aborde donc la culture du groupe par le biais des questions d'assimilation, d'intégration et de résistance réifiées par les conflits opposant les « modérés » et les « radicaux » de la

⁹ Cette tendance ne se limite pas aux francophones du Québec. Comme l'a démontré Bruno Ramirez, le phénomène migratoire concerne le Canada en entier, toutes ethnicités ou langues confondues. Bruno Ramirez, avec la collaboration d'Yves Otis, *Crossing the 49th Parallel : Migration from Canada to the United States, 1900-1930* (Ithaca : Cornell University Press, 2001), 184-185.

¹⁰ Weil, *Les Franco-Américains*, 81.

¹¹ Roby, *Les Franco-Américains*, 59-60.

¹² Yves Roby, *Histoire d'un rêve brisé ? Les Canadiens français aux États-Unis* (Sillery : Septentrion, 2007), 11.

survivance¹³, comme la crise sentinelliste¹⁴. Il démontre que si une partie des migrants et de leurs descendants, surtout ceux rassemblés en communautés à l'intérieur des Petits Canadas¹⁵, prêche toujours la survivance, plusieurs se montrent de plus en plus convaincus de la nécessité de consolider les liens avec la société américaine et à atténuer ceux encore conservés avec le Québec. Cette volonté d'intégration passe par l'adaptation des diverses institutions religieuses, éducatives, politiques et culturelles, par exemple en ouvrant la voie à la mixité ethnique des églises, des écoles, des associations et des lieux de socialisation¹⁶. Ces propositions sont loin de faire l'unanimité. Elles sont perçues comme une forme de progrès pour les modérés, mais incarnent une forme de déchéance pour leurs opposants radicaux¹⁷.

Il ne faut donc pas surestimer la portée et la constance du sentiment d'appartenance des migrants et de leurs descendants. Dès les premières générations, et de plus en plus jusqu'à la Grande Dépression, un grand nombre d'entre eux décident de s'établir à l'extérieur des quartiers francophones. Plusieurs anglicisent leur nom et valorisent la présence de leurs enfants dans le

¹³ La survivance est une expression en usage à partir du milieu du 19^e siècle et utilisée depuis par certains intellectuels, notamment Fernand Dumont, pour décrire la posture défensive adoptée par les élites nationalistes canadiennes-françaises à la suite de l'échec des Rébellions de 1838-1839 et de la promulgation de la Confédération canadienne en 1867 et qui aurait perduré jusqu'à la Révolution tranquille au cours des années 1960. Elle vise à protéger et promouvoir les valeurs phares du nationalisme canadien-français, comme la foi catholique et la langue française ; le renouveau religieux et le courant ultramontain au sein de l'Église, présents dans la plupart des pays à majorité catholique dans la deuxième moitié du 19^e siècle, y jouent donc un rôle important. Il s'agit toutefois d'un terme qui peut devenir problématique lorsqu'il reproduit dans l'historiographie le discours militant de l'élite nationaliste plutôt que de décrire une réalité objective partagée par l'ensemble de la population. Je limiterai par conséquent mon usage du terme à la description des discours et des pratiques militantes et politiques, et non à l'état généralisé d'un groupe. En guise d'exemple d'une lecture plus identitaire et culturelle du phénomène, voir : Éric Bédard, *Survivance. Histoire et mémoire du XIX^e siècle canadien-français* (Montréal : Boréal, 2017).

¹⁴ D'abord un conflit entre des militants franco-américains et l'évêque irlandais-américain William Hickey de Providence, Rhode Island, pour leur autonomie face à l'Église américaine, la crise sentinelliste provoque une querelle fratricide au sein des communautés franco-américaines entre ceux que Roby qualifie de radicaux et de modérés. Un journal, *La Sentinelle*, servira aux premiers de tribune pour exprimer leurs opinions et sera cristallisé par les seconds comme totem du mouvement. Roby, *Les Franco-Américains*, 323-329.

¹⁵ La concentration d'individus, d'activités et d'institutions autour des paroisses et des enclaves ethniques parfois surnommées Petits Canadas correspond au mouvement plus large d'ethnisation des regroupements de migrants et de descendants de migrants au cours de la seconde moitié du 19^e siècle et de la première moitié du 20^e siècle aux États-Unis. Voir : Alejandro Portes et Leif Jensen, « What's an ethnic enclave? The case for conceptual clarity », *American Sociological Review* 52 (1987) : 768-71.

¹⁶ Roby, *Les Franco-Américains*, 268-269.

¹⁷ *Ibid.*, 271.

système d'éducation public américain. De plus, malgré les contre-indications du clergé, ils se marient souvent avec des Américains d'autres origines, comme les Irlando-Américains¹⁸.

1.2 Portrait démographique des migrations avant la Grande Dépression

Un certain consensus existe chez les historiens autour des données migratoires compilées au cours des années 1960 par le géographe Ralph D. Vicero¹⁹ et des années 1970 par la démographe Yolande Lavoie, évaluant l'émigration nette du Québec vers les États-Unis aux alentours de 925 000 personnes pour la période allant de 1840 et 1930²⁰. Leurs statistiques permettent surtout de quantifier l'ampleur du phénomène et de confirmer sa concentration géographique dans les États de la Nouvelle-Angleterre, concentration qui se reflète, comme le rapporte Yves Frenette, dans l'intérêt porté à cette région limitrophe et industrialisée par les historiens au détriment d'autres zones de migrations lointaines et agricoles telles que le Midwest américain²¹ et l'Ouest canadien²². Cette prédilection pour la Nouvelle-Angleterre inscrit les migrants dans la mouvance d'urbanisation et d'industrialisation alors en cours aux quatre coins de l'Amérique du Nord, comme l'indique la répartition des migrants et des descendants de migrants en Nouvelle-Angleterre²³. Ceux-ci se déplacent progressivement entre les années 1840 et 1880 des États limitrophes de New York, du Vermont, du New Hampshire et du Maine vers les États à forte croissance industrielle du Massachusetts, du Rhode Island et du Connecticut²⁴.

¹⁸ À l'extérieur des conflits institutionnels et d'inévitables altercations quotidiennes, les rapprochements et la coopération entre les individus associés aux deux groupes, notamment par la voie de mariages dits mixtes, sont fréquents dès la fin du 19^e siècle et s'accroissent au 20^e siècle. Barry Rodrigue, « Francophones, pas toujours, mais toujours Franco-Américains », dans Dean Louder et Éric Waddell (dir.), *Franco-Amérique* (Sillery : Septentrion, 2017), 132.

¹⁹ Ralph D. Vicero, « Immigration of French Canadians to New England, 1840-1900. A Geographical Analysis » (Thèse de Ph. D., Université du Wisconsin, 1968).

²⁰ Statistiques compilées par Yolande Lavoie et présentées dans Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain* (Montréal, Boréal, 1989), 36.

²¹ À propos des migrants qui ont choisi la région du Midwest américain, voir : Jean Lamarre, *Les Canadiens français du Michigan. Leur contribution dans le développement de la vallée de la Saginaw et de la péninsule de Keweenaw, 1840-1914* (Sillery : Septentrion, 2000).

²² Yves Frenette, « L'historiographie des Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre, 1872-2015 », *Bulletin d'histoire politique* 24, 2 (2016) : 75.

²³ Weil, *Les Franco-Américains*, 16-17.

²⁴ Yves Roby, *Les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre : rêves et réalités* (Québec : Septentrion, 2000), 26 : « En 1860, le Vermont compte plus de 44 % des Canadiens français installés en Nouvelle-Angleterre, et le Massachusetts, 20,8 % ; c'est à peine plus que le 20 % du Maine. En 1900, le tableau est complètement transformé. On dénombre 48 % des Canadiens français au Massachusetts, 10,6 % au Rhode Island alors qu'on n'en

La périodisation retenue pour les recherches de Lavoie et qui englobe celles de Vicerio est aussi plutôt consensuelle chez les historiens puisqu'elle permet de cerner un phénomène migratoire singulier, justement en raison de son enchevêtrement avec l'industrialisation et l'urbanisation, qui le distingue de l'époque de grande mobilité territoriale associée à l'époque de la Nouvelle-France²⁵ ainsi que de la migration de travailleurs spécialisés et de leur famille nucléaire qui reprend au lendemain de la Seconde Guerre mondiale²⁶. Non seulement les départs du Québec vers les États-Unis sont-ils proportionnellement plus nombreux entre 1840 et 1930, mais l'ampleur et la fréquence des arrivées en Nouvelle-Angleterre permettent l'apparition d'enclaves urbaines et de concentrations régionales, comme c'est le cas de la zone industrielle comprenant le sud-est du New Hampshire, le sud-ouest du Maine, le Rhode Island et le nord-est du Massachusetts. Comme j'aurai l'occasion de le présenter aux chapitres 2 et 4, ces zones favorisent le développement de réseaux institutionnels franco-américains et deviendront la destination de prédilection des artistes francophones montréalais lors de leurs tournées américaines.

C'est au cours des décennies 1870 à 1900 que se déplacent les plus importants contingents de migrants : l'émigration nette, basée sur les données du Bureau de l'immigration des États-Unis et sur le nombre de rapatriés enregistrés à la frontière canadienne, est d'environ 120 000 personnes entre 1870 et 1880, 150 000 entre 1880 et 1890, et 140 000 entre 1890 et 1900 ; soit environ 10 % de la population du Québec au cours de chacune de ces décennies²⁷. La crise économique qui frappe l'Amérique du Nord entre 1873 et 1879 joue dans ce contexte un rôle majeur, puisque ses répercussions se font sentir plus longtemps au Canada qu'aux États-Unis. Entre 1900 et 1920, on assiste à un ralentissement des départs, notamment en raison de la reprise économique au Canada et de l'impact de la Première Guerre mondiale. Les mouvements

compte que 13,4 % au Maine et 7,9 % au Vermont. » Bruno Ramirez ajoute à ce sujet que si les migrants du Québec se déplacent de plus en plus vers le sud de la région, c'est notamment parce que les industriels y engagent les enfants. Voir Ramirez, *Crossing the 49th Parallel*, 19.

²⁵ Christian Morissonneau, « Nommer l'Amérique », dans Louder et Waddell (dir.), *Franco-Amérique*, 29-41.

²⁶ Bruno Ramirez, « Mexicans, Canadians, and the Reconfiguration of Continental Migrations, 1915-1965 », dans Benjamin Bryce et Alexander Freund (dir.), *Entangling Migration History, Borderlands and Transnationalism in the United States and Canada* (Gainesville : University Press of Florida, 2015), 88-93.

²⁷ Yolande Lavoie, « Les mouvements migratoires des Canadiens entre leur pays et les États-Unis au XIX^e et au XX^e siècles : étude quantitative », dans Hubert Charbonneau (dir.), *La population du Québec : études rétrospectives* (Montréal : Boréal Express, 1973), 78.

de population reprennent toutefois en vigueur dans la décennie 1920, alors que l'émigration nette remonte aux alentours de 130 000 personnes. Ce regain est partiellement attribuable à la récession de 1921 qui frappe durement le Québec alors que les États-Unis s'en sortent en une année et entrent pour le reste de la décennie dans une période d'expansion sans précédent²⁸ ; aux nouvelles politiques d'immigration américaines favorisant les Canadiens au détriment des Européens du Sud et de l'Est ; et à une transition à la modernité agricole qui provoque l'inflation des coûts d'équipement dans la décennie suivante²⁹. Or, considérant l'augmentation rapide de la population du Québec à ce moment, ce chiffre ne représente alors que 5,6 % des résidents de la province, un pourcentage comparable à celui en vigueur lors des deux décennies précédentes.

Les données recueillies montrent que le mouvement de rapatriement des migrants au Québec, généralement associé à la Grande Dépression et aux années précédant la Seconde Guerre mondiale, débute dès la deuxième moitié de la décennie 1920³⁰. Les années qui précèdent le début de l'âge d'or des tournées canadiennes-françaises en Nouvelle-Angleterre sont donc caractérisées par une mobilité multilatérale. Les départs et les retours incessants accélèrent et facilitent les contacts et les échanges culturels de part et d'autre de la frontière. Comme le suggère Barry Rodrigue, ces statistiques impressionnantes du point de vue québécois doivent toutefois être relativisées à la lumière de l'ensemble des données sur l'immigration aux États-Unis pour la même période, données qui expliquent au moins en partie le peu de visibilité de l'ethnicité franco-américaine à l'échelle nationale :

On a beaucoup parlé d'« exode » ou de « diaspora », ce qui était certainement vrai du point de vue du Québec ainsi que des Franco-Américains eux-mêmes : dès 1900, un demi-million de migrants équivalait au tiers de la population du Québec. Or, la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle s'avèrent une période de grande migration pour plusieurs nationalités, même pour les Britanniques et les *Yankees*. En fait, durant la grande vague migratoire, de 1880 à 1930, les Canadiens français ne comptaient que pour 2 % des 27 millions d'immigrants qui sont arrivés aux États-Unis³¹.

²⁸ Roby, *Les Franco-Américains*, 279.

²⁹ *Ibid.*, 276-277.

³⁰ Mathilde Bourgeon, Thalia D'Aragon Giguère et Élisabeth Vallet, « Les flux migratoires à la frontière québéco-américaine », *Quebec Studies* 64 (2017) : 146. Pour une étude complète des migrations des États-Unis vers le Québec, voir : Paul-André Linteau, « Les migrants américains et franco-américains au Québec, 1792-1940 : un état de la question », *Revue d'histoire de l'Amérique française* 53, 4 (2000) : 561-602.

³¹ Rodrigue, « Francophones, pas toujours », 130.

Le phénomène est toutefois plus perceptible à l'échelle de la Nouvelle-Angleterre. Au tournant du 20^e siècle, les migrants originaires du Québec, au nombre de 573 000, composent le groupe ethnoculturel dominant de la majorité des centres industriels de la région³². Au début des années 1930, ils sont environ 743 000 à y habiter³³. Le recensement américain de 1930 permet pour sa part de noter la présence de 99 113 hommes et de 100 242 femmes nés au Canada et ayant le français comme langue maternelle aux États-Unis, majoritairement dans les États du Nord-est. Puisque certains d'entre eux partent pour de bon, que d'autres s'installent temporairement avec l'intention de revenir au Québec, et que d'autres encore se déplacent au gré des contrats saisonniers, le nombre de migrants ayant traversé la frontière s'avère par ailleurs probablement beaucoup plus élevé que celui établi en tant qu'émigration nette ; surtout lorsqu'on considère le laxisme du contrôle frontalier jusqu'au tournant du 20^e siècle.

1.3 Faire et défaire la frontière : politiques d'immigration et contrôle frontalier

Les statistiques migratoires sont intimement liées à l'histoire de la frontière canado-américaine et à celle des politiques d'immigration aux États-Unis, et ce malgré les fluctuations dans l'application des restrictions par les autorités en place³⁴. Les politiques d'immigration effectives entre les années 1880 et la Grande Dépression visent principalement à freiner l'immigration venant d'Europe de l'Est et du Sud ainsi que de l'Asie, de sorte que la mobilité des migrants intracontinentaux venant du Canada et du Mexique s'en trouve peu affectée. De même, la proximité géographique et la possibilité de se déplacer à peu de frais grâce à l'amélioration des systèmes routiers et ferroviaires encouragent les allers-retours entre territoires nationaux. Or, il faut prendre en compte que l'impact des politiques d'immigration dépasse le seul contrôle des corps ; lorsque de nouvelles régulations et de nouvelles restrictions

³² Ramirez, *Crossing the 49th Parallel*, 19.

³³ Roby, *Les Franco-Américains*, 282.

³⁴ La frontière entre le Canada et les États-Unis, et incidemment sa portion québécoise, est l'objet de dispute dès la période englobant la Guerre de sept ans et la guerre d'indépendance américaine (1756-1783). Les conflits frontaliers entre les gouvernements britanniques et américains dans les décennies suivantes, tels que la Guerre anglo-américaine (1812-1815) et la Guerre d'Aroostook dans le Maine (1838-1839) entraînent le déploiement de ressources militaires ainsi que la construction ou le renforcement de nombreux postes et forts au long de la frontière qui permettent dès lors une certaine surveillance à la ligne de partage des territoires. Le tracé frontalier s'est ensuite vu négocié et redessiné jusqu'à la signature du traité Webster-Ashburton par les Américains et les Britanniques en 1842. Voir : Charles Perry Stacey, « The Myth of the Unguarded Frontier 1815-1871 », *American Historical Review* 56, 1 (1950) : 1-18.

entrent en vigueur, elles participent de la promotion et de la légitimation de discours et de pratiques qui elles peuvent porter atteinte aux migrants³⁵. Ultiment, les comportements adoptés face à ces discours et ces pratiques par les migrants et leurs descendants participent de la consolidation de leurs propres stratégies identitaires, sociales et politiques visant soit la résistance, soit l'intégration ou, le plus souvent, un amalgame de ces positions.

La mobilité des migrants circulant entre le Québec et les États de la Nouvelle-Angleterre demeure peu affectée au cours de la période initiale de création et d'application de lois d'immigration et de contrôles frontaliers. La première restriction majeure issue de la politique migratoire américaine, le *Chinese Exclusion Act* de 1882, vise à freiner l'immigration de Chinois initiée par le développement accéléré de la côte ouest du pays. Le sentiment anti-asiatique entraîne toutefois des retombées indirectes auprès des migrants du Québec établis en Nouvelle-Angleterre. Le colonel Carroll Davidson Wright, alors directeur du Bureau des statistiques du travail du Massachusetts, les qualifie dans son rapport annuel de 1881 de « Chinois de l'Est ». La comparaison tient du fait qu'ils sont à son avis, et à l'instar des migrants asiatiques, inassimilables, désintéressés de la vie politique américaine et peu enclins à s'y implanter de façon permanente. Grâce à leur protestation, des journalistes, des curés et d'autres membres prestigieux des communautés franco-américaines arrivent à obtenir audience auprès de Wright et à défendre la possibilité d'être loyaux aux États-Unis tout en faisant preuve d'attachement envers leur culture d'origine³⁶. Cet épisode ne se traduit donc pas par une diminution des arrivées, mais constitue un jalon important de la formation d'une solidarité ethnoculturelle franco-américaine à travers la Nouvelle-Angleterre.

L'étai se resserre progressivement à partir des années 1890. En raison du nombre de migrants européens utilisant le Canada comme tremplin vers les États-Unis, les deux pays en viennent à un accord en 1894 qui permet aux officiers américains d'inspecter les nouveaux

³⁵ L'historien Roger Daniels rappelle à ce propos que si les années 1883 à 1913 sont présentées dans l'historiographie comme étant la période de la régulation et les années 1913 à 1929 comme la période de l'application des restrictions, il faut plutôt y voir un continuum, chaque régulation rendant la prochaine restriction plus facile à opérationnaliser. Roger Daniels, *Guarding the Golden Door: American Immigration Policy and Immigrants since 1882* (New York : Hill & Wang, 2005), 3.

³⁶ Bruno Ramirez, *Par monts et par vaux : migrants canadiens-français et italiens dans l'économie nord-atlantique, 1860-1914*, traduit par Christiane Teasdale (Montréal : Boréal, 1991), 129-131.

arrivants dans les ports canadiens afin de déterminer de leur éligibilité³⁷. Ce n'est toutefois qu'au cours de la décennie 1900 que le contrôle terrestre s'étend de façon plus systématique. Selon Bruno Ramirez, en 1908, un cordon de postes frontaliers s'étend d'est en ouest, assurant l'inspection des voyageurs et la collecte de données plus précises sur les migrations entre les deux pays³⁸. À cela s'ajoute la création du Bureau of Immigration and Naturalization et la promulgation du Naturalization Act de 1906 qui rendent plus complexe le processus de naturalisation des migrants qui doivent à partir de ce moment se soumettre à un test d'anglais³⁹. L'adoption de ces nouvelles mesures de contrôle, la croissance de l'économie canadienne et à la mise en place de lois progressistes interdisant le travail des enfants en Nouvelle-Angleterre expliquent donc, au moins partiellement, le ralentissement relatif de la migration vers le sud entre les décennies 1900 et 1920.

La recrudescence du nativisme américain au cours de la Première Guerre mondiale pose les bases de politiques migratoires plus sévères dans la décennie suivante. Dès 1917, une nouvelle loi sur l'immigration impose des tests allant de l'alphabétisation des migrants à leur capacité à subvenir à leurs besoins en sol américain. Toutefois, elle vise encore principalement les migrants transatlantiques. Partant des bases mises en place par le Emergency Quotas Act de 1921, le Johnson-Reed Act de 1924 établit un système de quotas par hémisphère et par nationalité d'origine profondément raciste qui vise surtout à freiner la migration en chaîne des migrants venant d'Europe de l'Est et du Sud, jugés inassimilables. En théorie, cette loi épargne encore une fois la migration en provenance du Canada et du Mexique, puisque ces deux pays font partie de l'hémisphère occidental et bénéficient donc des sédiments idéologiques de la Doctrine Monroe et de l'unité symbolique des Amériques. Elle légitime toutefois, comme la loi de 1882, une attitude négative face aux migrants. Plus concrètement, elle entraîne aussi une complexification de la bureaucratie qui accélère le déclin des mouvements transfrontaliers du nord au sud.

³⁷ Ramirez, *Crossing the 49th Parallel*, 42.

³⁸ *Ibid.*, 44-45.

³⁹ Mark Paul Richard, *Loyal but French: The Negotiation of Identity by French-Canadian Descendants in the United States* (East Lansing : Michigan State University Press, 2008), 74.

En réaction à la crise économique qui s'envenime en 1930, le cabinet du président Herbert Hoover met en place une série de décrets visant à réduire drastiquement l'émission de visas de travail⁴⁰. Ces mesures, qui touchent pour une première fois plus directement les travailleurs en provenance du Canada et du Mexique, ne font que s'ajouter à la lourdeur de la bureaucratie héritée des lois mises en place au cours des trois décennies précédentes, mais marquent symboliquement la fin d'une période faste de mouvements transfrontaliers.

Au-delà des causes économiques et politiques, la régularité des mouvements de population entre le Québec et la Nouvelle-Angleterre au cours de la deuxième moitié du 19^e siècle et des trois premières décennies du 20^e siècle s'explique par l'efficacité des chaînes migratoires. Cette stratégie met à profit l'amélioration progressive des moyens de transports (implantation et modernisation des systèmes ferroviaires et routiers) et de communication (accélération du service postal, popularisation du télégraphe et plus tard du téléphone) pour établir des réseaux de solidarité basés sur la famille et sur les lieux d'origine⁴¹. Les migrants déjà établis dans les villes de la Nouvelle-Angleterre assurent ainsi l'efficacité des premières étapes de l'arrivée de leurs proches en leur offrant l'hébergement, en facilitant la recherche et la location d'un logis ou en recommandant leur embauche à un employeur. La proximité géographique du Québec facilite énormément la mise en place de ces chaînes ; il est en effet moins vertigineux de partir lorsqu'il est possible de revenir en quelques jours, même en quelques heures, dans sa région d'origine. La présence d'un milieu d'accueil composé de personnes-ressources et, à partir des années 1870, de sociétés de secours mutuel et d'organisations ethnoculturelles⁴² fournit ainsi aux migrants la confiance nécessaire pour faire le grand saut.

⁴⁰ Daniels, *Guarding the Golden Door*, 60-61.

⁴¹ Selon Ramirez, environ 65 % des personnes-ressources aux États-Unis qui permettent la mise en place des chaînes migratoires entre 1906 et 1930 ont des liens familiaux avec les migrants. Suivent ensuite les amis, qui représentent environ 8 % des cas. Voir : Ramirez, *Crossing the 49th Parallel*, 77, tableau 2.

⁴² Yves Frenette, « La genèse d'une communauté canadienne-française en Nouvelle-Angleterre : Lewiston, Maine, 1800-1880 » (Thèse de Ph.D., Université Laval, 1988), 286.

1.4 L'identification distincte et l'inclusion sélective des Franco-Américains⁴³

Les dirigeants canadiens-français s'intéressent aux départs vers les États-Unis dès la fin des années 1840, comme en témoignent les enquêtes publiques de 1849, 1851 et 1857⁴⁴. Yves Roby relate toutefois que c'est au lendemain de la Guerre de Sécession que l'alarme est véritablement lancée, en raison de l'ampleur que prend le phénomène. L'attitude envers les migrants est alors généralement négative au sein de l'élite du Québec qui associe la migration à une forme de trahison⁴⁵. Pour eux, ceux qui tournent le dos à la nation ou à la « race » ne font conséquemment plus partie des leurs⁴⁶.

À la suite des grandes vagues migratoires des années 1870 et 1880 ainsi que de l'échec des campagnes de rapatriement⁴⁷, ces élites n'ont d'autre choix que de constater leur incapacité à retenir les populations rurales en quête de conditions socioéconomiques plus favorables. Un discours providentialiste, notamment promu par l'élite récemment ou temporairement établie aux États-Unis, se développe en parallèle des critiques qui continuent à fuser. On y met en valeur les migrants et leur qualité de « soldats d'avant-garde » de la civilisation française et du catholicisme en Amérique⁴⁸. Ce discours inclusif et optimiste à propos des Canadiens français de la Nouvelle-Angleterre est toutefois annonciateur de la formation d'une identification de groupe distincte, celle des Franco-Américains, qui se consolide au cours des deux premières décennies du 20^e siècle⁴⁹.

⁴³ Cette sous-section est tirée en partie d'un article publié en 2018 à propos de la mémoire des Franco-Américains dans la culture populaire québécoise. Voir : Pierre Lavoie, « Moi, c'est l'Autre. L'histoire des Franco-Américains dans la culture populaire télévisuelle et cinématographique au Québec (1949-1992) », *Revue d'histoire de l'Amérique française* 71, 3-4 (2018) : 116-119.

⁴⁴ Roby, *rêves et réalités*, 40.

⁴⁵ Frenette, « L'historiographie », 76.

⁴⁶ Pierre Anctil, « La Franco-Américanie et le Québec : une solidarité à réinventer », *L'action nationale* (juin 1990) : 834. Cette phase d'exclusion est souvent synthétisée dans l'historiographie par une déclaration attribuée à George-Étienne Cartier par Alexandre Belisle, mais dont la véracité et l'exactitude ne font pas consensus chez les historiens : « Laissez-les partir, c'est la canaille qui s'en va ». Roby, *rêves et réalités*, 41.

⁴⁷ *Ibid.*, 47-8.

⁴⁸ Yves Roby, « Les Canadiens français émigrés, des “soldats d'avant-garde” de l'idée française et catholique : autopsie d'un rêve », dans Guy Lachapelle (dir.), *Le destin américain du Québec : américanité, américanisation et anti-américanisme* (Québec : Presses de l'Université Laval, 2010), 34.

⁴⁹ Roby, *rêves et réalités*, 76 et 163. La popularisation de l'usage de l'appellation Franco-Américain s'inscrit dans le phénomène d'invention de l'ethnicité aux États-Unis au cours de la deuxième moitié du 19^e siècle et de la première moitié du 20^e siècle évoqué à l'introduction. Voir : Conzen et al., « The Invention of Ethnicity: A Perspective from the U.S.A. », *Journal of American Ethnic History* 12, 1 (1992) : 11.

Au Québec, sans grande surprise, lorsque les migrants sont moins nombreux à traverser la frontière, les élites culturelles et politiques se prononcent plus rarement sur le phénomène ; alors qu'on assiste à une résurgence des interventions publiques lorsque les départs reprennent, comme c'est le cas au cours des années 1920⁵⁰. Ces discours concurrents, qui coexistent pour la plus grande partie de la période des migrations, tiennent autant de la réaction émotive que de la tactique politique et de la rhétorique⁵¹, la volonté de « faire » le Canada français n'excluant pas la réalité des sentiments entretenus à son sujet. L'historiographie situe l'accélération de la distanciation des identifications de groupe franco-américaines, canadiennes-françaises et québécoises entre la Seconde Guerre mondiale et la fin de la Révolution tranquille⁵². Les représentants des communautés franco-américaines, nombreux et vocaux lors des Congrès de la langue française au Canada en 1912 et en 1937, se font en effet plus discrets lors de celui de 1952 et sont pratiquement absents des États généraux du Canada français de 1966 à 1969.⁵³

Au cours de la première moitié du 20^e siècle, l'élite culturelle, sociale et politique à la tête des institutions franco-américaines s'est prévaluée de différents récits historiques pour répondre à des impératifs de défense et de promotion de son identité ethnoculturelle⁵⁴. Les plus radicaux privilégient les récits qui mettent en valeur la continuité historique avec le Canada français, alors que les plus modérés favorisent ceux qui justifient l'adaptation et l'intégration

⁵⁰ L'intérêt au Québec pour les communautés francophones de la Nouvelle-Angleterre aurait drastiquement chuté chez les intellectuels après 1930, contrairement aux pratiques artistiques étudiées dans le cadre de cette thèse. Damien-Claude Bélanger, *Prejudice and Pride: Canadian Intellectuals Confront the United States, 1891–1945* (Toronto : University of Toronto Press, 2011), 20.

⁵¹ Damien-Claude Bélanger s'est affairé à confronter les différents propos tenus par l'abbé Lionel Groulx à propos de l'émigration canadienne-française à sa pensée générale. Selon Bélanger, lorsque Groulx dénonce l'affaiblissement de la nation canadienne-française par sa dispersion et lorsqu'il vante la hardiesse nationale des élites franco-américaines, c'est surtout son antimodernisme et son antilibéralisme qui transparaissent. Damien-Claude Bélanger, « L'abbé Lionel Groulx et les conséquences de l'émigration canadienne-française aux États-Unis », *Quebec Studies* 33, 1 (2002) : 53-73.

⁵² Anctil, « La Franco-Américanie », 834, 835 et 841. Anctil attribue cette distanciation à la sécularisation de l'État, à l'émergence du nationalisme de gauche et à la redéfinition des limites géographiques de son action.

⁵³ Les études de cas de pratiques artistiques populaires présentées au cours des chapitres suivants tendent à nuancer ces conclusions, à défaut de les réfuter entièrement.

⁵⁴ Des historiens ont recensé des usages semblables de la mémoire des héros de la Nouvelle-France au Canada. Voir : Alan Gordon, *The Hero and the Historians : Historiography and the Uses of Jacques Cartier* (Vancouver : University of British Columbia Press, 2010) ; et Patrice Groulx, *Pièges de la mémoire : Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous* (Hull : Vents d'Ouest, 1998).

des leurs à la société et à la culture américaine⁵⁵. Roby résume en ces termes le rapport à l'histoire des élites franco-américaines :

C'est pour confondre les élites québécoises que l'on propose une lecture messianique du passé québécois, pour convaincre l'épiscopat irlandais que l'on dépeint les risques de l'assimilation des catholiques franco-américains, pour combattre les xénophobes américains que l'on présente le Franco-Américain comme un Américain modèle, pour susciter l'enthousiasme de la jeunesse franco-américaine que l'on invoque les grandeurs du fait français en Amérique⁵⁶.

En ayant recours à l'histoire pour se légitimer aux yeux des autres et pour « abreuver l'idéologie de la Survivance⁵⁷ », les élites franco-américaines ont contribué à façonner une identification de groupe distincte du Canada français. Pour Yves Frenette, l'appellation « Franco-Américains » est d'ailleurs révélatrice : « En effet, pour plusieurs membres de l'élite, cette nouvelle identité passait par la France, car ils avaient besoin du prestige et du caractère "antique" de la grand-mère patrie pour rehausser le leur dans une nation qui devenait de plus en plus cosmopolite⁵⁸. » Déjà en 1909, on promeut les racines profondes de la présence française en Amérique : « la mère patrie des Franco-Américains n'était pas seulement le Québec, mais toute la partie septentrionale du continent américain, arpentée par les missionnaires, les coureurs des bois, les explorateurs et les hommes de guerre français⁵⁹. »

Ces appropriations de l'histoire française et américaine à des fins de distinction se font plus souveraines à partir des années 1930, lorsque l'afflux de nouveaux arrivants est ralenti pendant près de deux décennies par la Dépression puis par la Seconde Guerre mondiale. Des intellectuels comme Josaphat Benoit ne se gênent plus pour dire qu'ils sont « des Américains depuis plusieurs générations, comme le prouve notre histoire, mais des Américains catholiques, de descendance française et parlant deux langues⁶⁰ ». Ils se réclament en ce sens d'une culture ethnique, plutôt que migrante. Le géographe Dean Louder enjoint toutefois ses lecteurs à

⁵⁵ Roby, *rêves et réalités*, 67. Roby rappelle aussi que la plupart des gens ne se situent pas dans les extrêmes ; ils veulent seulement le contexte le plus facile pour leur famille. *Ibid.*, 105.

⁵⁶ Roby, *rêve brisé*, 76.

⁵⁷ Frenette, « L'historiographie », 75.

⁵⁸ *Ibid.*, 78.

⁵⁹ *Ibid.*, 79. Leslie Choquette parle à ce sujet d'un « mythe de la Nouvelle-France », qui aurait persisté au-delà des années 1960 pour bien des Franco-Américains. Leslie Choquette, « Le mythe de la Nouvelle-France en Nouvelle-Angleterre », *Quebec Studies* 33 (2002) : 129.

⁶⁰ Frenette, « L'historiographie », 81.

distinguer clairement ce projet identitaire des élites franco-américaines de la réalité perçue et imaginée par les descendants de migrants du Québec qui sont moins investis dans les batailles culturelles et politiques :

The most highly visible Franco-Americans were those who received and read *La Presse* and *Le Devoir*, who made at least one annual pilgrimage to Montreal or Quebec City, perhaps to attend the *Congrès de la langue française*, to coordinate activities of the Association Canado-Américaine, or, eventually, to meet with other members of the *Conseil de la Vie française en Amérique*. For ordinary Franco-Americans, however, Quebec, while continuing to constitute an important bloc within the collective memory—an image of an archaic society in a progressive America—would gradually fade from daily concerns⁶¹.

Lorsqu'on prend en compte, d'une part, l'expérience de la majorité des migrants et des descendants de migrants qui s'intègrent à la société américaine à l'extérieur des Petits Canadas et, d'autre part, la parole influente des élites modérées qui encouragent une forme de survivance faite de compromis, il semble ainsi évident qu'au moment où s'estompent les grands mouvements migratoires vers le sud, des formes d'identification autonomes se sont déjà détachées du projet national canadien-français.

2. Arts populaires et divertissement en contexte transnational

2.1 À la recherche de la culture franco-américaine : le biais folklorisant

Dans les premières décennies du 20^e siècle, la plupart des descendants des premières vagues de migrants du Québec installés en Nouvelle-Angleterre accèdent à un statut socioéconomique plus avantageux que celui observé dans la seconde moitié du 19^e siècle. Leur niveau de vie moyen les situe alors dans une catégorie matériellement supérieure aux nouveaux arrivants de l'est et du sud de l'Europe⁶². À l'instar de leurs pairs ouvriers nord-américains, ils investissent au cours des deux premières décennies du 20^e siècle la sphère du divertissement et

⁶¹ Dean Louder, « Reflections on le Québec d'en Haut et le Québec d'en bas », *Journal of Cultural Geography* 8, 2 (1988) : 40.

⁶² Comme le souligne Bruno Ramirez, le positionnement des Franco-Américains dans le portrait ethnoculturel américain s'améliore au fil des générations, leur permettant d'éviter partiellement les pires affres du nativisme au début du 20^e siècle. Voir : Ramirez, *Par monts et par vaux*, 155-156.

des loisirs à plus grande échelle, notamment grâce à la diminution sensible des heures travaillées, à l'instauration progressive des congés le samedi et à l'augmentation générale de leur niveau de vie⁶³. Les historiens québécois présentent souvent cette ouverture à la culture du loisir comme une pente glissante vers l'acculturation au pays d'accueil, comme en témoigne cette mise en garde d'Yves Roby :

On ne saurait surestimer les conséquences culturelles de ces formes de divertissement. À beaucoup de jeunes, le théâtre populaire et surtout le cinéma offrent un premier contact soutenu avec la culture américaine [...] à l'occasion, des troupes québécoises, comme celle du Théâtre national de Montréal, effectuent des tournées en Nouvelle-Angleterre. Mais la concurrence est inégale. Comment ces spectacles rivaliseraient-ils avec ceux mettant en vedette des Mary Pickford et Charles Chaplin et dont les journaux francophones parlent abondamment⁶⁴ ?

La prépondérance de la langue et de la foi comme marqueurs de l'identité franco-américaine transparait dans les travaux consacrés à la culture populaire et au folklore des Franco-Américains. Ces marqueurs orientent le regard des chercheurs et contribuent à réifier le statut ethnique des migrants et de leurs descendants en isolant, d'une part, ceux-ci de la culture américaine, créant de ce fait l'illusion de cultures essentiellement distinctes et fixes et, d'autre part, en écartant les pratiques artistiques et culturelles jugées trop américaines ou américanisées des objets d'étude légitimes de la culture franco-américaine⁶⁵.

S'intéressant aux traditions folkloriques et à la culture populaire des Franco-Américains de Lowell, Massachusetts, Brigitte Lane rassemble un nombre impressionnant de légendes, de contes, de chansons et de blagues traditionnels toujours en circulation au début des

⁶³ Gary Gerstle, *Working Class Americanism: The Politics of Labor in a Textile City, 1914-1960* (Cambridge : Cambridge University Press, 1989), 121.

⁶⁴ Roby, *Les Franco-Américains*, 242. Les références à la consommation et à la production de culture populaire se font aussi rares chez Weil. Il se contente d'évoquer rapidement la préservation des traditions canadiennes-françaises en chanson et en danse, et l'intégration progressive d'activités présentées comme américaines — comme le baseball, le cirque et le cinéma. Weil, *Les Franco-Américains*, 68-71.

⁶⁵ L'apport de la synthèse d'Armand Chartier sur le plan de la culture et des arts est nettement supérieur à celui de ses contemporains, mais la part accordée aux divertissements et aux arts médiatisés — musique, radio, cinéma — est encore une fois mineure. Chartier y voit des terrains d'analyse rapide ; les formes associées à la production anglo-américaine lui apparaissent de facto comme des facteurs d'assimilation et sont donc de peu d'intérêt pour définir et distinguer la culture authentiquement franco-américaine. Chartier, *Histoire des Franco-Américains*, 61-70, 128-138, 242-252, et 373-382. Voir aussi à ce sujet : Claire Quintal (dir.), *Le patrimoine folklorique des Franco-Américains* (Québec : Conseil de la vie française en Amérique, 1986).

années 1980⁶⁶. Elle défend l'hypothèse qu'il existe un folklore propre aux Franco-Américains, distinct des folklores français et canadiens-français. Pour ce faire, elle entreprend de décrire leur culture ethnique en la situant dans le contexte culturel américain, alors en pleine transition entre le paradigme du creuset (*melting pot*) et celui de la mosaïque (*mosaic of people*)⁶⁷. Lane présente la chanson folklorique franco-américaine comme l'héritage d'une série de migrations : de la France à la Nouvelle-France, puis du Canada français à la Nouvelle-Angleterre⁶⁸. Les veillées familiales, lieu privilégié des prestations et de la transmission de ces chansons pendant la première moitié du 20^e siècle — favorisant l'aspect participatif des chansons à réponses souvent accompagnées de violon, de musique à bouche, d'accordéon et de cuillères —, perdent en popularité autour de la Seconde Guerre mondiale en raison, selon la chercheuse, de l'assimilation progressive des francophones et de la popularité de la radio⁶⁹.

Depuis les premières décennies du siècle, beaucoup de foyers franco-américains possèdent des cahiers de chansons. Ces cahiers sont pour Lane une trace du passage de la culture immigrée à la culture ethnique, qu'elle associe corollairement au passage d'une culture rurale à une culture urbaine et industrielle⁷⁰. C'est pour garder son pouvoir d'expression dans la communauté que la chanson franco-américaine serait ainsi passée au cours de ces décennies d'un style d'inspiration orale-traditionnelle à un style d'inspiration populaire⁷¹. Le groupe le plus fréquemment cité par la chercheuse pour illustrer cette transition est celui des Champagne Brothers⁷². Leur impact, de même que celui des artistes francophones venus du Canada et de la France — elle cite notamment en exemple « La Bolduc », Jean Grimaldi et Théodore Botrel — est dans ce contexte non seulement artistique, mais aussi idéologique, puisqu'ils font selon elle

⁶⁶ Pour y arriver, elle réalise des entrevues auprès de résidents âgés de Lowell afin de connaître leurs récits personnels et de collecter les chansons, les blagues et les histoires dont ils se souvenaient toujours.

⁶⁷ Brigitte Lane, « Franco-American folk traditions and popular culture in a former milltown: aspects of ethnic urban folklore and the dynamics of folklore change in Lowell, Massachusetts » (Thèse de Ph.D., Université Harvard, 1983), 6.

⁶⁸ Brigitte Lane, « De la culture immigrée à la culture ethnique : la chanson populaire d'expression française et l'expérience franco-américaine en Nouvelle-Angleterre », *Études de linguistique appliquée*, 70 (1988) : 51.

⁶⁹ Les clubs sociaux auraient pris le relais pour un temps de la sociabilité, en participant à la conversion de la culture populaire d'un statut privé à un statut public. Lane, « Franco-American folk », 112.

⁷⁰ *Ibid.*, 53.

⁷¹ Au niveau sémantique, les formes chansonnières qui ont survécus en Nouvelle-Angleterre seraient celles qui se sont adaptées à la vie des immigrants et au sentiment ethnique. Lane, « culture immigrée », 54.

⁷² Lane, « Franco-American folk », 440.

la promotion de survivance de la culture française⁷³. Elle ne développe toutefois pas davantage sa réflexion sur l'apport des artistes populaires venus de Montréal et encore moins sur l'influence d'artistes anglophones sur les productions culturelles des Franco-Américains.

Les travaux de Lane sont représentatifs d'une tendance plus large. Lorsqu'il est question d'arts, de pratiques culturelles et de loisirs, l'historiographie portant sur les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre se concentre sur les pratiques folkloriques et ethniques. Outre de rares exceptions, comme le cas des Champagne Brothers, les divertissements « de masse » y sont rapidement catégorisés comme américains et semblent perdre de leur intérêt. Cette recherche du trait distinctif par une lecture ethnicisante et folklorisante voile par conséquent d'autres pratiques inscrites dans les courants culturels de l'époque, comme le sont celles des artistes à l'étude dans cette thèse. Aussi, les recherches sur la culture franco-américaine se limitent la plupart du temps à la période active des migrations, s'arrêtant autour de 1930. C'est pourtant à ce moment que débutent les activités scéniques et médiatiques transnationales de Mary Travers, l'une des chanteuses les plus populaires au Québec ; et de Rudy Vallée, de loin le plus célèbre artiste descendant de migrant du Québec aux États-Unis à l'époque.

2.2 La mobilité des artistes francophones du Nord-est américain avant la Dépression

Dès la deuxième moitié du 19^e siècle, Montréal est intégrée au marché intérieur des industries culturelles et artistiques américaines alors en pleine expansion dans les milieux du théâtre, de la musique et plus tardivement du cinéma. Les circuits de salles de spectacle, les compagnies de distribution de partitions, de disques et de films ainsi que leurs filiales internationales et, à partir des années 1920, la création et l'expansion des réseaux radiophoniques nationaux encouragent et facilitent les pratiques culturelles transnationales. De nombreuses études montrent à cet effet que Montréal, de la Belle époque à la Crise, vibre sensiblement au même rythme que les autres grandes villes nord-américaines⁷⁴.

Au tournant du 20^e siècle, l'imposante majorité des pièces théâtrales présentées à Montréal sont anglophones et, de surcroît, américaines ; les productions locales, surtout en

⁷³ *Ibid.*, 433

⁷⁴ Voir à ce sujet : Denis Saint-Jacques et Marie-José Des Rivières (dir.), *De la Belle époque à la crise : chroniques de la vie culturelle à Montréal* (Montréal : Nota Bene, 2015).

français, sont alors quantitativement négligeables⁷⁵. Les premières occurrences de créations vaudevillesques canadiennes-françaises ayant connu un certain succès, comme *La Perle d'Hochelaga* et *l'Oncle du Klondike*, datent pour leur part de la décennie 1890⁷⁶. Le nationalisme culturel canadien-français face aux productions anglophones se fait alors sentir et passe par un traitement méprisant de l'offre de pièces venant des États-Unis. On reproche à ces œuvres leur grivoiserie, leur légèreté morale et leur mauvais goût⁷⁷.

La prédominance de spectacles américains à laquelle s'oppose l'élite au Québec s'inscrit dans le contexte culturel, économique et matériel de la deuxième moitié du 19^e siècle nord-américain⁷⁸. Comme le rappelle Larrue, Montréal fait partie des circuits de tournées américaines dès les années 1860 et le phénomène s'amplifie au cours des décennies suivantes grâce au développement du chemin de fer et à la standardisation des pratiques dans ce secteur culturel⁷⁹. Le vaudeville américain, dont Larrue attribue l'idéation à Tony Pastor à New York en 1881, arrive à Montréal dès 1883 grâce à ces circuits : « L'originalité de Pastor fut de comprendre qu'il existait un public d'origine modeste, composé de jeunes familles (avec femmes et enfants), qui ne fréquentait pas les théâtres traditionnels, trop huppés et trop chers, et qui refusait de se mêler au public des *Varieties*.⁸⁰ » Les spectacles montés par Pastor conservent la structure et le rythme de ces spectacles de variétés, mais excluent ce qui pourrait y être jugé irrévérencieux ou immoral.

À partir de 1892, la majorité des établissements montréalais et québécois d'importance passent sous contrôle new-yorkais, ce qui assure la régularité et renouvellement de l'offre de spectacles⁸¹. Suite à la crise économique de 1894, les principales compagnies de production théâtrales new-yorkaises, rassemblées sous l'épithète de « Trust » ou de « Syndicate »,

⁷⁵ Jean-Marc Larrue, *Le théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle* (Montréal : Fides, 1981), 85.

⁷⁶ *Ibid.*, 82.

⁷⁷ *Ibid.*, 106.

⁷⁸ Larrue rappelle toutefois que l'opposition de l'Église est moins unilatérale qu'on pourrait le penser : « [...] jusqu'à la fin de l'épiscopat de Monseigneur Bruchési, les autorités religieuses n'ont jamais eu à l'égard du théâtre l'attitude résolument hostile que leur prête une rumeur tenace. Ce sont, ne l'oublions pas, des clercs qui animaient la plupart des scènes amateurs et scolaires de la province, d'où émergent les premiers artistes professionnels du pays. » Jean-Marc Larrue, « Entrée en scène des professionnels, 1825-1930 », dans Renée Legris et al., *Le théâtre au Québec, 1825-1980* (Montréal : VLB, 1988), 46-47.

⁷⁹ *Ibid.*, 29.

⁸⁰ *Ibid.*, 37.

⁸¹ *Ibid.*, 42-43.

s'entendent pour imposer leur hégémonie à travers l'Amérique du Nord en luttant contre les « Indépendants⁸² ». Cette lutte commerciale de plus de dix ans concerne surtout les théâtres qui présentent du répertoire légitime, et non les salles où l'on présente des spectacles de variétés comme le burlesque, les *minstrel shows* ou le vaudeville. C'est dans ces salles secondaires laissées de côté par le Trust et ses belligérants que s'installe l'industrie cinématographique à partir de la première décennie du 20^e siècle, créant dès lors une alliance entre variétés scéniques et projection de films qui perdure jusqu'au milieu du siècle.

Au tournant du 20^e siècle, le public théâtral montréalais est donc habitué aux productions à grand déploiement venues de Broadway par le système des tournées, mais l'offre de ce type demeure quasi exclusivement anglophone⁸³. L'acteur et directeur artistique français Paul Cazeneuve tente d'y remédier en présentant des pièces francophones à la manière des grandes productions new-yorkaises au Théâtre National Français. Larrue soutient en ce sens que c'est d'abord et avant tout l'esthétique des productions américaines qui s'installe dans le Montréal francophone, plutôt que le répertoire venu des États-Unis⁸⁴. Au théâtre d'inspiration américaine de Cazeneuve s'oppose alors un théâtre qui émule la France et plus particulièrement Paris, comme celui des Soirées de famille d'Elzéar Roy au Monument-National entre 1898 et 1901⁸⁵. La résistance à l'américanisation, pour ces entrepreneurs culturels promoteurs du nationalisme canadien-français, passe donc par la promotion de la francité.

Avant l'inauguration du Théâtre des Variétés à la fin du 19^e siècle, les spectateurs de la classe moyenne et de la classe ouvrière préfèrent toutefois les représentations anglophones du Théâtre Royal et du Théâtre français à celles offertes au Monument-National, probablement en raison de l'ouverture des premiers à la comédie et au vaudeville⁸⁶. Par ailleurs, à la fin de la décennie 1890, ces spectacles alliant musique et comédie sortent des théâtres pour s'installer dans les cafés-concerts, comme l'El Dorado. L'appellation café-concert est à l'époque plutôt floue et englobe la plupart des établissements qui présentent des spectacles de variétés et qui

⁸² Jean-Marc Larrue, « Le cinéma des premiers temps à Montréal et l'institution du théâtre », *Cinémas* 6, 1 (1995) : 122.

⁸³ Sylvain Schryburt, « L'Amérique du théâtre québécois : un parcours en trois Mouvements », *Jeu* 1, 114 (2005) : 83.

⁸⁴ Larrue, « Entrée en scène », 54.

⁸⁵ Schryburt, « L'Amérique du théâtre québécois », 84.

⁸⁶ Larrue, *Le théâtre montréalais*, 109.

servent de l'alcool, incluant les *dime museum*⁸⁷. La législation montréalaise s'attaque rapidement à ces lieux de diffusion populaires qu'on accuse d'immoralité ; le 27 mai 1901, un décret municipal ordonne leur fermeture dans toute la ville.

La censure et l'opposition morale organisée face aux variétés, au vaudeville et au burlesque ne sont toutefois pas l'invention de l'Église catholique du Québec. On recense plusieurs cas aux États-Unis de charges contre cette frange de l'industrie du divertissement. À la suite de l'effondrement boursier de 1929, plusieurs salles légitimes en plein cœur de Manhattan sont achetées par des producteurs de spectacles burlesques. L'arrivée de ces indésirables sur Broadway pousse des regroupements comme le Forty-second Street Property Owners' Association à mettre sur pied des campagnes visant à expulser ces *burlesques houses* de leur voisinage. On invoque même l'augmentation des crimes sexuels à Time Square pour s'opposer à la reconduction des licences de ces salles, toutefois sans grand succès⁸⁸.

À Montréal, c'est principalement sur la *Main*, le boulevard Saint-Laurent, que se développe ce secteur du divertissement où se côtoient projections cinématographiques, expositions de « curiosités » et spectacles musicaux et théâtraux vaudevillesques⁸⁹. Au début du 20^e siècle, les cadres de présentation y sont quasi systématiquement partagés : les salles de théâtres projettent des films et les premiers « scopes » présentent des spectacles théâtraux minimalistes pour attirer le public⁹⁰. Avec l'arrivée en ville de salles de cinéma plus grandes et luxueuses qui présentent aussi des numéros de variétés, les petits établissements de la rue Saint-Laurent ne peuvent rivaliser en fait de confort et de qualité des projections ; ils doivent donc redoubler de dynamisme et d'ingéniosité pour se démarquer de la concurrence.

Aux alentours de 1919, l'arrivée sur les planches du Starland — situé au rez-de-chaussée du Monument-National — de la troupe franco-ontarienne d'Arthur Petrie préside à l'ébauche d'une scène théâtrale burlesque locale⁹¹. Les premières grandes figures de cette scène, comme

⁸⁷ Larrue, « Entrée en scène », 51.

⁸⁸ Robert C. Allen, *Horrible Prettiness : Burlesque and American Culture* (Chapel Hill : University of Carolina Press, 1991), 252, 253 et 257.

⁸⁹ André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue, *Les nuits de la « Main ». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)* (Montréal : VLB, 1993), 72.

⁹⁰ *Ibid.*, 73.

⁹¹ Jean-Marc Larrue, *Le monument inattendu. Le Monument-National de Montréal, 1893-1993* (LaSalle : Hurtubise

Olivier Guimond père, deviennent dès lors des vedettes locales⁹². L'intégration progressive de répliques et de numéros en français, alors que le burlesque se joue jusqu'alors exclusivement en anglais, connaît un franc succès. Les artistes alternent à ce moment les répliques dans les deux langues. Chantal Hébert rapporte à ce sujet les propos de Henri Deyglun, dramaturge influent de la période qui se spécialise dans le mélodrame : « Les interprètes parlaient une langue franco-américaine qui avait cours dans les manufactures et sur les rues. C'était un "franglais" d'avant la lettre, à cinquante pour cent de joul pour cinquante pour cent de sl(ang⁹³). »

Les artistes populaires montréalais font ainsi preuve d'un grand dynamisme et offrent des spectacles adaptés aux particularités culturelles, linguistiques et socioéconomiques de la population. Ce dynamisme, conjugué à la présence de francophones en Nouvelle-Angleterre, fait rapidement en sorte que la mobilité artistique ne se limite pas à la présence d'entreprises culturelles et d'artistes américains à Montréal ; on traverse aussi la frontière dans le sens inverse. Le va-et-vient et la circulation de corps, de biens et d'idées au sein de réseaux institutionnels ne sont pas le propre du phénomène migratoire. La mobilité est au cœur des pratiques artistiques et culturelles de la période.

La majorité des productions itinérantes allant du Québec vers les États-Unis répertoriées pour la période précédant 1930 sont l'œuvre d'artistes qui sont invités par le milieu associatif franco-américain dans le but précis d'y promouvoir la « bonne chanson » ou le « théâtre français ». C'est dans ce contexte que des figures influentes de l'histoire du théâtre à Montréal comme Paul Cazeneuve, Fred Barry et Henri Poitras étendent leurs activités au sud de la frontière, notamment sur invitation d'André Roman du Théâtre Priscilla de Lewiston, Maine.

Henri Rollin, qui agira plus tard à titre de gérant de tournées de Mary Travers, fait partie des artistes montréalais présents en Nouvelle-Angleterre au cours des premières décennies du siècle. Ses pratiques, jugées plus commerciales, anticipent celles qui ont cours des années 1930 à 1950. De 1915 à 1925, il parcourt les villes de l'est du Canada et des États-Unis avec son

HMH, 1993), 98-102. Le Starland se démarque dès 1907 par la présentation quasi exclusive de numéros *slapstick*, basés sur l'humour corporel et donc accessibles à un public multiethnique. Le Musée Éden, situé au sous-sol du Monument-National, présente pour sa part une collection de « curiosités », des films, des spectacles de variétés et du théâtre.

⁹² J'aurai l'occasion de développer plus amplement sur la scène burlesque montréalaise au chapitre 4, portant sur les troupes de Jean Grimaldi.

⁹³ Chantal Hébert, *Le burlesque au Québec : un divertissement populaire* (LaSalle, Hurtubise HMH, 1981), 34.

codirecteur de troupe Alfred Nohcor — un palindrome de son nom Alfred Rochon — pour présenter des pièces mélodramatiques. En 1921, Rollin coécrit *Aurore l'enfant martyr* avec Léon Petitjean. La pièce séduit le public avide de sensations fortes et de drame autant au Québec qu'en Nouvelle-Angleterre ; Nohcor continuera d'ailleurs à exploiter son succès avec ses troupes jusqu'au début des années 1940⁹⁴. Il s'agit aussi d'une des pièces que Grimaldi entraîne avec lui sur les routes jusqu'au milieu des années 1950.

Plusieurs artistes et entrepreneurs culturels européens francophones bénéficient aussi des réseaux établis entre Montréal et les villes de la Nouvelle-Angleterre pour étendre leurs activités aux États-Unis. C'est le cas des exploitants de vues animées Henry de Grandsaignes d'Hauterives et Marie de Kerstrat. Originaires de France, ils se servent du Québec comme tremplin vers la carrière américaine à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, avec un certain succès⁹⁵. Théodore Brotel, barde breton et initiateur du mouvement de la Bonne Chanson en France, profite également de son passage au Québec pour visiter les centres urbains à forte concentration francophone de la Nouvelle-Angleterre. Le Montréalais Charles Marchand et le Français Alfred Larrieu reprendront d'ailleurs la mission éducatrice et civilisationnelle de la Bonne Chanson de Botrel dans les années 1920, autant au Québec qu'en Nouvelle-Angleterre, sans toutefois systématiser le modèle de leurs tournées transnationales. Ils organisent des événements ponctuels, souvent liés aux activités sociales et aux fêtes soulignées par les communautés franco-américaines⁹⁶.

Des migrants et des descendants de migrants du Québec ont par ailleurs fait leur marque sur la scène artistique et culturelle américaine à l'époque de « l'exode », sans nécessairement participer de la vie ethnoculturelle franco-américaine ou des réseaux transnationaux francophones. Louise Beaudet, actrice originaire de Lotbinière et faisant partie des premières générations de migrants du Québec aux États-Unis, est une des plus célèbres interprètes de

⁹⁴ Si Rollin sera appelé à jouer un rôle marquant dans la carrière et la vie personnelle de Mary Travers, Nohcor ne sera pour sa part qu'un collaborateur épisodique. Bibliothèque et archives Canada, « Alfred "Rochon" Nohcor », 23 septembre 2018, <http://www.collectionscanada.gc.ca/gramophone/028011-1062-f.html>.

⁹⁵ Germain Laçasse, « *Dream World* » : *parcours et discours d'un duo d'exploitant français aux USA (1899-1910)* (Lac Brome : Édité à compte d'auteur, 2017).

⁹⁶ À propos des tournées de Botrel, Larrieu et Marchand en Nouvelle-Angleterre, voir : Jean-Nicolas De Surmont, *La bonne chanson : Le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XXe siècle* (Montréal : Triptyque, 2001), 51-60.

répertoires théâtraux classiques et populaires du tournant des années 1880⁹⁷. Elle exerce son métier surtout en Amérique du Nord, mais se déplace aussi à la grandeur du Commonwealth britannique. En public, elle préfère se dire Française plutôt que Canadienne, une posture qui confirme la tendance observée dans les communautés franco-américaines à s'identifier à la notoriété historique et culturelle de la France. Au début de sa carrière, Emma Albani bénéficie pour sa part de l'appui matériel et symbolique de l'élite francophone des deux côtés de la frontière et devient un objet de fierté nationale pour celle-ci lorsqu'elle devient célèbre en tant que cantatrice en Amérique et en Europe⁹⁸. Eva Tanguay, qui elle aussi ne se réclamera jamais publiquement de son ascendance canadienne-française, monte les échelons à force de travail et de charisme à la fin du 19^e siècle pour devenir l'une des plus grandes vedettes du vaudeville américain. Reconnue pour la grande intensité de ses performances, elle fait même un passage réussi au cinéma, avant de sombrer dans l'oubli au milieu du siècle⁹⁹. Il s'agit en ce sens d'une des premières figures de la célébrité multimédiatique du 20^e siècle aux États-Unis.

Plusieurs éléments différencient ces pratiques de celles de la période qui commence avec la Dépression. D'abord, à partir des années 1930 et pour les trois décennies à venir, ce sont certaines des plus grandes vedettes de la scène artistique populaire montréalaise, avec en tête Mary Travers, qui choisissent de se déplacer en Nouvelle-Angleterre. Contrairement aux artistes établies aux États-Unis comme Beudet et Tanguay qui n'ont pas tendance à exploiter leur origine ou à représenter leur ethnicité à des fins promotionnelles, ceux qui partent en tournée dans les années 1930 misent dans leur promotion sur le fait qu'ils sont Canadiens ou Canadiens français. De surcroît, alors que les incursions du marché américain du début du 20^e siècle, comme celles de Rollin et Nohcor, sont ponctuelles et sporadiques, les circuits et les formules de spectacles adoptées au cours de la période à l'étude dans cette thèse se stabilisent et prennent la forme d'un véritable modèle d'exploitation des réseaux institutionnels franco-américains en Nouvelle-Angleterre.

⁹⁷ Marjolaine Saint-Pierre, *Louise Beudet* (Sillery : Septentrion, 2017).

⁹⁸ Cheryl MacDonald, *Emma Albani : Victorian Diva* (Toronto : Dundurn Press Limited, 1984).

⁹⁹ Andrew L. Erdman, *Queen of Vaudeville: The Story of Eva Tanguay* (Ithaca : Cornell University Press, 2012).

3. La crainte de l'américanisation au Québec et aux États-Unis

À l'aube des années 1930, alors que des artistes populaires du Québec et des États-Unis comme Mary Travers et Rudy Vallée s'évertuent à adoucir l'expérience de la Grande Dépression de leurs contemporains sur scène, sur disque, dans les films et sur les ondes, les élites culturelles et les intellectuels nationalistes canadiens-français, minoritaires, mais fort vocaux, s'emploient aussi à expliquer les causes de la Crise et à y proposer des solutions. Ils voient dans la débâcle suivant la Krach de 1929 une preuve de l'invalidité et de la déchéance du modèle américain, de son matérialisme et de son individualisme¹⁰⁰. La décennie qui suit sera le théâtre d'une flambée d'opinions acrimonieuses à propos du grand mal menaçant selon eux la société canadienne-française : l'américanisation. Or, plutôt que de limiter leurs critiques aux aspects économiques et politiques de la Crise, ces élites dirigent souvent leur attention vers des questions sociales et culturelles, faisant des médias, des arts populaires et des loisirs des cibles de prédilection¹⁰¹. Cet extrait d'un texte du père Raymond-M. Voyer paru dans une série d'enquêtes de la *Revue dominicaine* en 1936 sous le titre « Notre Américanisation » constitue un exemple patent de leur posture :

Cette action païenne n'y est pas moins réelle particulièrement redoutable, parce que anonyme, diffuse, multiforme. Ses organes principaux sont le journal, le magazine et le cinéma. La marchandise colportée est toujours la même : une vie morale dévaluée, l'idéale (sic) humain réduit à son égoïsme jouisseur, un matérialisme abject des sentiments individuels et des ambitions sociales¹⁰².

Depuis les années 1970, de nombreux historiens ont contesté l'influence des élites nationalistes canadiennes-françaises en soulignant les limites de leur action et les différentes étapes de modernisation sociale qui se déroulent malgré leur réprobation¹⁰³. Les discours sur l'américanisation auraient en ce sens eu une portée mitigée au sein de la population. Or, comme

¹⁰⁰ Bélanger, *Pride and Prejudice*, 208 : « In Quebec, anti-Americanism sentiment peaked during the Great Depression, which many nationalists blamed on the United States ».

¹⁰¹ *Ibid.*, 210. Cette réaction à l'américanisation n'est pas unique au Québec ; on la retrouve aussi en Europe dans les années 1930, principalement en France et en Italie. Voir : Olivier Dard et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Américanisation et anti-américanismes comparés* (Québec : Septentrion, 2008), 12.

¹⁰² Raymond-M. Voyer, « L'Américanisme et notre vie religieuse », dans Marcolin-Antonio Lamarche (dir.), *Notre américanisation : enquête de la Revue dominicaine (1936)* (Montréal : Œuvre de presse dominicaine, 1937), 19.

¹⁰³ Gérard Bouchard rappelle à ce sujet la domination des médias à tendance libérale comme *La Presse* sur les journaux conservateurs ou nationalistes comme *L'Action catholique* et *Le Devoir* au cours de l'entre-deux-guerres. Gérard Bouchard, « L'imaginaire de la grande noirceur et de la révolution tranquille : fictions identitaires et jeux de mémoire au Québec », *Recherches sociographiques* 46, 3 (2005) : 418.

j'aurai l'occasion de le montrer au cours des chapitres suivants, ces discours influencent les artistes populaires dans la façon dont ils font la promotion de leurs spectacles et qu'ils médiatisent leur personnalité publique. Ces traces médiatiques sont elles-mêmes d'une grande importance, puisqu'elles deviendront la matière utilisée au cours des décennies suivantes pour créer la mémoire publique de Travers, Vallée et Grimaldi. Par sédimentation, les discours des nationalistes canadiens-français sur l'américanisation affectent donc la façon dont on se représente aujourd'hui la culture du Québec d'avant la Révolution tranquille.

3.1 L'américanisation au Québec : origines économiques et inquiétudes culturelles

Selon l'historien Damien-Claude Bélanger, deux groupes conservateurs, les impérialistes anglophones et les nationalistes canadiens-français, dirigent la charge anti-américaniste entre la fin du 19^e siècle et la Seconde Guerre mondiale. Les États-Unis incarnent pour eux la modernité libérale et ses facettes techniques, philosophiques et culturelles¹⁰⁴. Le pays devient symbole de valeurs qui dépassent largement son statut politique et civique : « like the former Soviet Union [. . .] it has embodied both a way of life and an ideological system with pretensions to universality¹⁰⁵. » Il incarne pour les conservateurs à travers le monde le modèle d'une nation révolutionnaire, construite sur l'éthos de la rupture, apparemment sans intérêt pour la continuité et sans respect pour l'ordre établi.

Avant la Première Guerre mondiale, les nationalistes canadiens-français doivent composer avec la prévalence du discours impérialiste dans le Canada anglais¹⁰⁶. L'antiaméricanisme canadien-français se limite alors surtout à l'enjeu démographique et migratoire de « l'exode ». Les continentalistes anglophones, tenants d'une ouverture aux États-Unis, prennent cependant de plus en plus de place au lendemain de la guerre, au même moment où les discours antiaméricains redoublent de vigueur au Québec¹⁰⁷. C'est toutefois dans les années 1930 que les attaques visant l'américanisation atteignent leur paroxysme. Les

¹⁰⁴ Bélanger, *Pride and Prejudice*, 7 : « In the Dominion of Canada, as elsewhere in the late nineteenth and early twentieth centuries, democracy, urban and industrial society, mass culture, and secularism—in a word, modernity—became increasingly identified with the United States. Consequently, resistance to modernity was expressed, in part, through anti-American rhetoric, while faith in the mass age was expressed, again in part, through continentalism. »

¹⁰⁵ *Ibid.*, 24.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 29.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 211-212.

nationalistes canadiens-français, rassemblés autour d'organes médiatiques tels que l'*Action nationale* et l'*Action française*, arguent que la Grande Dépression est une conséquence du matérialisme et du capitalisme et, ultimement, un signe de l'échec de l'expérience américaine¹⁰⁸.

Or, la période d'entre-deux-guerres est marquée par une dernière grande vague de migrations vers le Sud au cours des années 1920¹⁰⁹, par la multiplication des investissements américains en sol québécois et par une croissance marquée de l'offre médiatique et des industries culturelles états-uniennes. L'américanisation telle que comprise par les nationalistes canadiens-français s'inscrit donc dans un continuum comprenant l'annexion et l'assimilation¹¹⁰. Elle signale pour eux la fin de la société traditionnelle, la perversion de la moralité, l'érosion de la foi et l'effacement de la culture française en Amérique, comme en témoigne cet extrait de l'enquête « Notre américanisation par la femme » d'Ernestine Pineault-Léveillé :

Selon moi, [l'américanisation] c'est d'adopter, de force aveugle ou consciente, le niveau de vie, les façons de vivre, de penser, de jouir, de se vêtir, de manger, des américains (minuscule de l'auteur). C'est accepter sans même discuter, des théories et une morale incompatibles à nos cerveaux latins et nos âmes catholiques. C'est importer chez nous les traits d'une civilisation vieillie avant l'âge et trahir nos origines françaises. C'est renier un passé plein de gloire et de mérites en s'attachant à la perte de la famille et de la race canadienne-française, héritière de l'une des plus grandes civilisations de la terre. C'est s'unir aux prédicants de la puissance matérielle, pour chasser de notre pays la religion, l'idéal, la spiritualité, l'individualité et y intégrer l'indifférence religieuse, le dieu dollar, le matérialisme, la standardisation à tous les degrés. S'américaniser, c'est donc pour des Canadiens français, donner des signes de débilité générale¹¹¹.

L'abbé Lionel Groulx devient au cours des années 1920 et 1930 l'un des intellectuels nationalistes les plus influents de sa génération, au moment le plus fort de la mouvance anti-américaniste¹¹². Groulx, contrairement à ses contemporains nationalistes anglophones, ne s'inquiète pas outre mesure de l'annexion politique du Canada par les États-Unis, puisqu'il ne croit pas qu'elle entraînerait la disparition de la nation. Même si le doute persiste chez certains,

¹⁰⁸ *Ibid.*, 30.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 29 : « Nationalist intellectuals answered this new *saignée* with a torrent of anti-American prose. Moreover, the French intelligentsia was growing increasingly hostile to the United States, and French Canadian conservatives, who took some of their cues from the French right, were inclined to follow suit. »

¹¹⁰ *Ibid.*, 154. « [...] the process of adopting American values and practices—was seen as a form of annexationism in Quebec. Invariably scribed as pernicious, Americanization was assimilation writ large, but with a modern twist. »

¹¹¹ Ernestine Pineault-Léveillé, « Notre américanisation par la femme », dans Lamarche (dir.), *Notre américanisation*, 129-130.

¹¹² Bélanger, *Pride and Prejudice*, 8.

la stabilité de la frontière depuis le milieu du 19^e siècle n'a pas vraiment été remise en question. Sa conception de la nation est avant tout culturelle et repose en grande partie sur la langue française et sur la foi catholique. C'est plutôt l'annexion morale, ou l'américanisation culturelle, qui est à craindre¹¹³. Sa préoccupation est d'ailleurs partagée par la majorité des nationalistes canadiens-français, dont Jean Brushési : « Le danger viendrait désormais des artisans, sinon des partisans de l'annexion morale, beaucoup plus périlleuse que l'autre, parce que plus sournoise et poursuivie sous le couvert de la liberté des échanges¹¹⁴ ».

3.2 L'américanisation aux États-Unis : nativisme et politiques identitaires

La question de l'émigration prend beaucoup de place au Québec dans les années 1920. Les critiques formulées prennent souvent la forme de projections dystopiques à appliquer au sort qui attend la culture canadienne-française au Québec et dans le reste du Canada. Selon Bélanger, le stigma de l'émigration devient par conséquent le prisme par lequel les intellectuels nationalistes canadiens-français observent la société américaine¹¹⁵. L'historien précise la vision de l'émigration de Lionel Groulx et remet en cause la profondeur des espérances fondées par celui-ci au sujet de la mission providentielle et messianique des Canadiens français des États-Unis¹¹⁶ : « Traditionaliste peu friand de ruptures, Lionel Groulx craint finalement plus la révolution qu'une saignée démographique. Si l'émigration est un désastre national, la nation y a pourtant survécu. Toutefois, la nation de l'abbé Groulx n'aurait pas pu survivre à une révolution libérale et anticléricale¹¹⁷. »

Pour Bélanger, la conception de la mission providentielle de Groulx est profondément élitiste et s'en remet aux missionnaires pour évangéliser les zones impies ; elle ne repose donc pas sur la migration de travailleurs¹¹⁸. Les réelles préoccupations de Groulx sont l'industrialisation et la modernisation : « Fondamentalement, son rejet de la civilisation américaine et industrielle est un rejet de la modernité et de sa dimension idéologique, le libéralisme. Voilà pourquoi son antiaméricanisme et celui de beaucoup de ses contemporains

¹¹³ *Ibid.*, 153.

¹¹⁴ Jean Brushési, « Notre américanisation par le magazine », dans Lamarche (dir.), *Notre américanisation*, 204.

¹¹⁵ *Ibid.*, 19-20.

¹¹⁶ Damien-Claude Bélanger, « L'abbé Lionel Groulx », 55.

¹¹⁷ *Ibid.*, 67.

¹¹⁸ *Ibid.*, 56.

est essentiellement un traditionalisme antilibéral¹¹⁹. » Groulx aurait en effet préféré un Canadien français agriculteur dans l'Ouest qu'ouvrier à Lowell — tout en privilégiant bien sûr le maintien des cultivateurs au Québec par la colonisation¹²⁰. Dans ce rejet de la ville et de ses travers, Groulx est donc sans surprise une voix dominante au concert des opposants aux arts médiatisés qui se popularisent au début du 20^e siècle : « Les divertissements urbains, comme le cinéma, mettent l'ouvrier en contact avec un monde immoral¹²¹ ».

Alors que Groulx et ses collègues se concentrent sur l'américanisation culturelle des Canadiens français en sol canadien et, seulement par extension, dans les communautés franco-américaines de la Nouvelle-Angleterre, de l'autre côté de la frontière, les migrants et les descendants de migrants du Québec expérimentent depuis la fin de la Première Guerre mondiale une forme plus concrète d'américanisation, appuyée par des actions politiques et accélérée par la pression de groupes nativistes parfois violents. Cette autre américanisation émerge au confluent de deux formes de crainte collective aux États-Unis : celle de l'incapacité du pays à assimiler les migrants arrivés par centaines de milliers depuis la fin du 19^e siècle ; et celle liée à la Première Guerre mondiale et à la présence en sol américain de populations étrangères et ennemies, comme les Allemands, qu'on croit susceptibles d'antiaméricanisme¹²².

L'américanisation aux États-Unis se manifeste comme un véritable projet d'assimilation, porté à partir de 1915 par des organismes nationaux tels que le National Americanization Committee et le Committee for Immigrants in America¹²³. Les arrivées nombreuses de migrants d'Europe de l'Est et du Sud au tournant du 20^e siècle ravivent l'idéologie nativiste et favorisent la résurgence du Klu Klux Klan, qui s'implante cette fois à travers le pays plutôt que seulement dans les anciens États esclavagistes du Sud¹²⁴. Le Klan dirige alors ses attaques vers de nouvelles cibles, comme les catholiques. La stratégie des groupes plus « modérés » consiste pour sa part

¹¹⁹ *Ibid.*, 65.

¹²⁰ *Ibid.*, 59.

¹²¹ *Ibid.*, 64.

¹²² Chaque nouvelle période d'arrivées massives aux États-Unis donne à penser à certains de ses contemporains qu'elle est singulière et négative. À ce sujet, voir l'œuvre séminale : John Higham, *Strangers in the Land: Patterns of American Nativism, 1860-1925* (New Brunswick : Rutgers University Press, 1955).

¹²³ Christina A. Ziegler-McPherson, *Americanization in the States: Immigrant Social Welfare Policy, Citizenship, and National Identity in the United States, 1908-1929* (Gainesville : University Press of Florida, 2009), 38.

¹²⁴ Voir : Mark Paul Richard, « “This Is Not a Catholic Nation”: The Ku Klux Klan Confronts Franco-Americans in Maine », *The New England Quarterly* 82, 2 (2009) : 285-303.

à utiliser les leviers offerts par les institutions officielles en politique, en santé publique et en éducation pour assimiler le plus rapidement possible les nouveaux arrivants à la société américaine, en favorisant par exemple la naturalisation, l'adoption de valeurs américaines, l'effort militaire, ou encore l'anglicisation des enfants et des adultes. Ces actions nativistes trouvent d'ailleurs en partie leur légitimité dans la classe politique, alors que des présidents comme Theodore Roosevelt et Woodrow Wilson se posent en ardents opposants à l'ethnisation des migrants et à la possibilité d'être des « Américains à trait d'union ».

L'enseignement du français dans les écoles publiques se voit interdit dans plusieurs États, notamment dans le Maine à partir de 1919¹²⁵. Dans le Rhode Island, on impose par la loi Peck de 1922 les mêmes restrictions aux écoles privées. Des leaders franco-américains réussirent toutefois à la faire amender en 1925. La réaction à l'américanisation et au nativisme se traduit aussi par des campagnes de naturalisation initiées au sein des communautés francophones. Pour un migrant ou un descendant de migrant du Québec, et encore plus pour ceux qui se réclament de l'identité franco-américaine, la définition de l'américanisation défendue par les nationalistes canadiens-français est donc peu pertinente. La culture invasive dont on leur parle est celle de leur propre pays, celui qu'ils ont, dans plusieurs cas, choisi. De plus, l'américanisation civique et politique qui leur est imposée rend dans leur cas la question de la culture, du divertissement et des médias moins urgente.

L'expérience de l'américanisation des Franco-Américains n'influence cependant en rien la vision défendue par Groulx et par la majorité des nationalistes canadiens-français de l'entre-deux-guerres. L'américanisation est pour eux un phénomène avant tout culturel et menace l'intégrité de l'identité canadienne-française en son sol. C'est donc sans surprise que ceux-ci orientent leurs attaques vers la forme la plus visible de cette menace venant du sud, portant dans son bagage les tares du matérialisme et du libéralisme : les arts populaires, les médias et la « culture de masse ».

¹²⁵ Rodrigue, « Francophones, pas toujours », 135.

3.3 Les États-Unis, les médias et la « culture de masse »

Dès la fin des années 1910 et surtout au cours des années 1920, les formes artistiques véhiculées par les médias émergents deviennent la cible d'attaques des critiques culturels montréalais. Ceux-ci associent quasi unanimement ces formes au caractère superficiel et matérialiste de la nation américaine. En 1920, Frédéric Pelletier, critique à la *Revue moderne*, s'en prend à la déformation du goût des Canadiens au contact de la musique populaire américaine :

La facilité de goûter l'art sans effort l'a mené [le Canadien] à se complaire dans l'effort des autres [...]. Les théâtres d'opérettes américaines ont peut-être plus d'auditeurs canadiens que d'anglais. Dans presque tous les salons, on n'entend que la facile et mélasseuse chanson américaine, pianotée ou phonographiée¹²⁶.

Comme aux États-Unis, le terme jazz devient dans ce contexte un fourre-tout définitoire pour qualifier les musiques de danse populaires de la période et auxquelles on accole divers torts moraux et culturels. Les organisations responsables de l'enseignement et de la promotion de la musique au Québec participent aussi de cette mouvance. Par exemple, selon Louis Carpentier, « [l]a lutte contre l'horrible jazz, le développement du bon goût et la diffusion de la grande musique sont le but pour lequel travaille "l'Union musicale de Sherbrooke" et son action s'étend sur tous les Cantons de l'Est.¹²⁷ »

Selon Michael Denning, l'utilisation péjorative du terme jazz débute dès sa popularisation ; aux oreilles de ses critiques, il s'apparente plus à un assemblage de bruits qu'à un style musical¹²⁸. Cette accusation large se divise en deux tendances au cours des années 1920 : d'une part, on compare le jazz au bruit des machines, de l'industrie, des moyens de transport et plus généralement de la modernité ; d'autre part, on le compare aux bruits des musiques jugées primitives et primales et on l'associe aux musiques d'inspiration africaine ou asiatique. La critique du jazz est en ce sens indissociable du racisme de l'époque ; un racisme qui se manifeste également dans les tentatives de réhabilitation de certains musiciens blancs

¹²⁶ Frédéric Pelletier, « Vie musicale », *Revue moderne*, 4 (15 février 1920) : 16, cité dans De Surmont, *Bonne Chanson*, 98.

¹²⁷ Louis Carpentier, « Revue artistique », *Revue moderne, littéraire, politique, artistique*, 7 (15 mai 1922) : 21, cité dans *ibid.*, 98.

¹²⁸ Michael Denning, *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution* (London/New York : Verso, 2015), 94.

associés au style. C'est le cas, par exemple, du chef d'orchestre Paul Whiteman à qui la revue culturelle *La Lyre* consacre un long article en 1924. L'artiste y explique comment il a, avec le temps, raffiné et standardisé la forme pour la rendre plus musicale, en l'épurant de ses traits jugés trop sensuels et vulgaires — une critique implicite des musiciens afro-américains¹²⁹.

Dans sa thèse de doctorat, l'historien Donald Cuccioletta résume ainsi la posture adoptée par les élites canadiennes-françaises face à ce qu'il qualifie de nouvelle culture populaire urbaine, une expression qui englobe le jazz, mais aussi les spectacles de variétés comme le burlesque et le vaudeville :

The main argument employed to discredit popular culture as a corrupting invasion was to equate it to the Americans and to the negativity (anglo-protestant, materialistic, etc.) surrounding American culture. This negative attitude towards American culture personified popular culture as the corruptor of the ancestral moral and social values still held in high esteem by the traditional cultural elites¹³⁰ [...]

Damien-Claude Bélanger voit dans cette réaction une manière pour l'élite culturelle canadienne-française de préserver son rôle de guide auprès de la population et d'affirmer la prééminence de la culture haute, ou légitime¹³¹. À la fin du 20^e siècle, des historiens intéressés par l'américanité du Québec¹³², avec en tête Gérard Bouchard et Yvan Lamonde, se sont penchés sur les rapports unissant la hiérarchisation culturelle et l'expérience continentale des Canadiens français entre la fin du 19^e siècle et la Seconde Guerre mondiale. Ils présentent l'américanité comme un fait incontournable pour ceux qui vivent l'Amérique au quotidien, plutôt que pour ceux qui la conceptualisent à partir des sphères de la politique, de la religion et de l'idéologie¹³³. Selon Lamonde, lorsque l'élite canadienne-française de la fin du 19^e siècle se fait de plus en plus

¹²⁹ « De l'influence du jazz sur la musique américaine », *La Lyre*, 23 (août 1924) : 30.

¹³⁰ Donald Cuccioletta, « The américanité of Quebec urban popular culture as seen through burlesque theater in Montreal, 1919-1939 » (Thèse de Ph. D., Université du Québec à Montréal, 1997), 41.

¹³¹ Bélanger, *Pride and Prejudice*, 209.

¹³² L'américanité se veut le volet identitaire et symbolique de l'expérience continentale américaine. Le géographe Louis Dupont propose une série de pistes et d'avenues permises par la notion d'américanité : « Le questionnement sur l'Amérique au Québec est ainsi l'occasion de faire et de défaire des oppositions ou des tensions : américanisation/modernisation, modernité/américanité, Amérique/Europe, langue française/Amérique, langue française/culture québécoise, et d'une autre façon, l'ici/l'ailleurs, le passé/l'avenir, le québécois/le branché, le populaire/le savant. » Louis Dupont, « L'américanité québécoise ou la possibilité d'être ailleurs », dans Louder (dir.), *Le Québec et les francophones*, 189. Il s'agit par ailleurs d'une notion vertement critiquée par certains chercheurs. Voir : Joseph-Yvon Thériault, *Critique de l'américanité. Mémoire et démocratie au Québec* (Montréal : Québec Amérique, 2005).

¹³³ Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise au XIX^e et XX^e siècles* (Montréal : Fides, 1995), 46.

sévère dans son évaluation des États-Unis, la population réagit au contraire par l'adhésion à des propositions américaines comme l'émigration, le syndicalisme, la fréquentation de parcs d'attractions et le cinéma. L'historien renchérit :

Dès le tournant du 20^e siècle, le clivage social de la culture nationale des Québécois est en place : la culture des élites, toute différenciée que soit celle des libéraux et des conservateurs ultramontains, est centrée sur la langue, l'écrit et le verbe et tournée vers la France, tandis que la culture des milieux populaires ruraux et urbains — la culture de la majorité — mise sur le geste et le spectaculaire et regarde vers les États-Unis¹³⁴.

Partant de constats similaires, des chercheurs de disciplines académiques diverses comme la musicologie, la littérature et les études théâtrales ont cherché à démontrer qu'au moment où les intellectuels nationalistes décriaient l'américanisation de la culture, une production culturelle populaire locale et singulière était bien présente au Québec¹³⁵. À la notion d'américanisation, on oppose alors celles d'appropriation, d'adaptation et d'acculturation. Cette approche, qui a par ailleurs mené à certains des travaux les plus novateurs sur la culture au Québec de la première moitié du 20^e siècle, comporte à mon avis sa part de risque en ce qu'elle ouvre la porte à l'essentialisation des pratiques culturelles. De dire que des pratiques authentiquement canadiennes-françaises ou québécoises sont nées d'une appropriation ou de transferts culturels des États-Unis réactive l'idée selon laquelle les cultures nationales sont des catégories initialement fixes et, de ce fait, passe sous silence le caractère transnational et transculturel des pratiques de création, de production et de réception des arts grand public¹³⁶.

L'opposition entre culture élitaire et populaire me semble aussi problématique dans la mesure où elle omet de prendre en compte les nombreux exemples de compromis entre ces deux catégories. C'est le cas des pratiques analysées dans les chapitres suivants : Mary Travers et Jean Grimaldi bâtissent leur circuit de tournée en développant des partenariats durables avec les paroisses et les associations ethnoculturelles, des institutions contrôlées par des individus

¹³⁴ *Ibid.*, 80.

¹³⁵ Au sujet de la musique populaire, voir par exemple : Sandria P. Bouliane, « “Good-bye Broadway, Hello Montreal” : Traduction, appropriation et création de chansons populaires canadiennes-françaises dans les années 1920 » (Thèse de Ph. D., Université Laval, 2013). Au sujet du cinéma et du divertissement urbain du début du siècle, consulter : Germain Lacasse, Johanne Massé et Bethsabée Poirier, *Le diable en ville. Alexandre Silvio et l'émergence de la modernité populaire au Québec* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2012).

¹³⁶ Par exemple, cette citation tirée de Hébert, *Le burlesque au Québec*, 50 : « C'est une forme indigène tout à fait originale qui résulte d'un phénomène d'acculturation. » Cette façon de réfléchir l'histoire des pratiques culturelles peut mener à des lectures essentialistes, puisqu'elle induit que le burlesque américain dont la forme québécoise se distingue aurait été lui-même une forme arrêtée et purement américaine.

associés à l'élite. Plutôt que de penser ces relations comme des formes de domination unilatérales de l'élite sur le domaine du divertissement, il me semble préférable d'observer les stratégies de conciliation mises en place pour satisfaire les nécessités de chaque parti. L'opposition franche de l'Europe et de l'Amérique, ainsi que celle du peuple et de l'élite, constituent en ce sens des tropes culturels et mémoriels trompeurs. Le cadre transnational offre à mon avis des lectures plus nuancées de ces questions de hiérarchisation culturelle.

Conclusion

De l'historiographie générale des Franco-Américains, on retiendra que le contexte des années 1900 à 1920 en est un de stabilisation et de déclin de l'émigration du Québec vers la Nouvelle-Angleterre. Quant à la période débutant en 1930 et se terminant autour de 1950, elle constitue une période d'implantation et d'acclimatation pour les migrants récemment arrivés et s'inscrit dans la tendance nationale américaine de ralentissement des migrations, elle-même liée à la crise économique puis à la Seconde Guerre mondiale. Dans les quartiers franco-américains, où s'animent les luttes institutionnelles et les projets identitaires, il existe toujours à la fin des années 1920 une forte résistance à l'assimilation, même à l'intégration, mais la voie modérée prend de plus en plus d'importance. Il faut aussi prendre en compte qu'une majorité de descendants de migrants ne participent pas activement et quotidiennement à la socialisation franco-américaine et ne partagent pas les aspirations des « radicaux » de la survivance.

Qu'ils soient politisés ou non, les migrants et leurs descendants apprivoisent progressivement les nouveaux médias et les formes artistiques qui s'offrent à eux. Au Québec, la question de l'américanisation est toutefois mêlée à cet apprentissage, au point de produire des amalgames entre américanisation, médiatisation et hiérarchisation culturelle. Pourtant, comme le rappelle Michael Denning, cette période de l'histoire médiatique et artistique ne doit pas être assimilée à une course inéluctable vers l'effacement des cultures locales, qu'elles soient nationales ou ethniques¹³⁷. Les analyses présentées au cours des prochains chapitres permettent à cet effet de souligner la grande mobilité des artistes et des œuvres, au moment même où les frontières et les normes sociales les encouragent à s'immobiliser.

¹³⁷ Denning, *Noise Uprising*, 6.

Chapitre 2

Parodie et nostalgie

Mary Travers et la mise en scène de la tradition

Dimanche 22 avril 1934. Mary Travers, mieux connue sous son nom de scène et d'épouse Mme Édouard Bolduc, triomphe devant plus de 1500 spectateurs sur la scène du City Theatre de Biddeford, Maine. Elle et sa troupe, composée de son mari Édouard Bolduc, de leur fille Denise, du gérant et comédien Henri Rollin, ainsi que de Paul Foucreau, Philippe Bouchard, Marcelle Briand et Albertine Villeneuve, captivent le public grâce à leurs chansons et à leurs sketches comiques « versés dans les choses du folklore et du terroir canadien ». L'éloge du spectacle, plutôt que sa critique, occupe la une de l'hebdomadaire franco-américain local la semaine suivante. On y décrit avec moult détails les différents numéros présentés dans la soirée et on vante les talents et les prouesses des différents artistes. Or, la vedette incontestée de la Veillée demeure Madame Bolduc, la « Reine de la Chanson Canadienne ». L'interprétation de sa toute nouvelle chanson, *Roosevelt est un peu là !*, composée spécialement pour cette tournée, lui vaut d'ailleurs, aux dires du chroniqueur, une ovation à tout rompre¹.

À ce moment, Mary Travers est l'une des chanteuses les plus populaires auprès du public francophone du Québec. Elle se démarque depuis la fin des années 1920 en tant qu'artiste de la scène, du disque et de la radio. Alors que ses contemporains subissent les contrecoups de la Dépression, elle et sa famille jouissent d'une sécurité économique et d'un confort matériel relatifs, mais enviables. Pourtant, à peine douze ans plus tôt, Mary Travers est inconnue du public. Elle et son mari peinent à subvenir aux besoins de leur famille au point de prendre la décision d'émigrer vers les États-Unis en quête de meilleures conditions de vie. Et c'est encore vers les États-Unis qu'elle se tournera, au cœur des années 1930, pour étendre les possibilités de son marché. La mobilité migratoire et professionnelle de la chanteuse a toutefois suscité peu d'intérêt de la part des chercheurs. Ceux-ci, non sans raison, se sont surtout intéressés à son

¹ « Succès complet de la Soirée du Bon Vieux Temps », *La Justice*, Biddeford, 27 avril 1934, 1.

expérience de classe et à son expérience de genre, toujours à partir du cadre national québécois². En s'intéressant aux textes de ses chansons d'actualités et à son statut de femme entrepreneuse, ces recherches focalisent principalement sur sa représentativité de la classe ouvrière et sur les difficultés encourues par la chanteuse en raison de la conciliation de ses activités professionnelles et de son rôle de mère.

Je propose pour ma part de revisiter le parcours de Travers en tournant cette fois l'attention vers l'impact central des différents modes de la mobilité présents dans sa vie et sa carrière. Ces modes se caractérisent par des pratiques, comme la migration, la tournée et la médiatisation, et par les stratégies qui découlent de celles-ci. Travers fait ainsi l'expérience des chaînes migratoires et des réseaux ethnoculturels hérités des grandes migrations ouvrières, qui tracent à l'avance la carte de ses mouvements et qui insèrent ceux-ci à l'intérieur de structures plus larges, comme les fluctuations de l'économie et le déplacement des pôles d'attraction des migrants. Son mouvement est donc lui-même précédé et suivi par celui d'individus, d'objets et de traces médiatiques ; ses meubles arrivent avant elle lors de sa migration, comme ses lettres à sa famille, ses photos et ses disques annoncent ses déplacements et lui permettent d'assurer une présence simultanée des deux côtés de la frontière.

Sa mobilité, comme celle de nombreux migrants, se caractérise également par des motifs de va-et-vient entre les territoires nationaux ; elle part et revient à la recherche d'emploi et pour faire des spectacles, mais aussi pour préparer son prochain mouvement, comme le ferait un prospecteur. Finalement, sa mobilité se transpose à même sa pratique artistique ; elle modèle et remodèle la forme de ses spectacles et de ses chansons en réponse aux qualités des médias qu'elle emploie et aux exigences des publics qu'elle rencontre. À l'instar des premières figures exemplaires de la *old-time music* et du blues aux États-Unis, sa pratique artistique est indissociable de son passage de la campagne à la ville, ainsi que de la fabrication de son authenticité à partir des symboles d'une identification collective. La nostalgie et la parodie mises en scène dans ses spectacles opèrent à leur tour des mouvements entre le présent et le passé, de

² Voir notamment : Marie-Josée Charest, « Chansons de travail, chansons de chômage : une lecture du monde ouvrier pendant la crise à travers l'œuvre de La Bolduc », *Études littéraires* 40, 2 (2009) : 57-68 et Monique Leclerc, « Les chansons de "La Bolduc" : manifestation de la culture populaire à Montréal (1928-1940) » (Mémoire de M.A., Université McGill, 1974).

même qu'entre la révérence et l'irrévérence à la tradition. Ces modes de la mobilité conditionnent ultimement la façon dont elle compose avec son identité personnelle, qui comprend son identité de genre et son rôle de mère ; et avec les identifications collectives qui l'attirent, la contraignent, qu'elle revendique et qu'elle mobilise. Or, comme il sera possible de l'observer au chapitre 5, la mobilité et ses modalités sont quasiment absentes de la mémoire publique de Travers produite et transmise après son décès. Elle est devenue, au sein de cette mémoire, une figure sédentaire, fixe, nationale.

Dans ce chapitre, il sera d'abord question des mouvements et des migrations qui ont ponctué sa vie personnelle, de son passage de la Gaspésie à Montréal à sa migration temporaire aux États-Unis. Ce détour est nécessaire puisque ce sont en grande partie ces expériences qui l'incitent à sortir ses spectacles de Montréal pour les amener sur la route. Ce survol sera suivi d'un récit de carrière sélectif, concentré sur ses tournées en Nouvelle-Angleterre, sur leurs retombées culturelles et sur leur impact sur sa condition socioéconomique et familiale. Je tenterai alors d'établir la place que prennent ces tournées dans l'ensemble de ses pratiques et de témoigner de l'ampleur et de la qualité de la réception des spectacles offerts dans les communautés francophones de la Nouvelle-Angleterre. Je propose que la réussite de ces entreprises découle en bonne partie de l'entretien d'une communauté imaginée des deux côtés de la frontière, d'un espace transnational hérité des migrations qu'elle réactive par ses spectacles et par sa présence dans les médias imprimés et sonores.

Lorsqu'observée depuis la transition entre la mobilité migratoire et la mobilité artistique et médiatique, Mary Travers se présente soudainement comme une figure moins stable et, surtout, plus ambivalente. Son ambivalence est celle d'une femme qui affiche la sobriété nécessaire pour faire accepter son métier par les autorités religieuses, mais qui sait faire rire, quitte à verser dans la grivoiserie, pour attirer les spectateurs en salle ; qui doit faire montre en public de soumission à son mari pour garder sa famille intacte, mais qui bouillonne d'esprit d'entreprise, d'autonomie et de désir de performance. Une femme qui, ultimement, sera instrumentalisée en tant que Gaspésienne reine des folkloristes canadiens, alors qu'elle vit et crée dans un monde urbain, bilingue et transnational.

1. Mobilité migratoire et enracinement des formes artistiques populaires

1.1 Urbanisation et migration : la stratégie des chaînes migratoires

Mary Rose Anna Travers naît à Newport en Gaspésie en 1894³. Elle grandit dans une famille modeste avec ses cinq frères et sœurs ainsi que six autres enfants issus d'un premier mariage de son père Lawrence. Ce dernier subvient aux besoins de la famille en alternant au gré des saisons la pêche en mer, la menuiserie, les contrats de journalier et le travail sur les chantiers forestiers. Comme beaucoup d'habitants de la péninsule gaspésienne au tournant du 20^e siècle, Mary Travers est d'ascendances ethnoculturelles multiples : la famille de son père est d'origine irlandaise et lui-même parle principalement l'anglais, alors que sa mère et deuxième femme de Lawrence, Adeline Cyr, est d'origine canadienne-française. Bien qu'elle grandisse entourée des deux langues, Mary Travers aurait privilégié l'anglais au cours des premières années de sa vie, peut-être en raison de sa grande complicité avec son père⁴. Les informations à propos de son enfance, tirées des différentes biographies produites à son sujet, s'avèrent plutôt impressionnistes. Des anecdotes au caractère téléologique et difficilement vérifiables, relatées par ses enfants ou ses proches longtemps après son décès, font souvent office de vérités. On rapporte par exemple qu'elle est considérée comme une enfant prodige à Newport en raison de son grand talent musical qui lui permet de jouer du violon, de la guimbarde, des os et de la « musique à bouche » dans les veillées du village⁵.

Travers entreprend son premier périple d'importance en 1907 à l'âge de 13 ans lorsqu'elle se rend seule à Montréal où habite sa demi-sœur Mary-Ann, née du premier mariage de leur

³ J'utiliserai surtout le nom Mary Travers plutôt que « La Bolduc » ou « Madame Édouard Bolduc » pour décrire l'artiste, et ce même si toute la documentation médiatique de l'époque utilise uniquement son nom de scène (Bolduc). Je tiens à garder à l'avant-plan son propre nom pour éviter de contribuer à son effacement dans la mémoire publique. Il ne s'agit pas de révisionnisme historique ; il sera toujours clair qu'elle adopte le nom de son mari dans le cadre de sa carrière. Il me semble toutefois nécessaire, dans la mise en récit de la vie d'une femme profondément active, autonome et entreprenante, de souligner son individualité. Aussi, il ne faudrait pas confondre Mary Travers avec son homonyme américaine membre du trio Peter, Paul & Mary.

⁴ David Lonergan, *La Bolduc, la vie de Mary Travers (1894-1941)* (Bic/Gaspé : Isaac-Dion/Musée de la Gaspésie, 1992), 16-7.

⁵ Les biographes s'entendent pour la plupart sur le fait que ce serait son père Lawrence qui lui apprend la musique dès l'enfance. Voir *Ibid.*, 16-17 ; Christine Dufour, *Mary Travers Bolduc, la turluteuse du peuple* (Montréal : XYZ éditions, 2001), 28 ; et Pierre Day, *Une histoire de La Bolduc : légendes et turlutes* (Montréal : VLB, 1991), 21.

père, pour y travailler comme servante⁶. Elle aurait amassé l'argent nécessaire pour payer le billet de train de la Atlantic Quebec Western Railway qui la mène de Port-Daniel à Montréal en performant une sorte de *medicine show*⁷ au beau milieu du village de Newport, afin de faire la promotion d'une pilule rouge miraculeuse vendue par l'apothicaire local⁸. Selon son biographe David Lonergan, elle sait déjà à ce moment qu'elle part pour de bon, qu'elle veut faire sa vie dans la métropole⁹. Après avoir travaillé pour différentes familles bourgeoises francophones établies aux alentours du Carré Saint-Louis à Montréal, Travers décroche un emploi dans une usine à l'âge de 16 ans¹⁰. Comme la plupart des adolescents et des jeunes adultes de son temps, une grande partie de sa socialisation passe par les activités organisées dans le cadre paroissial, comme des tombolas supervisées par des clercs et des religieuses. Elle joue d'ailleurs régulièrement dans les orchestres qui accompagnent les danses.

C'est dans ce contexte qu'elle rencontre son mari, Édouard Bolduc, de qui elle adopte le nom complet et avec qui elle élèvera quatre enfants¹¹. Bolduc subvient aux besoins de sa famille grâce à ses revenus d'ouvrier à la Dominion Rubber et à de menus travaux de plomberie, des revenus complétés par ceux de Travers qui répare et confectionne des vêtements à la maison. Des mises à pied à l'usine où travaille Bolduc et l'insécurité financière qui en découle les poussent en 1921 à tenter leur chance du côté des États-Unis, plus précisément à Springfield, au Massachusetts. L'expérience migratoire de la famille Bolduc-Travers est comparable à celle de la majorité des migrants partant du Québec en ce qu'elle se fonde sur la stratégie des chaînes migratoires. Ils résident lors de leur séjour chez Alice Bolduc, la sœur d'Édouard, établie à Springfield depuis quelques années. Travers et sa famille reviendront toutefois à Montréal

⁶ L'historienne Denyse Baillargeon a montré qu'il s'agit d'un cheminement assez typique pour les femmes de cette génération. Elle mentionne aussi que celles qui ont une sœur aînée sur le marché du travail bénéficient d'un « canal privilégié pour trouver un emploi. » Denyse Baillargeon, *Ménagères au temps de la crise* (Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 1991), 42, 43 et 58.

⁷ Manifestations publiques visant la vente de produits médicaux et mettant souvent en scène des numéros de variétés. Voir : Ann Anderson, *Snake Oil, Hustlers and Hambones: The American Medicine Show* (Jefferson : McFarland, 2000).

⁸ Dufour, *La turluteuse*, 28.

⁹ Lonergan, *La Bolduc*, 22.

¹⁰ L'occupation de domestique est le plus souvent transitoire vers le travail salarié en usine. Baillargeon, *Ménagères*, 60.

¹¹ Elle aura en tout 13 grossesses et perdra donc plusieurs enfants. Il s'agit d'un phénomène courant dans les couches de populations les plus pauvres de l'époque. La mortalité infantile chute cependant drastiquement après l'avènement de la pasteurisation du lait en 1926 et l'amélioration des suivis médicaux diminue progressivement le nombre de fausses-couches et d'enfants mort-nés. *Ibid.*, 49, 110 et 111.

l'année suivante, possiblement parce qu'ils n'atteignent pas la stabilité et le confort matériel escomptés¹².

Le déménagement à Montréal et l'expérience migratoire américaine de Travers gagnent à être observés à l'aune des mouvements démographiques plus larges qui l'entourent. Lorsqu'elle quitte la Gaspésie en 1907, elle participe de la période la plus faste de l'urbanisation du Québec, un phénomène touchant particulièrement les femmes et les filles de la province¹³. Entre le milieu du 19^e siècle et la Dépression, la population vivant en milieu urbain dans la province croît environ du quadruple, passant de 15 % en 1851 à 60 % en 1931¹⁴. Malgré les singularités sociales, économiques et culturelles du Québec, son histoire démographique ne peut par ailleurs être soustraite de l'histoire plus large des déplacements de populations du monde atlantique. Le phénomène d'urbanisation, intrinsèquement lié à celui de l'industrialisation de villes comme Montréal, est de fait concomitant d'une intense période de migrations vers l'Amérique du Nord qui s'échelonne des années 1880 au début de la Première Guerre mondiale. La migration intracontinentale de Travers partage en ce sens certains traits avec celle des migrants arrivés d'Europe à la même époque, qui ont été nombreux à bénéficier du laxisme au long de la frontière pour transiter entre la métropole canadienne et leurs destinations souhaitées aux États-Unis¹⁵.

Le moment choisi par les Bolduc-Travers pour partir vers les États-Unis avec leurs enfants est bien connu des historiens qui se sont penchés sur l'histoire des migrations intracontinentales. Les années 1920 sont considérées comme une décennie faste en mouvements transfrontaliers, alors qu'un dernier grand contingent quitte le Québec pour gagner la Nouvelle-Angleterre, mais qu'en retour un grand nombre de leurs compatriotes arrivés au cours des années précédentes décident de revenir. Lorsque l'on déplie plus attentivement les données

¹² Puisque Travers n'est pas encore une figure publique à ce moment, il ne reste malheureusement aucune trace médiatique de son premier passage aux États-Unis. Les dossiers de correspondance conservés au Musée de la Gaspésie ne comprennent également aucune trace datant de cette période.

¹³ Yves Frenette, avec la collaboration de Martin Pâquet, *Brève histoire des Canadiens français* (Montréal : Boréal, 1997), 80 : « Comme ailleurs dans le monde occidental, l'urbanisation est liée à la division des sexes : les Canadiennes françaises précèdent les hommes en ville, ou elles espèrent trouver un emploi et pouvoir choisir plus librement un compagnon de vie. »

¹⁴ *Ibid.*, 79.

¹⁵ À propos des rapprochements à faire entre la migration des Canadiens français et des Italiens en Amérique du Nord, voir : Bruno Ramirez, *Par monts et par vaux : migrants canadiens-français et italiens dans l'économie nord-atlantique, 1860-1914*, traduit par Christiane Teasdale (Montréal : Boréal, 1991).

économiques de la période, on réalise que la famille Bolduc migre au pire moment d'une crise économique qui touche l'ensemble de l'Amérique du Nord. L'industrie du textile, jusqu'alors florissante dans les villes manufacturières de la Nouvelle-Angleterre, pâtit des transferts de production vers les États du Sud¹⁶. Or, les effets de la crise économique de 1921 se font sentir beaucoup plus longtemps au Québec qu'aux États-Unis. Dès 1922, l'économie américaine reprend du mieux et favorise l'embauche dans les différents secteurs manufacturiers, et ce malgré les pertes subies par les transferts.

Il reste peu de traces de l'établissement temporaire de Travers et de sa famille à Springfield. Le bordereau produit par le service du consulat américain à Montréal à l'été 1920 en prévision de leur départ constitue la seule trace archivistique de leur séjour américain et témoigne de la simplicité de leurs possessions. On y dénombre un buffet, six chaises, une table, une machine à coudre, deux bureaux, une base de lit de laiton, une balançoire à bébé, deux valises et de la literie, pour un total de 150 \$ de valeur marchande qui doivent être acheminées en train en Nouvelle-Angleterre¹⁷. Ce mouvement des objets qui précède celui des corps rappelle l'importance des individus déjà présents sur place. Lorsque les Bolduc-Travers arrivent à Springfield, ils retrouvent non seulement leurs proches, mais aussi une partie de leur foyer.

En 1921, Springfield, une ville manufacturière de taille moyenne, compte une importante population originaire du Québec ; près de 10 000 de ses quelques 100 000 résidents viennent de la Belle province¹⁸. Cette concentration est suffisante pour permettre le maintien d'une vie communautaire francophone organisée autour de la paroisse Saint-Joseph et comprenant des commerces ainsi qu'une école et une église nationales. Le mari d'Alice Bolduc, Jimmy Vincent Circosta¹⁹, est l'un de ces commerçants ; il est propriétaire d'une boutique de barbier. La présence des Circosta-Bolduc est rassurante pour les Bolduc-Travers d'abord d'un point de vue matériel, puisqu'elle leur assure de pouvoir se loger à leur arrivée, mais aussi d'un point de vue

¹⁶ Le basculement est consacré en 1925 alors que la production des usines de textiles du Sud dépasse celle de la Nouvelle-Angleterre. C. Stewart Doty, *The First Franco-Americans: New England Life Histories from the Federal Writers' Project, 1938-1939* (Orono : University of Maine at Orono Press, 1985), 154.

¹⁷ « American Consulat Service », 26 août 1920, (AMG, P11/1/d/3). Quelques items m'ont échappé en raison de la calligraphie hasardeuse de l'agent du consulat.

¹⁸ Lonergan, *La Bolduc*, 45.

¹⁹ Le nom de famille Circosta témoigne des origines italiennes du mari d'Alice. Les Italiens sont nombreux à s'établir dans le Nord-est américain à cette époque et les mariages mixtes sont plus fréquents entre coreligionnaires catholiques.

psychologique et émotif. La possibilité de faire communauté dans le milieu d'accueil, ne serait-ce qu'à l'échelle familiale, amenuise l'impression de distance. De plus, la famille Bolduc-Travers, comme tant d'autres familles migrantes de la période, est bien au fait de la présence de communautés francophones à travers la Nouvelle-Angleterre. En plus de sa sœur établie à Springfield, Édouard a deux cousins qui sont prêtres dans la région et qui représentent par conséquent des modèles de réussite de la mobilité : le Père Émile Bolduc est supérieur à la Maison Saint-Joseph de Lowell, au Massachusetts, et son frère Joseph est vicaire d'une paroisse de Plattsburgh, au nord de l'État de New York²⁰.

Il est malheureusement impossible à partir des archives et des témoignages des proches de Travers d'établir hors de tout doute leur intention de s'installer en Nouvelle-Angleterre de façon permanente. En se basant sur les pratiques de naturalisation tardives et sur les témoignages de migrants²¹, il est toutefois possible d'affirmer que bon nombre d'entre eux partent avec la volonté ou la prétention de vouloir revenir lorsqu'ils auront gagné assez d'argent pour s'établir de façon plus convenable au Québec²². Or, à l'instar de nombreux migrants qui la précèdent, Travers ne choisit jamais véritablement la sédentarité, et ce même si elle décide de retourner à Montréal en 1922. Au cours des années 1930, la Nouvelle-Angleterre, de même que le Nouveau-Brunswick et les zones de colonisation du Québec et de l'Ontario, deviendront pour elle un territoire des possibles ; elle choisit de faire sa vie sur la route.

1.2 Le « réseau des Veillées²³ » de Montréal et la folklorisation des arts populaires

Les Bolduc-Travers sont de retour à Montréal au printemps 1922. Lonergan soutient que leur année passée aux États-Unis est l'une des plus misérables qu'ils aient connues, surtout parce qu'Édouard n'arrive pas à trouver d'emploi stable, peut-être en raison du mouvement de relocalisation des manufactures de textile dans les États du Sud dans la période d'après-guerre.

²⁰ « Coupure d'article de Nashua, New Hampshire », 29 mars 1937, (AMG, P11/7).

²¹ Jacques Rouillard, *Ah les États! Les travailleurs canadiens-français dans l'industrie textile de la Nouvelle-Angleterre* (Montréal : Boréal, 1985), 78-79.

²² Voir notamment Ramirez, *Par monts et par vaux*, 92 : « Il pouvait s'agir d'une stratégie temporaire ; on pouvait déménager avec la famille entière, ou encore envoyer un ou plusieurs enfants, filles ou garçons en âge de travailler dans le but de rétablir l'économie familiale ; une émigration temporaire pouvait également servir de période d'essai au cours de laquelle on déciderait d'une stratégie définitive. »

²³ Je reprends l'expression des travaux du musicologue Luc Bellemare. Luc Bellemare, « Les réseaux des "lyriques" et des "veillées" : une histoire de la chanson au Québec dans l'entre-deux-guerres par la radiodiffusion au poste CKAC de Montréal (1922-1939) » (Thèse de Ph.D., Université Laval, 2012).

À leur retour, il réussit à reprendre son emploi à la Dominion Rubber²⁴. Son statut de pourvoyeur de la famille ne dure cependant que quelques années, une opération ratée à une dent le rendant quasiment invalide en 1927²⁵. C'est dans ce contexte de précarité matérielle temporaire que débute la carrière artistique professionnelle de Mary Travers en 1928, dans le cadre des Veillées du Bon Vieux Temps organisées par Conrad Gauthier au Monument-National de Montréal²⁶.

Les Veillées du Monument-National s'inspirent librement d'événements à visées éducatives organisés à partir de 1918 par le folkloriste Marius Barbeau et l'historien Édouard-Zotique Massicotte. Les premières représentations de ce projet de transmission des traditions ont cours à la Bibliothèque Saint-Sulpice, un haut lieu de la culture nationale canadienne-française du début du 20^e siècle²⁷. L'entreprise chapeautée par Barbeau et Massicotte s'inscrit dans le courant folkloriste qui se développe en réponse à l'urbanisation et à l'industrialisation des pays occidentaux depuis le milieu du 19^e siècle²⁸. On cherche alors à promouvoir et à préserver les traditions nationales par la collection de chansons, de contes et de danses²⁹. Les corpus assemblés par Barbeau partagent ainsi le même objectif de perpétuer la « véritable » culture du peuple, celle qui n'aurait pas été affectée par les affres de la modernité, de l'urbanité et de la médiatisation de masse que ceux des folkloristes américains comme Francis James Child ou John Lomax³⁰.

²⁴ Dufour, *La turluteuse*, 74.

²⁵ Lornergan, *La Bolduc*, 53.

²⁶ Luc Bellemare mentionne qu'elle a peut-être commencé en 1927, mais que la première trace médiatique de sa présence dans les Veillées remonte au 20 février 1928. Bellemare, « Les réseaux », 92-96. Travers est mise en contact avec Gauthier par l'intermédiaire d'amis communs qui ont entendu ses talents de musicienne à l'occasion d'activités paroissiales et de soirées amicales organisées dans la maisonnée des Bolduc-Travers. Plusieurs des musiciens qu'elle côtoie ont aussi connu une expérience ponctuelle de la migration ou sont nés aux États-Unis ; c'est cas notamment du violoniste Joseph Allard, né à Woodland, Maine, et de l'accordéoniste Alfred Montmarquette, né à New York.

²⁷ Au sujet de l'importance des bibliothèques dans l'aménagement de l'espace public à Montréal au début du 20^e siècle, voir Michèle Dagenais, « Vie culturelle et pouvoirs publics locaux. La fondation de la bibliothèque municipale de Montréal », dans *Faire et fuir la ville : espaces publics de culture et de loisirs à Montréal et Toronto aux XIX^e et XX^e siècles* (Québec : Presses de l'Université Laval, 2006), 81-116.

²⁸ On peut même faire remonter cette lignée à Johann Herder et à la fin du 18^e siècle, mais les plus importantes manifestations sont synchrones de la montée des nationalismes de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle.

²⁹ Voir à ce sujet : Daniel J. Walkowitz, *City Folk: English Country Dance and the Politics of the Folk in Modern America* (New York/London : New York University Press, 2010), 117-160.

³⁰ Le revers de la médaille de ces entreprises de promotion et de préservation des cultures nationales peut être observé dans les spectacles ethniques du 19^e et du début du 20^e siècle, mais dont les racines remontent au 15^e siècle. Autant aux États-Unis qu'en Europe, des entrepreneurs culturels mettent en scène des spectacles qui misent sur la

La démarche de ces folkloristes est alors vue comme scientifique, en ce qu'elle se fonde sur une méthodologie pointue, à la rencontre de la recherche littéraire, historique et anthropologique. Les critères de sélection et les catégories d'analyse qui sont mis en place pèchent toutefois par leur subjectivité. La collecte et la valorisation du folklore est, au Québec comme ailleurs, souvent subventionnée ou du moins alignée à des organisations politiques et identitaires. Les Veillées, comme le rapporte le musicologue Luc Bellemare, impliquent dès le départ des intervenants, comme Victor Morin, qui sont associés à des institutions nationales canadiennes-françaises telles que la Société Saint-Jean-Baptiste et la Société historique de Montréal³¹. Lorsque Conrad Gauthier adapte le concept des Veillées en une formule plus légère, commerciale et comique, c'est tout de même au Monument-National, édifice — au sens matériel et symbolique — emblématique du nationalisme canadien-français, que l'on prend demeure³². De plus, les représentations des Veillées s'insèrent sciemment dans le calendrier de la culture traditionnelle canadienne-française en se synchronisant aux dates phares que sont la Sainte-Catherine, Noël et le Jour de l'An, le Mardi gras et le carême, ou encore le temps des sucres au printemps et les épluchettes de blé d'Inde à l'automne³³.

Le sociologue Richard Peterson s'est intéressé aux critères de l'authenticité qui sont à la base des *barn dance shows* américains qui, comme les spectacles de Gauthier, s'écartent de la méthode puriste des folkloristes pour donner plus de place au divertissement tout en préservant une esthétique de la nostalgie et de la tradition. Peterson suggère que le public démontre peu d'intérêt pour l'authenticité réelle des œuvres ; il est plutôt sensible à l'impression d'authenticité dégagée par les spectacles³⁴. Les corpus assemblés par les folkloristes patentés finissent ainsi par se fondre dans la masse de livrets de chansons, de disques et de partitions qui miment l'authenticité sans s'appuyer sur une démarche scientifique. Jean-Nicolas De Surmont observe

fascination de l'exotisme au sein des empires coloniaux. Ces pratiques incluent les *ethnic shows* popularisés par Barnum dans les années 1840 et l'exhibition de corps humains « exotiques » dans les expositions universelles. Ces pratiques participent alors de l'exemplification de la supériorité de la race blanche et de la justification du racisme. Voir à ce sujet : Nicolas Bancel, « Et la race devint spectacle. Généalogies du zoo humain en Europe et aux États-Unis (1842-1913) », dans Nicolas Bancel et al., *L'Invention de la race* (Paris : Éditions La Découverte, 2014), 315 à 330.

³¹ Bellemare, « Les réseaux », 89.

³² *Ibid.*, 90.

³³ *Ibid.*, 90-91.

³⁴ Richard Peterson, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity* (Chicago : University of Chicago Press, 1997), 70.

ce phénomène à partir de l'exemple de la Bonne Chanson au Québec, autant dans sa première mouture venue de France avec le barde breton Théodore Botrel que dans son itération de la fin des années 1930 sous la direction de l'abbé Charles-Émile Gadbois. Les deux entrepreneurs culturels rassemblent et popularisent des corpus hétérogènes, composés d'œuvres jugées folkloriques, mais aussi de compositions originales et de reprises de succès commerciaux, en les présentant comme des représentations fidèles des traditions nationales françaises et canadiennes-françaises³⁵. Pourtant, selon les estimations de De Surmont, seulement 10 % du répertoire de la Bonne Chanson de Gadbois peut être qualifié de folklorique, au sens où les textes et les mélodies auraient été transmis de façon orale depuis la colonisation³⁶.

Les entreprises des folkloristes comme Barbeau sont rapidement détournées et instrumentalisées. Elles servent des fins de formations et de régulation des mœurs plutôt que de conservation des traces du passé et de l'identité nationale³⁷. Oscar O'Brien, directeur artistique du Quatuor Alouette, formule cette posture normative dans une lettre à Charles-Émile Gadbois :

La Bonne Chanson, ne l'oublions pas, ne veut rien déformer. Elle veut former. Elle n'est pas une bibliothèque d'antiquailles musicales, de folklore aux variantes innombrables gardant toutes leurs imperfections et soigneusement interprétées, invitant des chercheurs de toutes sortes. La Bonne Chanson, c'est la musique pour le plus grand bien de la masse : de la musique simple, précise, facilement mémorisable, bien tonale, parfaitement modale, bien rythmée, avec des paroles françaises à leurs places naturelles dans le temps et convenant bien à l'enfance et à notre jeunesse chrétienne et canadienne³⁸.

En plus de viser à former la population, cette culture nationale idéalisée est mise en opposition aux spectacles de divertissements alors populaires dans les villes, comme le théâtre burlesque et la chanson de genre³⁹. Elle se présente comme une riposte identitaire et esthétique à la culture populaire urbaine dont font partie les spectacles auxquels participe Travers. Ce litige opposant les différents usages scéniques du passé est d'ailleurs la source d'un amalgame qui survivra à la

³⁵ Serge Lacasse et Chantal Savoie, « De "Rendez-moi mes montagnes" à "Loin des guitares" : la chanson d'ici sous influence », dans Yvan Lamonde et Denis St-Jacques (dir.), *1937 : un tournant culturel* (Québec : Presses de l'Université Laval, 2009), 161-162.

³⁶ Jean-Nicolas De Surmont, *La Bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX^e siècle* (Montréal : Triptyque, 2001), 77-78.

³⁷ Barbeau reprochait d'ailleurs à Gadbois de piger dans ses recueils et ceux d'Ernest Gagnon sans les mentionner et sans citer ses sources. *Ibid.*, 105.

³⁸ *Ibid.*, 66.

³⁹ Charles Marchand et son pianiste Oscar O'Brien jouent « le répertoire de la Bonne Chanson française dans le cadre d'un spectacle dont le but est "d'éliminer de la scène les chansons burlesques et les mauvais acteurs". » *Ibid.*, 59.

chanteuse. Malgré l'esthétique folklorique embrassée par les Veillées du Monument-National, l'objectif premier de Travers et de ses partenaires de jeu n'est pas de valoriser et de préserver les traditions, comme le veulent les folkloristes patentés, ou de promouvoir et de défendre l'identité nationale comme les entrepreneurs culturels de la Bonne Chanson, mais bien de divertir.



1. La troupe des Veillées du Bon Vieux Temps, décembre 1928⁴⁰

Gauthier bâtit ses spectacles autour de l'appareil scénique, en privilégiant des costumes et des décors inspirés de la vie rurale canadienne-française du 19^e siècle. On retrouve ainsi sur scène des chaises berçantes, des roues de bois et des métiers à tisser, de même que l'on affuble les différents personnages de costumes traditionnels caricaturaux. Les stratégies mobilisées pour mettre en scène ces Veillées sont ainsi comparables à celles des spectacles vaudevillesques et burlesques de la période⁴¹ : on y enchaîne les numéros chantés et racontés par des personnages emblématiques (l'aïeul, l'idiot du village ou la mégère) ; de même que l'on pousse la caricature pour créer l'effet comique en flirtant avec la parodie, au grand plaisir du public. Des artistes comme le champion gigueur Gustave Doiron ou le champion violoneux Philippe Bouchard⁴² épatent la galerie par leur virtuosité, mais participent aussi aux autres numéros de la soirée, comme les comédies et les tours de chant, faisant preuve d'une polyvalence insoupçonnée. Cette formule est gage de succès : les Veillées tenues au Monument-National attirent fréquemment

⁴⁰ Bibliothèque et Archives Canada, « Madame Édouard Bolduc (Mary Travers), folkloriste et chansonnière (1894-1941) », *Gramophone virtuel*, 24 juillet 2019, <http://www.bac-lac.gc.ca/fra/decouvrez/films-videos-enregistrements-sonores/gramophone-virtuel/Pages/mary-bolduc-bio.aspx#queen>.

⁴¹ Pour une description détaillée de l'histoire et des caractéristiques de ces spectacles de variétés, voir Chapitre 4.

⁴² « Mme Ed. Bolduc de retour à Lowell », *L'Étoile*, mai 1934, (AMG, P11/7), [s.p.].

jusqu'à 1500 personnes qui se procurent leur place au coût de 1,10 \$⁴³. Contrairement à l'idée véhiculée par les biographes de Mary Travers selon laquelle elle aurait connu dès ses débuts un grand succès auprès d'un public ouvrier composé principalement d'expatriés de la Gaspésie qui s'identifient facilement à elle, le prix élevé des billets semble indiquer qu'elle se fait d'abord connaître par un public plus aisé⁴⁴. C'est plutôt par le disque et, dans une moindre mesure, par la radio qu'elle arrive à s'immiscer dans l'intimité d'un large public.

1.3 Médiatisation et transnationalisme : le cas des partenariats radiophoniques

D'abord invitée par le producteur Roméo Beaudry à accompagner d'autres artistes de l'étiquette Starr, on lui offre rapidement d'enregistrer ses propres titres. Ses premiers essais s'avèrent infructueux : les deux titres enregistrés le 12 avril 1929, « Y a longtemps que je couche par terre » et « La Gaspésienne » sont des échecs commerciaux⁴⁵. Travers enregistre un premier disque à succès le 6 décembre 1929, qui comprend ses compositions « La cuisinière » et « Johnny Monfarleau », une adaptation d'une chanson folklorique anglaise⁴⁶. Le disque, sorti judicieusement quelques jours avant Noël, est écoulé à quelque 10 000 exemplaires⁴⁷. Elle enregistre sans relâche jusqu'à l'été 1932, mais ne retourne ensuite en studio qu'en 1935⁴⁸, puis épisodiquement jusqu'en 1939. Cette situation, plutôt que de refléter une baisse dans la popularité de la chanteuse, découle de facteurs contextuels, tels que les retombées de la Dépression sur le marché du disque du début des années 1930 et la montée en popularité de la radio qui propose progressivement la diffusion de disques en ondes⁴⁹, ce qui permet au public de suivre la production de ses artistes favoris sans nécessairement devoir déboursier sur une base régulière. Or, jusqu'au début des années 1930, les diffuseurs radiophoniques privilégient les prestations des artistes en studio et la retransmission de spectacle en salle. C'est dans ce contexte que Conrad Gauthier intègre à partir de 1929 la programmation régulière de la station CKAC

⁴³ Leclerc, « Les chansons de "La Bolduc" », 133-134. Le 10 ¢ de surplus, communément appelé « 10 ¢ du pauvre », était imposé par la ville comme une sorte de taxe.

⁴⁴ Bellemare, « Les réseaux », 164.

⁴⁵ Lonergan, *La Bolduc*, 62.

⁴⁶ *Ibid.*, 65.

⁴⁷ Bellemare, « Les réseaux », 86.

⁴⁸ Pour un catalogue plus complet des chansons, voir l'appendice du mémoire de maîtrise de Marie-Blanche Doyon, « Madame Édouard Bolduc et ses chansons » (Mémoire de M.A., Université Laval, 1969).

⁴⁹ Bellemare, « Les réseaux », 45.

de Montréal dans le cadre de l'émission commanditée par le magasin Living Room Furniture Cie⁵⁰.

La décennie 1920 et la première moitié des années 1930 sont dominées par la radio commerciale, dont les revenus reposent en très grande partie sur les commanditaires. Le Living Room Furniture s'avère à cet effet l'un des plus durables partenaires de la station CKAC⁵¹. Les plus grandes vedettes de la chanson des décennies 1920 à 1950, dont Mary Travers, se produisent dans le cadre de cette émission. L'autre source principale de revenu des stations de radio canadiennes vient à l'époque des ententes de partage, de diffusion et de promotion signées avec les réseaux nationaux américains. À compter de son entrée en ondes en 1927, Columbia Broadcasting System (CBS) signe plusieurs ententes avec CKAC pour sécuriser des plages de diffusion ainsi que pour bénéficier de la promotion locale de la station montréalaise⁵². Le quotidien *La Presse*, alors propriétaire de CKAC, assure par exemple un compte rendu quotidien de la programmation de la CBS dans ses pages. Ce modèle de promotion croisée devient la norme au cours de cette décennie d'implantation du médium radiophonique.

Selon Elzéar Lavoie, la montée en popularité de CKAC remonte à 1929, une année marquée par sa première entente majeure avec CBS⁵³. Le rayon d'opération des émetteurs radiophoniques est à ce moment plutôt limité : Lavoie parle d'environ 15 milles (env. 24 km) pour les émetteurs de faible puissance et jusqu'à 75 milles (env. 120 km) pour les émetteurs plus puissants des grandes stations⁵⁴. C'est dire qu'avant la mise en place d'ententes entre les réseaux nationaux américains et les stations canadiennes, ce sont seulement les résidents des zones limitrophes qui réceptionnent adéquatement les ondes émises de part et d'autre de la frontière. Or, à partir de 1929, les ententes permettent aux auditeurs de Lewiston, Maine, d'entendre des émissions produites par CKAC et retransmises par la station locale affiliée à CBS⁵⁵. Alors que s'estompent les mouvements migratoires unissant le Québec et la Nouvelle-

⁵⁰ *Ibid.*, 87. Conrad Gauthier commence à collaborer à l'émission de la Living Room Furniture à CKAC le 11 novembre 1929 et devient un collaborateur régulier au cours des années à venir.

⁵¹ *Ibid.*, 66.

⁵² *Ibid.*, 47-49.

⁵³ Elzéar Lavoie, « L'évolution de la radio au Canada français avant 1940 », *Recherches sociographiques* 12, 1 (1971) : 19.

⁵⁴ *Ibid.*, 22.

⁵⁵ Mark Paul Richard, *Loyal but French: The Negotiation of Identity by French-Canadian Descendants in the United States* (East Lansing : Michigan State University Press, 2008), 185.

Angleterre émerge donc un nouveau mode de mobilité, celui-là médiatique, qui permet la circulation non seulement de contenu francophone comme le permettaient les livrets de chansons, les journaux et les magazines, mais aussi de voix émanant du corps d'artistes situés de l'autre côté de la frontière.

C'est dans ce contexte transnational de diffusion que Mary Travers fait sa première apparition à la radio sur les ondes de CKAC le 30 décembre 1929 à l'occasion d'un concert du Jour de l'An de l'émission de la Living Room Furniture⁵⁶. Selon Luc Bellemare, il est alors de coutume d'inviter des vedettes des Veillées quelques jours avant la représentation en salle afin d'en assurer la promotion et de mousser les ventes de billets⁵⁷. La popularité des disques de Travers lui assure une présence régulière sur les ondes au cours de l'année 1930 ; on la retrouve notamment les 11, 18 et 25 septembre, ainsi que les 2 et 9 octobre à l'émission de la MacDonald Blenders⁵⁸. Cette présence médiatique récurrente accroît sa notoriété et fait en sorte qu'on la présente en tête d'affiche de la Veillée du Bon Vieux Temps suivante, le 6 octobre 1930. On la présente alors en tant que « Madame Édouard Bolduc, l'amusante chanteuse qu'on entend souvent à la radio et au gramophone »⁵⁹ ; une tournure promotionnelle qui souligne le ton comique et divertissant des Veillées et de la persona artistique en développement de la chanteuse. Il s'agit d'un trait caractéristique des pratiques culturelles et artistiques qui la suivront tout au long de sa carrière. Le cadre traditionnel, nostalgique ou folklorisant des Veillées ne découle pas d'une posture de révérence au passé de la part des artistes et de leur public ; inversement, cette irrévérence n'implique pas le rejet total des traditions et du passé parodiés⁶⁰.

Lorsque l'on s'attarde — comme je le ferai au cours des prochaines sections — au contenu des chansons, aux formes des spectacles et à leur contexte de diffusion et d'interprétation, il devient évident que la parodie y côtoie constamment la nostalgie, que leur

⁵⁶ Bellemare, « Les réseaux », 93.

⁵⁷ *Ibid.*, 92.

⁵⁸ *Ibid.*, 94.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Levine en fait clairement la démonstration en ce qui a trait à l'appropriation du théâtre shakespearien dans le contexte états-unien du milieu du 19^e siècle. La parodie, le pastiche et l'imitation sont pour lui des pratiques culturelles qui témoignent non seulement de la connaissance des canons européens au sein du grand public, mais aussi de la posture irrévérencieuse qu'il est possible d'adopter à leur égard. Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America (The William E. Massey Sr. Lectures in the History of American Civilization)* (Cambridge : Harvard University Press, 1988), 20.

moquerie n'évacue pas la sincérité de leur sentiment d'appartenance, que la caricature du passé n'empêche pas qu'on lui donne de la valeur. Cette ambivalence face à la représentation de l'identité nationale canadienne-française est en ce sens révélatrice de l'expérience de la collectivité et de l'identité de la majorité des migrants partis du Québec et de leurs descendants. Ils habitent pour la plupart des villes, travaillent en usine et sont intégrés à la culture des loisirs et du divertissement. Même s'ils apprécient le caractère nostalgique des spectacles et le fait de pouvoir socialiser et se divertir en français, ils n'en demeurent pas moins inscrits dans le présent.

Cette ambivalence témoigne aussi du fonctionnement des arts grand public qui, pour maintenir leur popularité, doivent constamment se redéfinir et se réinventer. Parce qu'elle débute sa carrière artistique professionnelle dans le cadre des Veillées du Bon Vieux Temps, des activités culturelles liées par leur histoire aux institutions nationalistes canadiennes-françaises, Travers arrivera à légitimer l'utilisation de l'iconographie nationale dans ses propres tournées. Le succès et la singularité des pratiques de Travers et des artistes qui la suivront bientôt sur les routes du Nord-est américain relèvent de leur capacité à instrumentaliser les traits d'un courant idéologique et identitaire ancré dans le passé, dont ils ne retiendront que marginalement les codes, au sein de formes artistiques constamment recomposées au gré de leurs contextes de performance et de médiatisation.

2. L'apprentissage des tournées : partir pour mieux repartir

2.1 Va-et-vient sur la route et entre les médias

Travers fait pour la première fois l'expérience de la tournée à l'été 1931. Jusqu'à ce moment, ses excursions hors de Montréal s'étaient limitées à quelques engagements ponctuels à proximité de la métropole. On la retrouve par exemple le 25 novembre 1930 à Lachute et les 21 et 22 février 1931 au Théâtre Palace de Trois-Rivières⁶¹. La comédienne et directrice de troupes Caroline, de son véritable nom Juliette Dargère, l'engage pour une série de représentations au Théâtre Arlequin de Québec du 15 au 21 mars 1931. Elle convainc ensuite

⁶¹ Dufour, *La turluteuse*, 104. J'ai également eu la chance de consulter la liste chronologique non publiée établie par Vicky Boulay du Musée de la Gaspésie pour les dates des spectacles au Québec.

Travers de l'accompagner dans une tournée sur les routes du Québec, de Hull à Sept-Îles, s'échelonnant de mai à juillet⁶². Cette collaboration se termine toutefois par un conflit à propos du partage des coûts et des revenus de la tournée⁶³. Les deux femmes en viennent à régler leurs différends devant la Cour des petites créances. Cette tournée constitue tout de même un laboratoire professionnel d'une grande valeur pour Travers. Elle observe et elle apprend, autant en regard de l'organisation des déplacements, de la gestion des artistes et de la promotion nécessaire pour s'assurer d'emplir les salles partout où ils passent qu'au sujet de la conciliation à distance de ses rôles de mère et de pourvoyeuse de la maisonnée.

Elle porte déjà dans son bagage, grâce à ses expériences de scène à Montréal et dans les alentours, certains trucs qui lui permettront de devenir et de demeurer l'une des artistes les plus actives au creux de la crise du disque du début des années 1930. Elle prend par exemple l'habitude d'entraîner son mari Édouard, ses enfants ou des amis lors de ses prestations pour vendre des livrets de chansons⁶⁴. Cette pratique, qu'elle conserve tout au long de la décennie et qui génère à certains moments une part substantielle de ses profits, s'insère dans une stratégie commerciale basée sur les médias. De façon apparemment anachronique, son succès sur disques et ses présences à la radio deviennent dans ce contexte des arguments de vente pour ses livrets.

Michael Denning isole quatre périodes distinctes de l'histoire de l'enregistrement sonore : l'ère acoustique, allant de 1900 à 1925 ; l'ère électrique, de 1925 à 1948 ; l'ère du ruban magnétique, de 1948 à 1980 ; et l'ère numérique, de 1980 à aujourd'hui⁶⁵. Lors de la première ère, l'enregistrement sonore reste marginal dans les industries musicales. Jusqu'à l'arrivée de l'enregistrement électrique au milieu des années 1920, qui permet une reproduction plus fidèle et dynamique des instruments et surtout de la voix humaine, c'est en effet la partition et le livret de paroles qui constituent toujours l'essentiel des ventes des grands éditeurs musicaux et des artistes indépendants. L'exemple donné par Mary Travers rappelle le caractère non linéaire de

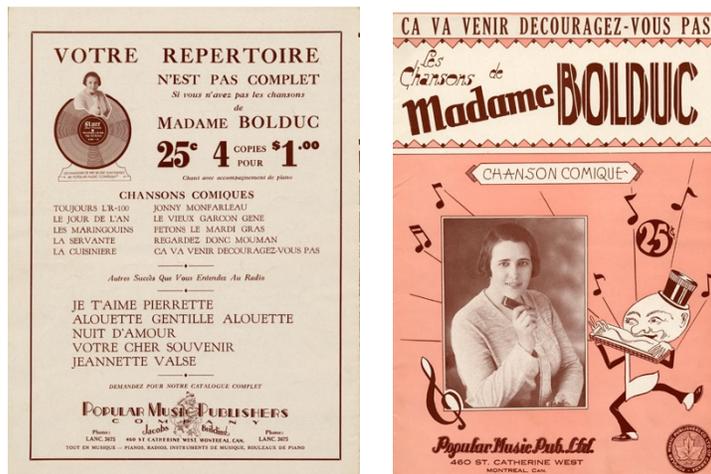
⁶² Malheureusement, il ne reste aucune trace documentaire de cette tournée dans les archives de Mary Travers, puisque la direction est assurée par Dargère.

⁶³ « Volume second de procédure : La preuve », (AMG, P11/1/b/1), 177-8. Le procès aurait été réglé à l'avantage de Travers par une compensation d'environ 1000 \$.

⁶⁴ *Ibid.*, 147, 151 et 152. À propos de la tournée de 1936 en Abitibi et en Ontario, elle mentionne qu'elle vend un minimum de 20 \$, souvent 25 \$ et parfois 50 à 75 \$ de chansons par soir.

⁶⁵ Michael Denning, *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution* (London/New York : Verso, 2015), 69.

l'histoire des médias. Même si toute sa carrière d'enregistrement se déroule à l'ère électrique, elle fait usage des stratégies commerciales de la période précédente lorsque les ventes de disque ne suffisent plus à subvenir aux besoins de sa famille.



2. Publicité et livret de musique en feuille⁶⁶

Travers poursuit son apprentissage de la tournée au cours des années 1931 et 1932. Échaudée par sa collaboration conflictuelle avec Caroline, elle agit maintenant à titre de directrice en plus de tenir la tête d'affiche des spectacles. Elle constitue ses premières troupes à partir de son réseau de contacts dans le milieu artistique. C'est à ce moment que débute son partenariat durable, quoiqu'intermittent, avec le chanteur, comédien et bientôt directeur de tournées Jean Grimaldi, un jeune Corse qui tente de se faire un nom dans le milieu du spectacle à Montréal depuis son arrivée en 1927. C'est avec lui qu'elle élabore le modèle des spectacles qu'elle produira sur la route au cours de la décennie : elle met de l'avant sa réputation médiatique et sa persona de folkloriste, mais accorde de plus en plus de place à la comédie dans le déroulement de ses Veillées⁶⁷.

Les travaux de Jean-Marc Larrue et André G.-Bourassa sur le Monument-National et sur la rue Saint-Laurent de Montréal montrent bien, dans le cas québécois, à quel point les lieux névralgiques de la culture francophone en Amérique sont à ce moment dominés par les

⁶⁶ Bibliothèque et Archives Canada, « Madame Édouard Bolduc (Mary Travers), folkloriste et chansonnière (1894-1941) », *Gramophone virtuel*, 24 juillet 2019, <http://www.bac-lac.gc.ca/fra/decouvrez/films-videos-enregistrements-sonores/gramophone-virtuel/Pages/mary-bolduc-bio.aspx#queen>.

⁶⁷ Lonergan, *La Bolduc*, 131.

spectacles à caractère multiartistique et multimédiatique⁶⁸. Ils constituent d'ailleurs la norme dans le milieu des arts scéniques populaires en Amérique du Nord. La plupart des découpures de journaux faisant la promotion des spectacles de Travers à Montréal en 1932 et 1933 annoncent sa présence en intermèdes des « vues animées », souvent américaines ou françaises, présentées dans les théâtres de la ville⁶⁹. La publicité d'une soirée au Théâtre Princess de Montréal la présente par exemple en tête d'affiche, accompagnée de ses artistes du Bon Vieux Temps et du comédien burlesque Swifty, avant de mentionner John Wayne, « le grand acteur de l'Ouest », vedette du film *The Telegraph Train* (1933)⁷⁰. Chanson, cinéma, nostalgie et comédie constituent alors la formule récurrente des soirées où Travers se produit. La diversité des formes et des registres y prime sur la confection d'un tout homogène ou niché.

2.2 Penser la carrière américaine : le choix de la mobilité professionnelle

Au début de la décennie 1930, les retombées de la crise économique freinent la production de spectacles à grand déploiement à Montréal⁷¹ comme partout ailleurs en Amérique du Nord⁷². Le public montréalais doit souvent s'accommoder de représentations plus modestes et se tourne en partie vers d'autres divertissements moins coûteux, comme la radio et le cinéma. En 1932, Travers passe une bonne partie de l'année à l'extérieur de Montréal. Ses escapades en périphérie de la ville et dans les régions de la Montérégie, du Centre-du-Québec, de Lanaudière, de la Beauce, de l'Estrie et de l'est de l'Ontario se succèdent presque sans relâche de juillet à novembre. En 1933, les publicités publiées dans la métropole ne font plus état de spectacles sur les planches réputées du Monument-National, mais bien de celles des théâtres de vues animées comme le His Majesty's, le Princess et le Dominion⁷³. C'est ce qui explique au moins en partie la décision de Travers de se concentrer sur ses tournées au cours du reste de la décennie.

⁶⁸ Voir : André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue, *Les nuits de la « Main ». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)* (Montréal, VLB, 1993) et Jean-Marc Larrue, *Le monument inattendu. Le Monument-National de Montréal, 1893-1993* (LaSalle, Hurtubise HMH, 1993).

⁶⁹ Dans une publicité du Théâtre King Edward de Montréal, on la présente par exemple en compagnie d'une « vue de Charlie Chaplin ». Voir : « Coupures de presse », 1933, (AMG, P11/7/4).

⁷⁰ « Publicité pour un spectacle au Théâtre Princess de Farnham », 1932, (AMG, P11/7/3).

⁷¹ Lonergan, *La Bolduc*, 139.

⁷² Robert C. Allen montre comment ces périodes de vache maigre font en sorte de favoriser des pratiques plus modestes comme celle du théâtre burlesque. Voir : Robert C. Allen, *Horrible Prettiness : Burlesque and American Culture* (Chapel Hill : University of Carolina Press, 1991), 250.

⁷³ « Coupures de presse », (AMG, P11/7).

Or, il ne s'agit pas de la seule avenue qui s'offre à elle. Plusieurs de ses collègues des Veillées se tournent à ce moment vers la comédie et le drame radiophonique, un secteur alors en pleine expansion⁷⁴. Peut-être se considère-t-elle inadéquate pour l'emploi en raison de sa maîtrise déficiente du français littéraire et de son accent conditionné par son éducation anglophone, qui l'auraient empêchée de suivre le rythme rapide de la production des feuilletons radiophoniques. Or, on peut tout de même présumer que l'attrait de sa renommée médiatique lui aurait ouvert certaines portes dans le milieu. Bien que ses biographes aient tous souligné le déchirement qui l'habite au moment de quitter sa famille pour partir sur la route, il semble donc que ses expériences antérieures de la mobilité, personnelle et professionnelle, la confortent dans ce choix. Autrement dit, il ne faut donc pas sous-estimer le fait qu'elle choisit de partir sur la route. Après avoir contemplé à plusieurs reprises depuis 1931 la possibilité de retourner aux États-Unis⁷⁵, cette fois précédée de sa réputation enviable de vedettes des ondes et du disque au Québec, Travers organise sa première tournée majeure au sud de la frontière au printemps 1934. Cette tournée marque le début d'une période quasi ininterrompue de déplacements aux quatre coins de l'espace transnational francophone du Nord-est américain, depuis peu figé par le contexte économique et l'alourdissement de la bureaucratie et des restrictions frontalières.

Les différents fonds d'archives qui préservent les documents liés aux tournées de Mary Travers ne contiennent malheureusement pas de dossiers de comptabilité ou d'horaires complets produits au moment de sa carrière active⁷⁶. Cette situation s'explique, d'une part, par le caractère somme toute artisanal de ses activités itinérantes, qui ne bénéficient pas d'un encadrement logistique et matériel comparable à celui offert par les producteurs de vaudevilles américains, et, d'autre part, parce que bien qu'elle dirige les troupes, ce sont ses gérants Henri Rollin et Jean Grimaldi qui s'occupent la plupart du temps de la tenue des comptes. Les informations recueillies à propos de ses déplacements et de ses pratiques de « marchand public »⁷⁷ sont par

⁷⁴ Bellemare, « Les réseaux », 36.

⁷⁵ En décembre 1931, elle dit par exemple à un journaliste de Saint-Hyacinthe qu'elle veut aller en Nouvelle-Angleterre au printemps. Voir : Lonergan, *La Bolduc*, 114.

⁷⁶ « La preuve », 152-3 : « Q. Tenez-vous des comptes ? R. Ah ! oui, mon gérant tenait tous les comptes. Il n'y avait pas une cent, pas une chambre sans être marquée. Q. Avez-vous encore ces livres ? R. Tout a disparu dans la tournée. »

⁷⁷ Lonergan, *La Bolduc*, 92. Il s'agit du terme légal utilisé pour désigner les artistes entrepreneurs à l'époque. Travers est enregistrée comme marchande publique depuis sa première tournée avec Caroline en 1931. Elle le fait de façon autonome, sans supervision de son mari.

conséquent le fruit d'un travail de recherche par strates successives : d'abord, à partir de la revue de ses différentes biographies et d'une liste de spectacles établie par Vicky Boulay du Musée de la Gaspésie dans le cadre de l'exposition « Madame Bolduc en tournée »⁷⁸ ; ensuite, grâce à certains documents légaux, comme le compte rendu d'un procès échelonné entre 1937 et 1938, qui oppose Travers à son gérant Henri Rollin suite à un accident automobile sur les routes du Bas-Saint-Laurent et qui contient nombre de détails pertinents sur l'organisation des tournées et la gestion de la troupe ; et finalement par un dépouillement systématique de toutes les coupures de journaux, les affiches, les publicités et les billets de ses spectacles en Nouvelle-Angleterre disponibles dans les fonds.

Les récits de tournées reconstitués dans les prochaines sections se concentrent sur les activités de Travers en sol américain. Les tournées canadiennes y sont évoquées afin d'établir la continuité, mais n'ont pas été l'objet d'une analyse systématique. Ce choix heuristique répond à l'objectif annoncé dans l'introduction de déterminer l'ampleur quantitative, pratique et matérielle ainsi que la teneur qualitative, symbolique et identitaire de ses activités outre-frontière. Trois des huit tournées majeures auxquelles Mary Travers participe entre 1931 et 1940⁷⁹ ont pour destination principale la Nouvelle-Angleterre : celles des printemps 1934 et 1937, et celle de l'automne 1939. Je me concentrerai pour l'heure sur les deux premières, considérant l'ampleur du battage médiatique qu'elles ont suscité dans les communautés franco-américaines ; et parce que la dernière, celle de 1939, se déroule sous l'égide de la Troupe Jean Grimaldi que j'aurai l'occasion d'analyser au chapitre 4.

⁷⁸ Musée de la Gaspésie, « Madame Bolduc en tournée », 24 septembre 2018, <https://museedelagaspesie.ca/pages/madame-bolduc-en-tournee>.

⁷⁹ « Plaque Parc Canada », (AMG, P50/2/d). Je choisis le conditionnel puisque malgré la nature officielle du document, produit par Parc Canada, je n'ai personnellement pu arriver à ce décompte à partir des preuves archivistiques disponibles. De plus, le texte de cette plaque parle de tournées en Ontario, au Québec et dans le nord de la Nouvelle-Angleterre alors que mes recherches m'ont permis de recenser des spectacles dans le sud du Massachusetts.

3. Les tournées américaines : une mise en abyme des mobilités

3.1 La tournée de 1934 : de la prospection à la mise en œuvre

Au moment où Travers organise cette tournée, Jean Grimaldi est déjà lié à d'autres contrats à Montréal⁸⁰. Elle entre alors en contact avec Henri Rollin, qu'elle connaît depuis 1931. Rollin est déjà passé par les villes de la Nouvelle-Angleterre dans le cadre des tournées de la troupe théâtrale qu'il codirige avec Alfred Nohcor du milieu des années 1910 au milieu des années 1920. Lors du passage de la troupe de Travers à Manchester en 1934, un journaliste parle d'ailleurs de lui comme d'un « "vieux" ami » des Franco-Américains⁸¹. Son expertise, qui s'ajoute à l'expérience migratoire de Travers, constitue un atout lorsque vient le temps de planifier l'itinéraire à suivre et de contacter des personnes-ressources dans les villes visées. Selon Lonergan, les deux artistes se rendent une première fois aux États-Unis en mars pour organiser la tournée. On sait toutefois que Travers donne un spectacle à Newport, Vermont, au mois de janvier de la même année ; il est ainsi possible qu'elle ait sondé le marché et qu'elle ait établi des contacts lors de plusieurs visites ponctuelles.

La Troupe Bolduc, composée de son mari Édouard, de leur fille aînée Denise, ainsi que de Henri Rollin, Paul Foucreau, Philippe Bouchard, Marcelle Briand et Albertine Villeneuve, prend la route à la fin du mois mars. Les spectacles qu'ils présentent varient en contenu au long de la tournée, mais peu dans la forme. On introduit d'abord les artistes un à un avant que ceux-ci interprètent « immédiatement quelques morceaux de leur genre favori pendant une demi-heure de programme de radio »⁸². Cette formulation n'implique pas la diffusion de la soirée ; il s'agit simplement d'une stratégie promotionnelle. Le public est à ce moment habitué au format des émissions radiophoniques et s'attend à le retrouver sur scène. Suit Madame Édouard Bolduc, qui interprète ses derniers succès avant de céder la scène à une première comédie. Elle profite ensuite d'un court intermède pour vendre ses livrets de chansons au public. Rollin monte alors sur scène, accompagné de Paul Foucrault, pour interpréter quelques chansons de l'heure, pigées dans le répertoire en vogue à la station CKAC de Montréal. La troupe présente finalement le

⁸⁰ *Ibid.*, 145.

⁸¹ « Publicité pour un spectacle à la salle Sainte-Cécile », Manchester, [s.d.], (AMG, P11/7), [s.p.].

⁸² « Succès Complet », 1. Les descriptions qui suivent sont aussi tirées de cet article.

programme principal, la Veillée du Bon Vieux Temps, qui se déroule « à la mode de par chez nous dans les belles campagnes du Canada, il y a bien une cinquantaine d'années. » On marque avec force la distance qui sépare le présent des spectateurs et le passé évoqué par les artistes.

La Veillée, loin de constituer un moment solennel, suscite l'hilarité du public « qui tord de rire ». Tous les artistes sont impliqués dans cette partie du spectacle où s'enchaînent saynètes comiques, numéros de danse et chansons à répondre. C'est par exemple le cas de la Veillée intitulée « Passe les beignes à Antoine ». Édouard Bolduc y joue le rôle d'Antoine et distribue littéralement des beignes sur scène — une pratique semblable à la distribution de tartes et de pâtés lors des Veillées de Gauthier au Monument-National — en plus de monter sur scène à d'autres moments pour accompagner sa femme à l'harmonica et à la guimbarde. C'est dans cette ambiance festive que se conclut la soirée, après que les artistes aient offert de nombreux et généreux rappels sous les applaudissements du public qui en redemande malgré l'heure avancée.

3.2 Itinéraire de la tournée : l'instrumentalisation de la carte des migrations

Les affiches imprimées pour la promotion locale des spectacles font montre d'uniformité pour l'ensemble des spectacles d'une même tournée : on y retrouve la même photo promotionnelle de Travers, de même qu'une typographie et un ordre de présentation similaire⁸³. La troupe, qui se déplace souvent au Québec avec une presse portative, semble plutôt se tourner vers des imprimeurs locaux lors de ses passages aux États-Unis⁸⁴. C'est d'ailleurs grâce aux publicités de la troupe et aux comptes rendus des soirées dans les journaux qu'il est possible de les suivre au fil de leurs déplacements et de mesurer les retombées des spectacles. Les publications des journaux dessinent la carte de leur tournée⁸⁵. Ces textes et ces encarts immortalisent une sorte de récit médiatique journalier de leur mouvement qui deviendra avec le temps aussi important que la tournée elle-même, puisque Travers ne bénéficiera jamais d'une pareille couverture au Québec, en Ontario ou au Nouveau-Brunswick. Ce récit, de même que celui de sa tournée américaine de 1937, rassemblent par conséquent les traces nécessaires à la fabrication de sa célébrité, un des thèmes mis de l'avant lors de sa patrimonialisation.

⁸³ « Affiches », (AMG, P11/4/B).

⁸⁴ Travers évoque notamment l'imprimeur M. Marquis de la Nouvelle-Angleterre. « La preuve », 144-145.

⁸⁵ Pour voir une carte des zones visitées, voir ANNEXE 1.

Un article portant sur ses spectacles à Nashua au début de la tournée fait mention de journées de deux représentations. La première, une « matinee », est offerte en après-midi pour les Sœurs de l'Orphelinat Saint-Joseph qui accompagnent « les plus grands de leurs pupilles » à qui on a réservé des places « à titre gracieux », ainsi qu'« une couple de cents (sic) enfants des autres écoles »⁸⁶. La seconde, ouverte au public général, débute vers 20 h et s'étire sur plus de trois heures. L'article précise que la représentation de l'après-midi se concentre sur la Veillée du Bon Vieux Temps plutôt que de présenter l'ensemble du répertoire de la troupe. Le contenu des spectacles varie ainsi en fonction du public. La troupe se concentre sur l'aspect plus folklorique devant le jeune public et les membres des congrégations religieuses, et met de l'avant les comédies lors des représentations tardives. Le prix des billets évolue lui aussi en fonction du moment des représentations : on demande 0,10 \$ par enfants et 0,25 \$ par adultes en après-midi, alors que le soir l'ensemble des billets se détaille entre 0,35 \$ et 0,50 \$ par spectateur⁸⁷. Ces billets vendus à « prix populaires » sont la norme lors de la tournée de 1934 et sont comparables à ceux demandés à Montréal lors des représentations dans les salles de cinéma.

Les différentes institutions présentes au sein des communautés franco-américaines sont mises à contribution dans l'organisation des soirées. Dans chaque ville, en plus des billets disponibles à la porte, il est possible de s'en procurer à l'avance chez des particuliers ou, le plus souvent, dans les commerces locaux, comme la Pharmacie Baillargeon de Biddeford, Maine⁸⁸. Les sociétés de secours mutuel et les paroisses se portent pour leur part garantes de la qualité des spectacles présentés. C'est le cas notamment à Lowell et à Manchester, Massachusetts, où les spectacles se déroulent « sous les auspices » de l'Association Canado-Américaine locale⁸⁹.

David Lonergan évoque la tenue d'une première tournée du 12 avril au 11 mai, rapidement suivie de supplémentaires improvisées en réaction à la demande populaire⁹⁰. Henri Rollin mentionne à cet effet quelques années plus tard que la troupe Bolduc a l'habitude de

⁸⁶ « La vaste salle était presque bondée. Grande versatilité et richesse de répertoire de la troupe Bolduc », Nashua, avril 1934, (AMG, P11/7), [s.p.].

⁸⁷ « Children! Here Is Your Opportunity to Hear Madame Bolduc, Canada's Radio Star », *Nashua News*, Nashua, avril 1934, (AMG, P11/7), [s.p.].

⁸⁸ « La Troupe Comique avec Mme Edouard Bolduc de Montreal », *La Justice*, Biddeford, avril 1934, (AMG, P11/4/c/4), [s.p.].

⁸⁹ À propos de l'implication des paroisses et des sociétés mutuelles dans la culture et les loisirs, voir : Yves Roby, *Les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre : rêves et réalités* (Québec : Septentrion, 2000), 84 et 91.

⁹⁰ Lonergan, *La Bolduc*, 146.

revenir dans les villes où elle a eu du succès sur le chemin du retour : « Quand on fait une tournée et qu'il y a des bonnes places, à notre retour, on prend les meilleures places. On fait un gros succès, des gens regrettent n'être pas venus, et on reprend le programme, et on repaquete les salles encore davantage⁹¹. » Rollin et Travers prendront plus tard l'habitude de préparer à l'avance leurs tournées en incluant des retours dans les villes visitées. Rollin use par exemple de cette tactique à Nashua en 1937, alors qu'il prie un journaliste de mentionner que la troupe serait de retour dans la ville le 23 avril avant la tenue du premier spectacle le 29 mars⁹². Il est par ailleurs probable que lors de la tournée de 1934, Rollin et Travers s'informent à l'avance des disponibilités des salles pour un éventuel retour, mais qu'ils ne confirment les supplémentaires que lorsqu'ils ont l'assurance d'un succès répété.

3.3 La renommée et l'accessibilité médiatique en Nouvelle-Angleterre

Les principales différences observables entre la médiatisation des tournées de Travers au Canada et aux États-Unis réside dans la fréquence et la teneur des publications. Des chercheurs en musicologie historique ont fait la revue de presse des revues et des journaux québécois des années d'entre-deux-guerres, révélant le peu d'espace accordé aux musiques populaires dans leurs pages⁹³. La plupart des critiques de l'époque, comme Frédéric Pelletier du *Devoir*, consacrent leur plume à la musique classique et à l'opéra. Ils s'intéressent aussi à la « vraie » musique folklorique, qui devrait selon eux servir d'inspiration aux compositeurs de musique légitime afin de créer des œuvres authentiquement canadiennes-françaises. L'air du temps est simultanément à l'enracinement et à l'élévation ; on veut donner des racines temporelles à des expressions artistiques spirituelles et territorialisées.

Luc Bellemare rapporte aussi que la chanson, catégorisée à l'époque par les stations radiophoniques montréalaises de « chansonnette populaire », ne bénéficie pratiquement d'aucune couverture de la part de ces critiques. Seuls Charles Marchand et son *Carillon canadien*, fusionné en 1927 au magazine *La Lyre*⁹⁴, s'y intéressent, mais toujours d'un point de vue folklorisant et nationalisant. Une revue partielle faite dans les collections numérisées des

⁹¹ « La preuve », 149.

⁹² « Mme Bolduc viendra ici le 29 mars », Nashua, mars 1937, (AMG, P11/7), [s.p.].

⁹³ Bellemare, « Les réseaux », 53-64.

⁹⁴ *Ibid.*, 61.

journaux et des revues de l'époque à la BANQ montre qu'à l'exception d'encadrés publicitaires, de mentions dans les programmations radiophoniques et d'exceptionnels résumés promotionnels de spectacles, même une artiste aussi populaire que Travers ne reçoit aucune couverture de la part des principaux quotidiens montréalais francophones de l'époque, comme *La Presse*, *La Patrie* et *Le Devoir*.

Les passages de la Troupe Bolduc en Nouvelle-Angleterre génèrent non seulement un nombre plus important de publications, mais celles-ci sont souvent plus substantielles que leurs contreparties montréalaises. À elles seules, les deux représentations offertes à Biddeford, Maine, au printemps 1934 sont l'objet de cinq publications dans l'hebdomadaire local, *La Justice* : un encadré publicitaire faisant la moitié d'une page et quatre articles longs, dont deux sont placés à la une. On y décrit avec force détails le déroulement du spectacle, la réaction du public et les qualités des artistes présents, comme en témoigne cet extrait d'un article datant du 27 avril, intitulé « Succès complet de la Soirée du Bon Vieux Temps » :

Le père et la mère se préparèrent à recevoir la visite en se parlant du mariage prochain de leur fille. Le Père Tranchemontagne parla à sa vieille de son annonce dans les journaux pour vendre sa chaloupe à gazoline et le fiancé survint peu de temps après pour la veillée et y rencontrer son amie. L'entretien entre le père, qui parlait de sa chaloupe, et l'ami, inconnu du père, qui parlait de sa fiancée, donna lieu à une scène qui fit tordre de rire⁹⁵.

Il en est de même à l'occasion de leur passage le 24 mai à Lowell, Massachusetts. Le journal franco-américain *L'Étoile* consacre six publications (articles, comptes rendus et publicités) au spectacle de la troupe. On y fait état de la présence de Travers, surnommée la « Reine des chanteuses canadiennes » ; de la virtuosité de Philippe Bouchard, « un prince parmi les violoneux canadiens » ; d'une nouvelle pièce des plus drôles intitulée *Les troubles de ménages* ; et de la proximité entre le programme de la soirée et « ceux que nos Franco-Américains ont l'occasion d'entendre aux postes CKAC, CFCF et CHLP de Montréal. »⁹⁶

Le premier élément à prendre en considération pour justifier l'ampleur de la présence médiatique de Travers et de sa troupe aux États-Unis relève de la concentration démographique des francophones en Nouvelle-Angleterre au tournant des années 1930. Malgré l'intensité des

⁹⁵ « Succès complet », 1.

⁹⁶ « Mme Bolduc et sa troupe d'artistes de Montréal seront en ville jeudi soir », *L'Étoile*, 22 mai 1934, (AMG, P11/7), [s.p.].

vagues d'urbanisation au Québec à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle, jusqu'aux années 1940, plusieurs des principales concentrations urbaines de francophones en Amérique du Nord — outre Montréal, Québec, Sherbrooke et Trois-Rivières — se trouvent en Nouvelle-Angleterre⁹⁷. Au début de la Première Guerre mondiale, Fall River est considérée comme la troisième ville française d'Amérique, alors qu'au tournant des années 1930, c'est Woonsocket, Rhode Island, qui détient le titre de « ville la plus française aux États-Unis », avec ses 70 % de descendants de migrants du Québec sur une population de 49 000 habitants⁹⁸. 13 villes de la Nouvelle-Angleterre comptent alors plus de 10 000 migrants et descendants de migrants du Québec⁹⁹. Dans certaines villes comme Biddeford, Maine, ils composent jusqu'à 75 % de la population locale au tournant des années 1930¹⁰⁰. Au fil des générations, les descendants de migrants s'éloignent des quartiers ouvriers de ces villes pour s'établir en périphérie. Lors du spectacle de la troupe à Nashua, New Hampshire, le 12 avril 1934, les organisateurs, conscients de cette dispersion, réservent des centaines de places spécialement pour les spectateurs venant de l'extérieur de la ville¹⁰¹.

En allant aux États-Unis, les artistes ont par ailleurs plus facilement accès à des installations modernes. Les tournées du Québec, de l'Ontario et des Maritimes se déroulent principalement dans un contexte rural, à l'exception de quelques centres urbains comme Ottawa, Sherbrooke et Québec où Travers et ses collègues arrivent à emplir des salles de plusieurs centaines de spectateurs. Ils performant donc parfois à la lueur de la lampe à gaz dans des sous-sols d'église, des salles paroissiales improvisées et même des granges. Dans les centres urbains de la Nouvelle-Angleterre, la troupe a au contraire l'occasion de jouer dans des bâtiments plus récents, spacieux et mieux équipés comme des théâtres, des salles de cinéma dotées de scènes et des salles de réception municipales ou appartenant aux sociétés de secours mutuel telles que

⁹⁷ Et, à l'autre extrémité du continent nord-américain, certaines villes de la Louisiane ; elles ne font cependant pas du tout partie des mêmes réseaux de migration et d'établissement.

⁹⁸ Doty, *The First Franco-Americans*, 119.

⁹⁹ Roby, *rêve et réalité*, 157.

¹⁰⁰ Michael J. Guignard, « Geographic and Demographic Forces Facilitating Ethnic Survival in a New England Mill Town: The Franco-Americans of Biddeford, Maine », dans Claire Quintal (dir.), *The Little Canadas of New England* (Worcester : French Institute/Assumption College, 1983), 2.

¹⁰¹ « Publicité en anglais pour le City Auditorium », Nashua, 12 avril 1934, (AMG, P11/7).

l'Union Saint-Jean-Baptiste. Les spectacles en Nouvelle-Angleterre de la Troupe Bolduc attirent de la sorte des publics allant souvent de 700 à 1500 spectateurs.

L'âge d'or du journalisme militant canadien-français et franco-américain se situe entre 1880 et le début de la Première Guerre mondiale, alors que des dizaines de journaux sont fondés aux quatre coins de la Nouvelle-Angleterre¹⁰². Plusieurs d'entre eux disparaissent rapidement, mais d'autres passent l'épreuve du temps et deviennent de véritables institutions des communautés franco-américaines jusqu'aux années 1970. La Nouvelle-Angleterre compte donc encore au milieu des années 1930 un nombre impressionnant d'hebdomadaires et même de quotidiens francophones, bien que la plupart des grands centres de la région reçoivent les journaux montréalais comme *La Presse* et *Le Devoir*. Or, la promotion faite pour les tournées de Travers ne se limite pas aux seules parutions francophones. Des publicités publiées dans les médias anglophones des villes visitées annoncent leurs représentations de « comédies en français » dès 1934¹⁰³. Cette tendance prend en importance au long de la décennie et confirme le fait, connu par les historiens, que le nombre et la portée des journaux franco-américains périclitent progressivement à la suite du ralentissement des migrations¹⁰⁴.

Selon son biographe David Lonergan, Travers aurait tenté d'intégrer des pièces en anglais à son tour de chant à l'hiver 1932, mais sans grand succès¹⁰⁵. Or, considérant que Travers est elle-même bilingue, il serait surprenant qu'elle n'ait pas profité de cet avantage lors de ses tournées en Nouvelle-Angleterre. Faut-il rappeler qu'à l'époque de ses tournées, au cours des années 1930, la plupart des centres franco-américains comptent en leur sein des familles installées depuis deux, trois voire quatre générations et que plusieurs individus parlent maintenant principalement anglais au quotidien, qu'ils préservent ou non des liens avec les organisations ethnoculturelles franco-américaines.

Il faut aussi prendre en compte la présence dans les troupes de Travers d'artistes issus du théâtre burlesque montréalais, une scène culturelle développée au cours des années 1910 et

¹⁰² Selon certains observateurs, il y a plus de quotidiens francophones en Nouvelle-Angleterre qu'au Québec au début du 20^e siècle. Roby, *rêves et réalités*, 158. Voir aussi : Paul-P. Chassé, Claire Quintal et Renaud S. Albert, *La presse chez les Franco-Américains* (Cambridge : National Assessment and Dissemination/Center for Bilingual/Bicultural Education, 1979).

¹⁰³ « Madame Bolduc Canada's Radio Star », *Nashua News*, 5 avril 1934, (AMG, P11/7), [s.p.].

¹⁰⁴ Roby, *rêves et réalités*, 205.

¹⁰⁵ Lonergan, *La Bolduc*, 114.

1920 à Montréal dans un contexte bilingue. Arthur Petrie et Olivier Guimond père, les premières grandes vedettes de cette scène, sont tous deux Franco-Ontariens et ont débuté leur carrière dans des troupes anglophones avant d'adapter progressivement leur matériel pour le public francophone de la métropole québécoise¹⁰⁶. Même si les représentations unilingues francophones prennent de plus en plus d'importance à partir des années 1930, elles ne signalent pas la fin des représentations bilingues. Les stratégies comiques du burlesque reposent en grande partie sur l'humour corporel et permettent donc la communion d'un public mixte et majoritairement ouvrier, composé à la fois de francophones, d'anglophones et d'immigrants allophones arrivés au cours des grandes vagues migratoires de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle. Il m'a été possible de trouver certaines mentions de comédies en anglais lors des tournées tardives de la troupe Bolduc, notamment dans la promotion d'un spectacle présenté à New Bedford, Maine, en 1937¹⁰⁷. Travers et ses comparses, habitués à transiter du français à l'anglais sur les scènes montréalaises, se sont sans doute prévalus de cet avantage linguistique dans leurs spectacles aux États-Unis, ne serait-ce que dans le cadre d'improvisations.

3.4 Madame Bolduc, vedette de la radio et du disque : les médias et la publicité

L'analyse des articles consacrés à la tournée de 1934 permet d'isoler quatre thèmes récurrents dans la promotion et la description des spectacles de la Troupe Bolduc : l'aspect nostalgique, folklorique et traditionnel des numéros ; l'évocation des médias (disques et radio) comme gage de notoriété ; le ton humoristique, ou comique, des spectacles ; ainsi que la polyvalence des artistes et la variété des numéros présentés. Un premier constat émerge de cette énumération : le caractère folklorique et nostalgique des Veillées présentées par la troupe n'y représente qu'un argument promotionnel parmi d'autres. De plus, ce caractère nostalgique et folklorique est toujours mis en rapport avec les trois autres thèmes, qui en modulent la teneur. On promeut ces spectacles du Bon Vieux Temps par la notoriété des médias émergents ; on associe les représentations du passé au rire ; et on utilise les Veillées comme véhicule pour étayer les divers talents des artistes.

¹⁰⁶ Chantal Hébert, *Le burlesque au Québec : un divertissement populaire* (LaSalle : Hurtubise HMH, 1981), 28-43.

¹⁰⁷ « Mme Edouard Bolduc au Theatre Colonial », *L'Indépendant*, avril 1937, (AMG, P11/7), [s.p.].

Alors que la musique orchestrale occupe une grande part du temps d'antenne au cours des années 1920, la chanson prend de plus en plus de place à compter des années 1930¹⁰⁸. Cette présence accrue sur les ondes des radios francophones contribue grandement à la renommée de Travers au sud de la frontière avant d'y faire son premier passage professionnel¹⁰⁹. La période la plus active d'enregistrement de disques et de prestations radiophoniques de Travers se limite aux années 1929 à 1932¹¹⁰, mais elle instrumentalise cette popularité médiatique tout au long de la décennie 1930. La renommée associée à la radio et aux disques devient dans le cadre de ses tournées l'une de ses principales cartes de visite, un marqueur de légitimation et de crédibilité artistique et professionnel. Elle participe d'un mouvement d'anticipation ; sa présence médiatique précède et justifie sa présence sur scène.

On évoque quasi systématiquement dans la publicité le statut de vedette de la radio et du disque de Travers, de même que l'on cherche à faire naître une familiarité, ou une proximité, de cette renommée médiatique et du caractère divertissant et comique des spectacles. À Salem, on anticipe avec enthousiasme la venue de la troupe et de « ses brillants artistes, tous connus et appréciés pour avoir été entendus maintes fois à la radio et sur les disques de phonographe » qui sont venus présenter leur répertoire « comique et folkloriste ». ¹¹¹ Le chroniqueur de *L'Avenir national* de Manchester décrit de façon très détaillée la représentation donnée à la salle Sainte-Cécile, mettant l'accent sur l'aspect résolument comique du spectacle : « “Ah... les Belles-Mères !”, également en un acte, est désopilante, et l'auditoire en a ri en s'en tenir les côtes. » ¹¹² La façon dont il décrit le jeu de comédienne de Travers est fort révélatrice de l'association de l'aspect nostalgique et comique des spectacles. Dans le dernier numéro, celui de la Veillée — qualifié de « fort amusant » —, « elle fait la bonne mère de famille canadienne ». Le public de la Nouvelle-Angleterre est conscient de la distance établie par le jeu et du caractère parodique de la proposition des Veillées du Bon Vieux Temps.

¹⁰⁸ Le musicologue Luc Bellemare rapporte que selon des observateurs du temps, CKAC se démarque de ses concurrentes pour la diffusion et la promotion de la chanson canadienne. Bellemare, « Les réseaux », 65.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 48 : « Le journal *La Presse* n'hésite pas à publier des “Appréciations élogieuses du poste CKAC”. Celles-ci témoignent du succès populaire des émissions et du rayonnement impressionnant de CKAC, même chez les Canadiens français établis sur la côte est des États-Unis. »

¹¹⁰ *Ibid.*, 73.

¹¹¹ « Mme Bolduc et ses artistes de Montréal donneront de grandes soirées de comédies en cette ville, les 10 et 11 mai », Salem, mai 1934, (AMG, P11/7), [s.p.].

¹¹² « Mme Ed. Bolduc triomphe encore avec sa troupe », *L'Avenir national*, mai 1934, (AMG, P11/7), [s.p.].

Cet épisode de l'histoire des médias, et plus particulièrement des médias sonores, mène à un constat semblable à celui de Benedict Anderson à propos des interrelations de la culture imprimée, de la modernité et de la nation. À partir de la fin des années 1920 et jusqu'à l'arrivée de la télévision, la radio et le disque jouent à la fois le rôle de véhicules pour les artistes et leurs œuvres ; et celui de relai de codes d'identification qui permettent aux descendants de migrants du Québec de préserver un imaginaire de la collectivité francophone. Les exemples présentés précédemment jettent cependant un éclairage singulier sur ces procédés d'identification. La popularité des Veillées chez les migrants et leurs descendants en Nouvelle-Angleterre ne repose pas sur leur rapport solennel aux traditions canadiennes-françaises ; c'est avant tout le divertissement, le rire et la légèreté qui créent la rencontre et qui facilitent la solidarité du public.

3.5 « Les Franco-Américains viendront nous donner la main » : divertissement, politique et identité dans l'œuvre de Mary Travers

Le public des spectacles de Mary Travers n'a pas à se soucier de son éducation artistique pour apprécier ses œuvres, contrairement par exemple à celui de la musique symphonique et de l'opéra. On ne s'attend pas du spectateur qu'il connaisse une étiquette et un protocole précis, qu'il applaudisse aux moments opportuns ou qu'il sache distinguer un *adagio* d'un *andante*. Il participe plutôt d'une expérience où les émotions et les sensations s'entrelacent aux références communes venant de l'actualité et du quotidien.

Les articles découlant de la tournée de 1934 font état de la qualité sensible des spectacles : « Quand (sic) au charme qui se dégage de chaque numéro du programme, il serait impossible d'en donner une idée assez juste. C'est une de ces choses qu'il faut *voir* et *entendre* pour la *goûter*. »¹¹³ On vante les chansons de Travers, « si réalistes et exprimant si philosophiquement la vie du peuple et sa mentalité depuis la crise de ces dernières années. »¹¹⁴ La qualité comique des différents numéros et l'attraction fournie par la virtuosité des artistes de la Troupe Bolduc ne constituent pas des freins à leur résonance sociale ni à leur appréciation esthétique. La distraction et l'émotion offertes par Travers et ses collègues sont, au contraire,

¹¹³ « Autre succès de Mme Ed. Bolduc et ses artistes », *L'Avenir national*, mai 1934, (AMG, P11/7), [s.p.].

¹¹⁴ « Succès complet », 1.

des facteurs de rapprochement avec le public qui leur permettent de concilier leur quotidien aux États-Unis et, dans certains cas, la nostalgie du Québec.

Cette communion du divertissement, de l'identitaire et du politique se manifeste notamment par le succès de la chanson *Roosevelt est un peu là !*, composée expressément pour la tournée de 1934. Pour la promouvoir, des articles de journaux présentent un montage photographique fait à partir de portraits du président américain et de la chanteuse montréalaise¹¹⁵. Le succès de la chanson au cours des trois grandes tournées de la Nouvelle-Angleterre de Travers — on la mentionne toujours parmi les favorites du public en 1939¹¹⁶ — témoigne de la popularité du président démocrate et des politiques découlant de son New Deal dans les centres franco-américains. La majorité des électeurs francophones de la Nouvelle-Angleterre transite en effet du parti républicain au parti démocrate au cours des années 1920, probablement en raison de la présence du candidat catholique Al Smith à la présidentielle de 1928¹¹⁷. Cette chanson donne l'occasion à Travers de nommer les différentes identifications nationales auxquelles les migrants et descendants de migrants du Québec sont exposés en Nouvelle-Angleterre :

Mes bons amis les Canadiens
Ainsi que les Américains
Vous avez un bon président
J'vous souhaite de l'garder longtemps
On voit partout sur les pancartes
L'aigle bleu (we do our part)
La dépression s'est envolée
Quand elle a la NRA
Ha ! Ha ! J'vous dis qu'Roosevelt est un peu là ¹¹⁸!

¹¹⁵ « Mme Bolduc et sa troupe d'artistes de Montréal seront en ville le 24 mai », *L'Étoile*, 18 mai 1934, (AMG, P11/7), [s.p.].

¹¹⁶ « Tizoune », *Le Messenger*, 20 octobre 1939, (AMG, P11/7), [s.p.].

¹¹⁷ David Walker, « The Presidential Politics of the Franco-Americans », *Canadian Journal of Economics and Political Science* 28, 3 (1962) : 353–363. Le plus éminent politicien issu de la migration canadienne-française d'avant la Première Guerre mondiale est un républicain, le gouverneur du Rhode Island Aram J. Pothier. La préférence pour le parti démocrate dans les années 1930 persiste ensuite jusqu'aux années 1950, avant de reprendre en vigueur dans les années 1960 avec l'arrivée du catholique John F. Kennedy.

¹¹⁸ Mary Travers, *Roosevelt est un peu là !* 1934. La pièce n'a jamais été enregistrée. Voir : Doyon, « Madame Édouard Bolduc », Appendice.

Les chansons de Travers utilisent aléatoirement les termes « Canadiens », « Américains » et « Franco-Américains » pour qualifier les individus issus des migrations du Québec aux États-Unis. Dans la chanson *La guerre*, Travers évoque par exemple le sentiment de fraternité des Canadiens et des Franco-Américains, attribuant à ces derniers l'aura de puissance de leur pays d'adoption et mentionnant au passage la posture isolationniste précaire des États-Unis :

Roosevelt l'a bien dit
De rester hors du conflit
Il n'en faudrait pas beaucoup
Si Hitler vient faire son fou
Pour détruire l'Allemagne entière
Et gagner enfin la guerre
Les Franco-Américains
Viendront nous donner la main¹¹⁹

Comme le contenu de ses spectacles de variétés, le répertoire chansonnier de Travers se caractérise davantage par cet intérêt pour les thèmes d'actualité et par son ton humoristique que par son évocation nostalgique du passé et des traditions canadiennes-françaises¹²⁰. Monique Leclerc et Marie-Josée Charest considèrent que Travers adopte le plus souvent dans ses chansons une posture conservatrice et traditionaliste. Or, ses positions conservatrices doivent à mon avis être comprises plutôt comme une forme de patriotisme. Elle ne critique jamais directement le gouvernement en place, peu importe le parti qui le forme. Que ce soit les conservateurs de Bennett, l'Union nationale de Duplessis¹²¹, les démocrates de Roosevelt ou les libéraux de Taschereau, la conduite à suivre selon les chansons de Travers consiste à soutenir l'effort des élus pour traverser les misères de la Dépression et de la guerre¹²². Par ailleurs, son rapport à l'actualité ne semble pas avoir été encadré par une idéologie stable et précise ; elle réagit rapidement aux événements du quotidien, contrainte qu'elle est par la nécessité de produire de nouveaux textes. Encore une fois, il ne faut pas assumer que les Veillées et les

¹¹⁹ Mary Travers, *La guerre*, 1939. Plusieurs autres chansons jamais enregistrées sur disque comme *La visite royale* et *Si je pouvais tenir Hitler* évoquent la question de l'Allemagne nazie et de la guerre. Voir : *Ibid.*

¹²⁰ Même si Marie-Josée Charest relève l'importance des termes « canadiens » et « canadiens-français » dans ses chansons et la défense de valeurs du terroir, ces thèmes sont le plus souvent intégrés à des textes comiques plutôt qu'à des pamphlets au caractère moral ou politique. Marie-Josée Charest, « Lire Mary Travers (La Bolduc) : chansons et représentations sociales dans le Québec des années 1930 » (Mémoire de M.A., Université de Montréal, 2007), 20-21.

¹²¹ Mary Travers, *Le Nouveau Gouvernement*, 1936. Voir à ce sujet : Charest, « Chansons de travail », 60.

¹²² *Ibid.*, 58 à 65.

chansons à saveur folklorique de Travers sont des outils de promotion du conservatisme, de la tradition et de l'identité canadienne-française. Elles sont des véhicules propres à leur période, dans l'air du temps, qui servent avant tout à divertir, à faire chanter, danser et rire.

4. Hiérarchies culturelles et identités collectives en contexte transnational

La seconde tournée majeure de Travers en Nouvelle-Angleterre s'étire de la fin mars à la fin avril 1937¹²³. Elle lui permet de retourner dans les villes visitées en 1934, en plus d'ajouter de nombreuses destinations à l'itinéraire. Les préparatifs débutent au mois de février, alors que Travers demande à Rollin de commencer les démarches auprès des salles de spectacles et des paroisses visitées¹²⁴. Le territoire couvert augmente considérablement ; la troupe se rend jusqu'au Connecticut et au Rhode Island, plutôt que de limiter ses activités à la concentration de centres franco-américains comprise entre le sud-ouest du Maine, le sud-est du New Hampshire et le nord-est du Massachusetts. Cette tournée permet la consolidation et le raffinement de certaines des pratiques mises en place lors de la tournée de 1934, notamment en ce qui concerne l'implication des organisations ethnoculturelles franco-américaines et l'utilisation de communiqués de presse personnalisés par les journalistes locaux.

Comme en 1934, la troupe offre la plupart de ses spectacles sous les auspices des sociétés de secours mutuel locales, une pratique comparable à celle consistant à partager les recettes de la soirée avec les paroisses du Québec. C'est le cas par exemple à Lowell, où l'on renouvelle le partenariat de la troupe avec la Cour Garin de l'Association Canado-Américaine. Grâce à ces relations privilégiées, on s'assure non seulement de l'appui d'autorités sociales et morales dans les villes visitées, mais aussi d'une forme supplémentaire de promotion, puisque les sociétés franco-américaines sont étroitement liées aux journaux locaux et que les prêtres des paroisses autant au Canada qu'aux États-Unis s'engagent à annoncer la venue de la troupe en chaire. À

¹²³ Lonergan, *La Bolduc*, 68.

¹²⁴ « La preuve », 273-5.

l'échelle locale, l'Église est par conséquent l'une des principales institutions promotrice des tournées vaudevillesques et burlesques francophones dans le Nord-est américain¹²⁵.

4.1 Travers et l'élite culturelle : particularités du contexte franco-américain

Les biographies produites à propos de Mary Travers depuis les années 1950 font toutes référence au fait que malgré son énorme succès populaire, elle n'a jamais pu compter sur l'appui des élites culturelles de son temps¹²⁶. Il existe bien quelques traces de critiques adressées à la chanteuse¹²⁷ et aux formes artistiques qu'elle défend sur scène. Les Veillées de Conrad Gauthier, qui inspireront grandement celles de Travers, sont en effet l'objet de critiques de nature esthétique et identitaire dès le milieu des années 1920. Dans un texte d'opinion publié dans la revue culturelle *La Lyre* en mars 1925, Henri Letondal dénonce la légèreté et la vulgarité des soirées organisées au Monument-National, les décrivant comme une « ridicule et inutile parade de “canayens” en perruque carotte, en pantalons rapiécés, en chemise d'étoffe du pays, et en soulier de bœufs [...] ». ¹²⁸ Le critique, prenant le rôle de porte-parole de la nation canadienne-française, considère les « pitreries » et les « atroces anglicismes » présents dans les numéros comme une menace « pour notre réputation »¹²⁹.

Cela dit, en survolant les journaux du Québec datant de la période d'activité de Travers, on arrive à la conclusion qu'elle est surtout victime d'une certaine indifférence de la part des médias¹³⁰. La plupart des mentions de son nom retracées dans les collections numérisées de BANQ proviennent de publicités de spectacles et de programmations radiophoniques, des textes qui sont en général produits par l'artiste et ses diffuseurs. L'absence de Travers des colonnes

¹²⁵ À propos du rôle de l'Église dans la modernisation du Québec à l'échelle nationale, voir : Michael Gauvreau, *Les origines catholiques de la Révolution tranquille* (Montréal : Fides, 2008).

¹²⁶ Il s'agit d'une constante au sein des biographies de la chanteuse, de celle de Réal Benoit en 1959 à celle de David Loneran en 1992.

¹²⁷ Parmi les rares mentions de Madame Bolduc dans les quotidiens québécois des années 1930, on compte une lettre ouverte publiée dans *Le Devoir* à propos des programmes de radio qui appelle au bannissement des ondes de « tout ce qui est vulgaire : chansons triviales, histoires grivoises, imitations à la Chevalier et à la Bolduc. » Paul Anger, « Élever la masse ou s'abaisser vers elle », *Le Devoir*, 25 avril 1936, 1.

¹²⁸ Germain Lacasse, Johanne Massé et Bethsabée Poirier, *Le diable en ville. Alexandre Silvio et l'émergence de la modernité populaire au Québec* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2012), 140.

¹²⁹ Bellemare, « Les réseaux », 63. Letondal sera un des premiers commentateurs culturels du Québec à honorer et à réhabiliter la carrière de Travers à titre posthume. Voir aussi à ce sujet Laura Risk, « *Veillées, Variants, and Violoneux* : Generic Boundaries and Transnational Trajectories in the Traditional Instrumental Music of Quebec » (Thèse de Ph.D., Université McGill, 2016), 93-100.

¹³⁰ Recherche effectuée dans la collection *Revue et journaux québécois numérisés* de BANQ. Voir bibliographie.

des critiques culturels montréalais de l'entre-deux-guerres s'explique par le fait que ceux-ci n'associent tout simplement pas sa production à de l'art ou à de la musique¹³¹. Les critiques de l'époque s'intéressent pourtant à la musique et au chant folklorique. Or, même si Travers se présente en tant que « reine des folkloristes canadiens », les critiques montréalais des années 1930 ne la considèrent pas comme une folkloriste puisqu'elle ne se consacre pas à l'interprétation fidèle des morceaux du répertoire traditionnel.

Le clergé catholique du Québec et de la Nouvelle-Angleterre, un autre groupe faisant partie de l'élite culturelle de l'époque, semble pour sa part avoir généralement embrassé ses activités et son œuvre. Dans une lettre adressée directement à Travers, le révérend Napoléon Plasse de Pawtucket s'enthousiasme de la qualité du spectacle offert en avril 1937 à Woonsocket, Rhode Island, vantant un à un les talents des artistes présents et leur souhaitant le succès mérité¹³². Elle reçoit l'approbation écrite de nombreux prêtres, notamment ceux de Sainte-Agathe, Maine, de Rivière-Bleue et de Sayabec, Québec, ainsi que de celle de l'archevêque de Montréal, Paul Bruchési :

J'admire l'œuvre de propagande que vous poursuivez en jouant des pièces morales et instructives aux profits des bonnes œuvres et je crois que MM. les curés à notre demande, et je vous autorise à la leur adresser, s'empresseront de recommander une œuvre si belle et si touchante à la charité de leurs paroissiens. [...]

Signé : PAUL, archevêque de Montréal¹³³

Le caractère transnational de la carrière de Travers injecte une dose de complexité supplémentaire à la compréhension de son rapport à l'élite. Les lettres d'appréciation écrites à son endroit sont, toute proportion gardée, plus nombreuses aux États-Unis qu'au Canada, comme c'est le cas des articles de journaux qui lui sont consacrés et des lettres qu'elle échange avec sa famille lorsqu'elle est sur la route qui ont été conservées dans ses archives¹³⁴. Les

¹³¹ Sandria P. Bouliane, « “Le jazz devant ses juges” : critique du jazz dans la presse montréalaise de l'entre-deux-guerres », dans Karine Cellard et Vincent Lambert (dir.), *Espaces critiques. Écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)* (Québec : Presses de l'Université Laval, 2018), 70-71.

¹³² « Correspondance », 14 avril 1937, (AMG, P11/4/a/5).

¹³³ L'authenticité de ce document n'a malheureusement pu être confirmée hors de tout doute, mais son contenu ne diffère pas d'autres lettres adressées à la chanteuse.

¹³⁴ Travers fait plus de tournées au Canada qu'aux États-Unis, mais la quantité de documentation provenant de chaque pays est équivalente, voire même supérieure pour le côté américain dans certaines catégories comme les cartes postales et les lettres envoyées à sa famille. Voir : André Ruest et al., « Fonds Madame Édouard Bolduc : répertoire numérique simple », décembre 1998, <https://www.archivesquebec.com/gaspesiep11.html>.

paramètres culturels avec lesquels l'élite franco-américaine doit composer sont très différents de ceux qui ont cours au nord de la frontière. Dans le contexte américain, où une grande partie des descendants de migrants s'anglicisent, la qualité de la langue des chansons de Travers et de ses compagnons de scène qui interprètent leurs *skits* burlesques dans un mélange de français et d'anglais n'est par conséquent pas sujette aux mêmes standards d'évaluation qu'au Québec.

De même, l'accent mis sur la moralité des spectacles de la troupe dans les journaux franco-américains a de quoi étonner, considérant le ton irrévérencieux d'une bonne partie de son répertoire. Des chansons comme *La Pitoune*¹³⁵, de même que nombre de canevas burlesques, flirtent avec la grivoiserie et ne peuvent en aucun cas être qualifiés de traditionnels. Cependant, l'effort déployé par Travers et sa troupe pour représenter, même de façon caricaturale, la culture traditionnelle canadienne-française ; leur inclination à modifier le contenu des spectacles selon les publics rencontrés, en retirant par exemple les segments plus problématiques devant les publics plus jeunes des *matinees* ; et le partage des revenus des spectacles avec les paroisses et les associations visitées semblent alors constituer des motifs suffisants pour éviter la condamnation des autorités religieuses et des élites socioculturelles. Face à la menace de l'américanisation, la proposition artistique francophone de la Troupe Bolduc, qui laisse une certaine place à l'imaginaire rural et traditionnel, fait office de compromis et de contrepoint acceptable au cinéma, aux disques et à la radio anglophones qui traversent la frontière et qui entourent quotidiennement les francophones de la Nouvelle-Angleterre.

À ce stade, je me dois de rappeler que la nécessité de cet appui des autorités culturelles et religieuses ne doit pas être évaluée seulement à partir de son impact immédiat. L'aval des prêtres et des membres des associations ethnoculturelles est bien entendu apprécié d'un point de vue logistique, puisqu'il facilite la location des salles et assure une partie de la promotion des spectacles. Or, d'autres options auraient pu être envisagées en cas de refus des institutions canadiennes-françaises et franco-américaines. Travers et Rollin auraient pu se retourner plus systématiquement vers les salles municipales et les théâtres anglophones de la Nouvelle-

¹³⁵ Mary Travers, *La Pitoune*, 1931, *La Bolduc, l'intégrale* (Montréal : Analekta, 2012), CD. Cette chanson datant de 1930, comme plusieurs autres de l'artiste, évoque de façon à peine masquée la proximité sexuelle des jeunes adultes. « Pitoune » est d'ailleurs une expression de français québécois qui vise à décrire une jeune femme visuellement et sexuellement attirante.

Angleterre avec qui ils font parfois déjà affaire. Comme j'aurai l'occasion de le présenter au chapitre 5, c'est plutôt la pérennité de la mémoire publique de Travers après sa carrière qui bénéficie le plus des compromis qu'elle établit avec les autorités culturelles et religieuses de son temps. En préservant sa persona publique de ménagère canadienne-française et de reine des folkloristes héritée des Veillées de Gauthier, elle laisse derrière elle des traces de son association à l'identité nationale canadienne-française qui permettront aux critiques culturels, aux artistes et aux politiciens des générations suivantes de patrimonialiser sa vie et son œuvre en ces termes.

4.2 Le procès Bolduc contre Rollin : arrêt sur image de la vie de tournée en 1937

La tournée de 1937 s'appuie énormément sur le succès de celle de 1934. On remplit les salles de ville en ville et les journaux locaux font état des triomphes de la troupe. Travers « conserve toute sa popularité »¹³⁶ lors de cette seconde tournée majeure de la Nouvelle-Angleterre, même si elle n'a quasiment rien enregistré depuis 1932 et que ses présences radiophoniques sont de plus en plus sporadiques. La promotion de la tournée de 1937 se distingue de celle de la tournée de 1934 en ce qu'elle met encore plus de l'avant l'aspect comique des représentations. Le volet nostalgique des Veillées y occupe toujours une place importante, mais on insiste davantage sur la capacité des artistes à faire rire le public à « s'en tordre les côtes »¹³⁷. Lors de cette tournée, Travers ne participe plus aux numéros théâtraux ; elle se contente de diriger la troupe, de chanter dans les intermèdes et de vendre ses chansons dans les entractes¹³⁸. Alors qu'en 1934 on la présentait le plus souvent en tant que folkloriste et « Reine des chanteuses canadiennes », les articles de 1937 propagent de nouveaux surnoms, tels que « La Sirène Gaspésienne »¹³⁹, « la Reine du rire »¹⁴⁰ ou encore « le Serein de Gaspé ».¹⁴¹ On privilégie certains traits distinctifs de la chanteuse, comme sa région d'origine et sa qualité de chanteuse comique à son association à l'identité et aux traditions canadiennes-françaises.

¹³⁶ « Mme Ed. Bolduc bien accueillie avec sa troupe », *L'Avenir national*, mai 1937, (AMG, P11/7), [s.p.].

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ « La preuve », 88.

¹³⁹ « Mme Bolduc viendra ici le 29 mars », Nashua, mars 1937, (AMG, P11/7), [s.p.].

¹⁴⁰ « Brillant succès à Sainte-Anne pour Mme Bolduc et sa troupe », *L'Indépendant*, 8 avril 1937, (AMG, P11/7), [s.p.].

¹⁴¹ « Troupe montréalaise au Haines », *Le Franco-Américain*, avril 1937, (AMG, P11/7), [s.p.].

Après un court arrêt à Montréal au cours du mois de mai, Travers et sa troupe reprennent la route au début du mois de juin pour une tournée qui doit les mener en Gaspésie où la chanteuse n'a pas fait de tournée depuis son passage avec Caroline en 1931¹⁴². En chemin, ils s'arrêtent notamment à Trois-Rivières, Gentilly et Montmagny, puis coupent vers le sud-est pour donner des spectacles dans les régions du Témiscouata (Rivière-Bleue et Notre-Dame-du-Lac) et de Madawaska, Nouveau-Brunswick (notamment à Clair et à Edmundston). Ils en profitent pour faire quelques passages à la mi-juin dans les villes limitrophes à forte concentration francophone de Van Buren et de Frenchville dans le Maine. Le 25 juin, la troupe quitte Rivière-du-Loup, où elle vient de donner une représentation au Théâtre Princesse, pour se diriger vers la Gaspésie. Leur véhicule effectue une sortie de route environ cinq milles à l'ouest de Rimouski en essayant d'éviter une automobile arrivant à contresens¹⁴³. La plupart des artistes entassés dans la voiture s'en sortent indemnes ou avec des blessures mineures, à l'exception de Travers qui subit plusieurs fractures et qui, selon toute évidence, est victime d'une commotion cérébrale¹⁴⁴. Cet accident constitue un point de rupture dans la carrière de la chanteuse. Elle se retire pendant plusieurs mois de la scène et perd de ce fait la principale source de revenus de sa famille. Elle revient sur scène en 1938, mais se plaint de pertes de mémoire. Ayant de la difficulté à réclamer des assurances, elle intente un procès envers le conducteur du véhicule, Henri Rollin, son gérant de troupe¹⁴⁵.

Le procès débute officiellement en septembre 1937 et se conclut en mai 1939 par un dédommagement partiel versé à la chanteuse, de loin inférieur au montant réclamé initialement¹⁴⁶. Les documents générés par le procès constituent des traces privilégiées des pratiques professionnelles et du quotidien des tournées à la fin des années 1930. On y expose avec minutie les itinéraires, les salaires accordés aux artistes et les coûts liés aux déplacements de la troupe. Un paragraphe en particulier résume avec force détails les caractéristiques principales de la tournée de juin 1937 :

¹⁴² « La preuve », 149.

¹⁴³ « Volume premier de procédure : L'appel », (AMG, P11/1/b/1), 9. L'accident a lieu entre 13 h et 14 h dans la paroisse du Sacré-Cœur. Dans l'auto se trouvent cinq autres artistes à l'arrière, en plus de Rollin et Bolduc à l'avant.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Elle aurait gardé, outre cet incident, de bonnes relations avec Rollin. Voir « La preuve », 148.

¹⁴⁶ Elle obtient un remboursement partiel de 1500 \$, alors qu'une fois les amendements passés, c'est 8566 \$ qu'elle demande. « L'appel », 15-16.

Durant le printemps de 1937, s'étant assurée le concours d'une troupe d'artistes lyriques composée de cinq personnes, qu'elle avait engagées et de l'intimé Willie Plante alias Henri Rollin, qui était son associé, ayant 40 % des bénéfices et 60 % pour la requérante, la requérante et son dit associé ont fait imprimer des billets, fait faire des annonces dans les journaux, à la radio, fait distribuer des programmes et devaient donner des représentations durant sept semaines de temps dans différentes places dans le bas du fleuve, à Cap Chat et autres endroits et la plupart des billets étaient vendus et l'argent collecté lors de l'accident dont il est question dans la présente requête.¹⁴⁷

Pour cette tournée comme pour les précédentes, c'est Rollin qui tient le livre des recettes à titre de comptable¹⁴⁸. Il estime que la troupe parcourt en moyenne 700 milles par semaine. Travers déclare 620 \$ de frais de papeterie et d'imprimerie (pour les programmes et les billets) et d'annonces dans les journaux et à la radio¹⁴⁹. La directrice et ses gérants sont des entrepreneurs aguerris et savent mettre à profit les ressources médiatiques qui s'offrent à eux. Il est aussi intéressant de noter que les artistes féminines de la Troupe Bolduc ne sont pas discriminées monétairement par rapport à leurs collègues masculins. Travers déclare lors du procès :

Henri Rollin jouait au pourcentage. Guy Robert gagnait la somme de vingt-cinq dollars par semaine, Juliette Sylvain, trente dollars, Simone Roberval, vingt dollars, Marcel Grondin, quinze dollars, plus sur la route, je payais chambre et pension pour tous les artistes. Les artistes étaient engagés pour sept semaines et leur engagement finissait le mardi 30 juin, 1937. Je payais aussi les frais de transport des artistes, tel que gaz, ou réparations.¹⁵⁰

Si le confinement des femmes à la sphère domestique est partiellement attribuable à l'époque à l'iniquité de leurs salaires sur le marché de l'emploi ouvrier¹⁵¹, la situation est complètement différente dans le milieu du spectacle. Des femmes comme Mary Travers et Rose Ouellette, directrice de troupes et de théâtres montréalais, gagnent autant et souvent même plus que leurs collègues masculins grâce à leur popularité et au contrôle qu'elles exercent sur toutes les étapes de la production des spectacles.

Les documents produits pour le procès offrent un aperçu des pratiques de partage des revenus avec les salles et les paroisses rencontrées. Les recettes de cette tournée des régions du

¹⁴⁷ *Ibid.*, 8.

¹⁴⁸ « La preuve », 88-9.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 13. Lors de sa défense, Rollin affirme cependant ne pas se souvenir de démarches pour obtenir des annonces radiophoniques dans le cadre de cette courte tournée, de même que les annonces dans les journaux se limitent, à sa connaissance, à Rivière-du-Loup, Montmagny, Rimouski et Trois-Rivières.

¹⁵⁰ « L'appel », 75.

¹⁵¹ Voir à ce sujet : Baillargeon, *Ménagères*, 25.

Québec, du Nouveau-Brunswick et du Maine sont relativement modestes si on les compare à celles de 1934 et du printemps 1937 qui se rendent dans les grands centres franco-américains¹⁵². Le pourcentage retenu par la troupe varie entre 40 % (Théâtre Capitol, Trois-Rivières¹⁵³) et 95 % (Salle des Forestiers, Notre-Dame-du-Lac, où ils n'ont qu'à déboursier 10 \$ pour la location) ; la moyenne se situant plutôt autour de 60 %. Rollin rappelle d'ailleurs que c'est à partir des recettes nettes que lui et Travers doivent payer les artistes et les autres frais encourus comme l'hébergement (environ 2 \$ par artiste chaque jour¹⁵⁴), la nourriture (2 à 3 \$ par jour pour chaque artiste¹⁵⁵) et la publicité (125 \$ d'annonces pour les 7 semaines de la tournée)¹⁵⁶. Tous les comptes sont faits au nom de Madame Édouard Bolduc, mais c'est Rollin qui les règle chaque soir avec le gérant du théâtre local ou avec le curé de la paroisse. C'est aussi lui qui alloue les salaires aux artistes sur une base quotidienne¹⁵⁷.

Travers associe les pertes de revenus qu'elle subit après l'accident directement à son incapacité à renouveler ses engagements aux États-Unis¹⁵⁸. Lorsqu'on lui demande de faire état de ses pertes du côté américain de la frontière, elle évoque par ailleurs la présence d'un organisateur franco-américain :

Q. Voulez-vous prendre connaissance d'une lettre écrite à la main, de Nashua, 12 août, 1937, adressée à vous-même — connaissez-vous monsieur Marquis ?

R. Oui, c'est lui qui faisait nos impressions.

Q. Marquis est un impresario ?

R. Un organisateur ; c'est parce qu'il fait nos impressions.

Q. Quelle est sa part de profits ?

R. On le payait pour imprimer.

Q. Lui vous savait en tournée ?

R. Oui, des fois, il prépare une tournée¹⁵⁹.

¹⁵² Voir : « La preuve », 94 ; de même que l'exhibit P-7, intitulé « Recettes avant l'accident » — voir ANNEXE 2.

¹⁵³ Le procès nous permet de voir, par exemple, que Rollin et Bolduc sont prêts à accepter des conditions inférieures dans le cas de grandes salles au succès garanti. À Trois-Rivières, par exemple, le théâtre retient 60 % des revenus bruts. *Ibid.*, 100.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 276.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 102.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 92.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 100.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 143.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 144-145.

Cet extrait confirme la présence de personnes-ressources pour la troupe en Nouvelle-Angleterre. L'accent mis au long du procès par Rollin et Travers sur l'importance de ce marché, sur les relations qu'ils y entretiennent et la façon dont ils témoignent de leurs nombreuses tournées triomphales au sud de la frontière donne par ailleurs l'impression qu'ils auraient effectué d'autres tournées de la Nouvelle-Angleterre entre 1934 et 1937. Malheureusement, aucun document ne m'aura permis de confirmer cette hypothèse, hormis la mention de spectacles qu'elle aurait offert dans la région de Boston à l'automne 1934 dans des journaux du Québec du début de l'année 1935¹⁶⁰.

4.3 « Je vous embrasse tous bien fort » : la conciliation à distance du rôle de mère

Le mode de vie de Travers fait en sorte qu'elle s'éloigne fréquemment de sa famille, avec tout ce que cela implique d'un point de vue émotionnel et relationnel. Parce qu'elle est une personnalité publique et qu'elle doit maintenir sa réputation, elle doit par ailleurs s'assurer de concilier ses activités professionnelles avec les rôles associés à son genre¹⁶¹. Il s'avère en effet complexe pour une mère de famille du tournant des années 1930 de travailler dans le milieu du divertissement, et ce même si plusieurs d'entre elles y connaissent du succès depuis la deuxième moitié du 19^e siècle¹⁶². En choisissant de quitter sa famille pour le travail, Travers enfreint en effet de nombreuses normes sociales de l'époque : elle délègue ses tâches de mère et de femme au foyer à son entourage, principalement à ses filles aînées ; elle pourvoit aux besoins de sa famille, ignorant la dualité entre l'homme-pourvoyeur et la femme-ménagère exacerbée depuis la fin du 19^e siècle par l'industrialisation et l'urbanisation ; et le fait de surcroît en exerçant un métier public, amplifiant de ce fait la visibilité de ces dérogations¹⁶³.

Les biographies et les études portant sur Travers insistent sur la fatalité de sa carrière, qui serait née de nécessités économiques et matérielles, de même que sur le déchirement émotif qu'elle ressent lorsqu'elle doit quitter sa famille et son mari. Or, comme je l'ai mentionné

¹⁶⁰ « À l'Arlequin », *Le Soleil*, 23 janvier 1935, 11 et « À l'Arlequin », *Le Soleil*, 25 janvier 1935, 13.

¹⁶¹ Charest, « Chansons de travail », 63.

¹⁶² Andrew L. Erdman, *Queen of Vaudeville: The Story of Eva Tanguay* (Ithaca : Cornell University Press, 2012), 11-12. Erdman propose une histoire des femmes dans l'industrie du spectacle, partant de Fanny Kemble (1809-1893), qui ouvrent la porte aux artistes féminines en dissociant la commercialisation du talent artistique des femmes des métiers du sexe.

¹⁶³ Voir : Baillargeon, *Ménagères*, 99-100.

précédemment, il ne faut pas sous-estimer l'agentivité de Travers et le caractère volontaire de sa vie d'artiste itinérante. La tournée est un mode de vie singulier et exigeant, mais qui comporte aussi son lot d'avantages, notamment en ce qui a trait aux temps libres. Lorsqu'elles sont sur la route, les femmes, souvent astreintes dans leur domicile au rôle de ménagères¹⁶⁴, se voient dispensées des tâches domestiques telles que la préparation des repas, la confection et la réparation des vêtements, le ménage et les courses. Plus qu'un exil obligé, la tournée peut ainsi devenir un lieu d'émancipation ; ce qui, bien entendu, n'invalide pas les problèmes familiaux vécus par Travers et ses collègues féminines.



3. Jean Grimaldi, Colette Ferrier, Madame Édouard Bolduc, Georges Leduc et Manda Parent, André Carmel et Olivier Guimond fils en Nouvelle-Angleterre en 1939¹⁶⁵

C'est en examinant les lettres personnelles qu'elle envoie à sa famille lorsqu'elle est en tournée que l'on saisit le mieux les tensions générées par les différents rôles de Travers et que l'on se rend compte du sentiment d'insécurité qui l'habite lorsqu'elle doit s'éloigner. Non seulement prend-elle soin de demander à ses enfants s'ils vont bien, mais elle se sent toujours responsable de la gestion du foyer et des finances du ménage. Cet extrait d'une lettre envoyée le 1^{er} novembre 1939 de Lawrence au Massachusetts lors de sa dernière tournée de la Nouvelle-

¹⁶⁴ Denyse Baillargeon note que la période d'industrialisation, incluant les premières décennies du 20^e siècle, voit le développement et la popularisation du modèle bourgeois de la femme à la charge du mari pourvoyeur, pour qui la maison devient un havre de paix que la femme doit veiller à entretenir et à chérir. Or, comme beaucoup de femmes de la classe ouvrière de son époque, Travers participe du revenu familial en faisant de la couture à domicile avant d'être artiste, en plus de s'occuper de la maisonnée. *Ibid.*, 30.

¹⁶⁵ Musée de la Gaspésie, « La troupe Bolduc », (AMG, P11/6/a/139).

Angleterre avec la troupe de Jean Grimaldi montre bien la crainte qu'elle entretient à l'idée que ses efforts professionnels soient invalidés par la mauvaise gestion de son mari¹⁶⁶ :

Mes cherre petit enfants comment aller vous
cest drolle il me semble que sa va malle chenous parce que jai le cœur triste.
toi, lucienne est tu bien il me semble que tu est malade travaille pas fait travailler Elaine
la moudite elle etais si finne avant que je parte
fait atension a toi, car ton cote est pas guerie encore endedans
[...]
pi papa comment est il ? est ce qu il gaspille ? dit-moi le je
suis pas pour lui envoiller de l'argent pour rien, pour faire
gaspiller. pi vous autre avez vous besoin de quelque chose ?
je tenvoille 5 piasse tu pailleras Elaine pi le deux
piasse garde le pour toi ajetto toi des remaide
dans tout les qua fait atention a toi. si tu a besoin
de quelque chose fait moi le dire. a tu acheter des
sousvetement chot ? pi toi Real, a tu été te faire exsaminer
par le Dr Laporte ? tu men parle pas, va y, car si
tu retarde trop sa va etre trop tard. si il te donne
une prescription donne le a garde Dalfond pi dit
moi comment sa coute pi je tenvoillera de l'argent¹⁶⁷

Le bon fonctionnement de la maisonnée Bolduc-Travers est sans conteste une affaire de femme. Elle demande à ses filles de s'occuper de la gestion des finances, de la santé et des soins quotidiens de tout un chacun. Elle fait aussi appel aux services d'une femme de ménage, ou « bonne à tout faire », un métier qu'elle a elle-même pratiqué dans sa jeunesse et que son statut aisé lui permet maintenant de requérir à titre de cliente¹⁶⁸. Elle transmet sa charge mentale à ses filles et à sa bonne, mais pas à son mari. Entre ses élans émotifs et maternels, elle leur dit comment budgéter, quels vêtements acheter, quels médicaments se procurer. Elle s'inquiète même à distance de la consommation d'alcool de son mari¹⁶⁹ :

¹⁶⁶ J'ai tenu à conserver les textes originaux sans correction linguistique pour plusieurs raisons. Non seulement témoignent-ils de la langue écrite inspirée de l'oralité de Travers, qui met en évidence les nombreux anglicismes qui teintent son langage plus de trente ans après avoir quitté la Gaspésie et son père anglophone ; mais ils permettent également de saisir le caractère émotif de sa correspondance avec sa famille.

¹⁶⁷ Mary Travers, « Lettre en provenance de Waterville, Maine », 29 novembre 1939, (AMG, P11/2/a/6).

¹⁶⁸ Cette gestion du ménage et des finances par la femme est caractéristique de la période. Le fait que Mary Travers ait pu se payer les services d'une servante même une fois ses enfants plus vieux témoigne d'une certaine aisance financière. Voir : Baillargeon, *Ménagères*, 24, 122 et 153.

¹⁶⁹ Denyse Baillargeon rencontre des situations semblables chez plusieurs de ses informatrices ; l'alcool semble être la principale cause de soucis dans la gestion des ressources financières — hormis, bien entendu, le fait de manquer de ressources pour la subsistance de la famille. *Ibid.*, 149.

Mes cher petit enfant comment etre vous tous jai pas grand nouvelle de vouseaute depsi
 15 jour jai reçu sollement deux jai hate detre rendu a Lawrence pour voir si jai des lettre.
 cher Lucienne quand tu recevra le conte de telephon donne le a papa
 je lui envoille de l'argent pour le pailler pi je lui est dit sur sa lettre.
 comment est ils je supose qui boi toujours
 tu me le dira je veux pas qui gaspille mon argent.
 pi toi Lucienne comment est ton bras pi ton manton.
 Je vous envoille 10.00 piasse tu ajetera un soiteur a Real
 tu lui donnera de l'argent 2 piasse il va se lacheter lui même.
 pi ajette une bonne veste de laine a Fernande pi des bas chot
 tu pailleras elaine dimanche pi la balance garde le pour toi, mais gaspille le pas
 ajette toi quelque chose dutile la je va garder mon argent, car si je lenvoille tout
 je va arive chenous casse pi je serais pas plus avancer.
 comment est tu Real a tu rentre ton bois pi descendu ton vidange
 chicane toi pas fait ton petit homme
 pi fernande toi comment est tu a tu des gans chot
 tu dirais a papa qui ten najette une perre que maman fait dire sa pi fait ta bonne fille
 par isi au etat uni le linge est plus cher qui chenous
 fait moi dire la grande le poin de tes souiller
 si jentrouve bon marche je ten nacheterai une perre peutetre.
 ecoute Lucienne pi ecrivez plus souvent maman sennuis je trouve le temps long
 pi je suis inquiette de vous autre je vous embrasse
 tous tu ferais des salue a tit pite pi a Elaine
 bien je vous embrasse tous bien fort pi ecrivez souvent
 Maman¹⁷⁰

Les tensions entre Travers et son mari sont sans aucun doute exacerbées par le fait que ce dernier demeure sans emploi pour une bonne partie des années 1930, et ce même si la famille ne manque de rien grâce aux revenus de la chanteuse. Considérant les normes de l'époque, il n'est toutefois pas surprenant que l'homme de la maisonnée n'ait pas daigné s'occuper des tâches ménagères et de l'encadrement quotidien des enfants¹⁷¹. Lorsqu'elle s'adresse directement à son mari, Travers le fait par ailleurs en des termes affectueux, comme en témoigne cette lettre datée du 12 novembre 1939, en provenance de Waterbury, Connecticut : « Cher père Je tenvoille une carte de Boston. Je suis tres bien et jespere qui est insi de tout la famille Je tecrirai plus long la prochainefoi ta femme qui taime May. »¹⁷²

¹⁷⁰ Mary Travers, « Lettre en provenance de Rochester, Massachusetts », 23 novembre 1939, (AMG, P11/2/a/5).

¹⁷¹ Baillargeon, *Ménagères*, 124.

¹⁷² Mary Travers, « Lettre en provenance de Waterbury, Connecticut », 12 novembre 1939, (AMG, P11/2/b/8).

La correspondance de Travers avec sa famille confirme le rythme effréné des tournées de la troupe. Dans une lettre datée de décembre 1939 en provenance de Lawrence, Massachusetts, elle décrit le caractère harassant de leurs déplacements, alors que l'hiver et la neige gagnent le Nord-est américain :

Cher Édouard et cher petit enfants enfin c'est notre dernière journée
nous avons jouer a 80 mille dici nous avons une matine pi la soirée
nous partons demin dans le courent de la journee pour le canada.
nous avon eu une vrais tempete de naige.
hier on avais 180 cent quatre vingt miles a faire nous en avon aracher on a pas été capable
de se rendre pour le programme de Radio sa été juste pour ariver pour la soiree
c'est le temps quon sanva au canada.
soiez pas inquiette si on arive pas jeudi on arivera vendredi, car les chemin son bien
mauvais pi c'est un vrais miroir c'est dangereux pour les axedent. [...]
Mary maman¹⁷³

Il ne fait ainsi aucun doute que la conciliation des rôles de mère et de pourvoyeuse de Travers est difficile. Cela dit, ces difficultés n'invalident pas le caractère souverain de ses choix et son désir manifeste de poursuivre sa carrière de scène et de tournées. Qu'elle ait accepté le peu d'implication de son mari dans les affaires de la maisonnée et qu'elle se soit souciée, au point de s'inquiéter et parfois même d'être déchirée par le remords, de ses enfants lors de ses déplacements ne doit donc pas mener à la conclusion que la carrière n'est pour elle qu'une source de souffrance tolérée par nécessité matérielle.

4.4 « Un bon Canadien, ça vaut trois émigrés »

Alors que Travers se prévaut elle-même de la possibilité de migrer à Springfield au Massachusetts avec sa famille en quête de meilleures conditions matérielles, elle s'oppose farouchement dans la chanson *L'Ouvrage aux Canadiens* à l'immigration de travailleurs étrangers au Canada, et plus particulièrement à Montréal :

C'est pas raisonnable,
Quand y a de l'ouvrage,
Que ça soit les étrangers,
Mais qui soient engagés.
Notre grande ville est remplie d'émigrés,
Nos Canadiens peuvent pulles (sic) supporter,
Si ça continue, y va falloir quêter,

¹⁷³ Mary Travers, « Lettre en provenance de Lawrence, Massachusetts », décembre 1939, (AMG, P11/2/a/4).

Avec une poche sur le dos et pis un p'tit panier.
Un bon Canadien, ça vaut trois émigrés¹⁷⁴...

Cette contradiction apparente entre les textes et les pratiques de Travers laisse entrevoir que pour elle, le fait de déménager en Nouvelle-Angleterre ne constitue pas une migration au sens propre. Comme plusieurs de ses contemporains, elle a probablement l'impression de se déplacer à l'intérieur de ce que Randy Widdis qualifie d'espace transfrontalier étendu¹⁷⁵. Pour une femme bilingue comme Travers, la différence entre un déménagement de la Gaspésie à Montréal et une migration de Montréal à Springfield, où se trouve de la parenté ainsi qu'une forte concentration de francophones, est minime. Ses ascendances irlandaises et canadiennes-françaises, dans une ville industrielle du Nord-est américain où les deux communautés ethnoculturelles sont fortement implantées, ne lui donne pas l'occasion de se percevoir comme différente. Autrement dit, elle ne se perçoit probablement pas comme une immigrante aux États-Unis.

Il faut aussi prendre en compte que lorsqu'elle écrit ses chansons, Travers ne cherche pas à établir un programme politique et ne relève pas nécessairement les incohérences présentes entre ses différentes propositions. Elle compose ses textes à un rythme rapide, surtout entre 1929 et 1932, en s'inspirant de l'actualité et de son quotidien. Il n'est donc pas surprenant qu'elle puisse à la fois instrumentaliser son souvenir de l'expérience migratoire et les connaissances logistiques qui lui sont transmises par son entourage pour ses tournées ; et rejeter du revers de la main l'arrivée de migrants européens à Montréal qui sont pourtant animés de la même agentivité et du même désir d'améliorer leur niveau de vie.

Conclusion

Au cours de ce chapitre, il a été possible d'observer à quel point la mobilité et ses modalités ont été centrales dans la vie et dans la carrière de Mary Travers. Son succès et sa longévité comme artiste reposent sur l'existence des réseaux migratoires, aux développements médiatiques et à la flexibilité des formes artistiques qu'elle met à profit. Son expérience des

¹⁷⁴ Mary Travers, *L'Ouvrage aux Canadiens*, 1931, sur *La Bolduc, l'intégrale* (Montréal : Analekta, 2012), CD.

¹⁷⁵ Randy Widdis, « A Spatial Grammar of Migration in the Canadian-American Borderlands at the Turn of the Twentieth Century », dans Benjamin Bryce et Alexander Freund (dir.), *Entangling Migration History, Borderlands and Transnationalism in the United States and Canada* (Gainesville : University Press of Florida, 2015), 48.

rôles de pourvoyeuse, de mère et d'artiste se qualifie en ce sens davantage à partir de critères transnationaux que nationaux, et ce bien qu'elle ait évolué dans un milieu fortement teinté du lexique et des thèmes de la tradition et de l'identité nationale canadiennes-françaises.

À son décès en 1941, Travers est l'objet d'une couverture médiatique relativement discrète, quoique fort emphatique, dans les journaux montréalais. Considérant le peu de visibilité médiatique des chanteurs populaires du Québec au cours de la période, le simple fait qu'on lui consacre des articles dans des publications à grand tirage comme *La Presse* et le *Radiomonde* indique la grande popularité de la chanteuse. Les articles font notamment mention de la perte d'une « imminente folkloriste »¹⁷⁶ et d'une grande « cantatrice » qui a su, au long de sa carrière, faire apprécier les chansons de « notre terroir »¹⁷⁷. Travers est déjà à ce moment une figure complexe pour ses contemporains, que l'on cherche à catégoriser en regard de sa valeur artistique et de son identité. La trame narrative de sa vie retenue par les médias prend une orientation particulière. Son décès enclenche la patrimonialisation de sa vie et de son œuvre.

¹⁷⁶ « Coupures », 1941, (AMG, P11/7).

¹⁷⁷ « Mme Édouard Bolduc, folkloriste, décédée », *La Presse*, 20 février 1941, (AMG, P11/7), [s.p.].

Chapitre 3

Notre américanisation

Rudy Vallée, l'ethnicité et la célébrité nationale

Pour vous reposer des chansonnettes d'amour américaines, fredonnées par Rudy Vallée ou quelque autre « crooner », faites jouer sur votre phonographe un disque de Madame Bolduc, cette chansonnière canadienne si populaire depuis un an. Les textes de celle-ci sont beaucoup plus amusants et leur accompagnement plus varié¹.

La citation mise en exergue est extraite de la *Revue populaire*, un mensuel montréalais qui en 1931 tente de rivaliser, comme les artistes de la chanson francophone, avec une forte concurrence médiatique et commerciale en provenance des États-Unis. Elle comprend une série d'oppositions : d'abord entre deux artistes populaires, puis entre deux identités nationales et finalement entre des formes artistiques jugées inégales d'un point de vue esthétique et poétique. L'extrait confirme que malgré le caractère parodique et parfois irrévérencieux de ses numéros, aux yeux de certains de ses contemporains, Mary Travers offre l'antidote à la culture américaine véhiculée par les médias grand public de l'époque. Or, c'est plutôt l'identité de l'artiste qu'on lui oppose qui retient ici mon attention. Qui est ce chanteur américain suffisamment célèbre pour incarner aux yeux d'un critique culturel montréalais du début des années 1930 la quintessence de la superficialité culturelle américaine ?

En 1931, alors que Mary Travers est au zénith de sa carrière d'artiste du disque à Montréal, Rudy Vallée² trône au sommet du palmarès des cotes d'écoute radiophonique aux États-Unis en tant que chanteur de charme et directeur d'orchestre de danse. Il est aussi une célébrité multimédiatique qui connaît un succès relatif en tant que comédien sur Broadway et à

¹ « Madame Bolduc : Chansonnière populaire », *La Revue populaire*, Montréal, mars 1931, 15. Au milieu de la décennie, plus de 20 000 exemplaires du magazine sont tirés chaque mois. Toutefois, aux yeux de certains commentateurs de l'époque, il ne s'agit que d'une pâle copie des magazines à sensation américains. Voir : Jean Bruchési, « Notre américanisation par le magazine », dans Marcolin-Antonio Lamarche (dir.), *Notre américanisation : enquête de la Revue dominicaine (1936)* (Montréal : Œuvre de presse dominicaine, 1937), 220.

² J'utiliserai l'épellation francophone de son patronyme (Vallée) puisque c'est de cette façon que l'artiste le signe. La plupart des documents produits aux États-Unis à son sujet (articles de journaux, études universitaires, etc.) l'épellent toutefois sans accent aigu (Vallee).

Hollywood. Il y côtoie les plus grands noms des industries musicales et cinématographiques comme George Gershwin³ et Mary Pickford⁴. Il précède et inspire les vedettes montantes de la chanson romantique comme Bing Crosby et Russ Columbo et rivalise pour un temps avec eux dans une guerre de popularité opposant les trois chanteurs et, par extension, les réseaux de diffusion radiophonique nationaux CBS et NBS qui les diffusent⁵. Partout où il passe, Vallée attire les foules, au point de parfois devoir recourir aux forces de l'ordre pour contenir l'enthousiasme de son public devant les salles de spectacle et les studios d'où il diffuse son émission de radio, la *Fleischmann Yeast Hour*. Selon l'historienne culturelle Allison McCracken, les clubs d'admiratrices et d'admirateurs de Rudy Vallée se comptent alors par milliers⁶. L'artiste fait la une de magazines comme le *Radio Digest*⁷. Il devient en l'espace de quelques mois à la fin des années 1920 et demeure pour la décennie suivante l'objet d'une fascination médiatique singulière pour l'époque, une vedette dont la renommée dépasse selon ses critiques la somme de ses réalisations artistiques. Au cœur de la Grande Dépression, ses revenus faramineux et sa réussite professionnelle suscitent la convoitise et soulèvent l'admiration d'un public en quête d'évasion et de rêve. De 1929 à 1931, Vallée est plus qu'un artiste populaire : il est l'une des plus célèbres personnalités publiques américaines⁸.

Son rayonnement médiatique transcende aussi les frontières. Les journaux et les magazines du Québec lui accordent une place de choix, autant en faisant la promotion de ses spectacles radiophoniques qu'en étalant les détails de sa vie privée. Le faste associé à son nom en fait par conséquent le parfait contre-exemple à l'idéal identitaire et culturel canadien-français. Il est le modèle de la célébrité médiatique auquel on doit opposer Mary Travers, ou plus précisément la persona artistique « Madame Bolduc ». Au début de la décennie, les médias

³ Harry Paul, « Joy in Being the Brother of a Celebrity? That's the Bunk, Says "Bill" Vallée », *The Boston Herald*, 31 mars 1935, (RVC), [s.p.].

⁴ George Kent, « Thursday Night Miracles », *Radio Star*, [s.d.], 1935, (RVC), 17.

⁵ Bill (Philo) Vallée, « The Case of Bing and Rudy », *Radioland*, juin 1935, (RVC), [s.p.].

⁶ Allison McCracken, « Real Men Don't Sing Ballads: The Radio Crooner in Hollywood, 1929-1933 », dans Pamela Robertson Wojcik et Arthur Knight (dir.), *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music* (Durham/Londres : Duke University Press, 2001), 105.

⁷ La revue *Radio Digest* le convainc de signer une chronique sur la musique populaire dans ses pages, intitulée « Tuneful Topics ». Vallée y parle des goûts du public, des thématiques des paroles ou encore des progressions d'accord des chansons. Voir par exemple : Rudy Vallée, « Tuneful Topics: Know Your Songs », *Radio Digest*, décembre 1930, 54.

⁸ McCracken, « Real Men Don't Sing Ballads », 105.

montréalais semblent complètement ignorer que comme tant d'Américains nés au tournant du 20^e siècle, Rudy Vallée est le descendant de migrants du Québec⁹.

LE COIN DU RADIOPHILE

L'HEURE "EASTMAN KODAK"

Vendredi, 18 avril

PROGRAMME CHOISIS DE VENDREDI

News, P.M. Discours. WEAF
 Heure Cities Service. WEAF
 Requiem de Brahms. WEEZ
 Revue Musical. WEAF
 "Green and White". WABC
 "Pavane" de W. S. V. WABC
 Concert de la cathédrale. WABC
 Fantaisie Duke Ellington. WABC

Première colonne. Heure de l'Est.
 Deuxième colonne. Heure Centrale.

STATIONS DE L'EST

WFO, Atlantic City, 272.7-330 h.
 8.00 7.30. Marche du Sifflet.
 8.30 7.30. Planète.
 9.00 7.30. Danse Club Glee.
 10.30 9.30. Jean Wiener organise.
 11.30 10.30. "Frostbite" de Sifflet.

WBAI, Baltimore, 283-350 h.
 6.50 5.50. Studio.
 6.30 5.30. Music. NBC.

WEEI, Boston, 595-550 h.
 7.00 6.00. Bill Brothers. Capt'n Bailey.
 7.30 7.00. S.M.C. WEAF.
 10.30 9.30. "Frostbite". Organ. Ignace.

WBAI, Buffalo, 333-830 h.
 6.30 5.30. Columbia. Studio.

WGB, Buffalo, 645-550 h.
 7.30 6.30. NBC. WEAF.

WLW, Cincinnati, 427-700 h.
 6.00 5.00. "Miroir du soir".
 2.00 6.00. A.C. Caserio. Scrap Book.
 5.45 7.15. "Mid".
 11.00 10.00. "The Corker". Minut.
 12.00 11.00. "Sweet-Low". Minutiste.

HEURE FLEISCHMANN

PACIFIQUE CANADIEN

Vendredi 18 avril

Artistes "Tex Battle's Light Symphony Orchestra", et le Harvey Robb.

1. Marche Hogroise. Berlioz
2. "Sweet Mystery of Life" thème de "Naughty Marietta". Victor Herbert
3. "Slavonic Rhapsody". Carl Friedman
4. Dr Harvey Robb touchant les grandes orgues Casavant de l'Hotel Royal York.
5. Les Cloches de Cornerville. Pianquette
6. Mikado. Sullivan
7. Finale Brillante. Tchaikowsky

HEURE DOW BREWERY CFCF

Judi, 17 avril de 7.30 à 8.50 p.m.

L'Orchestre Dow (15 membres), donnera ce soir un magnifique concert dont le détail suit :

sélections de "Le Roi d'Ys". Lalo
 "Pari Fishers", Bizet; "Les Zouaves" de "Suite Française", Fouldes
 "Lein de Bal", Gillet; "La Fontaine"; Robins; "Intermezzo Nails Ballet"; Dillies; "Merry Widow", Lehár; special symphonies arrangement "How Am I To Know".

Rudy Vallée

Qui présentera un programme tout à fait spécial, ce soir de 8 h. à 9 h. p.m., au poste WEAF. Les postes affiliés du système NBC, diffuseront ce programme.

Le programme complet est le suivant:

4. Publicité de l'Heure Fleischmann¹⁰

Pourtant, à peine cinq ans plus tard, lors d'un séjour d'une semaine au Mount Royal Hotel de Montréal en décembre 1936, Vallée bénéficie d'une couverture médiatique soutenue dans la presse francophone qui repose principalement sur ses origines familiales. On fait l'éloge de ce cousin aux racines canadiennes-françaises de « retour » sur la terre de ses ancêtres. Comment Vallée a-t-il pu être dépeint comme un symbole de la décadence culturelle américaine, puis comme un fils prodigue de retour chez les siens, avant de s'effacer complètement des récits et des lieux de la mémoire publique au Québec ?

Au cours de ce chapitre, j'arguerai que la réponse à ces questions se trouve à la rencontre de facteurs biographiques, médiatiques et culturels informés par les deux formes d'américanisation décrites au premier chapitre : l'américanisation comme politique d'assimilation aux États-Unis et l'américanisation comme figure rhétorique de l'invasion culturelle au Québec. Dans sa vie privée, Vallée expérimente de première main les grandes

⁹ La couverture médiatique québécoise des premiers succès de Vallée est pourtant soutenue. Son émission de radio est publicisée dans les journaux de la province ; on y apprend par exemple qu'elle est diffusée par la station montréalaise CFCF et par plusieurs stations américaines accessibles aux récepteurs près de la frontière. Or, on ne mentionne jamais les origines de sa famille dans les communiqués. Voir notamment : « Heure Fleischmann », *L'Action catholique*, 7 mai 1930, 2 ; « Heure Fleischmann », *Le Soleil*, 17 avril 1930, 12 ; *Le Canada français et le Franco-Canadien*, 16 janvier 1930, 4 ; « La radio », *Le Devoir*, 30 juin 1931, 4 et « Postes locaux », *Le Devoir*, 2 juillet 1931, 6.

¹⁰ « Heure Fleischmann », *Le Soleil*, 17 avril 1930, 12.

vagues d'américanisation imposées aux migrants et à leurs descendants par la loi et par la société civile. Dans sa vie publique, il devient un des premiers exemples de la célébrité multimédiatique à l'ère de la radio aux États-Unis, un statut qui fait de lui la cible toute désignée des attaques des autorités culturelles américaines et des nationalistes canadiens-français en croisades contre l'américanisation au Québec. Vallée se retrouve ainsi au centre de deux transitions culturelles difficiles du tournant des années 1930 : une transition entre deux temps de la célébrité médiatique, puis entre deux régimes d'identification collective dans les communautés francophones du Nord-est américain.

Ce chapitre se veut aussi une réponse directe à l'appel de l'historien C. Stewart Doty qui intime les chercheurs à explorer des sujets de l'histoire des Franco-Américains vus comme non traditionnels, mais qui sont pourtant garants d'une compréhension plus nuancée du phénomène migratoire unissant le Québec et la Nouvelle-Angleterre du milieu du 19^e à la Grande Dépression¹¹. Les premières pages seront consacrées à la jeunesse de Vallée, marquée comme celle de Mary Travers par la mobilité, alors qu'il déménage du Vermont au Maine, et par l'altérité, puisqu'il doit lui aussi composer avec le bagage ethnoculturel de parents d'origines canadiennes-françaises et irlandaises. Son enfance se déroule au cours de ce que l'historiographie considère comme l'âge d'or des communautés et des institutions franco-américaines, mais il est ensuite exposé au cours de son adolescence à l'une des plus intenses vagues de politiques et d'initiatives civiles visant l'assimilation des migrants et de leurs descendants aux États-Unis. L'objectif à ce stade sera de montrer les processus d'effacement et d'instrumentalisation de l'ethnicité subits et mobilisés par Vallée qui sont constitutifs de la fabrication de sa personnalité publique entre 1929 et 1932.

Il sera ensuite question des débuts professionnels de l'homme et de ses diverses expériences de la mobilité physique et médiatique, que ce soit par la tournée, par les films, par les disques ou par les ondes. Les premières années de sa carrière le mènent du Maine au Connecticut puis à Londres, à New York et à Hollywood, mais sa célébrité repose avant tout sur sa symbiose avec la radio, un média grand public qui connaît une croissance retentissante à la

¹¹ C. Stewart Doty, « Franco-American History Projects in the State of Maine Oral History, Historic Photographs, and Archival Surprises », dans Dean Louder (dir.), *Le Québec et les francophones de la Nouvelle-Angleterre* (Québec : Presses de l'Université Laval, 1990), 171-172.

fin des années 1920 et qui lui permet de s’immiscer par la voix dans l’intimité des foyers aux quatre coins de l’Amérique du Nord. Il participe de la création du modèle de la célébrité multimédiatique et des balbutiements d’une ère de la diffusion sonore et audiovisuelle qui semble de prime abord permettre aux artistes d’échapper aux cadres nationaux pour se fondre dans les structures propres aux industries culturelles. C’est en ce sens que Rudy Vallée se présente comme la personnification de l’américanisation décriée au Québec par l’élite nationaliste canadienne-française et ce même si, paradoxalement, il fait partie de la communauté nationale outre-frontière jusqu’alors espérée par cette même élite. Or, en devenant le porte-étendard du *crooning*, un style de chant intimiste, sensuel et romantique, il se voit également critiquer et dissocier de la culture nationale américaine, parce que trop sensible et efféminé. Son exemple rappelle en ce sens la figure du nomade, évoquée en introduction ; Vallée est en errance perpétuelle, dans les interstices des territoires communautaires ou nationaux auxquels il ne peut jamais pleinement appartenir, toujours sur le chemin sans que ce chemin mène quelque part, vers une identité — le chemin est en lui-même son identification.

Son passage à Montréal en décembre 1936 retiendra particulièrement mon attention, au point de constituer le nœud problématique de ce chapitre. Vallée n’y séjourne pas parce qu’il s’agit de la métropole de la francophonie nord-américaine ou pour « retourner » dans le foyer de ses ancêtres comme le fera Jack Kerouac une trentaine d’années plus tard, mais bien parce qu’elle fait partie d’un circuit continental qui la considère comme une composante du marché intérieur des États-Unis. Autour de cet événement, ses relations se dévoilent, se renouvellent et se précisent, alors que son père, Charles Alphonse Vallée, et un vieil ami, Léo Le Sieur, se retrouvent au cœur de la campagne publicitaire francophone et anglophone entourant sa venue. Cette visite s’avère toutefois décevante pour l’artiste qui ne reviendra pas dans la province avant 1952. Les causes de l’échec relatif de la campagne publicitaire, où l’on tente d’instrumentaliser les racines canadiennes-françaises de Vallée, se trouvent à la jonction du politique, du culturel et du biographique. C’est que Vallée, qui a jusqu’alors activement effacé les traces de son ethnicité dans la fabrication de sa persona publique, débarque à Montréal entre la production des enquêtes sur « Notre américanisation » de la *Revue dominicaine* et le Deuxième Congrès de la langue française au Canada, au temps le plus fort des discours nationalistes canadiens-français décriant l’américanisation par la culture et les médias.

À première vue, Vallée n'appartient pas au même phénomène culturel que Travers et ses acolytes, un phénomène étroitement lié aux institutions et aux frontières des communautés d'appartenances nationales et ethnoculturelles canadiennes-françaises et franco-américaines. En regardant et en écoutant au-delà de la catégorisation commerciale et identitaire de la musique, je propose que Vallée et Travers partagent non seulement des origines ethnoculturelles similaires, mais aussi une expérience comparable de la transition entre, d'une part, une époque dominée par le vaudeville et les variétés et, d'autre part, une période où règne la figure du chanteur et de la chanteuse vedette. Le cas de Rudy Vallée ramène ultimement à l'avant-plan la proposition de Tara Zahra, qui invite le chercheur à imaginer l'histoire à l'extérieur des communautés nationales et ethniques¹² : pour faire jaillir la signification historique des réussites professionnelles et de la vie personnelle d'un artiste issu des migrations, il faut s'intéresser aux différents chemins qu'il emprunte pour s'identifier ou pour se dissocier de la collectivité. Dès lors, il semble difficile d'arriver, comme C. Stewart Doty, à la conclusion que Vallée *est* un chanteur franco-américain.

1. De l'âge d'or de la Franco-Américanie au triomphe du nativisme

Hubert Prior Vallée naît le 28 juillet 1901 à Island Pond, au Vermont, avant de déménager avec sa famille à Rumford, Maine, puis à Westbrook, dans la région de Portland, où il vit tout au long de son enfance et de son adolescence. Ses grands-parents paternels sont originaires du Québec et ses grands-parents maternels d'Irlande. Ils s'installent tous en Nouvelle-Angleterre au cours de la seconde moitié du 19^e siècle et font partie de chaînes migratoires de grande ampleur facilitant l'arrivée de contingents de travailleurs puis de familles¹³. La seconde génération, celle de ses parents Charles Alphonse et Kathryn, participe

¹² Tara Zahra, « Imagined Noncommunities: National Indifference as a Category of Analysis », *Slavic Review* 69, 1 (2010) : 115.

¹³ On sait grâce aux documents frontaliers et aux recensements que Charles Alphonse Vallée est né dans le nord du Vermont, quelques années après que son père et sa mère y aient élu domicile. Les paramètres de leur arrivée sont caractéristiques de cette période du phénomène migratoire : ils s'établissent à la fin des années 1860 dans un des États frontaliers et les hommes de la famille obtiennent leur éducation du côté de Montréal, de même qu'ils semblent occasionnellement retourner dans la métropole canadienne pour voir de la famille ou pour des contrats. Voir : Department of Commerce/Bureau of Census, « Fifteenth Census of the United States, 1930 », Westbrook,

de l'implantation de ces familles dans le Nord-est américain. À leur arrivée à Westbrook, ils s'établissent d'abord près de l'église Saint-Hyacinthe et de l'école paroissiale des Soeurs-de-la-Présentation-de-Marie, des institutions névralgiques de la communauté franco-américaine de la ville. Au cours de l'adolescence du jeune Hubert Prior, son père devient propriétaire d'une pharmacie de la chaîne Rexall dont il décore la façade de drapeaux américains à longueur d'année¹⁴. Ils déménagent alors sur Monroe Street, du « bon » côté de la rivière, avec les propriétaires de commerces et de manufactures, surtout anglophones. Tout porte à croire que Charles Alphonse Vallée fait partie de ceux que l'historien Yves Roby qualifie de Franco-Américains modérés. Il est bilingue et parfaitement intégré à la vie publique anglophone et francophone de sa ville. S'il conserve certains liens avec les institutions ethnoculturelles canadiennes-françaises¹⁵, il n'est toutefois pas membre des clubs et des sociétés de secours mutuel locales comme les Chevaliers de Colomb, les Forestiers catholiques, ou encore les clubs Kiwanis, Rotary, ou Lions¹⁶.

Au tournant du siècle, les migrants du Québec et leurs descendants en Nouvelle-Angleterre traversent une période relativement prospère qui leur permet d'entrevoir un avenir plus prometteur :

Au dire de certains observateurs, les premières années du XX^e siècle représentent l'âge d'or de l'histoire franco-américaine. Le réseau institutionnel se développe à un rythme plus rapide que la population, les ouvriers améliorent notablement leurs conditions de vie

Maine, 15 avril 1930, 13A et US Department of Labor, « List of United States Citizens for the Immigration Authorities », New York, 3 novembre 1937, 15.

¹⁴ C. Stewart Doty, « Rudy Vallée: Franco-American and Man from Maine », *Maine Historical Society Quarterly* 33, 1 (1993) : 4.

¹⁵ *Ibid.*, 2. Charles A. Vallée est mentionné dans le *Guide officiel des Franco-Américains* de 1922 en tant que pharmacien, propriétaire et électeur. De par son statut professionnel avantageux et son bilinguisme, il se positionne comme un leader dans sa communauté. Rudy Vallée se rappelle par exemple que son père donne des discours en anglais et en français dans le Maine pour soutenir l'effort de guerre au cours du premier conflit mondial. Voir : Rudy Vallée, *Vagabond Dreams Come True*, New York, E.P. Dutton, 1930, 96. Charles Alphonse participe plus tard à l'organisation de réunions de Canadiens français à St. Petersburg en Floride où il réside l'hiver à la fin des années 1930. Il s'inscrit donc dans un autre mouvement migratoire des francophones nord-américains, celui du Floribec alors en émergence. Voir : « Sous le ciel de Floride : Deux cents Canadiens français au pique-nique à Pass-à-Grill », *L'avenir du Nord*, 25 mars 1938, 5 ; et Serge Dupuis, *Plus peur de l'hiver que du Diable : une histoire des Canadiens français en Floride* (Sudbury : Éditions Prise de parole, 2016).

¹⁶ Doty, « Rudy Vallée », 4. Selon Vallée, son père aurait eu la qualité de rester à l'extérieur des conflits découlant de la rencontre des individus de différentes nationalités et religions dans cette petite ville. Rudy Vallée, *Let the Chips Fall*. . . (Harrisburg : Stackpole Books, 1975), 252.

et quelques enfants des « Chinois de l'Est » connaissent d'éclatants succès politiques, en affaires et dans les sports¹⁷.

L'été qui voit naître Rudy Vallée est en effet marqué par les exploits du « Big Frenchman », Napoléon Lajoie, un franco-américain de Woonsocket, Rhode Island, considéré comme l'une des premières grandes vedettes du baseball professionnel américain¹⁸. Il s'agit aussi d'une période d'accalmie des départs du Québec vers les États-Unis, due entre autres à une prospérité économique relative au Canada. Ce ralentissement des migrations se double conséquemment d'un apaisement des discours des élites culturelles, religieuses et politiques canadiennes-françaises et facilite la mise en place d'institutions et de réseaux plus autonomes en Nouvelle-Angleterre ; en témoigne l'expansion de l'Union Saint-Jean-Baptiste d'Amérique et de l'Association Canado-Américaine au cours de la première décennie du siècle, passant du statut d'organisations locales à celui de sociétés mutuelles interétatiques¹⁹.

On en sait bien peu sur l'éducation préuniversitaire de Rudy Vallée. Les quelques bulletins scolaires et albums de finissants disponibles dans ses archives personnelles indiquent toutefois qu'il aurait fait toutes ses études en anglais, et ce même s'il réside pendant plusieurs années près de l'école paroissiale canadienne-française. L'historiographie offre plusieurs pistes d'explication à ce choix. La plupart du temps, les parents optent pour l'école publique anglophone d'abord pour sa gratuité²⁰. Pour d'autres, il s'agit d'un choix socioculturel délibéré : ils veulent que leurs enfants grandissent dans un environnement anglophone pour leur éviter les difficultés qu'ils ont eux-mêmes connues en raison de leur piètre maîtrise de la langue. Considérant le statut privilégié de son père entrepreneur, propriétaire et bilingue, il se peut que la décision ait simplement relevé du fait que c'est sa mère, une unilingue anglophone, qui assume la vaste majorité des responsabilités ayant trait à l'éducation des enfants²¹. Quoi qu'il

¹⁷ Yves Roby, *Les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre : rêves et réalités* (Québec : Septentrion, 2000), 156.

¹⁸ Il remporte cette année-là la Triple Couronne de la toute nouvelle Ligue Américaine pour le plus grand nombre de coups de circuit, de points produits et pour avoir conservé la meilleure moyenne au bâton — une moyenne de 0,426, un record qui tient toujours au moment d'écrire ces lignes. Sur l'importance du baseball dans les communautés franco-américaines : Jonathan Gosnell, « *Le baseball, Assimilation, and Ethnic Identity: The National Pastime in Franco-America* », *Quebec Studies* 66 (2018) : 49-75.

¹⁹ Roby, *Rêves et réalités*, 204.

²⁰ *Ibid.*, 192.

²¹ Doty, « Rudy Vallée », 4-5. La mobilité sociale et géographique aurait affaibli leur lien avec la communauté franco-américaine, phénomène que Doty attribue à la mère de Rudy, Katherine Lynch Vallée, et à ses origines

en soit, on sait par ses bulletins que même si Rudy Vallée parle et comprend le français, il n'en maîtrise pas les rudiments linguistiques : il obtient ses pires résultats de l'année scolaire 1919-1920 dans cette matière²². Au quotidien, il n'en demeure pas moins plongé dans un environnement marqué par la présence francophone en Nouvelle-Angleterre. Dans son album de finissant du Westbrook High School, on dénote par exemple nombre de commanditaires aux noms francophones : Fortin, Lamontagne, Lafond, Samson, Rocheleau, etc²³.

Vallée développe ses talents de musicien en jouant d'abord de la batterie, puis rapidement du saxophone alto et de la clarinette dans différents ensembles de la région²⁴. Le choix de ces instruments n'est pas anodin. Il s'agit d'instruments alors disponibles à travers les États-Unis, un héritage de la popularité des fanfares d'inspiration militaire, comme celle de John Philip Sousa, et qui sont aussi ceux qui sont mis à contribution par les musiciens afro-américains dans la constitution de la scène jazz de la Nouvelle-Orléans. La batterie et le saxophone ne sont ni des instruments privilégiés à ce moment par la musique orchestrale ni par la musique folklorique. Ils sont les outils constitutifs du son de la musique populaire américaine des décennies suivantes.

L'empreinte franco-américaine est tout aussi présente à ses débuts comme musicien qu'elle l'est dans son milieu scolaire et familial. Au moment d'écrire la seconde de ses trois autobiographies en 1962, il se souvient très bien de Lionel Doucette, pianiste d'accompagnement au théâtre Star de Westbrook, qu'il considère comme sa première idole musicale. Celui-ci l'invite à jouer avec lui lorsque le théâtre engage un petit orchestre pour l'accompagnement des projections, notamment pour remplir les pauses créées par les nombreux changements de bobines caractéristiques des petites salles de projection régionales munies d'un seul appareil cinématographique²⁵. Sa sœur Kathleen le présente ensuite en 1918 à un certain Léo Le Sieur, alors organiste au DeLuxe Strand Theater de Portland et qui sera connu au Québec

irlandaises. La famille suit les anglophones qui quittent la paroisse nationale canadienne-française Saint-Hyacinthe en 1917 pour rejoindre la nouvelle paroisse St. Mary. Voir : Rudy Vallée et Gil McKean, *My Time Is Your Time: The Story of Rudy Vallee* (New York : I. Obolensky, 1962), 11.

²² Westbrook Highschool, « 1919-1920 Report », (RVC). Il prend des cours de français et obtient des notes de D, C, C et C aux différentes évaluations.

²³ Westbrook Highschool, « 1921 Yearbook », (RVC).

²⁴ Son idole du moment est le saxophoniste Rudy Wiedoeft, sur qui il modèle son style d'interprétation et duquel il emprunte le prénom sur scène et dans sa vie privée. Doty, « Rudy Vallée », 8.

²⁵ Vallée et McKean, *My Time is Your Time*, 10.

à partir de la fin des années 1920 en tant que compositeur et producteur radiophonique²⁶. Le Sieur, qui accompagne les projections au piano et l'orgue, lui offre de rencontrer le gérant afin de postuler pour le poste de chef des placiers²⁷. De fil en aiguille, Vallée en vient à jouer du saxophone entre les projections. Les souvenirs de Rudy Vallée à propos du théâtre local illustrent avec force l'environnement socioculturel complexe qui voit grandir les descendants de migrants canadiens-français au début du 20^e siècle. Tous les employés du théâtre qu'il mentionne portent des noms francophones²⁸, mais semblent évoluer dans un milieu privilégiant l'usage de l'anglais, étant tous de surnoms anglophones et étant souvent le fruit de mariages « mixtes »²⁹.

L'entrée de Vallée dans le milieu du divertissement bénéficie donc grandement du support de mentors et de collègues francophones. Doucette et Le Sieur sont les premiers modèles de Vallée, ceux qui lui offrent ses premières chances de se faire valoir comme musicien professionnel et d'absorber au quotidien les codes de l'industrie cinématographique hollywoodienne en cours de standardisation dans les années suivant la Première Guerre mondiale. Or, une fois célèbre, Vallée ne fait jamais référence à la langue française ou à ses origines ethnoculturelles comme facteurs facilitant des rencontres et des opportunités obtenues avant son arrivée à l'Université du Maine en 1921 et à l'Université Yale un an plus tard. Son ethnicité informulée est à cet effet exemplaire de celle de centaines de milliers de migrants et de descendants de migrants dont les études historiques et sociologiques n'ont pu témoigner puisqu'ils ne se sont pas impliqués activement au sein des institutions franco-américaines ou canadiennes-françaises en Nouvelle-Angleterre, ne laissant ainsi quasiment aucune trace de leur processus d'intégration au pays d'accueil.

1.1 L'autobiographie et la fabrication de la personnalité publique

La vaste majorité des informations mentionnées dans la section précédente, à l'exception de celles colligées par l'historien C. Stewart Doty, proviennent des autobiographies de Vallée

²⁶ Vallée le décrit comme un virtuose venu de Montréal pour le plus grand plaisir des spectateurs du Maine. J'aurai l'occasion de revenir plus en détail sur l'amitié liant les deux hommes plus tard dans ce chapitre.

²⁷ Rudy Vallée, « Lettre à Harry Paul », 29 septembre 1953, (SC, *Correspondance 1950-1955*, Box 2590).

²⁸ De même, le placier qu'il remplace au Star Theater est un jeune homme « d'extraction canadienne-française » nommé Frank Girard, et le projectionniste un certain Pat Bernier. Vallée et McKean, *My Time is Your Time*, 16.

²⁹ *Ibid.*, 18.

et constituent l'essentiel de ce qu'il aura daigné mentionner publiquement ou conserver dans ses archives à propos de son enfance et de sa vie avant la célébrité. Dès ses débuts professionnels, l'artiste cherche à contrôler son image publique et, de façon prospective, sa mémoire. Il publie sa première autobiographie intitulée *Vagabond Dreams Come True* dès 1930, à peine un an après être devenu une personnalité médiatique nationale grâce à son émission hebdomadaire sur les ondes du réseau NBC et moins de trois ans après sa sortie de l'université. Bien qu'il ne soit alors âgé que de 29 ans, Vallée se permet de limiter son récit à sa courte vie artistique et professionnelle. Il y parle abondamment de ses inspirations musicales, de son jeu de saxophone et des origines de son style vocal ; il se pose en observateur de la culture de son époque.

Plusieurs extraits de cette biographie sont par la suite retranscrits dans les magazines, les revues et les journaux qui cherchent à répondre à la demande incessante d'admirateurs avides d'informations sur la vie privée de l'artiste³⁰. En consultant les entrevues qu'il accorde aux médias écrits au cours des années 1930, on retrouve ainsi, à quelques détails près, la même colonne narrative, les mêmes anecdotes téléologiques, les mêmes tournants marquants. On y évoque les origines françaises — et non canadiennes-françaises — et irlandaises de ses ancêtres, mais on ne développe ni sur son parcours scolaire avant l'université ni sur le milieu social et culturel dans lequel il évolue jusqu'à l'adolescence. Or, il s'agit du moment où Vallée est le plus susceptible d'avoir été en contact avec les institutions et les individus constitutifs des communautés franco-américaines³¹.

Dans ses deux dernières autobiographies, parues en 1962 et en 1975, Vallée laisse filer quelques détails vaguement évocateurs de la réalité migrante et ethnique en Nouvelle-Angleterre. Il mentionne que la population de la ville de Westbrook est au temps de son enfance divisée en deux par la rivière Presumpscot : d'une part, on trouve les Canadiens français et les Irlandais catholiques ; d'autre part, les Irlandais protestants, les Écossais travaillant dans les moulins et l'élite anglo-saxonne³². La pharmacie de son père y est présentée comme une plaque

³⁰ Voir : Rudy Vallée, « Comment j'ai converti mon père à mon idée de me vouer au saxophone », *La Presse*, 28 novembre 1936, 41 et « Au temps où aucun chef d'orchestre ne voulait m'accorder d'engagement », *La Presse*, 5 décembre 1936, 43. Selon le musicologue Luc Bellemare, des extraits sont diffusés au Québec dès le printemps 1930 dans *L'action libérale* puis dans *La Patrie*. Bellemare, « Les réseaux », 126.

³¹ Doty, « Rudy Vallée », 3-4. Les trois municipalités où grandit Vallée comportent d'importantes communautés franco-américaines : Island Pond, VT, Rumford, ME, puis Westbrook, ME.

³² Vallée, *Let the Chips Fall*, 252.

tournante de la socialisation francophone de Westbrook, comme c'est souvent le cas dans les agglomérations de cette région de la Nouvelle-Angleterre³³. Vallée évoque aussi son souvenir des « petites ouvrières françaises » qui travaillaient dans les usines de coton, de papier et de soie et qui venaient dépenser leurs économies en achetant les parfums français vendus par son père³⁴. Celui-ci aurait été élevé dans une famille et dans un milieu de catholiques dévots³⁵ et aurait pour un temps espéré voir le jeune Hubert devenir prêtre³⁶. À sa recommandation, Rudy engage en 1934 une cinquantaine de Canadiens français pour construire la route menant à sa résidence aux abords du lac Kezar dans le Maine³⁷.

En 1975, dans sa dernière autobiographie, Vallée mentionne que son père est sélectionné au cours de la Première Guerre mondiale pour faire la promotion des *Liberty Bonds*, une forme de placement visant à contribuer à l'effort militaire autant financièrement que symboliquement. Il justifie cette sélection du fait qu'il parlait aussi bien le français que l'anglais³⁸, mais il ne lui passe pas à l'esprit d'expliquer au lecteur le lien entre cet épisode et la forte présence de migrants canadiens-français dans cette région de la Nouvelle-Angleterre. Il se tourne plutôt vers des clichés de la francité tels que véhiculés par la culture grand public américaine ; son père aurait ainsi été un grand promoteur de l'art de la galanterie et du charme français, très habile et séduisant auprès des femmes, et très éloquent³⁹. Ces clichés font d'ailleurs partie d'un imaginaire abondamment véhiculé dans la sphère publique aux États-Unis au cours de l'entre-deux-guerres. Maurice Chevalier, célèbre chanteur et comédien français, connaît un grand succès à New York et Hollywood au cours de la période et renouvelle cette image du charme français, elle-même inscrite dans une longue histoire culturelle et littéraire⁴⁰.

³³ Vallée et McKean, *My Time is Your Time*, 16. Vallée se souvient que le bras droit de Charles Alphonse dans l'entreprise familiale est un dénommé Aimée Boissaneau. C'est d'ailleurs souvent dans ces commerces que les artistes montréalais de passage, comme Mary Travers, font la prévente de leurs billets de spectacles.

³⁴ *Ibid.*, 9.

³⁵ Vallée, *Let the Chips Fall*, 253.

³⁶ Vallée et McKean, *My Time is Your Time*, 18. Rudy Vallée confie cependant être lui-même peu croyant. Selon Vallée, son père entrevoit ensuite la possibilité qu'il lui succède dans l'entreprise familiale. *Ibid.*, 224.

³⁷ *Ibid.*, 148.

³⁸ Vallée, *Let the Chips Fall*, 249.

³⁹ *Ibid.*, 254.

⁴⁰ Voir par exemple : Claude Habib, *Galanterie française* (Paris : Gallimard, 2006). Vallée, comme plusieurs de ses contemporains, se spécialise d'ailleurs dans les imitations de Chevalier.

Cette quasi-absence de mentions du phénomène migratoire et ethnoculturel franco-américain dans les documents consultés se reflète par ailleurs dans la configuration des deux principaux fonds d'archives de l'artiste, où aucun dossier n'est assemblé à partir de cette thématique⁴¹. C'est peut-être ce qui explique que l'historienne culturelle américaine Allison McCracken ait complètement ignoré cet aspect de la vie de Vallée dans son ouvrage *Real Men Don't Sing : Crooning in American Culture*, pourtant l'étude la plus approfondie disponible à ce jour à propos de l'artiste⁴². Il faut aussi prendre en compte qu'avant le début de sa carrière publique, peu de documents sont produits à propos de Vallée mis à part son acte de baptême, ses bulletins scolaires et quelques lettres.

C'est son métier qui le pousse à débiter ses activités d'archiviste personnel. Il explique dans sa première autobiographie avoir commencé à assembler des albums de ses apparitions médiatiques et des affiches de ses spectacles à partir de 1917⁴³. Il s'agit alors d'une pratique courante pour les artistes qui tentent d'intégrer les compagnies des grands chefs d'orchestre de même que les circuits de tournées vaudevillesques, l'un des secteurs culturels les plus lucratifs avant la Grande Dépression et la popularisation à grande échelle de la radio. Ces albums comprennent des découpures couvrant autant ses activités de projectionniste et d'accompagnateur de vues animées à Westbrook et à Portland que son apprentissage dans les orchestres de danse et les fanfares sur les campus de l'Université du Maine et de l'Université Yale⁴⁴. En plus de ces albums, Vallée se présente dans les bureaux des producteurs avec un phonographe portable, un appareil qui rappelle son rôle transitionnel au sein d'une génération

⁴¹ À titre anecdotique, il est d'ailleurs intéressant de mentionner que les archivistes de la Rudy Vallee Collection de Thousand Oaks étaient surpris qu'il puisse s'agir d'un angle de recherche sur le personnage.

⁴² Allison McCracken *Real Men Don't Sing: Crooning in American Culture* (Durham/London : Duke University Press, 2015), 131. Les propositions macroscopiques sur la culture nationale, le genre et la race de McCracken sont novatrices et pertinentes, mais elle pêche malheureusement par manque de rigueur lorsque vient le temps de critiquer les sources concernant la jeunesse de Vallée. Elle indique elle-même s'être appuyé majoritairement sur les deux premières autobiographies de l'auteur pour établir la chronologie des événements de sa vie avant la célébrité. Puisqu'elle s'intéresse surtout à Vallée en tant que vedette médiatique, il est compréhensible qu'elle n'ait pas concentré ses efforts sur ses années formatrices. Elle reconduit cependant dans son ouvrage la plupart des imprécisions laissées par Vallée à propos de la période — notamment en rapportant que l'artiste serait de descendance française et irlandaise, sans jamais mentionner ses origines canadiennes-françaises.

⁴³ Vallée, *Vagabond Dreams*, 18-19.

⁴⁴ Vallée conservera cette habitude de collectionneur au zénith de sa carrière, amassant au fil des années de véritables fonds d'archives. Cette accumulation quasi obsessionnelle de matériel promotionnel et médiatique sera d'ailleurs l'objet d'une analyse plus approfondie au chapitre 5.

d'artistes pour qui l'enregistrement sonore devient progressivement indissociable de la notoriété publique⁴⁵.

Ces justifications de la faible quantité de traces documentaires de son enfance et de son adolescence n'expliquent cependant pas le peu d'importance accordée à cette période par Vallée dans ses autobiographies et dans les nombreuses entrevues qu'il donne au long de sa carrière. Plutôt que d'y voir une volonté univoque de camoufler des faits par honte de ses origines, j'associe cet apparent désintérêt au flair commercial de Vallée. Dès ses débuts semi-professionnels, ses collègues le dépeignent comme un *money player*, comme un artiste-entrepreneur. Ils le décrivent comme un instrumentiste compétent, mais surtout comme un brillant homme d'affaires⁴⁶. Vallée est un élève attentif du *showbusiness*. Ce qui le distingue de ses contemporains, c'est entre autres sa capacité à comprendre et à mettre de l'avant les sons, les images et les symboles qu'il juge favorables à la promotion de sa personnalité publique.

Ses deux premières autobiographies sont produites à des moments charnières de sa carrière à des fins surtout promotionnelles. La première, celle de 1930, est publiée dans la foulée de la sortie du premier long métrage mettant en vedette Vallée — *The Vagabond Lover* (1929)⁴⁷ — et vise à la fois à répondre au désir du public d'accéder à l'intimité du chanteur et à la volonté de l'artiste de prendre le contrôle du récit public de sa vie et de sa carrière. De nombreux passages y prennent la forme de rappels à l'ordre, de rectifications ou d'injonctions, notamment en regard des rumeurs qui circulent au sujet du nombre de lettres d'admiratrices qu'il reçoit et du caractère spontané de son accession à la célébrité. La seconde, datant de 1962, paraît au moment où il tente de relancer sa carrière sur Broadway avec *How to Succeed in Business Without Really Trying* (1961), une pièce mise en scène par Bob Ross qui renaît en 1967 sous la lentille du réalisateur David Swift. Alors que les premiers chapitres de cette autobiographie pigent abondamment dans celle de 1930, les derniers chapitres sont entièrement consacrés à son expérience entourant son retour sur les planches new-yorkaises. Seule sa dernière autobiographie *Let the Chips Fall...*, parue en 1975, présente les traits d'un ouvrage plus

⁴⁵ Vallée, *Vagabond Dreams*, 22.

⁴⁶ James E. Healey, « An Outline for a Biography of Rudy Vallee », (RVC, *Biographies*), 10.

⁴⁷ Marshall Neilan, *The Vagabond Lover* (Los Angeles : RKO, 1929), DVD.

personnel et émotif. Vallée y règle ses comptes avec les industries culturelles ainsi qu'avec ceux et celles qui ont croisé sa route au fil des années et qu'il accuse d'avoir saboté sa carrière.

C'est en considérant que ses premières autobiographies font partie de stratégies promotionnelles délibérées qu'il est possible de comprendre son choix d'y taire son ethnicité. Il choisit de mettre de l'avant la singularité de sa personnalité plutôt que son appartenance à un groupe minoritaire pour rejoindre le public le plus large possible. Cette attitude face aux identifications collectives en art correspond à un contexte particulier de la création musicale. Aux États-Unis, la chanson populaire évolue au cours des années 1910 et 1920 pour se distancier de ses thèmes identitaires et ethniques et pour se concentrer plutôt sur la glorification d'un style de vie urbain, romantique et ludique⁴⁸. Le climat nativiste et les campagnes d'américanisation ont, en ce sens, des retombées même au cœur des industries culturelles.

Cela dit, si Vallée ne témoigne que rarement et superficiellement de l'existence d'une vie ethnoculturelle ouvrière et marquée par la migration venant du Québec en Nouvelle-Angleterre, c'est aussi que dès sa tendre enfance, il évolue dans un milieu privilégié autant d'un point de vue matériel que culturel. Il ne fait pas personnellement l'expérience des difficultés connues par les enfants de parents unilingues francophones résidant dans les *tenements* du *Frenchtown* de Westbrook. Aussi, le climat social présent en Nouvelle-Angleterre au cours de ses années formatrices participe sans aucun doute de la marginalisation récurrente de son ethnicité et l'incite à s'identifier à la culture nationale. Comme il a été possible de l'observer au chapitre 1, le Maine est un des États du Nord-est où les mouvements nativistes et racistes ont le plus d'impact sur les communautés ethnoculturelles entre la fin de la Première Guerre mondiale et la Grande Dépression. On y interdit à partir de 1919 l'enseignement en français et des paroisses catholiques y sont la cible d'attaques du Klu Klux Klan au milieu des années 1920⁴⁹. Ces événements s'inscrivent dans un courant national, alors que les pressions des nativistes et de certains progressistes influencent l'adoption de lois migratoires comme le Johnson-Reed Act

⁴⁸ Le travail des compositeurs marquants de la période comme Irvin Berlin et George Gershwin se compare à celui des migrants en ce qu'ils cherchent à intégrer la culture nationale en mettant de côté des distinctions ethnoculturelles tout en étant à la recherche de la façon de produire une contribution positive et visible dans la culture américaine. Ronald Schleifer, *Modernism and Popular Music* (Cambridge/New York : Cambridge University Press, 2011), 81-82.

⁴⁹ Voir : Mark Paul Richards, « "This Is Not a Catholic Nation": The Ku Klux Klan Confronts Franco-Americans in Maine », *The New England Quarterly* 82, 2 (2009) : 285-303.

de 1924 qui freinent abruptement l'arrivée de migrants au pays et légitiment les préjugés véhiculés à leur endroit.

Or, si Vallée se dissocie de la réalité ethnoculturelle des individus issus de la migration, il mobilise à profusion certains clichés culturels véhiculés à propos des Français et des Irlandais afin de promouvoir des traits de sa personnalité comme la hardiesse, le goût ou le charisme. Au fil des années, il apprend ainsi à mettre à profit les codes de l'ethnicité.

1.2 Les codes de l'ethnicité aux États-Unis

Dans ses travaux, l'historien C. Stewart Doty présente Vallée comme un porte-étendard de la communauté franco-américaine. Pour lui, à n'en point douter, Vallée est un Franco-Américain. Outre son appartenance au groupe par hérédité, Doty fait reposer son argumentaire sur la présence dans les collections de Vallée d'artefacts mémoriels canadiens-français, comme un portrait du premier ministre Wilfrid Laurier. Ceux-ci témoigneraient du fait que Vallée aurait toujours été fier de ses origines franco-américaines⁵⁰. Cette lecture mérite à mon avis d'être nuancée et précisée. D'abord, elle écarte le fait qu'en tant que descendant de troisième génération⁵¹, Vallée est exposé à des institutions et à des imaginaires ethnoculturels concurrents autant dans sa vie personnelle que dans le contexte plus large de l'interaction des communautés migrantes en Nouvelle-Angleterre. Rien dans les biographies de l'artiste ne porte à croire qu'il ait privilégié son identification à la culture de la famille de son père au détriment de celle de sa mère, bien au contraire⁵².

⁵⁰ Doty, « Rudy Vallée », 3. Pour Doty, Vallée n'a jamais oublié ses origines : il a une maison dans le Maine, a fait connaître la *Stein Song*, une chanson de collégiens de l'Université du Maine, et a fait plusieurs retours triomphaux au Maine. L'historien semble toutefois amalgamé son attachement au Maine et son auto-identification comme Franco-Américain.

⁵¹ Le cas de Rudy Vallée en tant que descendant de migrants aux États-Unis contribue à la critique du modèle élaboré en 1938 par l'historien Marcus Lee Hansen. L'historien propose une « loi » selon laquelle les descendants de migrants composant la troisième génération en sol américain seraient enclins à s'approprier des traits culturels et linguistiques de leurs ancêtres. Les critiques de la loi de Hansen reposent sur le caractère essentialiste de ses propositions, sur la difficulté d'évaluer l'appartenance ethnique à grande échelle et sur le fait que le modèle est difficilement extrapolable à l'extérieur de contingences historiques précises — celles de la période et des groupes étudiés par Hansen. Voir : Marcus L. Hansen, *The Problem of the Third Generation Immigrant* (Rock Island : Augustana Historical Society, 1938).

⁵² Kathryn Lynch Vallée, « Lettre à Rudy Vallée », 1930, (RVC, *Miscellaneous, Family*). La mère de Vallée semble pour sa part être repoussée par son ethnicité irlandaise-américaine. Parlant de sa propre mère, elle mentionne : « She did not like the Irish, and I never did. My mother was a real little English educated girl. »

Vallée ne fait jamais usage du vocable Franco-Américain pour se décrire ou pour décrire ses proches et ses connaissances francophones de la Nouvelle-Angleterre. La montée en visibilité du terme observée par les historiens à partir de la fin du 19^e siècle est avant tout un phénomène associatif, médiatique et intellectuel. Ce sont surtout les membres des associations ethnoculturelles aux États-Unis et les penseurs de l'identité nationale canadienne-française des deux côtés de la frontière qui l'utilisent et l'immortalisent dans leurs documents officiels, leurs œuvres et leurs discours. Il ne s'agit pas ici de proposer que ces institutions et ces groupes d'intérêt ne fassent pas partie de la société, qu'ils ne reflètent pas un désir partagé par les communautés et que les références qu'ils promeuvent n'aient aucune incidence dans le quotidien de nombreux descendants de migrants, mais plutôt de rappeler que pour Vallée comme pour beaucoup de ses contemporains, les critères définitoires de cette identification ne sont ni uniformes, ni stables, ni même nécessairement liés à l'appartenance à une collectivité⁵³.

Cette observation n'invalide par ailleurs en rien le fait que Rudy Vallée partage certains traits de l'expérience identitaire commune dépeinte par les historiens à propos des Franco-Américains. Comme beaucoup de descendants de migrants du Québec en Nouvelle-Angleterre, et particulièrement pour ceux qui sont mis en contact avec le militantisme franco-américain de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle, Charles Alphonse Vallée et ses proches inscrivent leur histoire familiale dans la longue histoire de la présence française aux États-Unis, plutôt que de limiter leur imaginaire généalogique au Canada. En 1931, lorsque Rudy s'enquiert de son arbre généalogique auprès de son père, celui-ci lui communique les informations que lui aurait transmises Martha Vallée, une cousine de la congrégation des Sœurs grises de Montréal⁵⁴. Selon elle, leur ancêtre Vallée serait arrivé aux États-Unis directement de France en support aux forces

⁵³ Un groupe de chercheurs s'est justement intéressé à la représentation et à l'utilisation contemporaine des catégories d'identification ainsi qu'aux pratiques linguistiques des descendants de francophones en Nouvelle-Angleterre. Pour y arriver, ils ont procédé par microanalyses — en l'occurrence l'analyse de quatre communautés francophones de la Nouvelle-Angleterre (Woonsocket, Southbridge, Gardner et Bristol) — pour observer et décrire l'évolution et l'état de l'identité au sein de ces groupes. Si plusieurs des individus consultés mobilisent encore les qualificatifs « canadien-français » et « franco-américain » pour se décrire, ceux-ci se rapportent maintenant « à une conception identitaire qui évolue au sein de leur propre communauté sans référence à une culture supra-communautaire ». Cette étude rappelle l'insaisissabilité des groupes formés par les producteurs de discours sur l'identité. Cynthia Austin Fox et *al.*, « L'identité franco-américaine : tendances actuelles dans le sud de la Nouvelle-Angleterre », *Canadian Review of American Studies* 37, 1 (2007) : 25.

⁵⁴ Charles Alphonse Vallée, « Lettre à Rudy Vallée », 30 juin 1931, (RVC, *Charles Vallee*). L'intérêt de Rudy pour ses ancêtres naît suite aux demandes d'entrevues et de contrats de biographies qui lui sont acheminées.

révolutionnaires américaines sous le commandement du marquis de La Fayette, de Rochambeau et de De Grasse. Il serait ensuite parti s'établir au Canada pour travailler au sein de la Compagnie de la Baie d'Hudson.

Le 30 septembre 1933, Vallée commande tout de même une enquête généalogique⁵⁵ à propos de sa famille à Elizabeth French Barlett de la New England Historic Genealogic Society. Barlett et Vallée correspondent régulièrement entre 1933 et 1936⁵⁶. Dans le cadre de ses recherches, elle lui confirme avoir retracé ses ancêtres Vallée au Québec en 1655, plus d'un siècle avant la Conquête et la Révolution américaine⁵⁷. Elle lui apprend aussi que la branche de la famille Vallée dont est issu Gabriel, le père de Charles Alphonse parti s'installer au Vermont après la Guerre de Sécession, est installée dans la région de Sainte-Anne-de-Bellevue depuis des générations. Au moment d'écrire sa seconde autobiographie en 1962, le chanteur préfère pourtant s'en tenir au récit véhiculé par sa famille et profite même de l'occasion pour se situer lui-même dans la foulée de son ancêtre prétendument révolutionnaire : « The first Vallee came over with Lafayette on his second trip to fight with the American colonists, later to settle in the Province of Quebec in the little town of St. Anne de Bellevue. And I, too, like independence. »

Cette propension des migrants et des descendants de migrants du Québec à vouloir associer leur histoire familiale à celle de la France et des États-Unis plutôt qu'à celle du Canada s'explique de plusieurs façons. Entre les décennies 1890 et 1920, les nativistes, les syndicats ouvriers et, plus tard dans la période, certains progressistes militent pour l'adoption de lois migratoires plus strictes et de politiques assimilationnistes plus sévères⁵⁸. Ils sont alors motivés par leur crainte des répercussions économiques et culturelles des grandes vagues migratoires transatlantiques et intracontinentales, une crainte exacerbée par la Première Guerre mondiale et par la suspicion dirigée envers les nouveaux Américains perçus comme des étrangers au fort potentiel de trahison et de subversion. Ce contexte démographique et politique est accompagné de la montée en influence de thèses eugénistes qui entérinent les discours et les pratiques basées

⁵⁵ Rudy Vallée, « Lettre à Elizabeth French Barlett », 30 septembre 1933, (RVC, *Elizabeth French Barlett*).

⁵⁶ Le dossier *Elizabeth French Barlett* de la Rudy Vallee Collection comprend une dizaine de lettres échangées par Vallée et Barlett à propos de sa généalogie entre le 30 septembre 1933 et le 20 juin 1936.

⁵⁷ Elizabeth French Barlett, « Lettre à Rudy Vallée », 27 août 1935, (RVC, *Elizabeth French Barlett*).

⁵⁸ Pour un portrait des lois migratoires de la période, voir : Roger Daniels, *Guarding the Golden Door: American Immigration Policy and Immigrants since 1882* (New York : Hill & Wang, 2005), 3-58.

sur des hiérarchies raciales, ethniques et culturelles. Pour espérer la clémence de la majorité, pour justifier la valeur de leur groupe et pour être perçues comme des citoyens patriotiques malgré leur volonté de préserver leur langue et leur religion, les élites culturelles des communautés franco-américaines se tournent donc vers l’histoire de la France, nation sœur des États-Unis par leur parcours révolutionnaire, républicain et démocratique commun. On veut de la sorte légitimer la présence des francophones en sol états-uniens dans un temps plus long, rattaché à la période coloniale et à l’héroïsme de ses explorateurs, et incidemment éviter d’être associé aux vagues récentes d’immigration ouvrière en provenance de régions rurales et à la stigmatisation socioéconomique et symbolique qui s’y rattache⁵⁹.

L’anecdote de jeunesse que Vallée met le plus de l’avant est sans équivoque son enrôlement en 1917 à l’entrée en guerre des États-Unis, alors qu’il n’est âgé que de 15 ans. Pour y arriver, il falsifie ses documents d’identification, prétendant être majeur et donc habilité à intégrer les rangs de la marine américaine. Les autorités découvrent toutefois son subterfuge au camp d’entraînement de Newport, Rhode Island, après seulement 41 jours de service, et le renvoient auprès de ses parents dans le Maine⁶⁰. Si Vallée répète à profusion cette anecdote, c’est qu’elle lui est profitable. Elle le présente comme un Américain patriotique, comme un citoyen exemplaire prêt à contourner les règles pour défendre son pays. Son père, lui-même impliqué dans la promotion de l’effort de guerre à titre de promoteur des *Liberty Bonds*, aurait été conscient de ce subterfuge et n’aurait pas tenté de l’en dissuader⁶¹. Dans le contexte nativiste, assimilationniste et raciste entourant la Première Guerre mondiale, l’enrôlement dans l’armée américaine devient un marqueur d’appartenance, une sorte de levier politique utilisé par certaines populations marginalisées ou dépossédées, comme les migrants et les Afro-Américains, pour tenter de convaincre la majorité blanche, anglo-saxonne et protestante de leur valeur au sein du corps national⁶².

⁵⁹ Yves Frenette, « L’historiographie des Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre, 1872-2015 », *Bulletin d’histoire politique* 24, 2 (2016) : 78.

⁶⁰ Frederick Hale, « Lettre à Charles A. Vallée », 22 mai 1917, (SC, *Correspondance 1917-1939*, Box 2590). Son père est au courant de son enrôlement dans l’armée. Vallée et McKean, *My Time is Your Time*, 13.

⁶¹ La participation de Rudy Vallée à la guerre est même mentionnée dans l’entrée à propos de Charles A. Vallée dans le *Guide officiel des Franco-Américains* de 1922. Doty, « Rudy Vallée », 2.

⁶² Par exemple, au sujet de l’implication des Afro-Américains dans la Première Guerre mondiale et ses conséquences domestiques : William Jordan, « “The Damnable Dilemma”: African-American Accommodation and Protest during World War I », *Journal of American History* 81, 4 (1995) : 1562–1583.

La généalogie franco-américaine glorieuse et patriotique véhiculée au sein de la famille Vallée et informée par les modes d’appropriation du passé des communautés migrantes aux États-Unis au tournant du 20^e siècle participe sans aucun doute de la façon dont Rudy Vallée mobilise les codes de l’ethnicité pour créer et entretenir sa persona artistique et professionnelle, autant dans ses biographies que dans les entrevues qu’il accorde aux journaux et aux magazines. Le plus souvent, lorsqu’il mentionne son caractère irlandais et français, c’est pour justifier son caractère intempestif et ses nombreuses rixes⁶³. Il évoque aussi son tempérament français, et non canadien-français ou franco-américain, pour vanter ses qualités de séducteur ou son attirance envers les femmes⁶⁴. La francité est convoquée à des fins d’exotisation de sa personnalité publique, dans le but de l’associer aux symboles de la latinité alors en vogue dans les industries culturelles. Il choisit de s’associer à une identité romancée, mythique, sans attache concrète, plutôt qu’à une identification ethnoculturelle localisable dans le temps et dans l’espace. Même au moment de parler de son patronyme, il n’aborde pas directement ses origines, mais parle plutôt de la curiosité que celui-ci soulève : « My odd name, which might be either French, Spanish or Italian »⁶⁵. Cette curiosité pour son nom et pour sa capacité à chanter dans plusieurs langues devient pour lui un talent à exploiter dans ses spectacles vaudevillesques, où il est de mise de jouer sur les distinctions ethnoculturelles ou physiques des artistes pour se démarquer et pour faire rire.

Les fonds consacrés à Vallée à Thousand Oaks en Californie contiennent une abondance de brouillons d’entrevues et d’articles produits entre les années 1930 et 1970 qui lui ont été envoyés à des fins de validation. Ces documents sont abondamment annotés et corrigés, ses commentaires étant souvent amplifiés par l’usage de majuscules et rythmés de nombreux points d’exclamation lorsque les propos rapportés lui semblent incorrects. Ainsi, la plupart du temps, lorsqu’une journaliste ou un chroniqueur publie un texte où son père est dépeint comme un

⁶³ Par exemple : « Vallee Found Guilty, Case Is Filed As Friend Is Fined \$50 for Assault », *Boston Traveler*, 22 avril 1937, (SC, *Vallee Clippings*, Box 2591), [s.p.] ; et « Rudy, Released, Talks His Way Back To Court », *Daily News*, 23 avril 1937, (SC, *Vallee Clippings*, Box 2591), [s.p.].

⁶⁴ Adela Rogers St. Johns, « The Private Life of Rudy Vallee Part 1: He Did See a Dream Walking », *Liberty*, 7 avril 1934, 8. Parlant de la femme de ses rêves quand il est petit : « Where she came from, out of what chapter of his French ancestry, in answer to what call of his French blood, as a protest against what that was cold and harsh in his every day life, he did not know. »

⁶⁵ Vallée, *Vagabond Dreams*, 122.

Français⁶⁶, ou encore où on l'identifie comme Canadien français tout en lui accolant des traits caricaturaux de « French Lover », l'artiste a préalablement lu et approuvé le contenu.

Rudy Vallée est donc un Franco-Américain dans la mesure où il répond à plusieurs critères définitoires assemblés par les historiens à partir des tendances observées en Nouvelle-Angleterre entre la fin du 19^e siècle et la Grande Dépression, mais il préfère se présenter lui-même comme un archétype du *New England Yankee*⁶⁷. Cette nuance importante entre l'identification et l'auto-identification de l'artiste, que le sociologue américain Rogers Brubaker associerait à la distinction entre les catégories d'analyse et les catégories de pratique respectivement employées et étudiées par les chercheurs, se manifeste d'ailleurs dans la façon dont il accède à la célébrité à la fin des années 1920 et dans les réactions que ce succès suscite.

2. De New York à Hollywood : la radio, le cinéma et la célébrité nationale

... *my heart and soul are in radio*⁶⁸.

Rudy Vallée, 1930

Lorsque Vallée décide de passer du campus de l'Université du Maine à Orono à celui de la prestigieuse Université Yale à New Haven au Connecticut en 1922, c'est dans l'espoir d'accéder à un plus grand marché et d'augmenter ses revenus et sa visibilité comme musicien professionnel. Il bénéficie déjà d'une notoriété régionale à titre de saxophoniste et de directeur d'orchestre et de fanfares, de même que d'une expérience non négligeable avec l'enregistrement sonore. Dès son séjour à l'Université du Maine, il utilise des appareils d'enregistrement utilitaires comme l'Ediphone pour immortaliser ses imitations des solos de Rudy Wiedoeft⁶⁹. Il enregistre ensuite ses premiers disques de qualité professionnelle chez Columbia Phonograph

⁶⁶ Avery Strakosch, « Vagabond Lover: A Close-Up of Rudy Vallée », *Liberty*, 24 mai 1930, 20. L'article rapporte que son père vient de France

⁶⁷ Vallée, *Vagabond Dreams*, 113.

⁶⁸ *Ibid.*, 103.

⁶⁹ *Ibid.*, 187-188. Il décrit avec précision les faiblesses techniques de ce dictaphone rudimentaire de même que les problèmes acoustiques qui découlent de son usage et qui l'empêchent de reproduire la musicalité des voix et des instruments. Il est au fait de l'évolution des technologies sonores depuis la fin du 19^e siècle et en décrit les étapes, les avancées et les révolutions, du rouleau de cire de Thomas Edison à l'enregistrement électrique du milieu des années 1920. *Ibid.*, 196.

Company en 1922, non pas en tant qu'artiste engagé, mais à son propre compte, pour avoir en sa possession des échantillons sonores de son talent⁷⁰.

En 1924, Vallée suspend ses études à Yale pour faire partie de l'orchestre du Savoy Hotel de Londres, le Savoy Havana Band. Ce contrat d'un peu moins d'un an lui permet d'acquérir beaucoup d'expérience d'enregistrement, puisque l'ensemble enchaîne les séances auprès des géants de l'industrie du disque comme Victor et Columbia⁷¹. Lorsqu'il est diplômé de la majeure en espagnol en 1927, Vallée est le premier saxophoniste du plus populaire ensemble musical de la région, le Yale Collegians Band, avec qui il fait des tournées estivales et développe son réseau de contacts dans la haute société et dans les circuits de vaudeville. Il décide donc de déplacer ses activités à New York, mu par la même ambition que lors de son passage du Maine au Connecticut.

2.1 Le *crooning* : une nouvelle voix/voie médiatique, socioculturelle et esthétique

À la fin des années 1920, la renommée dans le milieu de la musique à New York est toujours accaparée par les chefs d'orchestres de danse comme Paul Whiteman. Avant la popularisation du *crooning*, les chanteurs sont relégués à un rôle secondaire d'accompagnateurs des instrumentistes. La première fonction de la musique jouée par les orchestres est l'accompagnement des danses ; les paroles chantées servent accessoirement d'outils promotionnels pour la vente de livrets de chansons⁷². La célébrité des chefs d'orchestre leur permet d'ouvrir des bureaux où convergent les contrats et d'où l'on délègue des répliques de leur ensemble musical original pour pallier leurs indisponibilités. C'est de cette façon que Vallée s'introduit dans le milieu professionnel des orchestres de danse après sa carrière collégiale en jouant dans les ensembles dépêchés par les bureaux de Vincent Lopez et Ben Bernie, deux des plus populaires chefs d'orchestre de la ville de New York⁷³. Il devient ensuite lui-même

⁷⁰ *Ibid.*, 189.

⁷¹ *Ibid.*, 192-193.

⁷² Lorsque Vallée raconte a posteriori qu'on lui déconseille de chanter au cours des années 1920 pour renforcer la mythologie de son caractère inébranlable face à la critique. Il s'agirait donc toutefois d'une situation liée au contexte ; les qualités de saxophoniste de Vallée sont alors beaucoup plus en demande que celles de chanteur.

⁷³ Vallée, *Vagabond Dreams*, 16, 17 et 24.

directeur d'un nouvel ensemble, les Connecticut Yankees, qui s'installe en résidence au sélect Heigh-Ho Club de Manhattan.

En février 1928, lorsque la station de radio WABC commence à diffuser des émissions de cet hôtel et lui demande par manque de budget de s'acquitter du rôle d'annonceur en plus de sa tâche de directeur d'orchestre, les astres s'alignent. En quelques semaines, Vallée devient une vedette de la radio dans la région avoisinante de New York⁷⁴. Il commence à recevoir un abondant courrier des auditeurs et ceux-ci se déplacent de plus en plus nombreux au club pour assister à l'enregistrement de l'émission. Cette popularité soudaine tient en grande partie à sa voix, autant parlée que chantée, et à la façon dont celle-ci est médiatisée. Il chante de façon intime, mélodieuse même si un peu nasale, sur un ton souvent sentimental et en partie inspiré par les dynamiques mélodiques des instruments solistes comme le saxophone et le trombone.

En 1928, lorsque Vallée devient une vedette, la synergie entre le *crooning* et la radio est en gestation depuis plusieurs années déjà. Le style du crooner romantique naît d'une nécessité de la radiodiffusion : les microphones utilisés jusqu'au début des années 1920 supportent mal la puissance vocale des chanteurs classiques, lyriques et vaudevillesques⁷⁵. Devant le microphone, leur voix adaptée aux performances scéniques et à l'enregistrement de disques acoustiques produit un son saturé et, parfois, brise la membrane de l'appareil. Ce sont donc les développements technologiques dans le domaine de l'amplification dans les années 1910, l'introduction commerciale du microphone à condensateur à partir de 1922 et la standardisation de l'enregistrement électrique à partir de 1924 qui rendent possible la popularisation des chanteurs au sein des ensembles de musique de danse⁷⁶.

⁷⁴ Il est surtout connu pour ses performances radiophoniques, mais n'en demeure pas moins un artiste du disque prolifique : il enregistre plus de 200 chansons à succès entre 1927 et 1941, dont *The Stein Song* et une des premières versions populaires de *As Time Goes By*, immortalisée par la suite par le film *Casablanca* de Michael Curtiz mettant en vedette Humphrey Bogart en 1942.

⁷⁵ McCracken, *Real Men Don't Sing*, 78-79.

⁷⁶ *Ibid.*, 111. Alors que le *minstrel show* implique l'ensemble de la troupe tout au long de la représentation, le spectacle vaudevillesque présente une succession de numéros d'artistes de spécialité qui, ponctuellement, interagissent entre eux. Cela fait en sorte de promouvoir leurs personnalités, un phénomène amplifié par la popularisation des médias imprimés, sonores et audiovisuels qui permettent de recréer la fascination exercée sur scène à la maison et au quotidien. *Ibid.*, 69.

Vallée n'invente pas ce style vocal ni les codes qui lui sont associés, comme l'usage du porte-voix⁷⁷ ou la persona du collégien⁷⁸, mais il est celui qui les popularise à grande échelle. Selon Allison McCracken, il révolutionne le rôle du chanteur à la radio surtout parce que la combinaison de son style, de sa personnalité et de son usage du médium arrive à faire du domicile des auditeurs et des auditrices un lieu de sensualité et d'intimité partagées à distance⁷⁹. En chantant sa fragilité et ses émotions, le crooner reconfigure les rôles de genre, puisqu'il convoite la jeune femme tout en partageant avec elle les traits qui sont censés la définir⁸⁰. Le *crooning* romantique allait demeurer la convention dominante en musique populaire jusqu'aux années 1950, avec l'avènement du rock'n'roll⁸¹. La technique vocale intime, la présence désincarnée du chanteur par sa voix dans le domicile des auditeurs, les compositions influencées par le modèle romantique et personnel promu par les compositeurs de la Tin Pan Alley et la synergie du style avec le cinéma hollywoodien provoquent un changement majeur dans l'histoire des industries culturelles, du divertissement et des arts. À partir de Vallée, les admirateurs des chanteurs populaires peuvent non seulement s'identifier à eux, mais avoir

⁷⁷ *Ibid.*, 118. L'usage du mégaphone est très répandu au milieu des années 1920.

⁷⁸ *Ibid.*, 132. L'insistance de Vallée à propos de ses études à l'Université du Maine et surtout à Yale dans son autobiographie de 1930 et dans les entrevues des premières années de célébrité s'explique de deux façons. D'abord, comme le relève Allison McCracken, les collégiens gagnent en influence au cours des années 1920 par leur nombre accru et par leur position sociale privilégiée. Dans ce contexte, le collégien devient un idéal-type des industries culturelles et de nombreux ensembles musicaux et vocaux, comme les Yale Collegians de Vallée, mettent à profit cet univers et ses codes — uniformes, thématiques des textes, contexte des prestations, etc. Je vois par ailleurs dans l'insistance de parler de ses études une volonté de distinction possiblement liée à son ethnicité. Pour un descendant de migrant de troisième génération en Nouvelle-Angleterre, l'accès à une université prestigieuse constitue un fait d'armes impressionnant et un marqueur d'appartenance au groupe dominant. Cette association entre le jazz et le milieu universitaire — surtout anglophone — a aussi cours à Montréal. Des critiques comme Gustave Comte accusent les collégiens d'être les principaux responsables de l'implantation de cette musique vue comme néfaste dans les salles de danse et les cabarets de la ville. Voir : Sandria P. Bouliane, « "Le jazz devant ses juges" : critique du jazz dans la presse montréalaise de l'entre-deux-guerres », dans Karine Cellard et Vincent Lambert (dir.), *Espaces critiques. Écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)* (Québec : Presses de l'Université Laval, 2018), 76.

⁷⁹ McCracken soutient que la frénésie entourant la popularité des crooners au début des années 1930 est le résultat de cinq tendances convergentes développées au cours des cinq décennies précédentes : l'inclusion des consommatrices dans le marché du divertissement ; la concentration à New York des industries médiatiques et de leur potentiel homogénéisant et nationalisant ; le développement des technologies sonores qui rendent possible l'intimité entre interprètes et auditeurs ; la prédilection de la romance dans les arts populaires au détriment d'autres formes de relations affectives (de classes, ethniques, familiales) ; et la performance sur les scènes new-yorkaises de la diversité et des cultures marginalisées. McCracken, *Real Men Don't Sing*, 4-5.

⁸⁰ *Ibid.*, 114.

⁸¹ Simon Frith, « Pop Music », dans Simon Frith, Will Straw et John Street (dir.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (New York : Cambridge University Press, 2001), 97-98.

l'impression sincère de les connaître. Ils connaissent et reconnaissent leur voix, leur visage et même leur personnalité — ou, du moins, leur personnalité publique, contrôlée et policée.

En 1928, Vallée perfectionne la persona de compagnon domestique qui le rendra célèbre, mais sa renommée reste régionale ; son émission est très populaire autour de New York, mais sa présence à l'échelle nationale est encore limitée⁸². De plus, de vastes pans de son auditoire radiophonique n'ont pas accès à ses représentations en salle au Heigh-Ho Club qui n'accueille ni les Juifs ni les Noirs, et qui de surcroît impose un code vestimentaire strict qui exclut d'office une clientèle moins fortunée. C'est à compter de son premier séjour au Keith Theater de la compagnie vaudevillesque et cinématographique RKO en février 1929 que les membres influents des industries culturelles new-yorkaises commencent à réaliser l'ampleur du phénomène Vallée⁸³. Jusque-là, aucune vedette de la radio n'avait obtenu un succès comparable aux étoiles du cinéma. Or, à l'occasion de ces représentations mises en place pour permettre à Vallée de jouer devant un plus grand nombre de ses admirateurs, la foule se présente si nombreuse qu'une présence policière est sollicitée à l'entrée du théâtre. Ses chansons et ses interventions verbales, comme la phrase introductive de son émission « Heigh-Ho, everybody! », reçoivent des applaudissements nourris. La récurrence du format radiophonique contribue ainsi à déplacer l'attention des performances artistiques à la personnalité des artistes.

2.2 Le cycle du *Vagabond Lover* : du vaudeville au cinéma

Le reste de l'année 1928 de Vallée est marqué par des séjours au New York Palace, par une tournée de vaudeville sous l'étiquette RKO et par nombre de représentations à guichet fermé à New York et dans les grandes villes de la côte est américaine. C'est véritablement en 1929 qu'il dépasse le statut de vedette régionale pour devenir une icône nationale grâce à son contrat de radiodiffusion sur le réseau national NBC, commandité par la compagnie Standard Brand. La première diffusion de Vallée et de ses Connecticut Yankees dans le cadre de la *Fleischmann Yeast Hour* se déroule le 24 octobre 1929 de 20 h à 21 h⁸⁴, date tristement associée au début du Krach boursier⁸⁵. La *Fleischmann Yeast Hour* reprend certaines caractéristiques qui ont mené

⁸² McCracken, *Real Men Don't Sing*, 142.

⁸³ *Ibid.*, 161.

⁸⁴ Vallée conservera cette case horaire pour les dix années qui suivent.

⁸⁵ Vallée et McKean, *My Time is Your Time*, 86.

au succès des diffusions du Heigh-Ho Club sur WABC⁸⁶. Même si l'orchestre diffuse maintenant du Paramount Theater, on reproduit avec des effets sonores les bruits d'un cabaret : tintements des verres, frottements d'ustensiles, rumeur ambiante, etc. Le réalisme de cette simulation de soirée de danse passe aussi par l'adaptation de pratiques de scène au médium radiophonique, comme le fait d'assurer la continuité musicale et d'offrir des interventions personnalisées en réponse au public — le cas échéant, en réponse aux lettres des auditeurs.

Dès 1930, le modèle promu par Vallée et NBC ne constitue plus l'exception, mais bien une sorte de norme de la radio commerciale. Les émules et les imitateurs du chanteur sont légion et contribuent à standardiser ses pratiques médiatiques. Les réseaux rivaux de NBC s'empresment de promouvoir leur propre crooner étoile ; c'est le cas par exemple de Will Osborne et de son orchestre sur les ondes du réseau CBS à compter de l'automne 1929⁸⁷. Vallée ne se réclame jamais lui-même du titre de premier crooner⁸⁸, pas plus qu'il ne se présente comme un compositeur de talent ou un interprète novateur⁸⁹. Selon lui, des gens ont perfectionné le *crooning* depuis des décennies : il cite notamment en exemple les chanteurs Charles Kaley, Al Bernard et Marion Harris, ainsi que le chef d'orchestre Guy Lombardo, reconnu pour ses foxtrots lents⁹⁰. Il insiste cependant pour se positionner comme un chef de file des techniques de prise de son et de diffusion radiophonique. Il tire une grande fierté de la qualité et de l'équilibre sonores des différents instruments captés par les microphones. La disposition des musiciens et ses propres déplacements entre ses interventions de maître de cérémonie, ses refrains chantés et ses solos de saxophone sont savamment calculés pour assurer l'immersion la plus complète des auditeurs radiophoniques. Vallée est fasciné par le pouvoir de la radio. Là où les spectacles et les disques arrivent à rejoindre des dizaines ou des centaines de milliers de personnes, la radio introduit simultanément des artistes et des chansons au cœur du foyer de millions d'auditeurs, rendant possible un succès colossal après seulement une ou deux diffusions⁹¹. En novembre 1930, un sondage national lui donne raison en révélant que son

⁸⁶ *Ibid.*, 86-87.

⁸⁷ McCracken, *Real Men Don't Sing*, 211.

⁸⁸ J'aurai l'occasion de revenir sur le terme à la section suivante. Il s'agit d'un format assagi des musiques de danse jazz des années 1920, comme le fox-trot.

⁸⁹ St. Johns, « The Private Life », 7 avril 1934, 20.

⁹⁰ Vallée, *Vagabond Dreams*, 254.

⁹¹ *Ibid.*, 220.

émission hebdomadaire est la plus populaire auprès des femmes et qu'elle n'est dépassée auprès des hommes que par celle d'*Andy'n'Amos*, une comédie de situation radiophonique ancrée dans la tradition des *minstrel shows*⁹².

Dès ses premiers pas à titre de comédien en 1929, Vallée sent toutefois le besoin de faire transiter la majorité de ses activités de New York à Hollywood⁹³. Cette urgence ne lui vient pas seulement de son envie d'être une étoile de l'écran argenté. Selon lui, la migration des compositeurs de musique populaire et orchestrale vers la Californie avec la montée en popularité des films sonores depuis les dernières années de la décennie 1920 risque de nuire à la qualité des spectacles radiophoniques à New York⁹⁴. La célébrité nationale de Vallée naît de son intégration à un mode de production multimédiatique⁹⁵. Les années 1929 et 1930 peuvent être comprises à l'aune d'un cycle médiatique, celui du *Vagabond Lover*. Il compose et enregistre en 1929 une pièce intitulée *I'm Just a Vagabond Lover* qu'il interprète abondamment à l'occasion de ses émissions radiophoniques. Il est ensuite invité à Hollywood par la compagnie de production RKO à transposer la persona artistique associée à la chanson sur grand écran dans le film musical *The Vagabond Lover*, projeté à travers le pays à partir du 1^{er} décembre 1929⁹⁶.

Sans qu'il m'ait été possible de trouver un contrat attestant d'une telle entente, il semble que la chanson et le film fassent alors partie d'une opération artistique et commerciale préméditée. Au mois de juin, une série d'articles de Jane Simpson paraît dans l'édition new-yorkaise du *Daily Mirror*. On y compare Vallée à Rudolph Valentino, une étoile du cinéma tragiquement décédé trois ans plus tôt et considéré comme l'idole romantique des jeunes

⁹² McCracken, *Real Men Don't Sing*, 220.

⁹³ Vallée, *Vagabond Dreams*, 201. Il a déjà à ce moment participé à quelques courts métrages musicaux. À l'été, 1929, les Montréalais sont mis en contact avec ces films, par exemple lorsque présentés en intermède du long métrage *Conquest* au théâtre Princess. Voir : « Au Princess », *L'autorité nouvelle*, 18 août 1929, 3.

⁹⁴ L'exemple du film *The Jazz Singer* (1927) de Alan Crosland, mettant en vedette le chanteur vaudevillesque Al Jolson est souvent mentionné comme premier film sonore de l'histoire du cinéma. Or, il s'agit plutôt d'une figure exemplaire de la période, alors que des technologies, des techniques et des formats artistiques variés sont expérimentés depuis le début du siècle pour synchroniser la voix, la musique, les sons et les images. Voir à ce sujet : Rick Altman, *Silent Film Sound* (New York : Columbia University Press, 2004).

⁹⁵ McCracken avance même qu'il s'agit de la première vedette de cette ère médiatique : « Vallee was the first national star created by radio and the first performer to become star in all three forms of mass media: radio, records, and films. » McCracken, « Real Men Don't Sing Ballads », 105.

⁹⁶ Un jour plus tôt, le maire de Westbrook Eugene I. Cummings proclame l'après-midi du samedi 30 novembre 1929 férié pour permettre à la population d'assister à la première de *The Vagabond Lover* au cinéma RKO de Portland. Doty, « Rudy Vallée », 9.

femmes⁹⁷. C'est d'ailleurs à partir de ce moment que l'on retrouve de façon récurrente dans les médias des mentions de l'effet de Vallée sur la gente féminine ; Simpson mentionne par exemple dans son article que de jeunes femmes ont pris d'assaut la loge du crooner. D'autres articles évoquent ensuite la possibilité que Vallée se rende à Hollywood dans l'année, sans toutefois développer sur la nature du projet⁹⁸.

Son association avec RKO le place encore une fois dans un rôle transitoire. D'une part, RKO et Vallée espèrent à ce moment déplacer le centre de leurs activités du milieu du théâtre vaudevillesque à celui du cinéma hollywoodien⁹⁹ ; d'autre part, le film fait partie de la première génération de films sonores musicaux et, en ce sens, participe d'un laboratoire des codes esthétiques et des stratégies commerciales qui en découlent¹⁰⁰. Vallée y joue son propre rôle, ou plutôt il y joue sa persona, celle d'un chef d'orchestre et chanteur candide et romantique. Comme la plupart des films musicaux produits dans la foulée du succès du *Jazz Singer* de Alan Crossland en 1927, *The Vagabond Lover* se veut un film basé sur les attractions plutôt que sur une forme narrative complexe et cohérente, enrichie par le langage cinématographique de plus en plus riche des réalisateurs hollywoodiens. Marshall Neilan y enchaîne les plans larges d'un Vallée statique qui chante devant son orchestre¹⁰¹, ou encore qui tient les mains de sa

⁹⁷ Jane Simpson, « Rudy Vallee's Romantic Life Story: Valentino is Paled by Idol of Women », *Daily Mirror*, 17 juin 1929, 2.

⁹⁸ « Vallee's Haunting Songs Make National Hits », *Daily Mirror*, 27 juin 1929, 2.

⁹⁹ Vallée, *Vagabond Dreams*, 201.

¹⁰⁰ La musique populaire et le cinéma développent tôt leurs atomes crochus, la musique et son caractère attractif permettant la promotion des films, et la popularité des films permettant la multiplication des ventes de partitions d'éditeurs et, plus tard, de disques. Jeff Smith rapporte que cette tendance s'amplifie dans la décennie 1910 à 1920, surtout en raison de la multiplication des chansons populaires à thématiques pouvant accompagner plusieurs films différents, faisant de marchands comme Woolworth des géants de la vente de partitions. Sur le plan légal, il existe cependant à l'époque des barrières empêchant la promotion croisée des pièces et des films : « For the most part, the stiff opposition of the American Society of Composers, Authors, and Publishers (ASCAP) served as an unassailable obstacle to the regular use of Tin Pan Alley songs as film promotion ». Voir : Jeff Smith, *The Sound of Commerce: Marketing Popular Film Music* (New York : Columbia University Press, 1998), 27-29.

¹⁰¹ D'ailleurs constitué de ses Connecticut Yankees.

prétendante ; rien pour valoriser le jeu à la caméra de l'artiste¹⁰². Le film obtient toutefois un certain succès commercial, principalement en raison de la notoriété à la radio de Vallée¹⁰³.

La distribution à grande échelle du film contribue à augmenter la renommée de Vallée, sans toutefois le crédibiliser en tant qu'acteur de cinéma. Le cycle du *Vagabond Lover* est finalement complété par la publication en 1930 de la première autobiographie de Vallée, *Vagabond Dreams Come True*, qui remporte à la fois un grand succès commercial et un certain succès d'estime¹⁰⁴. Ce cycle participe activement à l'évolution des pratiques commerciales synergiques qui marqueront les industries culturelles pour les décennies à venir et, plus encore, constitue le moment charnière de la fabrication de la célébrité médiatique de Vallée. À partir de ce moment, son nom et sa voix — plus encore que son corps et son visage — seront associés à un temps précis de la culture nationale américaine.

Propulsée par le nouveau rayonnement médiatique de sa vedette, la *Fleischmann Yeast Hour* devient un véritable amplificateur pour la carrière des artistes issus du milieu du vaudeville. Des vedettes établies, comme Katharine Hepburn, Mae West et Eddie Cantor, et émergentes, comme Judy Starr et Carmen Miranda, font leurs débuts sur les ondes d'un réseau national dans le cadre de l'heure de variétés de Vallée¹⁰⁵. Un passage à l'émission est alors gage de visibilité et, dans plusieurs cas, de succès. Rudy Vallée représente en ce sens un cas singulier dans l'histoire de la célébrité aux États-Unis, de par son rôle dans la transition entre la culture vaudevillesque et la culture médiatique de la radio, des disques et des films¹⁰⁶. Tout comme Mary Travers, et à l'instar des célébrités qui le suivront, la renommée de Vallée comme artiste de la chanson et comme musicien fait toutefois en sorte de masquer le fait qu'il œuvre dans un milieu artistique qui favorise les pratiques multidisciplinaires.

¹⁰² Les codes de la comédie romantique s'établissent progressivement au cours des années 1930. Selon McCracken, *The Vagabond Lover* ne s'inscrit pas dans ce courant et présente plutôt des traits mélodramatiques qui servent mal la légèreté du récit — celui d'un jeune vagabond qui se fait passer pour un directeur d'orchestre pour éviter d'être arrêté et qui en profite ensuite pour séduire une jeune femme de la classe moyenne. McCracken, « Real Men Don't Sing Ballads », 115-116.

¹⁰³ Healey, « Outline », 37. On présente a posteriori le film comme un échec critique, mais comme un succès aux guichets avec des ventes initiales d'environ 2 000 000 \$.

¹⁰⁴ George T. Mascott, « Rudy Vallee, Business Man—Harry Hansen », *The Maine Alumnus* 11, 5 (1930) : 281. Cette publication affiliée à l'Université du Maine à Orono se réjouit de l'accueil favorable reçu par la biographie de Vallée de la part d'un critique littéraire new-yorkais respecté du nom de Harry Hansen.

¹⁰⁵ Healey, « Outline », 39.

¹⁰⁶ McCracken, *Real Men Don't Sing*, 196.

Vallée et ses musiciens participent à plusieurs tournées et résidences théâtrales vaudevillesques à partir de l'été 1928¹⁰⁷, en saison basse de la diffusion radiophonique. Les spectacles qu'ils offrent à travers la côte est américaine comportent des enchaînements de numéros musicaux et de comédies, enrichis de costumes et d'effets spéciaux sonores et visuels¹⁰⁸. Vallée participe à partir de 1931 à plusieurs itérations de la revue *Scandals* présentée sur Broadway puis dans quelques films hollywoodiens par le producteur new-yorkais George White¹⁰⁹. Dans ces revues inspirées des *Ziegfeld Follies*¹¹⁰, Vallée alterne les rôles de chanteur, de comédien, d'imitateur et d'humoriste. Son étoile à titre de chanteur commence toutefois à pâlir. De nouvelles voix font rapidement surface : le chanteur de charme et comédien Bing Crosby le remplace dans le cœur de beaucoup d'Américains au même moment où le réseau NBC, à qui est toujours lié Vallée, engage le jeune baryton italo-américain Russ Columbo.

En 1932, les dirigeants du réseau décident par conséquent de donner un coup de barre majeur au format de la *Fleischmann Yeast Hour*. Celui-ci passe d'une simulation de soirée de danse à une programmation plus clairement vaudevillesque, où Vallée et ses musiciens ne sont chargés que des intermèdes entre les numéros de variétés de leurs invités. Ironiquement, Vallée perd donc beaucoup de contrôle sur le contenu et le déroulement de son émission lorsqu'on lui demande de se concentrer sur son rôle de maître de cérémonie. Depuis 1928, ses spectacles radiophoniques tournent majoritairement autour de lui et de ses Connecticut Yankees ; on n'y intègre à chaque diffusion qu'un ou deux invités spéciaux. Aussi, après avoir joui d'une grande liberté à ses débuts sur WABC et d'une certaine autonomie créative au cours des trois premières années de la *Fleischmann Hour*, il doit maintenant céder la quasi-totalité de son pouvoir décisionnel, puisque NBC délègue l'idéation et la réalisation de l'émission à l'agence J. Walter

¹⁰⁷ Vallée décrit le Palace de New York comme la Mecque du divertissement de l'époque. Il s'agit en effet d'une institution incontournable du milieu, si bien que le fait que ses musiciens et lui y jouent à profusion au cours des années 1928 à 1930 atteste de leur place privilégiée sur le circuit de vaudeville. Vallée, *Vagabond Dreams*, 126.

¹⁰⁸ Vallée et McKean, *My Time is Your Time*, 91. La compagnie Keith en fait d'ailleurs la promotion en disant qu'il s'agit d'une « explosion in the theatrical world ». Vallée, *Vagabond Dreams*, 125.

¹⁰⁹ Vallée et McKean, *My Time is Your Time*, 103.

¹¹⁰ Ces productions théâtrales de variétés sont elles-mêmes inspirées des Folies Bergères de Paris. Les spectacles scéniques et filmés sont notamment caractérisés par la présence d'une ligne de danseuses, une pratique aussi empruntée par les troupes de spectacles burlesques au Québec au cours de la même période. Vallée participe en 1936 de la plus célèbre version cinématographique des *Scandals* avec sa conjointe du moment, Alice Faye.

Thompson¹¹¹. Vallée conserve un droit de regard sur la programmation musicale, mais il est surtout relégué à un rôle d'animateur. Les présentations, salutations et anecdotes qu'il livre en ondes sont le fruit du travail de scénaristes professionnels¹¹². L'agence présente tout de même Vallée comme principal auteur et utilise son pedigree universitaire pour apposer un sceau de qualité à l'émission.

L'opération s'avère un franc succès. L'émission demeure l'une des plus populaires aux États-Unis et Vallée conserve son aura de célébrité influente même après avoir été supplanté par Bing Crosby en tant que chanteur de charme. En 1935, le chroniqueur George Kent du *Radio Star* mentionne qu'hormis l'émission *Amos 'n' Andy*, l'heure de variétés de Vallée se positionne comme championne de la longévité après six ans de diffusion continue¹¹³ pendant lesquelles elle ne descend jamais en bas de la troisième place des palmarès radiophoniques¹¹⁴. Cette durabilité fait en sorte que le commanditaire principal de l'émission, la compagnie Standard Brand, renouvelle en 1935 son entente avec Vallée et NBC pour une période de six ans à hauteur de 1 250 000 \$ par année, soit environ 4000 \$ par semaine pour l'artiste-vedette¹¹⁵.

2.3 Le crooner et l'américanisme : le genre, le goût et la race

La chute de popularité de l'artiste à titre de chanteur qui a mené à cette décision de NBC s'avère un symptôme de changements socioculturels plus larges. Vallée atteint rapidement la célébrité, mais est tout aussi rapidement la cible de critiques directes et indirectes — celles s'attaquant au *crooning* dont il constitue, jusqu'en 1932, le principal porte-étendard¹¹⁶. On accuse les crooners d'être des pleurnichards efféminés ou émasculés¹¹⁷. Selon Bing Crosby, les

¹¹¹ William A. H. Birnie, « Once a Crooner, But Rudy Vallee Became a Showman Executive at a Quarter-Million Dollars a Year », *New York World-Telegram*, 10 avril 1937, 2.

¹¹² McCracken, *Real Men Don't Sing*, 257.

¹¹³ Kent, « Thursday Night Miracles », 16.

¹¹⁴ Vallée, un bourreau de travail, ne s'absente qu'à trois occasions au cours de la période, notamment pour assister aux funérailles de sa mère. Kent fait aussi état des conditions inégales endurées par Vallée et son équipe pour continuer à diffuser l'émission même lors de ses tournées estivales : « The program has come to you from farmhouses, from sleepy little hotels where the weight of two pianos cracked the beams, from tents, vaudeville stages, barns and movie studios. » *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, 17.

¹¹⁶ McCracken, *Real Men Don't Sing*, 208.

¹¹⁷ McCracken, « Real Men Don't Sing Ballads », 106. Pour critiquer le style musical et la culture romantique promue par les crooners, les autorités culturelles comme la New York Singing Teachers Association s'attaquent directement à leur voix, les accusant de manquer de virilité, de tonus, de technique et de puissance. McCracken, *Real Men Don't Sing*, 232.

hommes qui décident de chanter dans un orchestre de danse dans les années 1920 le font au risque de mettre leur masculinité en péril et de se faire ridiculiser publiquement¹¹⁸. Jusqu'au milieu des années 1930, Vallée doit régulièrement se défendre de ces accusations et il choisit de le faire en illustrant les hiérarchies culturelles qui se cachent dans le débat :

As for crooning, there are any number of definitions, from the dictionary's (which says that crooning is the low, deep moaning of a cow), to mine, which insists that all unnatural singers are crooners and all natural singers are not. If I were to sing in the Metropolitan, would I be a crooner? Were an operatic artist to sing to the music of a dance band, would he be a crooner? Is crooning a form, a trick or a disease? I leave it to you. You can have the word, I prefer not to use it. I prefer to sing as naturally as possible, which sometimes is much better than that which many try to do after years of specialized training in Italy¹¹⁹.

Comme les militants du journal *La Sentinelle* quelques années auparavant, Vallée est pris à parti par l'épiscopat catholique irlandais. En 1932, le cardinal William Henry O'Connell, archevêque de Boston, s'en prend publiquement aux crooners dans une tentative d'influencer les auditeurs catholiques du pays¹²⁰. Si l'aberration que constitue le *crooning* infiltre la culture américaine à un rythme effréné, c'est qu'il s'adresse selon lui aux faiblesses morales et spirituelles de la jeunesse, particulièrement celles des jeunes femmes.

La promulgation de codes et de normes en regard de la représentation du genre ou de l'orientation sexuelle par les artistes s'accroît en parallèle de l'abrogation du Volstead Act et de l'abolition de la prohibition en 1933¹²¹. Avec le retour de l'alcool dans les lieux publics légitimes, un contrôle plus strict peut être appliqué aux spectacles qui y sont présentés. Les crooners, le volet visible de la culture new-yorkaise de la fin des années 1920, deviennent les boucs émissaires de la culture des *speakeasies*, des clubs et des cabarets. On les associe aux spectacles *pansy* ou *fairy*, des spectacles d'artistes travestis ou qui mettent ouvertement en scène leur homosexualité. En réaction à ces accusations par association, les réseaux radiophoniques adoptent des codes de conduites qu'ils imposent à leurs artistes pour s'assurer de la moralité de

¹¹⁸ McCracken, « Real Men Don't Sing Ballads, 108.

¹¹⁹ « Rudy Vallee Describes Crooning and "Swing"; Is Mobbed on Arrival », *Montreal Star*, 18 décembre 1936, (RVC), [s.p.].

¹²⁰ McCracken, *Real Men Don't Sing*, 226-228. McCracken rappelle avec à propos que l'Église catholique américaine se centralise au début des années 1930 et qu'elle constitue l'un des organes les plus critiques envers les médias grand public. Bien qu'elle ne représente pas une force aussi monopolistique que l'Église catholique au Québec, elle influence profondément l'adoption de restrictions dans les industries culturelles, comme le Code Hays à Hollywood, et les différentes réglementations internes sur le contenu chez les diffuseurs radiophoniques.

¹²¹ *Ibid.*, 225.

leurs interventions en ondes. Ces codes et ces normes adoptées aux États-Unis sont par ailleurs contemporains des entreprises déployées au Canada pour faire face à l'américanisation, comme la Commission Aird, la fondation de Radio-Canada et celle du CRTC¹²².

Cette mutation des représentations de la masculinité dans les médias des années 1930 justifie la propension de Vallée à mettre en scène ses capacités physiques, son succès auprès des femmes et ses nombreuses rixes avec des spectateurs dérangeants. Selon Allison McCracken, la rapidité avec laquelle le *crooning* est passé du statut de style ridiculisé et associé à la faiblesse morale et sexuelle du sexe féminin à celui de représentation de la masculinité aux États-Unis au cours des années 1930, notamment grâce à l'évolution en ce sens de la personnalité publique de Crosby, témoigne aussi de la capacité des médias à reconfigurer et à remodeler la vie sociale¹²³. Les tentatives de Vallée afin de viriliser sa persona s'avèrent plutôt infructueuses, comme l'indiquent la montée en popularité de Crosby à ses dépens et le changement de formule de son émission de radio qui en découle. Or, ce virage opère un autre changement dans l'image publique de Vallée : en le repositionnant comme un maître de cérémonie distingué diplômé de l'Université Yale et comme une référence en matière de jugement esthétique — même s'il ne contrôle plus vraiment la programmation —, NBC aide l'artiste à se détacher des accusations de superficialité et de mauvais goût qui lui étaient accolées depuis son ascension fulgurante.

En 1934, Adela Rogers St. Johns consacre une série d'articles à l'artiste dans les pages du magazine *Liberty*. La journaliste et chroniqueuse, qui a rencontré selon elle les plus grands hommes de son temps, reconnaît en Vallée une détermination et une confiance peu communes¹²⁴. Selon elle, au moins 20 millions de personnes seraient en mesure de reconnaître

¹²² Face à la menace d'assimilation culturelle associée par l'élite intellectuelle et politique au contenu des ondes radio venant des États-Unis, le gouvernement canadien lance en 1928 la Commission royale de radiodiffusion, mieux connue sous le nom de Commission Aird, qui vise à documenter le phénomène et à proposer des mesures conséquentes. La commission dépose un rapport à l'automne 1929 qui propose la création d'une chaîne radiophonique nationale en français et en anglais. Les diffusions nationales ont pour objectif d'une part de contrecarrer l'influence américaine en sol canadien, mais aussi, à l'image du chemin de fer quelques décennies plus tôt, de créer une cohésion d'ouest en est dans le pays. Voir : John Aird, *Rapport de la Commission Royale de la radiodiffusion* (Ottawa : F.A. Acland/Imprimerie du Roi, 1929).

¹²³ McCracken, « Real Men Don't Sing Ballads », 106-107. Les médias et le *crooning* auraient réussi à reconfigurer la masculinité blanche (white masculinity). Selon elle, c'est par la récupération audiovisuelle du crooner dans le cinéma hollywoodien que la médiation de cette masculinité blanche se serait produite, révoquant l'impression de masculinité non incarnée de la voix du crooner à la radio.

¹²⁴ St. Johns, « The Private Life of Rudy Vallee », 7 avril 1934, 7.

sa voix, plus de personnes que jamais dans l'histoire de l'humanité. Elle mentionne cependant qu'à Broadway, il demeure une figure polarisante ; on l'adore ou on le déteste¹²⁵. Dans le troisième article de la série¹²⁶, Vallée témoigne de son incompréhension face au traitement qui lui est réservé alors que sont épargnés d'autres artistes qui l'entourent et auxquels il se compare :

Why are they always looking for explanations of my success?" he shouted at me one day. "Why always "Why Vallee"? They don't say why Cantor?—why Jolson?—why Paul Whiteman? They aren't surprised when other people stay up there year after year. If I retire when I have a long gray beard a lot of these wise guys around New York will be saying, "We told you Vallee was a flash in the pan." Nuts¹²⁷!

Le poids du jugement de ses pairs et de la critique est omniprésent dans les écrits de Vallée. Dans sa première autobiographie, il décrit avec moult détails le *showmanship*, la capacité de certains à attirer le regard en dépit d'un talent musical ou vocal limité. Il tente de légitimer cette façon de faire carrière dans les arts, mais cherche à s'en distancier¹²⁸. C'est le cas notamment lorsqu'il justifie son usage du mégaphone et sa propension à fermer les yeux en chantant, deux caractéristiques centrales de sa persona artistique qui sont associées par les médias à ses qualités de *showman*¹²⁹. Selon lui, ces tics ne sont pas intéressés et sont tout simplement des choix pratiques visant à projeter sa voix et à se concentrer sur les paroles¹³⁰. Or, la majorité de ses portraits professionnels de 1929 à 1932, à un moment où l'artiste contrôle en bonne partie son image publique, mettent en scène l'un ou l'autre de ces tics — et parfois les deux à la fois —, renforçant l'impression qu'il les mobilise à des fins promotionnelles.

¹²⁵ *Ibid.*, 4.

¹²⁶ Adela Rogers St. Johns, « The Private Life of Rudy Vallee: His Dream And His Doubts », *Liberty*, 21 avril 1934, 32.

¹²⁷ *Ibid.*, 37. Plus tard, il confesse mal comprendre l'opposition entre *showman* et artiste : « Some of the writers even acclaim me as a showman rather than a musician. That amuses me. We're all showmen. » Voir : Healey, « Outline », 54.

¹²⁸ Vallée, *Vagabond Dreams*, 66.

¹²⁹ *Ibid.*, 67-68.

¹³⁰ *Ibid.*, 255 : « I believe that one of the biggest defects in most people who sing songs is that they get the *melody* out but not the *lyrics*. Of course, when I broadcast, I do not use the megaphone, rather do I sing very softly, and this same soft quality is amplified and brought to you over the air. »



5. Rudy Vallée et son célèbre porte-voix¹³¹

Vallée est aux prises avec les critères dominants du jugement esthétique de la première moitié du 20^e siècle — avec, en tête de liste, l'accusation de faire de l'art de façon « intéressée », c'est-à-dire commerciale — et tente de les maîtriser. Il récolte abondamment les fruits des innovations techniques de la période, mais justifie leur usage par des choix artistiques. Il est fasciné par les nouveaux médias, mais souligne l'importance du contact humain. Quelques années avant que Walter Benjamin rédige la première mouture de son célèbre essai sur l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique¹³², l'artiste y va de sa propre prédiction en regard de l'impact de la médiatisation des arts : jamais les musiques mécaniques ne remplaceront totalement l'orchestre de danse¹³³. Les gens ont selon lui besoin de voir la création de la musique en personne et, en retour, d'être vus par ceux qui la produisent. Il se met en scène et construit image par image et son par son sa persona publique tout en cherchant à se dissocier de ceux qui en font autant. Il s'agit d'une mince ligne sur laquelle apprendront à danser les plus grands noms des arts populaires au 20^e siècle : afin de bénéficier d'une exposition médiatique pérenne, l'*entertainer* doit convaincre ses pairs et la critique qu'il a tout de l'artiste et rien, ou presque, de l'entrepreneur.

Il se prononce sur l'avantage détenu par les orchestres qui sont en mesure d'ajouter une touche d'humour à leurs numéros musicaux¹³⁴. Il parle à ce sujet de « hokum » : c'est grâce à

¹³¹ « Rudy Vallée et son porte-voix », (RVC, *Miscellaneous, Scrapbooks*).

¹³² Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dernière version 1939, dans *Œuvres III* (Paris : Gallimard, 2000), 67-113.

¹³³ Vallée, *Vagabond Dreams*, 72.

¹³⁴ *Ibid.*, 73.

certaines interventions comiques et à l'intégration subtile de *skits* que les chefs d'orchestre de danse réussissent à se démarquer et à obtenir leurs contrats. En plus de participer à des numéros comiques, les musiciens de Vallée sont donc encouragés à exploiter leur physionomie, leurs expressions faciales et leurs origines ethniques pour attirer l'attention des spectateurs et pour se singulariser. Cela inclut la mémorisation de chorégraphies où, par exemple, la première ligne de musiciens synchronise ses mouvements et ponctue la chanson de signes de la main ou de la tête au gré des paroles. Des effets spéciaux sont même mis à contribution pour rendre la soirée des convives inoubliable. Vallée et ses comparses utilisent des *flash boxes*, de petites boîtes métalliques contenant de la poudre explosive et un contact électrique, pour créer la surprise à des moments bien précis du spectacle ; pour ponctuer certaines paroles, pour créer une ambiance de guerre lors de l'interprétation d'une pièce militaire, ou encore pour souligner l'arrivée sur scène du personnage du diable dans un numéro comique¹³⁵. À la Villa Vallée, une salle de spectacle new-yorkaise nommée en l'honneur de l'artiste en 1929¹³⁶, la scène et la salle sont éclairées par plus de 2000 ampoules contrôlables permettant d'ajuster les ambiances et d'isoler des individus au moment de solos ou de numéros chantés¹³⁷.

Encore une fois, Vallée tient un discours paradoxal à propos de ces stratégies scéniques. Il les décrit abondamment, mentionne ses inspirations et le matériel nécessaire à leur application, mais tente de marginaliser son propre rôle dans l'exercice de ces pratiques. Il présente ces diversions scéniques comme un mal nécessaire du milieu dans lequel il évolue. Pourtant, il use sans réserve des stratégies apprises sur les circuits de vaudeville. À l'instar des champions violoneux et danseurs des Veillées de Mary Travers qui font leur renommée grâce à la rapidité de leur jeu de doigts ou de pieds, Vallée impressionne par exemple la galerie en jouant des solos simultanément sur un saxophone et sur une clarinette¹³⁸.

¹³⁵ *Ibid.*, 78.

¹³⁶ Le propriétaire du Versailles de New York, Charles Morton Bellak, renomme sa salle Villa Vallée en l'honneur du chanteur en 1928 pour profiter de sa célébrité. Vallée y jouera régulièrement au cours des années suivantes. Il en garde un souvenir doux-amer dans la mesure où il signe un contrat qui le lie à la salle sans qu'il bénéficie vraiment de son succès. Vallée et McKean, *My Time is Your Time*, 73 et 76.

¹³⁷ Vallée, *Vagabond Dreams*, 80.

¹³⁸ *Ibid.*

En lisant son autobiographie, on comprend bien que c'est à des figures bien en vue de l'industrie musicale comme Paul Whiteman que Vallée cherche à se mesurer¹³⁹. Selon lui, la plupart des chefs d'orchestre manquent de sensibilité envers la couleur des clefs, c'est-à-dire de l'effet produit par les différentes tonalités sur le public¹⁴⁰. Il s'applique pour sa part à changer de tonalité entre chaque chanson, de même qu'à varier les rythmes et les styles. Il justifie son choix d'assembler un orchestre qu'il qualifie lui-même de « commercial¹⁴¹ » à son observation des bienfaits des mélodies simples et de la musique d'accompagnement des danses et des films sur le public. Il tient à montrer qu'il est conscient de l'image qu'il projette au sein de l'industrie, mais qu'il s'agit d'un faible prix à payer pour le bonheur qu'il produit chez la majorité. Il faut voir dans ces justifications une tentative de ménager la chèvre et le chou : Vallée veut entretenir sa relation privilégiée avec le public tout en convainquant ses pairs de l'authenticité de ses choix artistiques.

Aussi répète-t-il souvent qu'il ne joue pas pour le public, pour les critiques ou dans l'espoir d'être reconnu, mais pour le simple bonheur de jouer de la musique : « ... I am happiest when in a broadcast studio with no audience, with no voices, nothing but that jolly little mike staring at us¹⁴². » Il croit que sa capacité à plaire au public repose sur son jugement esthétique. Il considère avoir un goût ordinaire — « a pretty much average taste » —, de sorte qu'il anticipe les désirs de la majorité des auditeurs¹⁴³. C'est sur ces qualités que misent donc NBC et, sans l'avoir préalablement choisi, Vallée, lorsque le réseau lui demande de se consacrer à son rôle de chef d'orchestre et de maître de cérémonie afin de détourner l'attention des attaques qu'il subit en tant que chanteur de charme.

La période de l'entre-deux-guerres en est une d'intensification de l'américanisme, ou du nationalisme culturel, aux États-Unis. Cette intensification prend racine dans les politiques nativistes, ségrégationnistes et anti-migratoires mises de l'avant depuis la Première Guerre mondiale et se transpose dans le domaine des arts et du divertissement au début des années 1930 en raison du potentiel nationalisant des médias sonores et audiovisuels qui s'ajoutent à

¹³⁹ *Ibid.*, 86.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 34-35.

¹⁴¹ *Ibid.*, 91.

¹⁴² *Ibid.*, 102.

¹⁴³ *Ibid.*, 51.

l'imprimé pour véhiculer des valeurs et des idées aux quatre coins du pays. McCracken dénote que les figures les plus marquantes du *crooning* sont généralement catholiques et le plus souvent de descendance irlandaise ou italienne, mais qu'ils sont considérés comme Blancs aux yeux d'une société américaine qui intègre rapidement ses composantes ethnoculturelles dans la dynamique de ségrégation raciale¹⁴⁴. Dans ce contexte, non seulement Vallée ne promeut-il pas sa propre ethnicité en se présentant comme un *New Englander*, mais il cherche à renforcer sa place dans la majorité culturelle nationale en se dissociant de façon claire du jazz et des musiciens afro-américains qui l'interprètent.

L'artiste mentionne à plusieurs reprises que ses musiciens et lui sont les premiers à avoir popularisé la *sweet music* à la radio nationale¹⁴⁵. Celle-ci, caractérisée par l'emprunt de formes tirées des compositions populaires Tin Pan Alley et de la chanson vaudevillesque, propose une alternative à tous ceux qui, selon Vallée, en ont assez de la *hot music*. Il soutient que celle-ci n'est appréciée que des musiciens et de ceux qui sont prêts à fréquenter les établissements où l'on peut se livrer aux danses frénétiques qui les accompagnent¹⁴⁶. Il tient par ailleurs à se dissocier de l'usage alors généralisé du terme jazz pour identifier à peu près toutes les nouvelles musiques populaires urbaines de l'époque¹⁴⁷. Pour lui, le jazz se limite aux musiques issues du sud des États-Unis, plus précisément de la Nouvelle-Orléans, et qui sont jouées par des « *colored bands*¹⁴⁸ ». Lorsqu'un artiste blanc comme Paul Whiteman se réclame du terme, Vallée tient à montrer les différences qu'il trouve dans le ton donné aux pièces, dans leur structure et leur raffinement. Pour lui, la musique devient en ce sens un territoire d'identification mouvant qui enveloppe et articule des matières d'expression — tel chant, telle posture, tel grain de voix, tels récits, telles techniques, etc. — arrachées à des identifications ethnoculturelles, raciales ou nationales localisées.

Tous les artistes de *hot music* qu'il mentionne dans sa biographie — Red Nichols, Frank Trambauer, Joe Venuti et Eddie Lang — sont blancs. Pour lui, la distinction entre la *hot music*

¹⁴⁴ McCracken, *Real Men Don't Sing*, 2.

¹⁴⁵ Vallée, *Vagabond Dreams*, 110.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 32.

¹⁴⁷ Michael Denning, *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution* (London/New York : Verso, 2015), 88-92.

¹⁴⁸ Vallée, *Vagabond Dreams*, 164.

et le jazz semble principalement raciale. La musique des Afro-Américains se caractériserait par son caractère brouillon et sanguin, des accusations alors fort répandues qui participent de la réduction de la culture noire américaine au corps et à la subordonner à une culture blanche qui elle serait caractérisée par l'esprit, comme en témoigne ce commentaire critique sur la pièce « I'll Be Blue Just Thinking of You » : « It is a sort of torch-ballad affair, in the rhythm that only a Negro seems to know how to write. Only a Negro would dare to give a title such as this song has, or to write the general thought incorporated within its lyrics, and yet surprisingly enough the song is very popular with all types of people of all ages. ¹⁴⁹»

Il se présente comme un adepte du style lorsque bien interprété, mais insiste sur le fait qu'il est trop complexe et radical pour l'auditeur moyen. Or, certains commentaires dans sa chronique *Tuneful Topics* pointent plutôt dans la direction d'une insécurité identitaire et d'une volonté de se positionner comme un défenseur de la pureté de la culture nationale et contre les largesses de la culture afro-américaine :

I am a little alarmed at the craze for negro songs and the negro style which seems to be sweeping the country. While I believe the style is refreshingly different and extremely full of life, yet I would like to feel that the happy medium is always to be preferred, even in appreciation of popular songs. As a program balancer, I believe that the show type of music, the comic popular type of music, the beautiful and serious type of popular music, combined with the coon-shouting type, should all be blended in equal proportion. However, no one can lead the public to water, and the public will decide what it wants. At the present time it certainly indicates a decided liking for the styles of Louis Armstrong, the Boswell Sisters, Mr. Calloway, Mildred Bailey, and others, who are unquestionably influenced by the resonant, lazy, dreamy, yet exhilarating and exultant style which seems to be typical of the negro¹⁵⁰.

Cette aversion pour la *hot music* et plus encore pour le jazz n'est pas anecdotique dans le récit de vie de Vallée. Il attribue en grande partie son succès au fait qu'il y a privilégié la musique douce, harmonieuse, au grand plaisir des auditeurs exténués par la surabondance de « raucous noise and discordant sounds¹⁵¹ ». Son rappel constant de ses origines de la Nouvelle-Angleterre,

¹⁴⁹ Rudy Vallée, « Tuneful Topics: Know Your Songs », *Radio Digest*, décembre 1930, 55-56.

¹⁵⁰ Rudy Vallée, « Tuneful Topics by Rudy Vallee », *Radio Digest*, décembre 1932, 30. Lorsqu'on considère contexte raciste de la période, Vallée représente toutefois un cas somme toute « modéré ». En 1937, il insiste même pour se faire remplacer pendant ses vacances par Louis Armstrong, qui devient le premier Afro-Américain à animer une émission sur un réseau national aux États-Unis. Voir : Will Friedwall, « Louis Armstrong : Home and Away », *The Sun*, 8 septembre 2008, <https://www.nysun.com/arts/louis-armstrong-home-and-away/85307/>.

¹⁵¹ Vallée, *Vagabond Dreams*, 186.

de la distance qu'il prend avec le terme jazz et de la sobriété de sa présence sur scène sont autant de façon de se distinguer de l'image alors accolée aux artistes et aux groupes musicaux de la ville de New York, un lieu alors symbole à l'échelle nationale de mixité ethnoculturelle et refuge des marginalisés de toute sorte. Vallée, bien que principal véhicule de la culture romantique des soirées de danse urbaine, se sent le besoin de s'en distancer pour légitimer sa pratique.

Dans ce contexte, il est donc tout à fait compréhensible qu'il ait préféré ne pas s'identifier directement à ses racines canadiennes-françaises ou irlandaises, mais plutôt jouer la carte de l'américanisme¹⁵². Après avoir déterritorialisé son ethnicité des communautés franco-américaines vers l'imaginaire français, son style musical des milieux artistiques afro-américains vers la culture dominante, et les pratiques de tournées de vaudeville vers la médiatisation radiophonique, Vallée reterritorialise le tout sur les normes, les codes et les imaginaires de la nation américaine.

3. Montréal, 1936 : la fabrication de la célébrité canadienne-française

Contrairement à Mary Travers, ce ne sont donc pas les activités de tournées qui sont le moteur de la mobilité de Vallée, mais bien les médias. Mis à part son séjour à Londres en 1924, les sorties professionnelles de Vallée à l'extérieur des États-Unis se limitent principalement au Canada. Après un premier passage en Ontario au casino de la ville de Port Dover le 18 août 1930, puis le 29 août au casino de Grand Bend dans le cadre d'une tournée de la région des Grands Lacs¹⁵³, il retourne au Canada seulement cinq ans plus tard, à Toronto, à l'occasion de la National Exhibition du 23 août au 7 septembre 1935. On le présente alors comme un incontournable du monde du divertissement et des arts, mais la promotion entourant sa venue ne fait aucune mention de ses racines canadiennes. Il est de retour l'année suivante pour l'exposition nationale, cette fois entre le 28 août et le 12 septembre 1936. Il se fait alors

¹⁵² La musicologue Sandria P. Bouliane a relevé des occurrences semblables de racialisation de la musique jazz dans les pages de l'*Action catholique* et *Le Passe Temps*. Lionel Groulx, sous son pseudonyme Nicolas Tillemont, accuse par exemple des artistes américains de « négrier » des chansons du répertoire français comme *Alouette*. Considérant que ces articles sont publiés en 1931, que Vallée est alors l'un des artistes les plus en vue et qu'on sait qu'il intègre déjà la pièce à son répertoire, il y a fort à parier que c'est directement à lui que Groulx fait allusion. Voir : Bouliane, « "Le jazz devant ses juges" », 81-82.

¹⁵³ « Crowd Almost Pushes Vallee Into Water », *The Free Press*, 23 août 1930, 16.

remarquer par une performance sur le toit de l'hôtel King Edward. Au cours de ces deux années, il procède d'autres courts passages en Ontario, à Windsor et à Toronto, dans le cadre de tournées régionales de l'autre côté de la frontière. C'est seulement à la fin de l'année 1936 que Vallée effectue son premier séjour professionnel à Montréal.

Au Québec, les années 1930 sont le théâtre d'une intense vague de discours anti-américanistes. L'américanisation décriée par des intellectuels comme Lionel Groulx, Jean Bruchési ou Marcolin-Antonio Lamarche s'y définit en termes culturels, même si elle découle de problèmes d'ordre socioéconomiques. On accuse la radio, le disque, le cinéma et le magazine d'américaniser la jeunesse canadienne-française en étant une influence matérialiste, sensuelle, abrutissante et anglicisante¹⁵⁴. Le crooner, et par extension Vallée, représente une des figures les plus détestées par ces autorités culturelles. Non seulement ce style se rapproche-t-il musicalement sur le jazz, forme déjà redoutée pour son influence sur la lascivité des danses et pour son association à la vie de débauche des hôtels, des bars et des cabarets, mais leur interprétation sentimentale contribuerait à corrompre l'esprit chaste des jeunes femmes¹⁵⁵. De plus, les crooners font la une des magazines et suscitent la fascination par leur mode de vie luxueux, par leurs déboires romantiques et leurs démêlés judiciaires — tout pour faire dévier la jeunesse des idéaux spirituels catholiques.

3.1 « Notre américanisation » : un moment fort de l'anti-américanisme à Montréal

La série d'enquêtes commandée par la *Revue dominicaine* en 1936 et assemblée en recueil en 1937 sous le titre « Notre américanisation » présente un condensé des accusations formulées depuis le début de la décennie dans des organes médiatiques nationalistes canadiens-français tels que *Le Devoir*, *L'Action catholique* et *L'Action nationale*¹⁵⁶. Ces enquêtes analysent et

¹⁵⁴ Marcolin-Antonio Lamarche, « Aperçus complémentaires », dans Lamarche (dir.), *Notre américanisation*, 251-252. À propos de ceux qui protestent ou qui ont des réserves face aux enquêtes, l'auteur offre une réplique assassine : « D'autres qui jugent des dispositions de toute une masse par leur état subjectif ; comme cette excellente femme, allée nulle part ou revenue de tout, niant en ma présence une influence quelconque du cinéma ; je me contenterai de sourire, en songeant à la formule de Pie XI : *massacre d'âmes*. »

¹⁵⁵ Lucien Desbiens, « L'infiltration américaine par la radio », dans *ibid.*, 171 : « Déformateur du goût musical, le jazz de cabaret que nous apportent les ondes, est, du point de vue moral, pernicieux, et c'est plus grave encore. »

¹⁵⁶ Les attaques sont aussi présentes un an plus tard au Deuxième Congrès de la Langue française au Canada. Selon Henri Letondal, la radio est à la fois l'instrument le plus dangereux et le plus utile pour l'avancement de la langue française : « C'est un danger, c'est même un crime que de laisser le microphone à des illettrés, à des barbares qui

dénoncent l'influence des médias, des arts et du divertissement américains. Leurs auteurs partagent avec Vallée un lexique dépréciateur pour qualifier le jazz, qui reflète et participe des tendances de l'époque à la racialisation des cultures et à l'antisémitisme. Outre les attaques dirigées vers le manque de finesse ou de structure du style, les principales accusations visent la soumission aux sens, aux bassesses du corps et à la sensualité qu'il impose, contrairement à la musique légitime qui elle stimulerait l'esprit. La seule échappatoire possible pour le jazz reste son élévation au rang d'art. Le critique Frédéric Pelletier croit en effet qu'il est possible d'arriver à purifier la forme en la soumettant aux codes de la musique instrumentale européenne, comme c'est le cas, à son avis, de la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin :

M. Pelletier admet que le jazz *in se* n'est pas pire que d'autres musiques si l'on s'en sert bien, il peut même atteindre à la beauté si on le traite par exemple, à la façon de Gershwin dans sa *Rhapsodie in Blue*. Mais, pour que le jazz *purifié* soit digne d'être appelé musique, il faut que ses interprètes soient des musiciens « et non des fabricants de *dance hits* ou de *song hits*¹⁵⁷ ».

Les critiques envers les crooners formulées au Québec sont en tout point similaires à celles produites par les commentateurs culturels américains recensés par Allison McCracken au cours de la même période. Ils sont dépeints comme immoraux, sensuels, profanes, imbéciles, primitifs, sans talent, superficiels et corrupteurs de la jeunesse¹⁵⁸. Les accusations portant sur leur féminité sont aussi présentes au Québec. Dans une colonne anonyme du *Progrès du Golfe* de Rimouski datant du 9 juin 1933, on déclare que Rudy Vallée se serait fait refaire le nez dans l'espoir d'enfin chanter comme un homme¹⁵⁹. Les accusations liées au jugement esthétique et aux hiérarchies socioculturelles sont elles aussi à l'honneur. Alban Janin souligne l'infériorité du cinéma de divertissement américain auquel participe Vallée en regard de formes d'art plus légitimes, comme le théâtre :

Cela [le cinéma], c'est pour la masse, car le théâtre est encore là. Les gens bien élevés, s'ils vont quelquefois au cinéma, y vont encore en faisant la moue ; ils préfèrent le théâtre, qui parle, lui, et où l'on joue les grands auteurs. Cette classe supérieure est moins attirée

propagent le mauvais langage et multiplient les fautes les plus grossières [...] L'anglicisme règne en maître à la radio, pour cette raison bien simple que les postes américains sont facilement entendus et sont même reliés à plusieurs de nos stations du Québec. » Henri Letondal, « Les Programmes à la radio, (conférences, dialogues, scènes de la vie canadienne) » dans Société du parler français au Canada, *Mémoires, Deuxième congrès de la langue française au Canada (1937)*, v. 1 (Québec : Imprimerie du Soleil, 1938), 167.

¹⁵⁷ Desbiens, « L'infiltration américaine », 169-70.

¹⁵⁸ McCracken, *Real Men Don't Sing*, 5.

¹⁵⁹ [s. t.], *Le Progrès du Golfe*, 9 juin 1933, 2.

au cinéma, parce qu'elle peut voir ce qu'il y a de factice dans la vie que l'on y dépeint ; mais la jeunesse de toutes les classes commence à prendre goût à ces merveilleuses aventures où héros et héroïnes s'élèvent au-dessus des vieilles coutumes, et quelquefois des convenances, avec autant de facilité que de désinvolture¹⁶⁰.

Lucien Desbiens, qui s'intéresse pour sa part à « L'infiltration américaine par la radio », décrit le contenu musical venu des États-Unis par les ondes en des termes semblables à ceux utilisés aux États-Unis pour qualifier le jazz une décennie plus tôt : « une trombe de sons, de papotages, de voix criardes et d'accords gutturaux¹⁶¹. » Comme beaucoup de ses contemporains, l'année même de la naissance de la Société Radio-Canada, il s'inquiète de l'infériorité matérielle et technologique de la radio canadienne : « nos quatre grands postes radiophoniques canadiens n'ont pas la puissance voulue pour éliminer toujours les postes américains, plus forts et qui neutralisent souvent, quand ils ne les annihilent pas, les sons émis par nos postes¹⁶². » Mais comme pour Janin, c'est la question du goût, ou du jugement esthétique, qui préoccupe le plus le journaliste, un problème qu'il comprend à l'aune du caractère invasif de ce nouveau médium :

L'un des méfaits les plus apparents de la T.S.F. américaine est sans doute la déformation du goût. À force d'entendre du matin au soir, et souvent du soir au matin, la cacophonie du *jazz*, l'oreille peu cultivée s'exerce à rejeter comme nourriture indigeste la vraie musique pour absorber plutôt un infect brouet fait de bruits anormaux sans rythme et sans originalité. Du simple point de vue musical, que vaut au juste ce jazz que nous transmet, à satiété, le micro de l'Oncle Sam¹⁶³ ?

Il attaque ensuite plus directement la figure du crooner en établissant, comme Vallée, une distinction entre leur musique et le jazz, mais à des fins dépréciatives :

Le *crooning*, cette lamentation funèbre et nasillarde, qui semble vouloir détrôner depuis quelque temps le jazz, n'est qu'une corruption du jazz initial qui n'était lui-même qu'une corruption de la musique et du goût. On voit donc que la culture artistique populaire a tout à perdre à s'abreuver aux sources corrompues du jazz et du *crooning*.¹⁶⁴

Sous la plume de Desbiens, les thématiques centrales de la critique des arts populaires américains comme la race, le genre, les hiérarchies culturelles, la superficialité artistique et l'immoralité convergent au point de se confondre :

¹⁶⁰ Alban Janin, « Notre américanisation par le cinéma », dans Lamarche (dir.), *Notre américanisation*, 75.

¹⁶¹ Desbiens, « L'infiltration américaine », 163.

¹⁶² *Ibid.*, 163.

¹⁶³ *Ibid.*, 169-170.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 170-171.

L'Oncle Sam ne se contente pas d'abrutir les radiophiles avec ses *crooners*, ses *blues*, ses roucoulements de négresses, en un mot ses monstruosité musicales de toutes sortes, mais il les abrutit encore avec ses pitres qu'il décore pompeusement du titre de comédien ou même d'humoristes. Les vulgaires farceurs qui défilent quotidiennement devant le microphone américain valent encore moins, pour la plupart, que les *crooners* et leurs acolytes. Ceux-ci ont au moins la pudeur de ne pas se poser en hommes d'esprit alors que ceux-là recouvrent d'un masque d'humour douteux leur crétinisme. Chose étrange, ces pitres-humoristes semblent encore plus populaires chez nous que les *crooners*. Je connais même certains jeunes gens qui se privent d'un salutaire exercice de ski, d'une marche au grand air, pour ne pas manquer tel programme de *jokes*¹⁶⁵.

Dans son enquête sur l'américanisation de la femme, Ernestine Pineault-Léveillée s'attaque pour sa part au culte de la célébrité qui, selon elle, est le propre du géant américain. Elle s'inquiète du mode de vie matérialiste imposé par les vedettes américaines par le biais des différents médias écrits, sonores et audiovisuels :

Au centre du cahier, à pleines pages, des stars, refoulant leurs larmes, sourient de leurs bouches à celles qui naïvement et stupidement leur demande le secret de leur jeunesse, de leur succès, de leur faux bonheur, tandis que l'on raconte leurs triples divorces, leurs petits scandales, ou que l'on donne le chiffre fabuleux et affriolant de leur traitement à Hollywood ou la recette de leurs mets préférés¹⁶⁶.

De fait, la fascination pour la vie privée de Vallée ne se limite pas aux pages des publications américaines ; depuis le début de la décennie, les détails de sa fortune, de ses rixes et surtout de ses déboires matrimoniaux trouvent leur chemin jusque dans les pages des quotidiens de la province, toujours sans faire mention des origines de sa famille¹⁶⁷. *La Tribune* de Sherbrooke retranscrit par exemple un article de dépêche à propos du divorce de Vallée. On y apprend que Vallée a usé de l'enregistrement sonore afin d'obtenir des preuves pour la cour :

Les disques de phonographe, qui ont si souvent enregistré les "croonings d'amour" de Rudy Vallée, lui ont été très utiles aujourd'hui. Grâce à des transcriptions de conversations par téléphone entre sa femme et d'autres personnes dont l'une est le danseur Garfield Leon, Rudy a obtenu le droit de poursuivre sa femme en divorce où cela lui plaira¹⁶⁸.

Le recueil des enquêtes se termine par les « Aperçus complémentaires » de son éditeur, le père dominicain Marcolin-Antonio Lamarche. Il résume en ces mots sévères l'influence perçue par

¹⁶⁵ *Ibid.*, 174.

¹⁶⁶ Ernestine Pineault-Léveillée, « Notre américanisation par la femme », dans Lamarche (dir.), *Notre américanisation*, 139-140.

¹⁶⁷ Voir par exemple : « Les trompeuses amours de Rudy Vallée », *L'autorité*, 13 janvier 1934, 4. Il s'agit de l'un des seuls articles consultés qui font mention de Rudy Vallée en tant que Franco-Américain.

¹⁶⁸ « Rudy Vallée prend sa femme, Fay Webb, en flagrant délit », *La Tribune*, 13 janvier 1934, 1.

les autorités culturelles et intellectuelles canadiennes-françaises à propos des États-Unis : « Ce résidu de civilisation anglo-saxonne jeté dans une immense éprouvette a donc produit une civilisation à part, éblouissante par certains côtés. Mais *le déchet est immense et nous cueillons le déchet* : tel est l'aboutissant de nos recherches et le mot de la fin¹⁶⁹. » Le verdict est sans appel : les médias, le divertissement et les arts populaires venant des États-Unis sont par essence nuisibles à la culture et à l'identité nationales canadiennes-françaises. Lorsqu'ils ne le sont pas, c'est qu'ils ne sont pas véritablement américains ; ils sont purifiés, ou européanisés. La définition de l'idéal national défendu par les auteurs des enquêtes n'est donc pas qu'ethnoculturelle, au sens d'une défense de ce qui appartient ou de ce qui est produit par une communauté héréditaire putative. Elle est aussi esthétique, au sens où elle qualifie et évalue la nation par la qualité des pratiques culturelles qui en découlent. Dans ce contexte, Vallée incarne à lui seul la totalité des griefs portés envers la culture américaine ; il *est* l'Amérique.

3.2 Le « retour » de Rudy Vallée : la publicité et l'identité canadienne-française

Pourtant, entre le 18 et le 23 décembre 1936, lorsque Rudy Vallée vient à Montréal pour une série de spectacles au Mount Royal Hotel¹⁷⁰, les médias locaux sont entraînés dans une vaste campagne promotionnelle, largement basée sur l'idée de son retour sur la terre de ses ancêtres¹⁷¹. Dès novembre, les quotidiens francophones et anglophones de la ville annoncent en grande pompe la venue tant attendue de l'artiste¹⁷². Après avoir entendu *My Time Is Your Time* un nombre incalculable de fois à la radio, les Montréalais auraient enfin l'occasion en personne d'entendre résonner ce ver d'oreille dans leur ville¹⁷³. Des extraits de sa biographie sont publiés

¹⁶⁹ Lamarche, « Aperçus complémentaires », 256-7.

¹⁷⁰ L'établissement est aussi parfois nommé Hôtel Mont-Royal dans les médias francophones. Or, l'hôtel appartient aux milieux de socialisation anglophones de la ville, est possédé et géré par des anglophones et convie en ses murs une clientèle à forte majorité anglophone ; c'est pourquoi j'utilise systématiquement sa dénomination anglophone.

¹⁷¹ « Vallee Will Broadcast From Windsor Concourse Upon Arrival Tomorrow », *Montreal Star*, 17 décembre 1936, (RVC), [s.p.]. À titre d'exemple, cet extrait tiré du *Montreal Star* à la veille de son arrive : « Vallee, it is of interest to note, is of Quebec descent, and was born only 147 miles from Montreal, but has never actually visited this city. He will speak for a few minutes and then will give way to his father, Charles Vallee, a French-Canadian, who was formerly a druggist in this province. »

¹⁷² Voir : « Rudy Vallée à l'hôtel Mont-Royal », *Le Canada*, 28 novembre 1936, 7 ; « Rudy Vallée à l'hôtel Mont-Royal en décembre », *La Presse*, 28 novembre 1936, 37 ; « Rudy Vallée ne viendra qu'une fois à Montréal cette saison, au M. Royal », *La Presse*, 5 décembre 1936, 39.

¹⁷³ « Rudy Vallee Brings Show to Montreal », *Montreal Gazette*, 19 décembre 1936, (RVC), [s.p.].

dans les pages de *La Presse* et du *Montreal Herald* au cours des semaines suivantes¹⁷⁴. Ces extraits sont bonifiés par certains passages rappelant les origines canadiennes-françaises du père de Vallée, Charles Alphonse, et du lien qui unit par conséquent l'artiste avec la métropole canadienne¹⁷⁵. En plus de cet intérêt nouveau pour ses origines, la campagne publicitaire montréalaise véhicule les mêmes grandes lignes à propos de la personnalité publique de Vallée que celles qui sont utilisées aux États-Unis. Dans *L'Illustration nouvelle*, on insiste sur sa virilité en soulignant qu'il s'entraîne à la boxe et qu'il sait se défendre, « comme il l'a prouvé à plusieurs occasions.¹⁷⁶ » C'est aussi le cas dans le *Montreal Herald* où l'on confie au réputé chroniqueur sportif Elmer W. Ferguson la tâche de questionner Vallée sur ses habitudes alimentaires, récréatives et sportives¹⁷⁷. Dans le *Montreal Star*, c'est plutôt la question de sa fortune qui retient l'attention ; on estime ses revenus personnels à 15 000 \$ par semaine et à 12 000 \$ pour ses Connecticuts Yankees¹⁷⁸.

De prime abord, cette campagne enthousiaste de la majorité des journaux montréalais semble offrir la preuve irréfutable de l'américanisation conceptualisée et décriée par les enquêteurs de la *Revue dominicaine*. *L'Illustration nouvelle*, qui participe activement à la campagne, représente l'archétype des tabloïds « à l'américaine » dénoncés par Jean Bruchési¹⁷⁹. Sa couverture exhaustive de la venue de Vallée contribue à mousser la fascination populaire pour la vie privée de l'artiste. Dans ce contexte médiatique et culturel, l'évocation incessante des racines canadiennes-françaises de Vallée s'avère un contrepoint à sa persona de vedette

¹⁷⁴ Voir : « Au temps où aucun chef d'orchestre ne voulait m'accorder d'engagement », *La Presse*, 5 décembre 1936, 43 et « Rudy Vallee's Own Life Story », *Montreal Herald*, 5 décembre 1936, (RVC), [s.p.].

¹⁷⁵ En guise d'exemple, ce passage de « Rudy Vallee's Own Life Story » dans le *Montreal Herald* et qui ne figure pas dans la biographie originale : « As I mentioned earlier in the story, I was born in Island Pond, Vermont, just 147 miles from Montreal. From my father, comes a heritage of typical French-Canadian love of beauty and music. Also comes from him much of my speaking manner, for my father, born in Quebec, speaks both English and French without a trace of accent. From my father, and my late dear mother, who was of Irish descent I inherited such qualities as I possess. »

¹⁷⁶ « Vallée veut faire du ski ici », *L'illustration nouvelle*, 18 décembre 1936, 21.

¹⁷⁷ Elmer W. Ferguson, « The Gist and the Jest of It: In Another Line of Sport », *Montreal Herald*, décembre 1936, (RVC), [s.p.]. Vallée y parle de son obsession pour la forme physique, de sa diète très stricte, du fait qu'il voit son corps comme une machine et l'alimentation comme du carburant. À cette époque, il ne boit pratiquement pas d'alcool, ne fume pas, ne joue pas aux cartes et passe beaucoup de temps à s'entraîner à la boxe.

¹⁷⁸ « Rudy Vallee's Visit to Montreal The Only One He Will Pay For Year », *Montreal Star*, 16 décembre 1936, (RVC), [s.p.].

¹⁷⁹ Le tabloïd est publié sous cette appellation seulement entre 1936 et 1941 ; il est connu entre 1930 et 1936 sous le nom de *L'Illustration* et entre 1941 et 1978 en tant que le *Montréal-Matin*, un quotidien qui se démarque dès ses débuts par l'abondance d'images et de photos, ainsi que par la présence des sujets locaux et des faits divers.

américaine fort utile du point de vue des relations publiques. Pourtant, cet aspect central de la campagne publicitaire ne fait surface qu'assez tardivement dans la chaîne d'opérations et de communications qui amène l'artiste à Montréal.

Les discussions visant à faire venir Vallée au Mount Royal Hotel débutent un an plus tôt, en novembre 1935. Jack L. Flynn de la division des ventes orchestrales du service aux artistes de NBC informe Vallée que Vernon G. Cardy, le directeur-gérant de l'hôtel, les a contactés pour établir les bases d'un contrat¹⁸⁰. Considérant l'indéfectibilité de Vallée à la barre de son émission du jeudi soir, Cardy propose un engagement du vendredi au dimanche, malgré les contraintes qui viennent à cette époque avec le congé dominical : « Dancing is not permitted in Montreal on Sunday, so it will have to be advertised as a concert¹⁸¹. » Si la venue de Vallée est reportée en décembre suivant, c'est qu'il semble alors y avoir certaines complications contractuelles entre les parties ; l'horaire de l'artiste est surchargé pour les mois à venir et il préférerait jouer dans un grand théâtre plutôt que seulement dans les salles de réception du Mount Royal¹⁸². Cardy propose donc de reporter la discussion à la fin du contrat de Vallée avec George White pour sa revue *Scandals* en juin¹⁸³.

L'annonce officielle de la série de spectacles paraît dans les journaux le 2 novembre 1936¹⁸⁴. Bill Spencer, aussi à l'emploi du Mount Royal Hotel, écrit à Vallée pour lui confirmer la prévente d'un millier de billets et pour s'assurer que Vallée fasse la promotion de son séjour à Montréal sur les ondes de NBC. Une telle mention à l'échelle nationale américaine vise probablement à y faire connaître l'hôtel plutôt qu'à mousser les ventes du spectacle¹⁸⁵. À

¹⁸⁰ Jack L. Flynn, « Lettre à Rudy Vallée », 29 novembre 1935, (RVC, *Montreal, Canada*). Il apprend à Vallée que Cardy l'aurait contacté pour un engagement de deux ou trois jours à son hôtel, plutôt que les cinq mentionnés au départ : « Paying you \$1250 per day would necessitate his charging a \$2.00 cover charge and I doubt very much whether this would be a paying proposition for him over a period of five days. »

¹⁸¹ Au sujet des enjeux et des débats entourant le contrôle des loisirs le dimanche à Montréal et à Toronto au cours de la période, voir Michèle Dagenais, *Faire et fuir la ville : espaces publics de culture et de loisirs à Montréal et Toronto aux XIX^e et XX^e siècles* (Québec : Presses de l'Université Laval, 2006), 37-45.

¹⁸² Rudy Vallée, « Lettre à Vernon G. Cardy », 9 décembre 1935, (RVC, *Montreal, Canada*).

¹⁸³ Vernon G. Cardy, « Lettre à Rudy Vallée », 14 décembre 1935, (RVC, *Montreal, Canada*).

¹⁸⁴ « Rudy Vallee And His Band To Appear At Mt. Royal Hotel Soon », *Montreal Star*, 2 novembre 1936, (RVC, *Montreal, Canada*), [s.p.].

¹⁸⁵ William (Bill) Spencer, « Lettre à Rudy Vallée », 5 décembre 1936, (RVC, *Montreal, Canada*). Spencer confirme par le fait même que l'émission de Vallée n'est pas diffusée à Montréal à ce moment, contrairement au début de la décennie : « for although your broadcast does not come in to Montreal over the local stations, there are many people who can get it direct from an American station. » Voir aussi : Rudy Vallée, « Lettre à Willie (Bill)

l'approche de sa venue, Vallée confie à Cardy qu'il s'agit pour lui d'une occasion toute spéciale, sans toutefois spécifier s'il fait référence aux origines de son père : « In all sincerity, I am looking forward to this visit in such a manner which is rather delightful to me as I have become rather disinterested in most engagements, but this is one that really has me tangling¹⁸⁶. »

Cardy confie une part de l'idéation et de l'opération de la campagne publicitaire à Colin A. Gravenor, un pionnier des relations publiques au Canada. C'est lui qui semble être derrière la stratégie de promotion des origines canadiennes-françaises des ancêtres de Vallée. Malgré la présence fréquente de Vallée dans les médias du Québec, personne n'a jusqu'alors instrumentalisé cette filiation, ce que confirme la généalogiste de Vallée dans leur correspondance :

Your program is eagerly listened to in Canada, but it is not known that you are of Canadian ancestry, and the few people I met in Montreal were very much interested to learn of it. When next you sing "I met her by the River Sainte Marie" could you not allude to the fact that the song has a peculiar interest for you, because the River Sainte-Marie is near the little village of Sainte Anne-de-Bellevue where your French-Canadian grandfather was born¹⁸⁷.

Dans une lettre datée du 16 décembre, deux jours avant le début des représentations au Mount Royal, Gravenor s'enquiert auprès de Vallée de la pertinence d'évoquer la ville d'origine de son père dans un communiqué de presse. Il conclut par une remarque fort évocatrice de la nature de l'entreprise : « Ignore if not felt of publicity value.¹⁸⁸ » Comme la plupart des journaux franco-américains qui font au même moment la promotion des spectacles de Mary Travers en Nouvelle-Angleterre, des quotidiens comme *La Presse*, *La Tribune* et *Le Nouvelliste* accordent beaucoup d'espace dans leurs pages au divertissement et, corollairement, aux communiqués de presse

Spencer », 8 décembre 1936, (RVC, *Montreal, Canada*). Vallée confirme qu'il va annoncer sa venue à Montréal sur les ondes le jeudi soir avant de partir : « I will be more than happy to make a very simple but clear radio announcement on the Thursday before we leave for Canada. I will make it clear where and when we are going to play. »

¹⁸⁶ Rudy Vallée, « Lettre à Vernon G. Cardy », 8 décembre 1936, (RVC, *Montreal, Canada*). Il peut bien entendu s'agir d'une simple formule de politesse. Voir aussi : Rudy Vallée, « Rudy Vallee's Own Life Story », *Montreal Herald*, décembre 1936, 2-3 : Vallée dit qu'il n'est jamais venu à Montréal, mais qu'il a hâte. Il planifie faire du ski sur le Mont Royal, une activité pour laquelle le mont est célèbre à l'époque. Il ajoute : « There are points of interest in French-Canada that I have heard my father talk about many times, and I would welcome the opportunity to visit them all. Unfortunately my brief visit will not permit this, but I am resolved to see everything within a reasonable radius of Montreal. »

¹⁸⁷ Elizabeth French Barlett, « Lettre à Rudy Vallée », 8 avril 1934, (RVC, *Elizabeth French Barlett*).

¹⁸⁸ Colin A. Gravenor, « Lettre à Rudy Vallée », 16 décembre 1936, (RVC, *Montreal, Canada*).

relayés par les agences publicitaires et les promoteurs de spectacles. Le cas de *La Presse* est singulier puisqu'il s'agit alors du quotidien francophone le plus lu d'Amérique du Nord et qu'il bénéficie d'une grande respectabilité. Il ne fait ni partie des organes nationalistes de la province ni de ceux qui sont dépréciés en tant que tabloïds. Surtout, *La Presse* est propriétaire de la plus grande station radiophonique privée francophone du Québec, CKAC. Ce conglomérat médiatique à l'orientation politique libérale s'avère par conséquent la porte d'entrée privilégiée du marché montréalais francophone.

On apprend dans l'édition du 18 décembre 1936 que Vallée est accueilli à son arrivée à la Gare Windsor par une foule enthousiaste et bilingue de plusieurs centaines de personnes qui doivent être contenues par « un imposant cordon d'agents »¹⁸⁹. Vallée répond aux questions accompagné de son père et du directeur de programmation de la station CKAC, le musicien, compositeur et homme de radio Léo Le Sieur¹⁹⁰. Officiellement, celui-ci est présent en tant qu'émissaire de la station CKAC, chez qui il agit à titre de producteur et de directeur de l'*Heure Sweet Caporal*, l'émission où se produit régulièrement Travers et ses contemporains de la scène musicale populaire montréalaise. Vallée accorde un point de presse à la gare, mais c'est au Mount Royal Hotel que les journalistes ont l'occasion de lui poser leurs questions. Celles-ci recourent les thématiques habituelles : on s'enquiert de son tempérament français, de sa définition personnelle du *crooning* et de son succès commercial et financier.

Les nombreux articles publiés dans *La Presse* avant et pendant le séjour de Vallée insistent sur le fait que lui et Le Sieur sont des amis de longue date. Encore une fois, c'est le relationniste Gravenor qui tire les ficelles de cette réunion amicale. Il veut être mis au courant du moment exact de l'arrivée du train à Montréal pour organiser un événement public à la gare et pour mettre en scène l'amitié des deux hommes : « Incidentally I am playing up the fact you will once again meet Leo Lesieur ('boyhood friend') here. Of course Leo is very highly thought

¹⁸⁹ « Une foule enthousiaste accueille Rudy Vallée », *La Presse*, 18 décembre 1936, 16. Il s'agit selon l'article d'un accueil triomphal ; des vedettes comme Lawrence Tibbett et Nino Martini n'auraient pas suscité le même enthousiasme à leur arrivée.

¹⁹⁰ *Ibid.* Avant d'énumérer les personnalités présentes, l'article souligne par ailleurs la majorité masculine présente sur place : « Dès 7 h .30 des centaines de personnes se massaient devant la grille de la voie 11 – et plus d'hommes que de femmes, s'il vous plaît ! — pour voir descendre Rudy du train et assister à l'entrevue qu'il accorda, au microphone de CKAC, à MM. Léo LeSieur, un vieil ami à lui, à l'annonceur Roger Beauhu, à M. George Galipeau, ainsi qu'à M. Colin-A. Gravenor, agent de publicité de l'hôtel Mont-Royal. »

of in Montreal, has a large following, and will be at the station to greet you, so you know to expect him. » Il semble toutefois que l'idée ait pu être lancée par Vallée. Un an plus tôt, il tente d'entrer en communication avec Le Sieur en octobre 1935 à l'occasion d'un passage à la National Exhibition de Toronto :

My dear Leo,

As you probably heard, I made inquiries concerning you while in Toronto.

Possibly you do not recall me as the head usher at the Strand Theatre when you were organist there, but I have always had a great admiration for your artistic performance, especially for your rendition of your own composition, "As You Like It."

If you contemplate visiting New York any time in the future, I would appreciate seeing you, and would like to have you come up to my apartment for dinner.

Sincerely,

rv/el¹⁹¹

Cette lettre confirme que les deux hommes n'ont pas entretenu de relation depuis leur rencontre au début des années 1920. Considérant les qualités entrepreneuriales et professionnelles de Vallée qui l'incitent à développer son réseau d'influence, cette reprise de contact doit donc être analysée à l'aune du statut professionnel de Le Sieur. De simple organiste et pianiste d'accompagnement à Portland, Le Sieur s'est établi depuis la deuxième moitié de la décennie 1920 en tant que figure incontournable de la scène musicale montréalaise et canadienne comme musicien accompagnateur, comme compositeur, puis en tant qu'animateur et producteur radiophonique à CKAC. Le Sieur est bilingue et a travaillé autant à Toronto qu'à Montréal. Au cœur des années 1930, il est un allié stratégique des industries culturelles canadiennes respecté de ses pairs. Il n'est donc pas surprenant que Vallée reprenne contact avec son ancien collègue au moment où il commence à traverser la frontière plus fréquemment pour offrir des spectacles dans la région des Grands Lacs¹⁹². Le fait que Le Sieur est une figure connue et appréciée des deux communautés linguistiques explique par ailleurs que Cardy et Gravenor

¹⁹¹ Rudy Vallée, « Lettre à Léo Le Sieur », 4 octobre 1935, (RVC, *Montreal, Canada*).

¹⁹² William (Bill) Spencer, « Note manuscrite à Rudy Vallée », (RVC, *Montreal, Canada*). Spencer offre à Vallée une photo de son arrivée où on le voit en compagnie de Léo Le Sieur. Il remercie par ailleurs le chanteur pour l'aide qu'il consent à ce dernier et à CKAC : « I am very pleased that you are able to do something to help Leo on his broadcast tomorrow night. »

ont jugé pertinent de promouvoir la réunion des deux hommes à la Gare Windsor dans les médias anglophones autant que francophones¹⁹³.

Si Vallée décide de venir à Montréal, c'est d'abord parce qu'il connaît la réputation du Mount Royal Hotel et de Cardy, plutôt que par sentimentalité envers le pays de ses ancêtres ou par amitié envers Le Sieur¹⁹⁴. Le Mount Royal est reconnu à travers l'industrie comme un passage incontournable pour les « name bands », les orchestres dirigés par des chefs vedettes comme Vallée. Depuis son ouverture 14 ans plus tôt, l'établissement montréalais accueille les ensembles les plus courus d'Amérique du Nord, comme celui de Paul Whiteman. Vernon G. Cardy est pour sa part un cadre de renom dans l'industrie hôtelière canadienne du milieu des années 1930, comme en témoigne cet extrait d'un article du *Hotel Gazette* suivant le passage de Vallée à Montréal : « The entire engagement was with the smooth precision of any project linked with the famous name of Cardy. The advertising and publicity campaign prior and during engagement was of high caliber and radio, newspapers, magazines and all other mediums fell into work with the popular hotel executive¹⁹⁵. » Entre autres attentions, Cardy s'assure d'introduire l'artiste à la haute société anglophone montréalaise. Il le convie à plusieurs événements privés, notamment à visiter quelques clubs de curling sélects comme le Bristol Curling Club, le St. James Curling Club et le Thistle Curling Club¹⁹⁶. Le fait d'être accueilli à la Gare Windsor par un Le Sieur amical devient dans ce contexte d'autant plus important. Il offre une sorte de caution culturelle au public francophone, à un moment où Vallée est associé au « déchet » de la culture américaine et qu'il performe dans un des plus prestigieux hôtels anglophones de l'ouest de la ville.

¹⁹³ « Radio Features », *Montreal Star*, 15 décembre 1936, (RVC), [s.p.]. L'article décrit Le Sieur comme une autorité médiatique au Québec : « When Rudy Vallee arrives in Montreal on the morning of December 18th, one of those that Rudy will be looking for most will be Leo Lesieur, the producer and organizer of a well-known weekly broadcast which goes out over CKAC and five associated Quebec stations. Actually, Rudy and Leo are very old friends. The relationship was founded long before Rudy climbed to the top of the broadcasting world, and before Leo became one of the top producers in Canada. »

¹⁹⁴ « Vallee's Only Visit », *Montreal Gazette*, 12 décembre 1936, (RVC), [s.p.].

¹⁹⁵ « Vallee Visit to Mount Royal Hotel Is a Hit », *Hotel Gazette*, 6 février 1937, (RVC), [s.p.].

¹⁹⁶ Vernon G. Cardy, « Lettre à Rudy Vallée », 10 décembre 1936, (RVC, *Montreal, Canada*). À propos de son passage au club de curling : « The Thistle Curling Club is composed of distinguished representative gentlemen of Montreal, and is the only Club in Montreal that entertains celebrities. » Voir aussi : Vernon G. Cardy, « Lettre à Rudy Vallée », 5 décembre 1936, (RVC, *Montreal, Canada*).

3.3 « Canadian Cavalcade » : l'instrumentalisation de l'histoire par les variétés

La contribution de Le Sieur et de CKAC ne se limite toutefois pas à cette caution symbolique. La station s'impose comme le partenaire médiatique principal de Vallée à Montréal. Son arrivée à la gare est à la programmation du 18 décembre, à 8 h 15, et l'artiste est de nouveau en ondes le soir même à 19 h¹⁹⁷. Les représentations de fin de soirées du 20, du 21 et du 22 décembre au Mount Royal Hotel sont diffusées à CKAC entre 23 h 05 et 23 h 30. Vallée est invité à chanter et à parler en français et en anglais¹⁹⁸ à l'émission *Sweet Caporal* de Le Sieur le 23 décembre, une programmation ensuite retransmise par CHLP, CKCH, CHRC et CRCS à travers la province¹⁹⁹. Il est intéressant de noter la flexibilité contractuelle de Vallée, qui lui permet d'être diffusé par CKAC même s'il s'agit d'une station affiliée à CBS, grand rival du réseau NBC aux États-Unis²⁰⁰.

Comme ses concurrents, NBC multiplie au cours des années 1930 les partenariats avec des stations locales canadiennes pour assurer la diffusion de ses contenus à l'extérieur des États-Unis et ainsi augmenter le rayonnement publicitaire et les revenus du réseau. À Montréal, c'est la station anglophone CFCF qui obtient les droits de diffusion de plusieurs plages horaires de NBC ; elle prend d'ailleurs le relais de CKAC pour diffuser les spectacles de fin de soirée de Vallée au Mount Royal à partir de 23 h 45²⁰¹. La flexibilité des employeurs de Vallée s'explique en partie par le rayonnement limité des stations montréalaises qui n'entre pas en conflit direct avec les réseaux américains, mais aussi par le fait que Léo Le Sieur et CKAC sont au cœur de la stratégie promotionnelle du Mount Royal Hotel pour faire mousser les ventes au sein de la population francophone de Montréal.

La diffusion radiophonique est centrale au modèle d'affaires et au format des spectacles de Vallée, autant d'un point de vue esthétique que logistique. Il s'assure d'offrir une représentation divertissante et mémorable au public présent en salle, mais c'est avant tout la

¹⁹⁷ « L'Heure de Variétés », *L'illustration nouvelle*, 18 décembre 1936, 14.

¹⁹⁸ « Vallée au programme "Sweet Caporal" », *L'illustration nouvelle*, 14 décembre 1936, 10.

¹⁹⁹ « Emission *Sweet Caporal* », *Le Soleil*, 23 décembre 1936, 10.

²⁰⁰ On ne lui permet cependant pas de diffuser la *Royal Gelatine Hour*, son émission phare du jeudi, commanditée jusqu'au début 1936 par la Fleischmann Yeast, de Montréal. Les deux marques appartiennent à la compagnie Standard Brand ; il s'agit donc simplement d'un changement de stratégie de la part du commanditaire. Voir : Rudy Vallée, « Rudy Vallée's Own Life Story », *Montreal Herald*, [s.d.] décembre 1936, (RVC), 3.

²⁰¹ « La radio dans le monde », *Le Devoir*, 22 décembre 1936, 8.

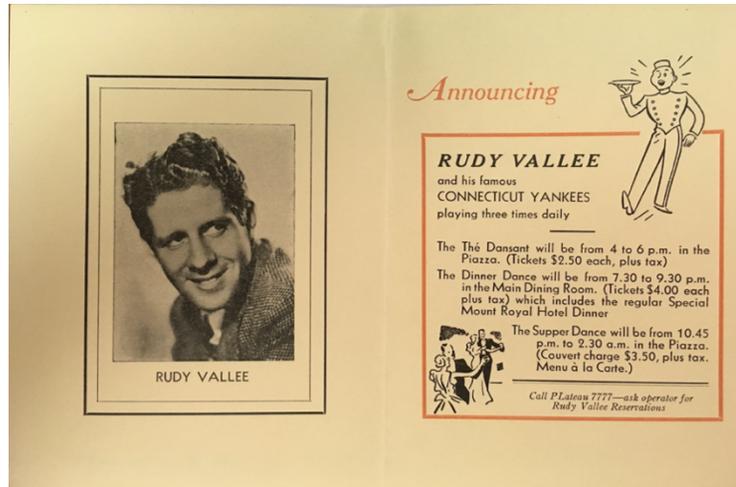
qualité du spectacle radiophonique et de sa transmission par les ondes qui préoccupent l'artiste, et ce depuis ses débuts²⁰². Le journaliste George Kent a suivi Vallée lors d'une semaine de travail typique, incluant la sélection des numéros, les répétitions et la diffusion en direct de son émission sur le réseau national²⁰³. L'article qui en découle offre un accès privilégié aux habitudes et aux pratiques de l'artiste et de son entourage. On y apprend par exemple que Vallée fait la plupart du temps dos au public présent en salle, et ce même lorsqu'il chante. Il quitte la scène dès lors qu'il n'y occupe plus la vedette pour se rendre à la régie, casque d'écoute sur les oreilles, pour s'assurer de la qualité de la transmission radiophonique de la soirée. Il demande aux techniciens de lui faire part de leurs impressions et passe en revue les lettres envoyées à la station qui lui permettent de savoir comment les numéros ont été reçus par le public à la maison²⁰⁴.

Le spectacle présenté à Montréal est composé de tours de chant, de musique, de danse, mais aussi de numéros comiques. En faisant abstraction de la portion consacrée à l'accompagnement des danses par les Connecticut Yankees, le format est en plusieurs points comparable à celui des spectacles qui se déroulent plus à l'est de la ville, dans les théâtres populaires anglophones et francophones des rues Saint-Laurent et Sainte-Catherine. Or, les contextes de diffusion et les codes socioéconomiques et culturels qui les accompagnent sont aux antipodes. Au milieu des années 1930, le Mount Royal se targue d'être le plus grand et luxueux hôtel de tout l'Empire britannique. Si les billets des spectacles de salles comme le National ou l'Eden se détaillent à moins de 0,50 \$ et que ceux des soirées du Bon Vieux temps au Monument-National, principalement réservés à la petite bourgeoisie francophone, se vendent autour d'un dollar, il en coûte plutôt 2,50 \$ et 4,00 \$ pour assister aux différentes représentations du spectacle de Vallée au Mount Royal.

²⁰² Vallée se comporte différemment envers son public en salle et son public radiophonique. C'est en grande partie en raison de sa généreuse réactivité aux lettres de ses admirateurs que Vallée atteint rapidement la gloire en 1929. Il accepte leurs demandes spéciales, lit des extraits de lettres en ondes, répond à la vaste majorité des lettres, leur envoie des photos et leur demande des photos en retour. McCracken, *Real Men Don't Sing*, 129.

²⁰³ Kent décrit Vallée comme un directeur très dur envers ses artistes. Les répétitions en prévision de l'émission du jeudi durent parfois 10 h et le script dépasse souvent les 30 pages. Kent, « Thursday Night Miracles », 64.

²⁰⁴ *Ibid.*



6. Carte promotionnelle du spectacle au Mount Royal²⁰⁵

Le *Supper Dance* constitue le clou de la soirée, la plus longue représentation, celle qui permet à Vallée de mettre à profit ses talents de maître de cérémonie. Le programme assemblé par l'artiste détaille avec précision le déroulement du spectacle offert à Montréal²⁰⁶. Rien n'y est laissé au hasard. Une minute avant le début de la représentation, tous les microphones et les éclairages doivent être testés une dernière fois. L'orchestre est déjà en position sur la scène principale pendant que Vallée patiente sous le projecteur central. À son signal, on lève doucement le rideau et on active les éclairages rotatifs. Le chanteur s'avance au-devant de la scène avec son microphone, alors que se referme derrière lui le rideau qui fait disparaître ses Connecticut Yankees. Vallée annonce la venue en scène du comédien Cyril Smith. L'orchestre en profite alors pour descendre dans la fosse et on met en branle le prochain numéro, intitulé « Bit of All Right », sur la seconde scène. Les artistes invités, comme les Gentlemen Songsters et la saveur de la saison à NBC, Judy Starr²⁰⁷, enchaînent les performances entre les deux scènes. La soirée est ponctuée d'interventions verbales de Vallée, judicieusement parsemées au long du spectacle, et d'interventions instrumentales des Connecticut Yankees depuis la fosse pour assurer la fluidité et la continuité du programme.

²⁰⁵ « Carte promotionnelle », (RVC, *Montreal, Canada*).

²⁰⁶ « Programme dactylographié du spectacle au Mount Royal Hotel », (RVC, *Montreal, Canada*). La description des prochaines pages est issue de ce document.

²⁰⁷ « Judy Starr with Vallee », *Montreal Gazette*, 15 décembre 1936, (RVC). [s.p.] et « Judy Starr Will Be Featured With Rudy Vallee Here Dec. 18 », *Montreal Star*, 10 décembre 1936, (RVC), [s.p.]. On y parle du fait que la chanteuse mesure 4 pieds et 9 pouces, pèse 83 ½ livres et porte des chaussures de taille 1 ½.

Lorsqu'il n'est pas en scène, Vallée descend parfois dans la salle, se déplaçant d'une table à l'autre parmi ses invités spéciaux avant de revenir à son microphone²⁰⁸. La partie consacrée au spectacle de variétés se termine sur un numéro mettant en vedette Vallée et son orchestre. On procède ensuite à un intermède musical d'une trentaine de minutes offert par l'orchestre en résidence de l'hôtel, le Stanley St. John Band, qui permet aux musiciens de se rafraîchir et aux employés de retirer une partie des tables. Les Connecticut Yankees reviennent ensuite sur scène pour un programme de musique de danse jusqu'à la toute fin de la soirée.

En prévision de sa venue à Montréal, Vallée se fait préparer un document de 15 pages résumant l'histoire du Canada²⁰⁹. Ces informations historiques servent à la préparation d'un des numéros de clôture des spectacles du Mount Royal Hotel, la « Canadian Cavalcade »²¹⁰. On y divise l'histoire du Canada en huit parties distinctes. La première se résume en une seule ligne : « Indians before the white man ». On traite plus longuement, quoi que de façon plutôt superficielle, du régime français, du régime britannique, de l'arrivée des Loyalistes, des héros de 1812, des Rébellions de 1814 à 1849, de la confédération des provinces de 1867 et de la Grande Guerre de 1914. On suggère ensuite des numéros qui pourraient être utilisés pour représenter ces différentes périodes et événements. Parmi ceux-ci l'on compte : des comptines, des danses cérémonielles, une mise en scène de chefs autochtones autour d'un feu de camp ; l'interprétation des chansons françaises *À la claire fontaine* et *Alouette*²¹¹ bonifiée de personnifications de Cartier, Champlain, Laval, Joliet, Lasalle et Montcalm ; pour le régime anglais, on propose plutôt *God Save the Queen*, le *O' Canada*, ainsi que plusieurs chants patriotiques accompagnés de personnifications de John Cabot, du général Wolfe, des pères de la Confédération et d'un soldat de la Première Guerre mondiale.

²⁰⁸ « Rudy Vallee Brings Show to Montreal », *Montreal Gazette*, 19 décembre 1936, (RVC). [s.p.]. Vallée se rend dans la salle pendant certains numéros pour s'installer à une table de convives, mais il ne décroche jamais véritablement son attention de la scène. Ces interventions font partie du spectacle.

²⁰⁹ « Synthèse de l'histoire canadienne », (RVC, *Montreal, Canada*). Ce document anonyme pourrait avoir été produit par l'un des contacts de Vallée à Montréal, comme Vernon G. Cardy ou William Spencer.

²¹⁰ « Canadian Cavalcade », (RVC, *Montreal, Canada*).

²¹¹ « Une foule enthousiaste accueille Rudy Vallée », *La Presse*, 18 décembre 2018, 16. Lorsque les journalistes demandent à Charles Alphonse s'il a appris *Alouette* à son fils, Rudy dit la connaître depuis longtemps : « Déjà alors que j'étais écolier, tous nos gens chantaient "Alouette" à la pharmacie de mon père, à Westbrook. Je vais profiter de mon séjour à Montréal pour en apprendre les derniers couplets... ».

Sans pouvoir confirmer que toutes ces suggestions aient été prises en compte, on sait que ces mises en scène caricaturales de l'histoire canadienne ont bel et bien eu lieu grâce à un document d'organisation de tournée qui indiquent la commande de plusieurs costumes de l'époque coloniale, de la Première Guerre mondiale, d'agents de la police montée et « d'Indiens »²¹². La liste d'accessoires est par ailleurs suivie d'une demande concernant les figurants disponibles : « How many real Indian men can you get? If not real, men who look very much like Indians? » L'intérêt d'intégrer des autochtones ou des imitations d'autochtones à son spectacle tient probablement moins d'un souci de représenter précisément les différents tableaux de l'histoire canadienne que de la possibilité de mettre à profit les codes esthétiques du western, un courant culturel contemporain en vogue en Amérique du Nord de la fin du 19^e siècle au milieu du 20^e siècle²¹³. Considérant le peu de connaissances de Vallée à propos de la culture canadienne et son immersion dans l'industrie cinématographique hollywoodienne de l'époque, il est en effet probable que sa mise en scène d'autochtones s'inscrit dans le trope du « cowboy et de l'Indien ».

Les événements retenus dans cette synthèse de l'histoire canadienne correspondent au récit national alors en vogue dans le Canada anglophone. On y insiste sur le caractère positif de la Conquête britannique, de même que sur l'unité et la cohésion du pays. L'intégration superficielle d'événements tirés de l'histoire de la Nouvelle-France ne déroge pas non plus de ce récit unificateur, en ce qu'ils permettent à la nation de se contextualiser dans un temps plus long. On peut s'expliquer cette préséance du récit national anglophone de plusieurs façons. Outre Léo Le Sieur, tous les contacts de Vallée à Montréal sont anglophones. Aussi, malgré la promotion de ses spectacles faite dans les médias francophones, le lieu des représentations les inscrit sans équivoque dans les réseaux culturels anglophones de la ville. La référence à

²¹² Y figurent : « 4 Canadian Uniform, 4 or 5 Indian outfits, 5 or 6 suits of armor, 1 German coat, 1 German Helmet, 2 or 3 Canadian Mounted Police uniforms, 3 or 4 priest robes, 2 Scotch outfits, 4 World War Canadian Soldier Uniforms » des croix, des plateformes et des épées. Une demande est aussi faite pour engager de « vrais Indiens », ou des hommes qui « ressemblent vraiment à des Indiens ».

²¹³ On sait, grâce aux entrevues du Federal Writers Project analysées par l'historien C. Stewart Doty, que les descendants de migrants du Québec en Nouvelle-Angleterre comme leurs contemporains d'autres origines apprécient l'imaginaire western dont la popularité se renouvelle entre la fin du 19^e siècle et la Seconde Guerre mondiale. On regarde les films mettant en vedette John Wayne, de même que l'on dévore les pages des romans, des bandes dessinées et des magazines mettant en vedette les personnages de cowboy et d'Indiens, comme on se déplaçait quelques décennies plus tôt pour voir les exploits des troupes de Buffalo Bill. Voir : Doty, *The First Franco-Americans*, 86.

l'histoire dans le spectacle de Vallée se veut avant tout un clin d'œil, l'ajout d'une saveur locale pour divertir et pour créer une complicité avec le public. Les thèmes tirés de l'histoire nationale sont centraux dans la production culturelle populaire de l'entre-deux-guerres, et ce même dans des productions associées à la culture « de masse ». Vallée participe donc, ne serait-ce que superficiellement, à la dissémination de récits nationaux dans l'espace public.

3.4 Du triomphe à la parodie : les retombées du séjour à Montréal

L'un des aspects les plus intéressants de la couverture médiatique accordée à la venue de Vallée à Montréal est la façon dont son père est placé au cœur de l'action. Charles Alphonse, plus à l'aise que son fils dans la langue de Molière²¹⁴ et familier avec la ville de Montréal, agit comme Le Sieur en tant qu'émissaire de son fils. Il accorde de nombreuses entrevues et prend la parole lors des représentations au Mount Royal Hotel²¹⁵. Charles Alphonse Vallée évoque le souvenir de ses passages précédents dans la ville et il mentionne se tenir au courant de l'actualité montréalaise par le biais de ses journaux²¹⁶. Il confie à un journaliste de *La Presse* avoir commencé ses études sacerdotales au Grand Séminaire de Saint-Charles à Sherbrooke, mais avoir été expulsé pour un « manque de vocation »²¹⁷. Lorsqu'on lui demande de parler de ses origines, il répète toutefois le récit fictif de son ancêtre arrivé sous les ordres de Lafayette²¹⁸.

Des informations parfois contradictoires et souvent imprécises à propos de la vie du père Vallée se développent dans les nombreux articles consacrés à la venue de son fils. À certains moments, on le présente carrément comme un Canadien français né au pays puis exilé aux États-Unis. À d'autres endroits, on parle du fait qu'il n'est jamais repassé à Montréal depuis qu'il y a

²¹⁴ Lorsque Charles Alphonse Vallée s'adresse aux médias francophones, il le fait « tantôt en français, tantôt en anglais ». « Rudy, cousin du maire Raynault », *La Presse*, 18 décembre 1936, 11. Il est digne de mention que toute la correspondance de Vallée, même avec son père et avec Léo Le Sieur, est écrite en anglais.

²¹⁵ On parle toutefois aussi de la question identitaire dans les publications en anglais : « Many people regard Mr. Vallee, who is actually of French-Canadian and Quebec lineage, as the greatest drawing card in the entertainment world. » Voir : « Widespread Interest Is Manifested In Rudy Vallee's Montreal Visit », *Montreal Star*, 14 décembre 1936, (RVC), [s.p.] et « Rudy Vallee and His Own Big Show At Mount Royal Hotel Dec. 18 », *The Montreal Standard*, 5 décembre 1936, (RVC), [s.p.].

²¹⁶ « Une foule enthousiaste », 16.

²¹⁷ « Rudy, cousin du maire Raynault », 11.

²¹⁸ Ferguson, « The Gist and the Jest of It », *Montreal Herald*, [s.d.] décembre 1936, (RVC), [s.p.].

fait ses études médicales à la fin du 19^e siècle²¹⁹. On sait pourtant qu’il est né à Island Pond au Vermont, qu’il n’a pas fait d’études supérieures, ayant obtenu son accréditation pour posséder une pharmacie par examen local, et qu’il est venu à Montréal beaucoup plus souvent que ne le laissent entendre certains chroniqueurs, plusieurs membres de sa famille résidant toujours dans les environs de Sainte-Anne-de-Bellevue²²⁰. Le journaliste pousse plus loin l’association de la famille Vallée au Canada et à Montréal en mentionnant que la cousine de Charles Alphonse, Sœur Martha Vallée, y réside et qu’elle serait même une cousine de la femme du maire de la ville, Adhémar Raynault. Or, l’article contient aussi une exclusion très claire de Rudy Vallée de l’identification canadienne-française : « Le père de Vallée, après son mariage, s’établit au Vermont, de sorte que Rudy est un vrai “Yankee”. »

C’est le cas aussi dans *Le Devoir*, où on le décrit comme un « célèbre artiste américain²²¹ ». *Le Canada* met de l’avant l’appartenance canadienne-française de l’artiste, il diminue cette information au profit de la promotion du spectacle : « Le fait qu’il est Canadien français et que son père est originaire de cette province n’est pas à négliger ; mais si les gens réservent leurs places avec tant d’empressement, c’est qu’ils se savent assurés d’un divertissement inoubliable.²²² » Considérant que la couverture médiatique au Québec avant le séjour de Vallée à Montréal ignore unilatéralement ses origines et ne s’intéresse pas du tout à la question de l’identité nationale, cette dernière mention est sans aucun doute le fruit de la campagne de Cardy et Gravenor et des communiqués de presse produits par leur équipe.

Les critiques des spectacles et le courrier reçu par Vallée pendant son séjour à Montréal et dans les mois suivants offrent un constat ambivalent sur le succès de l’entreprise, autant au chapitre des ventes de billets que de la réussite de la campagne médiatique à en faire un Canadien français de retour chez les siens. La résidence de l’artiste au Mount Royal Hotel, sans être un échec, n’aurait pas généré la frénésie anticipée, mais il semble tout de même que la nouvelle des liens identitaires de Vallée avec le Québec ait fait son chemin dans l’espace public.

²¹⁹ « L’arrivée de Vallée », *L’illustration nouvelle*, 18 décembre 1936, 10. L’article mentionne plus précisément que Charles Vallée, alors un « jeune étudiant en médecine », aurait passé la journée du 4 janvier 1896 à Montréal avant de s’installer définitivement à Island Pond, VT, et qu’il s’agirait de son premier retour depuis.

²²⁰ Dans son entrevue avec Elmer W. Ferguson du *Montreal Herald*, Charles confie être venu souvent à Montréal et bien connaître les environs. Ferguson, « The Gist and the Jest of It », [s.p.].

²²¹ « Emission Sweet Caporal », *Le Devoir*, 22 décembre 1936, 8.

²²² « Les camarades de Rudy Vallée », *Le Canada*, 10 décembre 1936, 6.

Les rares lettres adressées à Vallée par des Montréalais et des Québécois qui ont pu être retrouvées dans ses archives datent pour la plupart des deux années suivant son passage dans la métropole en 1936. Elles sont parfois de nature strictement professionnelle, d'autres fois plus intime. Dans tous les cas, elles mobilisent l'identité nationale de Vallée ou son intérêt pour la culture francophone du Québec. Un dénommé Césaire Gervais de Sherbrooke envoie par exemple une lettre le 6 septembre 1938 avec l'intention de convaincre Vallée, dossier de presse à l'appui, de la nécessité de faire connaître au monde une certaine Gloria Aubé, surnommée la Shirley Temple canadienne et qui, malgré ses 11 ans, chante avec une élocution parfaite autant en français qu'en anglais²²³. Dans une lettre datée du 14 octobre 1938, Vallée suggère à Harry Thompson, domicilié au 1121 rue Sainte-Catherine à Montréal, de se tourner vers Léo Le Sieur, son bon ami qui réside alors au 4472 rue Saint-Denis, pour obtenir des conseils de carrière²²⁴. On y apprend par la bande que Vallée et Le Sieur ont gardé contact après l'épisode montréalais de 1936, à tout le moins professionnellement, puisque Vallée le convie à son émission quelques semaines plus tard : « He is a fine musician and is coming down to broadcast with me on October 27th. He might be able to be of assistance to you. »

Quelques semaines avant son arrivée à Montréal, Vallée reçoit une lettre plus intime, rédigée par un jeune homme nommé Réal Vallée, résident à Sainte-Anne-de-Bellevue et affirmant être un cousin éloigné²²⁵. Celui-ci prend connaissance de la venue de l'artiste grâce aux articles récemment parus dans les journaux montréalais. Il se présente lui-même comme un « jeune Canadien français » et un « bon Canadien », « fier de voir un Vallée rendu étoile de cinéma et de la radio » qui a « une très grande renommée [...] dans tous les foyers canadiens. » Il souhaite le rencontrer pour une entrevue, mais surtout pour connaître son « cousin », alors qu'il ne l'a jusqu'alors vu qu'en « cinématographie ». Le jeune homme conclut en remerciant son idole de lire sa lettre « car [il n'est] qu'un jeune Canadien français auprès de [lui]. » Un autre Vallée, un prénommé Jean-Louis de Plessisville, lui fait pour sa part parvenir une lettre le 20 décembre 1936, en plein milieu de son séjour à Montréal²²⁶. Il ne se réclame pas de liens familiaux avec l'artiste, mais veut tout de même entrer en contact avec lui pour recevoir des

²²³ Césaire Gervais, « Lettre à Rudy Vallée », 6 septembre 1938, (RVC, *Correspondance*).

²²⁴ Rudy Vallée, « Lettre à Harry Thompson », 14 octobre 1938, (RVC, *Correspondance*).

²²⁵ Réal Vallée, « Lettre à Rudy Vallée », 2 décembre 1936, (RVC, *Correspondance*).

²²⁶ Jean-Louis Vallée, « Lettre à Rudy Vallée », 20 décembre 1936, (RVC, *Correspondance*).

conseils artistiques et professionnels. Les lettres de ces deux jeunes hommes, auxquelles Rudy Vallée ne semble pas avoir donné suite, sont parmi les seules recensées dans ses fonds d'archives à avoir été rédigées en français.

Comme il a été possible de l'observer dans les sections précédentes, la vaste majorité des articles faisant mention du lien unissant la famille de Vallée et le Québec sont de nature promotionnelle et sont initiés par le gérant Vernon H. Cardy et le relationniste Colin A. Gravenor : il s'agit de communiqués de presse, d'adaptations de passages de son autobiographie ou encore d'encarts publicitaires. Les quelques textes à caractère plus descriptif ou critique recensés dans les journaux anglophones et francophones de la métropole permettent d'en apprendre davantage sur le déroulement de son séjour. Au lendemain de l'arrivée de Vallée, le *Montreal Star* publie un compte-rendu de la première journée de représentations²²⁷. Le journaliste y mentionne que les spectateurs se sont déplacés en grand nombre et que les artistes invités ont fait la démonstration de leurs multiples talents. Le numéro des Gentlemen Songsters reçoit des éloges particulièrement nourris, de même que l'on vante les qualités de l'orchestre, sa maîtrise des rythmes, du swing, des dynamiques, des crescendos et des pianissimos.

Deux détails ressortent de la description faite par le journaliste. D'une part, il se désole que Vallée ait eu à limiter autant ses interventions chantées en raison d'un vilain rhume²²⁸. D'autre part, on y apprend que son père prend le microphone pour évoquer quelques souvenirs et pour présenter le déroulement de la soirée. Le même jour, un article de la *Montreal Gazette* fait aussi mention de cette intervention, ajoutant que le père Vallée y va d'une savoureuse anecdote impliquant l'ancien Premier ministre canadien, Sir Wilfrid Laurier²²⁹. Dans les deux cas, on ne mentionne toutefois pas s'il prononce une partie de son allocution en français. Considérant le fait que l'hôtel est un lieu de socialisation principalement anglophone et que le père Vallée a l'habitude de se prêter à cet exercice lors des spectacles réguliers de son fils à New York, il serait erroné de croire qu'il agit seulement et principalement à titre d'émissaire francophone de Vallée à Montréal — ce qui n'exclut pas d'office le caractère exceptionnel du

²²⁷ « Rudy Vallee And His Connecticut Yankees Open At Mount Royal », *Montreal Star*, 19 décembre 1936, (RVC), [s.p.].

²²⁸ « Rudy Vallée n'a jamais oublié son dernier engagement à Montréal », *Le Canada*, 3 octobre 1952, (RVC), [s.p.].

²²⁹ « Rudy Vallee Brings Show to Montreal », *Montreal Gazette*, 19 décembre 1936, (RVC), [s.p.].

séjour aux yeux du patriarche. L'anecdote confirme toutefois l'effort déployé par les producteurs et par l'équipe de Vallée pour adapter le contenu de ses spectacles au public local.

Dans l'ensemble, l'article du *Montreal Gazette* est légèrement plus critique que celui du *Star*²³⁰. Le journaliste affirme d'entrée de jeu que Vallée est toujours un des maîtres du divertissement. Selon lui, les Montréalais ont déjà assisté à des spectacles comparables ; c'est l'aisance et le charisme de Vallée qui rendent l'occasion exceptionnelle. Ce compliment cache cependant une critique à propos de la qualité artistique de ses performances : « How he does it is his secret but chiefly it may be said that his excellent presence and his supreme ease form a large part of his success. Rudy always says the right thing at the right moment and his way of serving up a second-rate act will often deceive you into thinking it ranks in the first class. » Contrairement au reporter du *Star*, celui de la *Gazette* offre un compte-rendu mitigé de la soirée et des numéros de variétés qui y sont présentés :

Those who attended expecting to see and hear one of the crack entertainments which Rudy broadcasts every Thursday evening may be reasonably disappointed in his presence assistance. What he offers is a good average night club floor show for the most part. There are one or two acts that are brilliant. The Bernard Dancing act is one. An imitator of a subway train, an automobile and an airplane is another.

Dans sa chronique intitulée « La Vie Musicale », le critique musical du *Devoir* Frédéric Pelletier évoque pour sa part avec une pointe d'ironie le battage entourant la venue du chanteur et directeur d'orchestre à Montréal ; cet aspect du vedettariat l'insupporte au plus haut point. Il le dépeint comme un « animateur de musiques débauchées²³¹ ». Or, il semble tout à fait conciliant en regard des qualités de chef d'orchestre de Vallée et envisage la possibilité que celui-ci transpose ses activités dans le milieu de la musique symphonique. S'il lui souhaite d'y arriver, c'est notamment parce que cela en ferait « un Canadien de plus à jeter le lustre de l'Art sur ses compatriotes. » Il fait ici référence au succès de chef d'orchestre comme Wilfrid Pelletier et Rosario Bourbon qui connaissent alors un certain succès à New York et à Boston²³². Pour Frédéric Pelletier, l'identité nationale de Vallée dépend directement de la valeur esthétique de

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Frédéric Pelletier, « Ruddy [sic] Vallée serait-il un futur chef d'orchestre symphonique ? », *Le Devoir*, 26 décembre 1936, 4.

²³² Desbiens, « L'infiltration américaine », 167.

son travail : Vallée l'homme de médias et animateur de musique débauchée est américain, alors que Vallée le chef d'orchestre respectable en devenir, lui, est canadien.

Ce diagnostic identitaire de la part du critique culturel est en phase avec le caractère prospectif du nationalisme canadien-français de la période et du caractère sélectif de l'inclusion des francophones hors Québec. Le mouvement migratoire des populations du siècle précédent force encore la prise en compte dans les discours d'un espace culturel francophone transnational, mais les critères d'identification et d'appartenance au Canada français idéalisé, eux, sont immuables. Pour faire partie de la collectivité canadienne-française, au Québec comme aux États-Unis, il faut savoir se distancier des symboles culturels américains.

Le passage de Vallée à Montréal a aussi des répercussions concrètes dans la culture populaire locale. Quelques semaines après son séjour, la revue humoristique *Parlez-moi d'humour*, qui comprend notamment en ses rangs Henri Letondal — qui en est le co-auteur —, Juliette Béliveau et Lucie Mitchell, met en scène l'arrivée de Vallée à la Gare Windsor²³³. L'imitation est confiée à une femme, Madeleine Davis, rappelant les accusations de féminité présente dans les médias depuis le début de la décennie. L'article parle d'une « charge très poussée » à l'endroit du « célèbre crooner ». La parodie de la venue de Vallée à Montréal est comparable au traitement réservé par Mary Travers et ses acolytes aux scènes du passé canadien-français, en ce sens qu'elle allie dérision et hommage. Bien qu'elle soit faite avec l'intention de se moquer du principal intéressé, la parodie signale que Letondal et ses comparses placent le passage de l'artiste parmi les moments mémorables de l'année précédente.

Conclusion

La campagne promotionnelle faite pour mousser l'intérêt du public francophone, initiée par le directeur et gérant d'hôtel Vernon Cardy et le relationniste Colin A. Gravenor, et qui implique le père de Vallée et son ami Léo Le Sieur, obtient donc un succès mitigé²³⁴. Le type

²³³ « Très vif succès de “Parlez-moi d'humour” », *Le Canada*, 4 février 1937, 6

²³⁴ Rudy Vallée, « Lettre à Winkie Whitehead », 20 janvier 1937, (RVC, *Correspondance*). Dans une lettre adressée

de spectacle présenté par l'artiste, de même que la persona artistique qu'il entretient à coups de scandales dans les tabloïds le rendent infréquentable aux yeux des médias nationalistes. Ces derniers auraient pourtant pu utiliser son succès, son rayonnement et sa popularité auprès des jeunes pour mousser l'intérêt de ceux-ci envers le projet identitaire et politique qu'ils configurent et défendent. Il ne suffit donc pas d'être issu de la communauté imaginée au sens ethnique ou même territorial pour intégrer l'idéal national ; il faut aussi être au goût de ceux qui la pensent. C'est d'ailleurs pourquoi le statut de célébrité canadienne-française de Vallée ne survivra pas hors des limites d'une courte et intense campagne publicitaire.

En plus de constituer une figure exemplaire à laquelle on oppose les pratiques artistiques authentiquement canadiennes-françaises et les artistes du Québec qui les performant²³⁵, le cas de Vallée rappelle la diversité des expériences de la migration, de l'établissement et de l'intégration des migrants et de leurs descendants aux États-Unis. De son enfance partagée entre ses ascendances franco-américaines et irlando-américaines — des groupes ethnoculturels présentés par les militants de la survivance comme concurrents— à sa carrière qui déjoue le tracé des frontières nationales, il semble lui-même jouer avec les codes de l'identification. Lorsqu'il se dit français ou irlandais, ce n'est pas pour s'identifier à un groupe, mais pour qualifier son tempérament à partir de clichés culturels. Il mobilise ces identités à un niveau strictement symbolique, ne cherchant jamais à se rapprocher des groupes et des institutions qui les promeuvent et les défendent à des fins politiques. Dans un contexte de pression nativiste et d'effacement de l'ethnicité aux États-Unis, son évocation constante du fait qu'il est un *New Englander*, qu'il a fréquenté une grande université du Nord-est américain et qu'il a participé de son propre gré à l'effort militaire au cours des deux Guerres mondiales font foi de sa volonté d'être perçu dans l'espace public comme un Américain sans trait d'union.

Les accusations portées envers Vallée et plus généralement envers la figure du crooner ne sont pas réductibles à la rigidité morale des élites intellectuelles et religieuses canadiennes-

à une certaine Winkie Whitehead, domiciliée à Westmount, Rudy évoque la possibilité de revenir à Montréal bientôt, au cours d'une saison plus clémente ; il croit de la sorte pouvoir faire de meilleures affaires. Il évoque le fait que certains spectateurs ont été plus ou moins cordiaux, mais que dans l'ensemble, ses musiciens et lui se sont sentis les bienvenus.

²³⁵ À propos de l'idée de performance de la nation dans le contexte québécois, voir : Erin Hurley, *National Performance : Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion* (Toronto : University of Toronto Press, 2011).

françaises. Elles sont plutôt le fruit d'une attitude généralisée à travers l'Amérique du Nord envers le nouveau visage de la célébrité qui s'offre au public par le biais des médias. Seulement, dans le contexte culturel du Québec de l'entre-deux-guerres, ces accusations portées envers les médias et leur impact sur le jugement esthétique et la morale des individus s'inscrivent dans la stigmatisation des États-Unis, cette société vue comme délétère qui hypnotise depuis des décennies les familles rurales canadiennes-françaises et les incite à quitter leurs terres pour travailler dans les usines du Nord-est américain.

Si la campagne de canadianisation et de francisation de Vallée ne produit pas les résultats escomptés, autant lors de son passage que dans les années qui suivent, c'est entre autres en raison du contexte médiatique et des ententes de diffusion radiophonique qui limitent son exposition sur le territoire québécois. L'impuissance des publicitaires à faire de Vallée une célébrité canadienne-française témoigne aussi du fait qu'on ne peut inventer l'engouement ni la pérennité de la popularité d'un artiste en vase clos, à l'abri des structures et des contingences historiques, culturelles, sociales, économiques et politiques.

Au cours des années 1950, après avoir tenté de faire carrière dans la production cinématographique et télévisuelle, Vallée se lance dans la plus grande période de tournée de sa carrière — ses activités radiophoniques et cinématographiques l'ayant contraint à passer le plus clair de son temps à New York et à Hollywood au cours des années 1930 et 1940. Il revient sporadiquement au Canada au cours des années 1950 et 1960. Il visite notamment Winnipeg, où il participe le 1^{er} juin 1952 à une revue vaudevillesque de B'nai Brith. Du 30 septembre au 14 octobre 1952, Vallée se produit à nouveau dans différents lieux de socialisation anglophones de Montréal, comme le Ruby Foo's et l'Union House Ballroom. Deux ans plus tard, en février 1954, il est engagé pour un contrat de six jours à Hull²³⁶. Il performera pour une dernière fois dans la province en 1958, à l'occasion d'un contrat à l'hôtel Le Faisan Bleu du 15 au 20 septembre²³⁷. Lors de ses derniers séjours à Montréal, Vallée n'investit pas du tout les

²³⁶ J.P. Maloney et Rudy Vallée, « Contrat pour le Standish Hall de Hull, Québec », 8 décembre 1953, (RVC).

²³⁷ Sid Tapley et Rudy Vallée, « Contrat pour le Faisan Bleu de Montréal, Québec », 27 août 1958, (RVC).

institutions francophones de la ville²³⁸ et ne reçoit pratiquement aucune attention des médias de langue française²³⁹ ; la différence avec le battage médiatique déployé en 1936 est flagrante.

Le 1^{er} février 1954, alors qu'il est en route vers Hull pour s'acquitter de son contrat au Standish Hall, Vallée s'arrête le temps d'un spectacle au Ruby Foo's à Montréal. Quelques jours plus tôt, Vallée partage une colonne de la rubrique « D'une boîte à l'autre » du *Photo-Journal* du 30 janvier avec « l'une de nos plus populaires chanteuses canadiennes-françaises », Alys Robi, « [qui] continue à faire sensation à la Casa Loma²⁴⁰ ». Elle est alors connue dans les cabarets montréalais pour ses interprétations de chansons à saveur latino-américaine et pour avoir pour un temps réussi à percer marginalement « à l'international », c'est-à-dire à Toronto, New York, Los Angeles, Mexico, Rio de Janeiro et Londres. Or, la carrière professionnelle et internationale de la chanteuse a commencé deux décennies plus tôt dans le cadre des tournées de Jean Grimaldi.

²³⁸ Voir : « Singing Star Rudy Vallee at St. Laurent Progress Club Meeting », *The Monitor*, 9 octobre 1952, 1 et Selma Skoll, « Crowded Ballroom Sees Rudy Vallee », *McGill Daily*, 2 octobre 1952, (RVC), [s.p.].

²³⁹ Dans un article du *Canada*, Vallée évoque tout de même ses souvenirs de 1936 : il se rappelle avoir été sévèrement enrhumé et ne pas avoir pu profiter de la ville et de ses plaisirs, de même qu'il parle encore de sa relation avec Léo Le Sieur. « Rudy Vallée n'a jamais oublié », [s.d.] *Le Canada*, (RVC), [s.p.]. Pour la couverture anglophone, voir notamment : « On and Off The Record », *The Gazette*, 6 octobre 1952, (RVC), [s.p.] ; « Famous Singing Star Plays Starlight Roof », *The Gazette*, 3 octobre 1952, (RVC), [s.p.] ; Pat Pearce, « Seeing the Shows With Pat Pearce: Ruby Foo's », *The Herald*, 3 octobre 1952, 16 ; et « Ruby Foo's, Montreal », *Variety*, 8 octobre 1952, (RVC), [s.p.].

²⁴⁰ « D'une boîte à l'autre », *Photo-Journal*, 30 janvier 1954, 45.

Chapitre 4

Pour un spectacle moral et amusant

Jean Grimaldi, les tournées américaines et la culture de la célébrité

*C'est ainsi que pendant une vingtaine d'années
nous avons parcouru les états de la Nouvelle-Angleterre
où je savais qu'il y avait plus de gens d'expression française
que dans tout le Canada¹.*

Jean Grimaldi

Le 27 avril 1936, quelques mois avant le passage de Rudy Vallée au Mount Royal Hotel, un autre chanteur de charme, lui aussi un « étranger » en sol québécois, enregistre une de ses compositions en duo avec Mary Travers — un disque qui s'avèrerait l'un des derniers de la chanteuse. Jean Grimaldi, artiste de variétés d'origine corse, dirige à ce moment les tournées de la Troupe Bolduc de Travers en alternance avec le vétéran Henri Rollin. Dans *Arrête donc, Mary*², une chanson comique aux accents musicaux mi-folkloriques, mi-vaudevillesques typique du répertoire de Travers, les deux artistes s'échangent la réplique sur le thème de la querelle entre mari et femme. Le personnage interprété par Grimaldi tente par tous les moyens de convaincre Madame Bolduc d'abandonner le chant et la scène, la menaçant même pour arriver à ses fins de lui « boucher les deux yeux » — façon imagée et euphémique de parler des ecchymoses découlant de l'administration d'une sévère correction. Travers, combative, lui répond : « si tu lèves la main su' moé, j'vas faire un strike avec toé !³ »

Cette mise en scène humoristique de la violence conjugale et de la résistance de la femme face à l'agression physique de son mari qui présente Madame Bolduc en tant que figure dominante du couple est commune chez Travers. Elle se fonde aussi parfaitement aux thèmes des canevas burlesques interprétés par les comédiens qui prennent de plus en plus de place dans sa troupe au milieu de la décennie, à la suggestion de Jean Grimaldi. Même s'il est lui-même un interprète et un créateur accompli, c'est avant tout pour ce type de conseils et pour sa capacité

¹ Jean Grimaldi, « Notes biographiques pour la rédaction de *Jean Grimaldi présente* », (FJG, MSS433, S1, D4).

² Jean Grimaldi et Mary Travers, *Arrête donc Mary*, 1936, *La Bolduc, l'intégrale* (Montréal : Analekta, 2012), CD.

³ La *strike*, une métaphore liée au baseball, évoque ici la perte de conscience suivant un coup violent à la tête.

à encadrer et à diriger le travail d'autres comédiens, chanteurs et fantaisistes que Grimaldi fait sa marque au cours des années 1930. C'est aussi pour ces raisons qu'il s'établit comme l'un des maîtres de cérémonie et des directeurs de troupes, de théâtres et surtout de tournées les plus influents au sein des circuits théâtraux francophones du Nord-est américain, statut qu'il maintient jusqu'à sa retraite en 1971. Entre la Dépression et la fin de la Seconde Guerre mondiale, à une époque où les scènes théâtrales montréalaises sont en crise et que les artistes doivent partir sur la route pour conquérir de nouveaux marchés, ses troupes se démarquent de la concurrence en offrant une présence saisonnière et récurrente dans les villes ouvrières de la Nouvelle-Angleterre. Il donne la chance aux migrants et à leurs descendants d'admirer des artistes en voie de se loger au panthéon de la culture populaire québécoise : Mary Travers, Olivier Guimond père et fils, Manda Parent, Alys Robi, Muriel Millard⁴, Willie Lamothe et Jean Lapointe, pour n'en nommer que quelques-uns.

C'est surtout en sa qualité de médiateur que je convoquerai Grimaldi au cours de ce chapitre. Au zénith de sa carrière, entre le début de la Seconde Guerre mondiale et la fermeture du théâtre Radio Cité en 1956, Grimaldi bénéficie d'une grande renommée au Québec, en Ontario, au Nouveau-Brunswick et en Nouvelle-Angleterre. Son nom coiffe l'affiche des spectacles qu'il produit et sert de sceau de qualité à leur contenu. Or, il demeure davantage un promoteur de la culture de la célébrité qu'un bénéficiaire de ses effets. Comme le rappelle Muriel Millard, pour Jean Grimaldi, « tout le monde était des vedettes⁵ ». En ce sens, Grimaldi doit être considéré comme l'un des principaux bâtisseurs du vedettariat médiatique au Québec. Il est au moins en partie tributaire du succès et de la pérennité de nombreuses carrières et de pratiques culturelles toujours influentes dans la province, comme le théâtre à sketches, la comédie de situation et les spectacles d'humour. Surtout, aux yeux de Grimaldi, ce succès et cette pérennité sont indissociables de leurs passages récurrents dans les villes à forte concentration francophone de la Nouvelle-Angleterre, comme en témoigne cet extrait des notes qu'il prend en prévision de la rédaction de sa biographie par Jacques Cimon et Philippe Laframboise :

⁴ Dans ce chapitre, son prénom sera toutefois épilé « Murielle » lorsque les documents de l'époque le citent ainsi.

⁵ Sylvain Lampron, *Jean Grimaldi : Figure de proue* (Montréal : Les Productions Le Carrefour, 1996), DVD. Remerciements à Carmel Dumas, scénariste du documentaire, pour le gracieux prêt du document.

Pendant plusieurs années, la troupe de Jean Grimaldi a fait des tournées en Nouvelle-Angleterre et les salles bien que très spacieuses ne suffisaient pas à contenir tous les compatriotes qui souhaitaient assister à ses spectacles récréatifs et amusants. Grâce à lui, la population franco-américaine a pu tour à tour applaudir des artistes de grand talent⁶.

Comment ce migrant corse mû par le rêve américain, attiré et fasciné par l'éclat de la culture produite aux États-Unis, en est-il venu à être considéré par ses pairs et par le public comme le « patriarche du show-business québécois⁷ » et à devenir l'une des principales courroies de transmission culturelle entre le Québec et les communautés franco-américaines ? Plus précisément, quel rôle a-t-il joué, en compagnie de ses artistes, dans le maintien d'une socialisation francophone en Nouvelle-Angleterre dans les décennies qui ont suivi l'accalmie des grandes migrations ?



7. Jean Grimaldi avec Ti-Mousse et Ti-Gus en 1957⁸

Ce chapitre débute par une incursion dans le récit des débuts artistiques et professionnels de Grimaldi à Montréal entre 1927 et 1932. C'est à ce moment qu'il perfectionne sa maîtrise des différents métiers de la scène, un apprentissage qui facilitera plus tard sa transition comme directeur de troupe. Il fait également l'expérience des hiérarchies culturelles présentes dans les milieux des arts et du divertissement à Montréal au tournant des années 1930. Il côtoie autant Honoré Vaillancourt et Henri Poitras, des artistes généralement respectés par les critiques

⁶ Grimaldi, « Notes biographiques ».

⁷ « “Salut à Jean Grimaldi !” On a fêté le patriarche du show-business québécois », *Écho-Vedette*, 3 au 9 février 1990, 40.

⁸ Société Radio-Canada (don de Francine Grimaldi), « La vie et l'oeuvre de Jean Grimaldi », *Aujourd'hui l'histoire*, 19 avril 2018, <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/episodes/404823/audio-fil-du-jeudi-19-avril-2018>.

culturels ; que Rose Ouellette, Olivier Guimond père ainsi qu'Arthur et Juliette Petrie, des artistes de la scène burlesque extrêmement populaires auprès du public, mais pratiquement ignorés par les médias montréalais de la période. Ces expériences comme participant et comme observateur lui permettent rapidement d'assimiler les discours discordants sur la culture dans le contexte sociopolitique singulier du Québec de l'entre-deux-guerres, où l'on négocie encore les contrecoups du phénomène migratoire qui a dispersé des centaines de milliers de francophones à travers le Canada et le nord-est des États-Unis. Sa rencontre et son partenariat avec Mary Travers s'avèrent décisifs dans la façon dont il se positionne dans les industries culturelles du Québec en ciblant de façon singulière le marché franco-américain. Avec elle, il imaginera la possibilité d'offrir des spectacles à la fois moraux et amusants, exempts de jugement envers le degré « d'assimilation » ou « d'acculturation » de son public aux États-Unis.

Le système de tournées et l'angle publicitaire adoptés par Grimaldi se trouvent à la rencontre de ceux de Travers et de Vallée entre la fin des années 1920 et le milieu des années 1930. À partir de 1936 et jusqu'au milieu des années 1950, ses troupes comportent souvent des artistes dits folkloristes, mais mettent surtout en vedette les comédiens issus de la scène burlesque montréalaise ainsi que des chanteurs de charme et des chanteuses de genre comme Lionel Parent et Alys Robi. En sol américain, ses spectacles grand public prennent une connotation identitaire particulière, puisqu'ils offrent une alternative non seulement au divertissement anglophone, mais aussi aux entreprises culturelles nationalistes et traditionalistes comme les festivals de la Bonne Chanson, initiés par l'abbé Gadbois, ou aux représentations plus nichées des troupes dramatiques comme les Compagnons de Saint-Laurent ou la troupe Barry-Duquesne-Deyglun qui arpentent aussi les routes de la Nouvelle-Angleterre.

Dans les années 1930, les artistes de Grimaldi sont peu médiatisés dans la métropole, ce qui ne l'empêche pas de mettre à profit les codes de la célébrité pour promouvoir leurs passages en Nouvelle-Angleterre. Il les présente comme de grandes vedettes montréalaises ou canadiennes et insiste sur leur présence, même lorsque marginale, à la radio et sur disques. Progressivement, cette stratégie s'avère fructueuse ; plusieurs des artistes qu'il soutient deviennent des présences récurrentes dans les journaux et les magazines culturels montréalais et s'établissent de façon pérenne à la radio puis à la télévision.

Le ton adopté par Grimaldi dans sa promotion est particulièrement bien adapté au contexte socioculturel des francophones de la Nouvelle-Angleterre. En leur offrant des spectacles en français sans insister sur leur caractère identitaire ; et en leur présentant un contenu varié et accessible, plutôt que des productions autoritaires d'un point de vue esthétique, Grimaldi assume un rôle transitoire important pour ces communautés. À cet effet, il ne semble pas anodin que le principal médiateur culturel non institutionnel entre le Québec et les francophones de la Nouvelle-Angleterre ait été lui-même un migrant, animé de la même agentivité que ceux qui ont fait le choix de s'établir au sud de la frontière avant la Grande Dépression.

1. De Bastia à Montréal : le rêve américain et la réalité migratoire

Jean Grimaldi naît à Bastia, en Corse, le 7 octobre 1898. Son père est ébéniste, un métier qu'il pratiquera lui-même de nombreuses années après avoir quitté l'école. Au cours de la Première Guerre mondiale, il s'enrôle aux côtés de son frère jumeau François et de son frère aîné Antoine dans le 173^e régiment d'infanterie où il porte le matricule 1451. La guerre le marque durablement ; il fait l'expérience des tranchées et doit être hospitalisé pendant plusieurs semaines pour cause de maladie en 1918⁹. Grimaldi racontera plus tard que c'est à ce moment qu'il rencontre des soldats canadiens-français du Royal 22^e régiment¹⁰. Il apprend dès lors avec étonnement la possibilité de vivre en français en Amérique du Nord, un facteur déterminant dans sa décision d'y migrer quelques années plus tard. Grimaldi quitte la Corse en 1919 avec son jumeau. C'est au théâtre Alcazar de Marseille que débudent ses activités artistiques comme chanteur et comme comédien dans de petits rôles¹¹. Il entreprend la traversée vers le Québec en 1927. Qu'il ait pris ou non cette décision en raison de la promesse qu'il aurait faite aux soldats canadiens-français de leur rendre visite dès qu'il en aurait l'occasion relève ultimement de l'anecdote. Il est par contre d'intérêt de mentionner que cette décision l'inscrit dans deux tendances migratoires, l'une familiale et l'autre professionnelle.

⁹ Il sera envoyé en troisième ligne dans l'Oise. Voir : « Allocations aux anciens combattants », (FJG, MSS433, S1, D5). Il perçoit jusqu'à la fin de sa vie une rente pour son service au cours de la Première Guerre mondiale.

¹⁰ Jacques Cimon et Philippe Laframboise, *Jean Grimaldi présente* (Montréal : Ferron, 1973), 21.

¹¹ Il vit aussi à Paris pendant quelques mois sans arriver à décrocher d'emploi stable dans le milieu artistique. *Ibid.*, 23-29.

Grimaldi use de certaines stratégies propres à la migration en chaînes. Il prend la décision de partir de la Corse de concert avec ses frères Pierre, Ignace, Antoine et François, dans l'espoir de pouvoir se soutenir une fois arrivés en Amérique¹². Grimaldi pose le pied au Québec le 26 juin 1927, deux jours avant son jumeau François. Les frères s'installent dans le « Faubourg à m'lasse », ancien quartier à l'époque situé dans l'actuel secteur Centre-Sud de Montréal. Ils pratiquent d'abord divers métiers, dont l'ébénisterie, et tentent de lancer une entreprise de fabrication de cabinet de bois pour les radios¹³. L'expérience migratoire n'a pas le même impact sur tous les membres de la fratrie. Outre Jean, ils retourneront tous éventuellement s'établir en Europe. Du lot, son aîné Antoine est celui qui reste le plus longtemps en Amérique ; il contribue d'ailleurs aux activités professionnelles de Grimaldi jusqu'en 1951.

La deuxième tendance dans laquelle Grimaldi s'inscrit concerne les pratiques d'exil des artistes européens francophones en Amérique du Nord. Depuis la fin du 19^e siècle, de nombreux comédiens, acteurs et directeurs de troupes choisissent de déplacer leur activité professionnelle à Montréal dans l'espoir d'y trouver le tremplin nécessaire pour entreprendre une carrière américaine. Jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, la plupart d'entre eux s'établissent toutefois durablement dans les troupes théâtrales montréalaises, tout en participant occasionnellement à la programmation des théâtres francophones de la Nouvelle-Angleterre.

C'est le cas de l'acteur et directeur artistique français Paul Cazeneuve, de son véritable nom Georges Alba, une figure centrale du développement du théâtre professionnel à Montréal. Il débute sa carrière professionnelle aux États-Unis alors que son père enseigne le chant à Harvard. Il s'établit à Montréal au tournant du 20^e siècle et contribue grandement aux succès du Théâtre National Français au cours de la décennie suivante. En 1917, il est au centre d'un projet de troupe française permanente à Manchester, New Hampshire, où l'on souhaite établir une culture théâtrale digne de ce nom et « faire de la propagande française¹⁴ ». Les promoteurs souhaitent que la troupe soit en résidence trois jours par semaine à Manchester et qu'elle

¹² Dans sa biographie, Grimaldi dit être arrivé le premier et avoir convaincu ses frères. Or, les recherches effectuées par Marie-Paule Grimaldi, sa petite-fille, dans les archives familiales ont plutôt permis d'établir qu'ils sont tous arrivés à quelques semaines d'intervalle en 1927 et que c'est plutôt son cadet Pierre qui arrive le premier. D'ailleurs, je tiens à Marie-Paule Grimaldi pour sa collaboration d'une valeur inestimable à la réalisation de ce chapitre.

¹³ *Ibid.*, 35.

¹⁴ « Paul Cazeneuve », *La Presse*, 4 août 1917, 12.

parcoure les autres centres franco-américains le reste du temps. Cazeneuve finit ses jours à Hollywood où il tente, sans grand succès, de s'établir comme acteur de cinéma.

C'est aussi le cas de l'acteur et directeur de troupe Jean Nel, qui partagent son temps entre des scènes du Québec et des États-Unis dès son arrivée en Amérique du Nord. Nel joue notamment au Belmont Theatre de New York, temporairement renommé Théâtre Parisien au tournant des années 1920, et « à titre de jeune premier de la Troupe Française de Lewiston¹⁵ » pour laquelle travaille aussi l'actrice belge Henriette Berthaut. Le directeur de la troupe Jean Nel-Tremblay, J. R. Tremblay, natif du Québec, « est aussi bien connu dans l'Ontario, le Nouveau-Brunswick et la Nouvelle-Angleterre que dans la Province de Québec » grâce à ses tournées d'été¹⁶.

Entre 1900 et 1930, il est ainsi fréquent pour les artistes de la scène montréalaise, qu'ils soient originaires d'Europe ou du Québec, de partir pour des séjours prolongés au sein de troupes théâtrales de la Nouvelle-Angleterre¹⁷. Celle d'André Roman, qui met notamment en vedette Armand Leguet, un futur acteur de feuilletons radiophoniques montréalais, est en résidence au Théâtre Priscilla de Lewiston pendant 16 semaines en 1925 et 1926¹⁸. Leguet joue trois saisons consécutives à Lewiston et à Woonsocket dans la pièce « Cœur de Canadien » de Joseph Archambault, alors connu sous son nom d'artiste Palmieri. Raoul Lery, un des artistes de scène engagés par Grimaldi dans les années 1930 et 1940, débute pour sa part sa carrière par une « tournée de deux années en Nouvelle-Angleterre en compagnie de Maurice Castel¹⁹. » Fred Barry, acteur et directeur de troupe montréalais fils d'immigrant irlandais associé à la diffusion et à la normalisation au Québec d'un jeu de scène plus naturel, misant sur la simplicité, le

¹⁵ « La Troupe Jean Nel-Tremblay », *Canada qui Chante*, mai 1927, 2.

¹⁶ D'autres le font de façon ponctuelle. La troupe de Paul Marcel, « ancien directeur du théâtre de l'Académie de Musique » de Paris qui a été « engagé par M. Driscoll, gérant de l'Orphéum de Montréal pour organiser une troupe de comédie française », s'engage par exemple en octobre 1911 dans une tournée à Québec, Montréal, Sherbrooke, Ottawa et dans « les principales villes de la Nouvelle-Angleterre » où il se voit accorder le patronage du clergé. C'est aussi le cas de la troupe de M.J.A. Gauvin qui se déplace le temps d'une tournée en 1929 avec la pièce « Trois Jeunes Filles » tirée du « répertoire léger moderne ». Voir : FX Lenoblet Duplessis, « C'est à Québec qu'elle débute », *La Presse*, 30 juin 1911, 2 et « Trois jeunes filles aux Folies Bergères », *Le Canada*, 5 février 1929, 3.

¹⁷ Elzéar Roy, le fondateur des Soirées de famille du Monument-National, est un des premiers directeurs de troupe théâtrale à tenter sa chance aux États-Unis lorsqu'il produit en 1901 une tournée des « principaux centres du Québec et de la Nouvelle-Angleterre ». « Mort de M. Elzéar Roy », *L'illustration nouvelle*, 13 mars 1941, 7.

¹⁸ « Armand Leguet, du "Mauvais fils" à "Pit Caribou" en passant par "Cou croche" », *Radiomonde*, 1^{er} février 1947, 10.

¹⁹ « M. Raoul Lery, directeur artistique de Cardinal Amusement », *La Revue du Théâtre*, 15 avril 1928, 6.

« vrai », « l'authentique » plutôt que sur les effets dramatiques²⁰, fait sa marque au Théâtre Canadien dans la décennie 1910 avant de jouer régulièrement sur les planches des théâtres de la Nouvelle-Angleterre au cours des deux décennies suivantes²¹.

Henri « Dauvillier » Poitras, un autre vétéran du milieu théâtral au Québec et des scènes montréalaises comme l'Arcade et le Stella, avec qui Grimaldi effectue certaines de ses premières tournées, est aussi un habitué des scènes américaines²². Après avoir fait ses classes sous la direction de Palmieri et de Barry, il passe quelque temps au sein de la troupe du Théâtre Priscilla entre mars et mai 1925 sous la direction de Roman. Il participe aussi à une grande tournée des principales villes de la Nouvelle-Angleterre en 1927, après avoir terminé un engagement au Théâtre Saint-Denis de Montréal²³. Bien avant les années 1930, la tournée n'est donc pas un phénomène unidirectionnel qui amène les grandes troupes américaines et françaises sur les scènes du Québec. Cependant, ces activités itinérantes ont un rayonnement limité et elles sont soit très ponctuelles, voire événementielles, soit saisonnières. Surtout, elles se limitent au milieu du théâtre dramatique et n'incluent pas les artistes de la scène burlesque francophone émergente de Montréal de laquelle Grimaldi tirera la plupart de ses têtes d'affiche au cours des décennies suivantes.

1.1 Débuts professionnels à Montréal et sur la route

Grimaldi obtient son premier rôle de soutien à Montréal comme ténor dans la pièce « Mignon » de la Société canadienne d'opérette, alors dirigée par Honoré Vaillancourt²⁴. Selon l'artiste, il est ensuite engagé en tant que « troubadour chantant » pour une tournée dans une « Troupe de Noirs » qui doit partir en province pour trois mois, mais qui revient à Montréal après une semaine, le public n'étant pas au rendez-vous. Il intègre ensuite temporairement la troupe Rollin-Nohcor pour y jouer le jeune premier dans la pièce « La Griffes », adaptée des écrits d'Émile Zola. En 1928, il est engagé au Théâtre National de Montréal dans le cadre des

²⁰ Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival : Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011), 31-32.

²¹ Jeanne Frey, « Le "Grand Fred" Barry tel qu'il fut au cours de sa carrière », *Télé-Radiomonde*, 29 août 1964, 12.

²² Il fera sa marque à la fin des années 1930 comme comédien à la radio notamment dans *Les belles histoires des pays d'en haut* et dans *Vie de famille*.

²³ Ondin, « Henri Poitras », *Radiomonde*, 22 avril 1939, 17-18.

²⁴ « Scénario, textes et notes d'entrevues de Jean Grimaldi », (FJG, MSS433, S2, D17).

productions musicales du baryton Hector Pellerin qui cherche alors des chanteurs pour s'entourer. Grimaldi apprend ainsi le rôle de *chorus boy*, nom donné aux chanteurs accompagnateurs des orchestres de danse, comme c'est le cas de Bing Crosby au même moment à New York²⁵. Il commence dès lors à composer ses propres pièces musicales ; il gagne notamment un concours auprès de ses pairs qui lui permet de produire sa pièce « Les Pêcheurs d'Islande » en 1929 au National.

À cette époque, Olivier Guimond père et sa femme Effie Mack tiennent souvent la vedette du National et de l'Arcade, après avoir effectué quelques séjours professionnels en anglais aux États-Unis²⁶. Ils passent par exemple une dizaine de semaines à Détroit, au Michigan, où ils auraient « enregistré un gros succès²⁷ ». Sans que l'on utilise les termes burlesque, vaudeville ou jazz, la description des talents de Guimond publiés dans les quotidiens de l'époque montre bien comment ses pratiques s'inscrivent dans la même culture urbaine nord-américaine de la fin des années 1920 que celles de Vallée et de ses collègues. On évoque sa polyvalence en disant de lui qu'il est un brillant comédien qui n'a pas « recours aux grimaces pour provoquer l'hilarité », « un grand danseur et un excellent musicien » qui « joue le saxophone avec une belle maîtrise » et pour qui « les glissades des contretemps n'ont rien d'inconnu²⁸ ». Comme partout ailleurs en Amérique, les troupes vaudevillesques et burlesques déploient alors un grand nombre d'artistes, notamment des « lignes de filles » qui s'occupent d'animer les intermèdes et d'accompagner les numéros musicaux. À propos de ces années, Grimaldi dira au début des années 1970 que : « [c]'était la belle époque du vaudeville, du burlesque, genre de Comédia Dell'Arte qui subsiste encore²⁹. »

²⁵ Sylvain Lampron, *Jean Grimaldi : Figure de proue* (Montréal : Les Productions Le Carrefour, 1996), DVD.

²⁶ Il débute la revue « Tizoune » au National en mai 1925, qui met en scène une quarantaine de comédiens. Herbert Whittaker et Jonathan Rittenhouse, *Setting the Stage: Montreal Theater, 1920-1949* (Montréal : McGill-Queens University Press, 1999), 208.

²⁷ « Tizoune au "His Majesty's" », *La Tribune*, 12 juin 1929, 8. Guimond se rend probablement à Détroit grâce à la chaîne d'établissements vaudevillesques de John Sparrow, propriétaire du Théâtre Royal de Montréal, et de Henry Jacobs. Leur chaîne s'étend alors de Québec à Détroit. Voir : Jean-Marc Larrue, « Entrée en scène des professionnels, 1825-1930 », dans Renée Legris et al., *Le théâtre au Québec, 1825-1980* (Montréal : VLB, 1988), 40-41.

²⁸ « Tizoune », 8.

²⁹ Cimon et Laframboise, *Grimaldi présente*, 43.

1.2 La scène des variétés, du music-hall, du vaudeville et du burlesque à Montréal

Jean Grimaldi n'est pas un artiste burlesque à proprement dit. Comme chanteur et comédien, puis comme directeur de troupes, sa pratique se situe plus largement dans le milieu des variétés et du musical-hall. De tous les directeurs de tournées de l'entre-deux-guerres, il est toutefois celui qui puise le plus de ses artistes dans la scène burlesque montréalaise. Les *burlesquers* montréalais sont les principales vedettes de ses soirées de variétés. L'historienne du théâtre Chantal Hébert propose une définition synthétique et « authentique » de ce burlesque pratiqué des années 1920 aux années 1950 au Québec, basée sur l'usage qu'en ont fait les professionnels du milieu. Ce burlesque est : « hérité des États-Unis, fait de chant, de musique, de théâtre et de danse, qui fera penser, tantôt à la *commedia dell'arte*, puisqu'il comporte en outre des comédies et des sketches, improvisés sur de sommaires canevas transmis d'une génération d'acteurs à l'autre, et auxquels s'ajoutent enfin des numéros de variétés³⁰ ». La principale distinction du burlesque en regard des autres types de spectacles s'y apparentant comme le vaudeville, le music-hall et les variétés serait la « ligne de filles »³¹. Les artistes féminines comme Rose Ouellet, Manda Parent, Juliette Petrie et Mary Travers y jouent un rôle central et prennent de plus en plus de place dans les années 1930.

Jean-Marc Larrue compare pour sa part le burlesque au vaudeville américain et à d'autres formes de spectacles de variétés américains de la seconde moitié du 19^e siècle :

[...] le spectacle burlesque est un spectacle hybride, éclaté, fait d'une succession de numéros et de sketches sans rapport les uns avec les autres : un bref acte comique en ouverture, un numéro musical joué par l'orchestre ensuite, une chanson, un tour de force, une curiosité, un numéro de danse, plus ou moins suggestif, parfois une ligne de filles (les héritières des « chahuteuses » du café-concert), une farce musicale, une chanteuse d'opéra, un autre morceau musical et, en grande finale, un spectacle farcesque de trente à quarante minutes, à la limite de l'allégorie - mais sans masque, comportant des morceaux chantés, mimés ou dansés et regroupant souvent, mais pas forcément, tous les participants des numéros antérieurs³².

Selon Larrue, à la fin des années 1860 aux États-Unis, le terme burlesque désigne la grande finale des spectacles de variétés. Son usage s'y confond ensuite avec celui des variétés au moins

³⁰ Chantal Hébert, *Le burlesque au Québec : un divertissement populaire* (LaSalle : Hurtubise HMH, 1981), 6.

³¹ *Ibid.*, 9.

³² Jean-Marc Larrue, « Le burlesque québécois : l'avant garde version "peuple" », *Jeu* 3, 04 (2002) : 87.

jusqu'aux années 1890³³. Ce serait par simple précaution publicitaire que les promoteurs de spectacles créent la catégorie « vaudeville américain » à la fin du 19^e siècle pour nommer les spectacles de variétés dans leur forme épurée et policée³⁴. Pour Larrue, les catégories « vaudeville » et « burlesque » font alors tomber le terme « variétés » en désuétude dans le circuit des spectacles nord-américain. Ils permettent d'identifier la moralité des contenus et par conséquent le public visé. Comme il a été possible de l'observer au chapitre 3, les termes « variety » et « vaudeville » redeviennent quasiment interchangeables au tournant des années 1930 dans la promotion des spectacles scéniques et radiophoniques de Rudy Vallée, comme le sont les termes « burlesque » et « revue » au Québec au cours des années 1920³⁵. De même, au moment de leur carrière active dans les années 1920 à 1950, les artistes de la scène théâtrale populaire montréalaise utilisent alternativement les termes « burlesque » et « vaudeville » pour parler de leur pratique. Jusqu'aux années 1960, ils incluent aussi souvent le terme « fantaisiste » à cette définition large des spectacles de variétés pour qualifier les artistes qui pratiquent à la fois la chanson, la comédie, la danse et le jeu sur les planches des théâtres de la métropole.

En plus de la distinction commerciale entre le vaudeville et le burlesque, les artistes se livrant aux formes de spectacles comiques, populaires et multidisciplinaires se voient jugés au cours de la période d'entre-deux-guerres à partir des critères esthétiques comme le désintéressement et la sincérité. C'est ce qui crée une différence de nature et de valeur entre, par exemple, le théâtre burlesque d'Olivier Guimond père et les revues de l'auteur et comédien Gratien Gélinas. La réaction suscitée par les nouvelles formes médiatiques et artistiques au cours de la première moitié du 20^e siècle mène à la création de hiérarchies fermes entre les différentes formes artistiques et entre les artistes : « Il y aurait différents comiques, un comique paradoxalement sérieux, qui serait fondé sur la sincérité, sur la nécessité constante de la conviction, sur l'engagement de l'acteur envers son personnage, sur son unité, ce serait le "haut comique", et il y aurait l'autre, ou tous les autres, les "bas comiques" auxquels ces qualités

³³ *Ibid.*, 88.

³⁴ *Ibid.*, 89. Larrue donne en exemple les clauses des contrats établis par Benjamin Keith, géant des circuits de spectacles nord-américains du tournant du 20^e siècle à qui on attribue en partie la création du vaudeville américain. Ces clauses incluent par exemple la résiliation du contrat avec l'artiste s'il utilise des termes qui risquent de choquer l'oreille des femmes et des enfants, comme « son of a gun » ou encore « damn ».

³⁵ *Ibid.*

seraient totalement étrangères³⁶. » L'appréciation du burlesque par les critiques culturels se bute aussi au défaut d'originalité exigé par l'esthétique moderniste. Les Guimond, Petrie et autres as de la scène burlesque se spécialisent dans la reproduction et le renouvellement de canevas et de stéréotypes maintes fois utilisés. Leur dévouement artistique se situe plutôt au niveau de la performance qu'à celui du texte³⁷. Cette approche contribue selon Larrue à la « lisibilité » et au caractère « transculturel » de leur œuvre, qui peut être appréciée par le public multilingue, hétérogène et souvent migrant des métropoles nord-américaines :

Quand le héros burlesque est triste, il pleure ; quand il est fâché, il frappe ; quand il aime, il embrasse ; quand il a peur, il tremble. Dans l'urgence de l'action, il n'y a aucune place pour l'ambiguïté, le doute, et les objets qui peuplent cet univers scénique ont la même netteté symbolique : la fleur est l'amour ; la bouteille, l'ivrognerie ; le rouleau à pâtisserie, la jalousie³⁸.

Le boulevard Saint-Laurent de Montréal est au cours de la première moitié du 20^e siècle à la fois le terreau fertile des scènes théâtrales populaires et le lieu d'établissement et de socialisation des communautés migrantes de la métropole³⁹. Dans ce contexte effervescent, le français et l'anglais se mélangent sur scène, une pratique facilitée par la primauté du jeu corporel sur le texte et par le fait que nombre d'artistes burlesques comme Guimond et Petrie sont eux-mêmes originaires d'Ontario et sont bilingues.

Le format du canevas utilisé permet aussi une grande flexibilité de la part des artistes : « L'improvisation a été aussi vitale au burlesque qu'elle l'a été au jazz. Un spectacle burlesque est une aventure, celle d'une parole naissante dont on ne sait qu'une chose, c'est qu'elle se conclura bien⁴⁰ ». Dans le burlesque, l'originalité ne repose donc pas sur la création littéraire, mais sur l'improvisation, l'adaptation et l'interprétation. Chantal Hébert rappelle par ailleurs que même si les artistes affiliés à la scène burlesque comme Grimaldi confient avoir traduit des centaines de pièces du répertoire américain, l'analyse des textes révèle de grandes disparités de styles et de thèmes entre les « originaux » et les « copies ». Les histoires de cocuage deviennent par exemple des histoires de demandes en mariage ; on ne conserve souvent que la structure et

³⁶ *Ibid.*, 91.

³⁷ *Ibid.*, 92-93.

³⁸ *Ibid.*, 93.

³⁹ *Ibid.*, 94.

⁴⁰ *Ibid.*, 96.

certaines effets du canevas initial⁴¹. Alors que le burlesque américain évolue entre 1900 et 1930 pour intégrer des numéros érotiques mettant de l'avant des numéros de danses osées et d'effeuillage⁴², le burlesque montréalais se développe plutôt en continuité de la forme popularisée aux États-Unis entre 1850 et 1880, présentant des sketches théâtraux comiques et légèrement subversifs⁴³. On y perpétue la tradition de transgression par la douce revanche de l'ouvrier sur le bourgeois ou de la femme sur son mari.

La crise économique, à Montréal comme ailleurs en Amérique du Nord, est accompagnée d'une crise dans le milieu théâtral. Les compagnies de théâtre peinent à concilier les exigences artistiques de la critique et d'un public d'initiés avec les nécessités commerciales qui leur sont imposées⁴⁴. Comme le mentionne Robert C. Allen, ce sont les sphères les plus modestes du milieu culturel, comme le burlesque, qui s'adaptent le mieux à ces périodes de difficulté économique :

Vaudeville became a solidly middle-class form in the theatrical seasons immediately following the depression of 1893. After a less severe but nevertheless serious economic downturn in 1907, movie producers and exhibitors moved quickly to attract middle-class patrons [. . .] Entrepreneurs of those « lower » forms find it possible to attract « high-class » talent at bargain-basement rates, and, when legitimate theaters fail during economic depressions, to move their operation into larger and more elaborate theater⁴⁵.

C'est ce contexte qui permettra aux producteurs et directeurs de tournées francophones comme Jean Grimaldi de réunir des troupes « toutes étoiles » au cours des années 1930 et 1940. On assiste par exemple à la réunification de membres des troupes Petrie et Guimond, et des artistes normalement attirés à une salle en particulier se voient contraints d'évoluer dans différentes productions, parfois itinérantes. Selon Larrue, cette période de grande mobilité est d'ailleurs capitale dans le développement et dans l'implantation d'une culture du théâtre et du spectacle

⁴¹ Voir à ce sujet : Chantal Hébert, « Convergences et divergences du burlesque québécois et du burlesque américain », *L'Annuaire théâtral*, 2 (1987) : 8-17.

⁴² Robert C. Allen, *Horrible Prettiness : Burlesque and American Culture* (Chapel Hill : University of Carolina Press, 1991), 249. Cette orientation grivoise pourrait être attribuable à l'évolution des *cooch dances*, des danses érotiques, et à l'influence du succès français des Folies Bergères.

⁴³ *Ibid.*, 243-289.

⁴⁴ Jean-Marc Larrue, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *L'Annuaire théâtral*, 23 (1998) : 25-26 : « En 1914, Montréal comptait huit troupes francophones relativement stables. Au début des années 1930, à part le Stella, qui fait à peine ses frais — pour un temps —, et la Société canadienne d'opérette d'Honoré Vaillancourt, qui offre une trentaine de spectacles annuellement, rares sont les troupes qui survivent plus d'une saison. »

⁴⁵ Allen, *Horrible Prettiness*, 250.

de scène à travers le Québec. Larrue résume bien l'enchevêtrement des problématiques matérielles, économiques, artistiques et esthétiques liées à la mobilité des troupes au cours des années 1930 et 1940. Il place d'ailleurs Grimaldi au cœur du phénomène :

Née de nécessités économiques, la tournée ouvrit l'ensemble du Québec au théâtre. Jean Grimaldi affirmait encore récemment avoir joué dans toutes les salles paroissiales et dans tous les sous-sols d'église québécois. C'est vraisemblable. Mais il faut comprendre que, joué dans des conditions matérielles difficiles — faute d'équipement de scène adéquat, d'éclairage, parfois de scène — et devant un public théâtralement vierge qui en voulait pour son argent, le théâtre dut s'adapter. Ce qu'il gagna en efficacité — dans l'art de dérider ou d'émouvoir les publics ruraux — il le perdit sans doute en subtilité. [...] Mais cette ère des tournées, qu'on considère à tort comme une période sombre de notre histoire dramatique, principalement parce qu'elle ne laissa pas de traces, ni d'œuvres écrites, fut l'une des plus vigoureuses de l'activité théâtrale locale. C'est d'elle qu'émergea Gratien Gélinas, c'est d'elle que naquit toute une tradition esthétique, c'est d'elle que la radio tira ses meilleurs éléments !⁴⁶

Les premières expériences artistiques professionnelles de Grimaldi à Montréal se font donc sous le signe de la diversité des pratiques et des milieux. Il touche à l'opérette, au mélodrame, à la chanson populaire et aux comédies musicales, de même qu'au théâtre burlesque et vaudevillesque. Il côtoie à la fois les artistes du « réseau des Veillées » et ceux du « réseau des Lyriques » étudiés par Luc Bellemare. Il partage la scène avec les vedettes d'un théâtre plus légitime comme Fred Barry et Henri Poitras, de même qu'avec celles du théâtre burlesque comme Rose Ouellette et Olivier Guimond père. Tous ces artistes et ces formes artistiques aux statuts culturels évolutifs font toutefois partie des pratiques culturelles grand public qui sont la plupart du temps ignorées par les critiques culturels de l'époque, comme Henri Deyglun et Frédéric Pelletier, parce que jugées « commerciales⁴⁷ ». Grimaldi y développe la capacité d'adapter son jeu, son chant et sa tenue sur scène à différents contextes de production, un apprentissage qui s'avère crucial dans les années suivantes, alors qu'il prend lui-même le rôle de directeur de tournées, de troupes et de théâtres.

⁴⁶ Larrue, « Entrée en scène », 60.

⁴⁷ André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue, *Les nuits de la « Main »*. Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991) (Montréal, VLB, 1993), 80.

1.3 Les débuts de l'époque des tournées : contexte culturel et médiatique

En 1932, Grimaldi participe à des tournées théâtrales avec Henri Poitras, acteur dramatique jouissant d'une certaine renommée dans la province⁴⁸. L'événement le plus marquant de l'année demeure toutefois le début de son association professionnelle avec Mary Travers, qui l'engage pour diriger ses tournées en lui offrant 35 \$ par semaine, un salaire de loin supérieur à ce qu'il gagne normalement à l'Arcade ou au National⁴⁹. Ensemble, ils se concentrent au départ aux alentours de Montréal, mais ils organisent ensuite plusieurs tournées de la Troupe du Bon Vieux Temps au Québec, puis en Ontario, au Nouveau-Brunswick et en Nouvelle-Angleterre. À partir de ce moment, et jusqu'à la fin des années 1960, Jean Grimaldi, sa famille et ses artistes sillonnent les routes avec régularité, au point où le nom Grimaldi devient synonyme de mobilité dans l'espace transnational francophone du Nord-est américain.

L'activité de tournées au Canada des troupes menées par Grimaldi entre 1932 et 1968 est incessante et difficilement quantifiable. Certaines couvrent de grandes portions de territoire, alors que d'autres sont régionales. La majorité d'entre elles s'inscrivent dans la vaste catégorie des spectacles de variétés, mais les artistes engagés proviennent de milieux culturels hétéroclites, allant de la scène burlesque montréalaise des années 1930 et 1940 à celle des groupes musicaux yéyés et fantaisistes des années 1950 et 1960. À partir de la fin des années 1940, il dirige simultanément jusqu'à trois troupes différentes en déplacement constant à travers l'est du Canada et des États-Unis, notamment grâce à l'aide de sa femme Fernande Dalcourt et de son frère aîné Antoine qui partent sur la route lorsque Grimaldi est occupé par ses théâtres. Il me serait par conséquent impossible de couvrir l'ensemble de ces pratiques de façon précise et complète dans le cadre de ce chapitre. Ce sont ses activités professionnelles aux États-Unis qui retiennent ici mon attention. Grimaldi réussit là où tous ses compétiteurs directs et indirects échouent : il arrive à implanter un circuit de tournées de la Nouvelle-Angleterre qui perdure pendant plus de deux décennies.

Selon Rose Ouellette, les directeurs de théâtre se sont mis à se déplacer surtout après 1927, à la suite de l'incendie du 9 janvier au Laurier Palace qui entraîne la mort de 78 enfants⁵⁰.

⁴⁸ Grimaldi, « Notes biographiques ».

⁴⁹ David Lonergan, *La Bolduc, la vie de Mary Travers (1894-1941)* (Bic/Gaspé : Isaac-Dion/Musée de la Gaspésie, 1992), 129. Alfred Nohcor organise certains des spectacles de Travers en juillet 1932.

⁵⁰ Sylvie Madore, *Le siècle de la Poune* (Montréal : Société Radio-Canada/CFP, 1997), VHS.

Cet incident malheureux déclenche de fortes réactions du milieu politique et amène un changement de loi qui fait en sorte d'interdire l'accès aux salles de cinéma aux enfants de moins de 16 ans, à un moment où les spectacles burlesques et vaudevillesques sont souvent produits dans ces lieux de divertissement. Or, comme il a été possible de l'observer en amont, dès la fin de la Première Guerre mondiale, les troupes dramatiques montréalaises se déplacent en province, de même que plusieurs artistes de la métropole, d'origine française ou canadienne, font des séjours de durées variables dans les villes de la Nouvelle-Angleterre où se trouvent des théâtres prêts à les accueillir. Il est aussi probable que la recrudescence des départs vers les États-Unis au début de la décennie 1920 ait à voir avec l'intérêt de troupes montréalaises à se déplacer au sud de la frontière. Les migrants qui viennent d'arriver et qui ne maîtrisent pas l'anglais sont en effet plus susceptibles de s'accrocher à l'offre, si minime soit-elle, de spectacles francophones.

Outre l'impact de la Dépression sur l'achalandage des théâtres montréalais et sur la teneur des spectacles qui y sont présentés, c'est l'avènement et les conditions de l'implantation de la radio qui expliquent le mieux la mobilité accrue des artistes au cours des années 1930, surtout pour ceux qui évoluent dans les secteurs artistiques les moins prestigieux, comme le burlesque. Le début des activités de directeur de tournées de Grimaldi correspond à la deuxième vague de popularisation de la radio en Amérique du Nord. La crise économique affecte légèrement le rythme de propagation des postes au Canada au début des années 1930, mais reprend avec vigueur en 1933 et 1934 alors que l'on observe une augmentation de 25 % du nombre de récepteurs ; on en dénombre alors 625 000 récepteurs à travers le pays⁵¹. Les travaux d'Elzéar Lavoie sur la propagation de la radio au Québec à partir des données du recensement de 1931 permettent de constater la normalité des foyers urbains du Québec en regard de ceux du reste du Canada. Un écart significatif sépare cependant la métropole des régions rurales. Toujours selon le recensement fédéral de 1931, environ 28 % des foyers québécois disposent d'un récepteur radio alors que la moyenne canadienne s'établit à 33,5 %. Le pourcentage et le

⁵¹ Elzéar Lavoie, « L'évolution de la radio au Canada français avant 1940 », *Recherches sociographiques* 12, 1 (1971) : 22.

prorata tombent drastiquement pour ce qui est des foyers ruraux, alors que seulement 8 % d'entre eux possèdent un appareil au cours de la même année⁵².

Au cours de la décennie, la radio s'installe dans le quotidien d'une majorité de foyers de la province. En 1937, c'est 57 % des foyers québécois, et en 1941, 70,6 %, qui possèdent un récepteur. En une décennie, la radio est devenue un phénomène grand public au Québec, malgré un retard mineur sur les autres provinces de la confédération⁵³. En raison de ces avancées, des historiens comme Jean et Marcel Hamelin confèrent à la radio un rôle prédominant dans la joute politique des années 1930, alors qu'elle aurait grandement contribué à l'élection de l'Union nationale de Maurice Duplessis en 1936⁵⁴.

La radio reconfigure aussi la façon dont la population se divertit au quotidien et exacerbe les disparités entre les villes et les régions. Au début de la décennie 1930, le Québec ne compte que trois stations émettrices en français : CKAC à Montréal, de même que CHRC et CKCV à Québec⁵⁵. La bataille qui débute à partir de 1936 entre Radio-Canada et les diffuseurs commerciaux se concentre surtout dans ces grandes villes où ils rivalisent pour les parts de marché. En région, les deux modèles sont plutôt complémentaires, puisqu'il est impossible pour le diffuseur public de couvrir toute la province au cours des premières années de son existence⁵⁶. La première phase de diffusion de Radio-Canada en français se concentre donc au Québec. Selon Lavoie, c'est environ 20 % des francophones du pays qui sont alors dépourvus de services radiophoniques dans leur langue⁵⁷. De plus, plusieurs diffuseurs francophones, comme CKAC ou encore les stations limitrophes de l'Ontario en Outaouais et en Abitibi, diffusent une grande proportion d'émissions en anglais. Dans le cas de CKAC, il s'agit surtout des émissions du réseau CBS qu'elle relaie sur ses ondes, mais aussi de contenu publicitaire et informatif.

⁵² *Ibid.*, 22.

⁵³ *Ibid.*, 27.

⁵⁴ *Ibid.*, 42. La radio devient un contrepoids à l'information auparavant concentrée entre les mains des journaux même si plusieurs stations appartiennent aux propriétaires des grands organes de presse. En ce sens, l'équipe de Duplessis et le gouvernement de Louis-Alexandre Taschereau auraient joué les rôles respectifs du candidat démocrate Franklin Delano Roosevelt et de l'équipe du président Herbert Hoover dans l'élection américaine de 1932 ; les premiers maîtrisant plus rapidement que les seconds la séduction de l'électorat rendue possible par la capacité de la radio à créer l'intimité et la proximité.

⁵⁵ *Ibid.*, 37.

⁵⁶ *Ibid.*, 35.

⁵⁷ *Ibid.*, 40.

Dans ce contexte, les artistes de la scène des variétés montréalaises comme Travers et Grimaldi font face, d'une part, à la compétition inégale des artistes anglophones comme Vallée sur les ondes des radios commerciales ; et, d'autre part, à l'arrivée de Radio-Canada. Ils se voient coupés d'une grande part des marchés de radiodiffusion francophones en raison de l'orientation esthétique adoptée par la nouvelle chaîne nationale. De plus, faute de revenus publicitaires suffisants, de nombreuses stations locales dans les marchés régionaux et ruraux, comme le Bas-Saint-Laurent et la Gaspésie, sont rapidement contraintes de céder leurs droits de diffusion à Radio-Canada. L'opposition du modèle public et du modèle privé, financé par les commanditaires et dont Rudy Vallée a été l'un des premiers bénéficiaires à la fin des années 1920, est indirectement responsable de la nécessité pour les artistes populaires montréalais de se déplacer pour rencontrer leur public.

Grimaldi et Mary Travers évoluent donc dans une sorte de non-lieu de la culture médiatique au moment même où la chanteuse atteint le paroxysme de sa carrière scénique sur les planches de la Nouvelle-Angleterre. Les grandes vedettes du burlesque, comme Olivier Guimond père, ne bénéficient pas de la manne apportée par la radio avant la fin des années 1940. Leur jeu basé sur l'improvisation les rend mal adaptés aux formats des fictions radiophoniques de l'époque et leur statut artistique jugé inférieur, à une époque de hiérarchisation culturelle rigide, font en sorte de limiter leurs possibilités dans les médias. N'étant pas assez lucratifs pour la radio commerciale et jugés trop légers par la radio nationale, beaucoup d'artistes des Veillées et de la scène burlesque n'ont d'autre choix, comme le souligne Muriel Millard, que de prendre la route⁵⁸.

L'écart notable entre les villes et les régions rurales dans la distribution des récepteurs radiophoniques dans les foyers québécois contribue à l'attrait et au succès des tournées des troupes montréalaises au Québec et dans les régions limitrophes à forte concentration francophone. Jusqu'à ce que le gouvernement Duplessis s'engage dans l'électrification des campagnes dans la décennie suivant la Seconde Guerre mondiale, la tournée demeure en effet le moyen le plus efficace pour les artistes de rejoindre les communautés à l'extérieur des centres

⁵⁸ Sylvain Lampron, *Jean Grimaldi : Figure de proue* (Montréal : Les Productions Le Carrefour, 1996), DVD. Le cas de Mary Travers, évoqué au chapitre 2, est en ce sens différent de celui des autres artistes de Grimaldi. Elle est déjà connue au début des années 1930 et sa décision de partir sur la route relève d'un choix plus libre.

urbains. Certains notables locaux possèdent bien entendu des gramophones mécaniques leur permettant d'écouter des disques, mais ils ne constituent ni la majorité de la population ni le public cible des artistes de variété de la métropole. Le caractère encore nouveau et inaccessible des technologies de reproduction et d'écoute du son dans les régions éloignées fait en sorte que le simple fait de faire sa promotion en mentionnant sa qualité de vedette de la radio et des disques devient pour Grimaldi et ses artistes une carte de visite intéressante. Même s'ils ne sont pas les artistes les plus prisés par les médias montréalais, ils instrumentalisent les codes de la célébrité qui se développent alors grâce à la synergie des médias imprimés, sonores et audiovisuels.

Il s'agit par ailleurs d'un trait distinctif des tournées américaines de Grimaldi. Lorsqu'elles vont aux États-Unis, à l'exception des villages frontaliers du Vermont, du Maine et du New Hampshire, ses troupes performant dans des centres urbains dotés de stations radiophoniques et de quotidiens locaux, anglophones et francophones. La couverture médiatique qu'ils y obtiennent deviendra avec les années un marqueur de légitimité qui leur permettra de s'élever dans les hiérarchies socioculturelles à Montréal. Dans une sorte de mise en abymes des différents modes de la mobilité, le développement des médias fait ainsi en sorte de pousser les artistes sur les routes empruntées au cours des décennies précédentes par les migrants qui leur servent maintenant de public⁵⁹.

2. Ruptures et continuités entre la Troupe Bolduc à la Troupe Grimaldi

C'est Henri Rollin qui dirige les premières grandes tournées de Mary Travers aux États-Unis en 1934 et 1937. Or, Grimaldi aurait participé à leur élaboration, avant de partir lui-même sur les routes de la Nouvelle-Angleterre avec elle en 1939. La chanteuse Muriel Millard, qui fait partie de cette dernière tournée américaine de Travers, a aussi eu l'occasion de participer aux tournées du duo au Québec et dans l'est de l'Ontario. Elle se souvient du caractère rudimentaire de l'organisation des tournées menées au Québec par la chanteuse. Travers distribue alors elle-même l'argent aux artistes à la fin des représentations sans toujours comptabiliser ses opérations et fait sa promotion de façon plus artisanale, en annonçant le spectacle le jour même sur la rue

⁵⁹ Voir Annexe 4 : Carte des tournées de Jean Grimaldi.

principale des villages visités⁶⁰. C'est pour pallier ce manque qu'elle engage Grimaldi et Rollin lors de ses tournées de longue durée, comme celles de la Nouvelle-Angleterre. Ils tiennent des livres de compte et systématisent la plupart des opérations liées aux dépenses et aux revenus de la troupe. Travers peut ainsi se concentrer sur l'aspect créatif des spectacles ; Millard mentionne d'ailleurs qu'au cours de la deuxième moitié des années 1930, la « reine des folkloristes » compose la plupart de ses nouvelles chansons sur la route⁶¹.

Grimaldi ne limite toutefois pas sa contribution au seul aspect logistique des spectacles. Les premières troupes de Travers sont constituées sur le modèle des Veillées du Bon Vieux Temps du Monument-National. Rapidement, Grimaldi suggère à Travers de bonifier la place accordée à la comédie dans ses spectacles, en y intégrant des numéros de *burlesquers* autonomes du cadre de la Veillée. Cette tendance s'amplifie tout au long de la décennie au point de devenir centrale dans la constitution des troupes. À l'instar de Grimaldi, Travers crée alors des canevas burlesques, dont *Manda s'plante*, un numéro notamment présenté à l'Arlequin de Québec en 1936 dans une soirée « de vaudeville et de comédie » mettant en vedette Manda Parent, Olivier Guimond fils⁶² et A. Saint-Charles, surnommé Balloune⁶³.

Grimaldi autonomise peu à peu ses activités en partant sur la route pour présenter des spectacles de comédie sans Travers à partir de 1934. Sans qu'il m'ait été possible de le confirmer, il semble qu'il amène déjà à ce moment des troupes en Nouvelle-Angleterre⁶⁴. La renommée de Grimaldi grandit à travers la province. Il se permet à l'occasion d'utiliser son nom en tête de la promotion des spectacles et se dissocie peu à peu de sa persona de chanteur de charme pour adopter celle de maître de cérémonie et de directeur de troupe. De retour à Québec à l'automne 1936, son spectacle met en vedette Guimond fils et assure la présence d'un « Chœur

⁶⁰ Sylvain Lampron, *Jean Grimaldi : Figure de proue* (Montréal : Les Productions Le Carrefour, 1996), DVD.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² À ce moment, Guimond utilise à la fois le nom de scène Tizoune Jr, en l'honneur de son père, et Exhauste, le nom qu'il utilise depuis le début de sa carrière de comique.

⁶³ « À l'Arlequin », *Le Soleil*, 8 août 1936, 14

⁶⁴ Il mentionne dans plusieurs documents professionnels avoir débuté ses activités aux États-Unis en 1934. « Lettres types relatives à l'organisation des tournées de la Troupe Jean Grimaldi », (FJG, MSS433, S3, SS1, D10).

de Jolies Danseuses »⁶⁵. La publicité du spectacle présente pour sa part Grimaldi en tant que « populaire professeur de la troupe de comédie canadienne⁶⁶ ».

Après l'accident de Mary Travers en 1937 et au cours de la pause professionnelle de près d'un an qui en résulte, Grimaldi consolide son statut de directeur principal de la troupe et continue progressivement la transition d'un point de vue promotionnel. Il effectue une tournée de la Nouvelle-Angleterre sans Travers à l'automne 1937. Il s'y présente à la fois en tant que « célèbre ténor canadien » et directeur de la « Troupe française⁶⁷ ». Le spectacle assemblé par Grimaldi comprend trois pièces et des sketches de comédie. La publicité qui en est faite mise de plus en plus sur l'attrait de la célébrité de ses interprètes pour attirer le public. Ses troupes et celles de Travers font maintenant partie du décor dans les communautés franco-américaines de la Nouvelle-Angleterre et il promet ses spectacles en annonçant des « visages connus⁶⁸ ». En 1938, il organise des tournées en compagnie des *burlesquers* Olivier Guimond père et fils ainsi que des chanteuses de genre Muriel Millard et Alys Robi⁶⁹.

Dans les communiqués de presse et les publicités envoyés dans les quotidiens locaux, Grimaldi cherche à crédibiliser le statut de vedette de ses plus jeunes artistes. Il qualifie par exemple Guimond fils de « comédien-danseur qui a remporté tant de succès au vaudeville » alors que, dans les faits, ce dernier évolue toujours dans l'ombre de son père⁷⁰. En plus de mentionner systématiquement le statut de vedette de la radio et du disque de ses artistes, Grimaldi se permet dans le cas d'Alys Robi de faire miroiter la possibilité d'une carrière cinématographique, à un moment où le rayonnement de la chanteuse est encore limité aux circuits vaudevillesques et burlesques francophones du Nord-est américain. Il dit de sa vedette de la Troupe de Comédie Canadienne qu'elle est une « merveille, celle que tous voudront voir et applaudir », une « future étoile de l'écran, qui saura vous charmer par sa voix et sa beauté⁷¹. » Il en ajoute dans l'encart publicitaire qui accompagne le communiqué de presse, intimant le public d'aller entendre cette « voix d'or avant son départ pour Hollywood ». Les communiqués

⁶⁵ « Théâtre Arlequin commençant aujourd'hui », *Le Soleil*, 17 octobre 1936, 18.

⁶⁶ « À l'Arlequin », *Le Soleil*, 17 octobre 1936, 18.

⁶⁷ « Jean Grimaldi, Famous Canadian Tenor, The French Troupe », *Biddeford Daily Journal*, 25 septembre 1937, 8.

⁶⁸ « Jean Grimaldi and Other Well Known Figures », *Lowell Sun*, 13 octobre 1937, 13.

⁶⁹ Grimaldi, « Notes biographiques ».

⁷⁰ « Au Cartier », *Le Progrès du Golfe*, 29 juillet 1938, 6.

⁷¹ *Ibid.*

de presse de l'été 1938 publiés au Québec instrumentalisent également le prestige associé aux tournées américaines. Grimaldi mentionne par exemple dans une publication du *Nouvelliste* de Trois-Rivières que la troupe, qui comprend « Mlle Alice Roby, future vedette de l'écran » et lui-même, le « prince charmant de la chanson », sont en route pour une tournée des États-Unis⁷².

Lors de la dernière tournée américaine de Mary Travers en 1939, la troupe de Comédie Canadienne, qui met en vedette Olivier Guimond père et Manda Parent, est officiellement dirigée par Jean Grimaldi. La comédie y est reine et Mary Travers y est présente en tant que chanteuse de genre et interprète de chansons du terroir. La tournée s'avère un franc succès. Lors de la représentation de la troupe à Lewiston, plus de 2 000 personnes sont présentes dans la salle. Il faut remercier, au dire de l'auteur de l'article, la générosité du maire de la ville qui a accepté une reconfiguration des places assises pour y accueillir plus de spectateurs, quitte à empiéter sur la capacité maximale de la salle⁷³. Quelques semaines plus tard à New Bedford, Grimaldi présente son spectacle sous les auspices de l'émission de radio *L'Heure franco-américaine*, de son directeur Wilfrid Couture et du Théâtre Baylies Square. Des gens sont refusés à la porte et on annonce la venue d'un autre programme le 5 décembre. Guimond père et Manda sont les vedettes de la soirée. « Comme toujours », ils ont été « la cause de nombreux éclats de rire⁷⁴. » Lionel Parent, Grimaldi et Travers assurent pour leur part les intermèdes musicaux, dont la toute nouvelle chanson d'actualité de la chanteuse : *La Chanson de Hitler*⁷⁵.

La critique du spectacle insiste sur le caractère divertissant de la représentation : « Les nombreuses personnes présentes hier soir n'ont certainement pas eu le temps de songer à leurs troubles s'ils en avaient, car ce fut un éclat de rire du commencement à la fin des comédies. » On y apprend aussi que l'on entend Madame Bolduc « presque à toutes les semaines au programme soit de l'Heure Franco-Américaine ou du Foyer » et que « M. Lionel Parent est aussi un des artistes que l'on attend sur nos programmes français. Ses disques ainsi que ceux de Mme Bolduc sont devenus très populaires. » Parent ne se contente pas de chanter ses succès ;

⁷² « Tizoune et Manda au Capitol », *Le Nouvelliste*, 27 juillet 1938, 7.

⁷³ « Coupure d'un article du *Messenger* de Lewiston », 19 octobre 1939, (AMG, P11).

⁷⁴ « Un grand succès pour Jean Grimaldi et sa troupe », New Bedford, novembre 1939, [s.p.]. Collection privée de Marie-Paule Grimaldi, petite-fille de Jean Grimaldi.

⁷⁵ Mary Travers, *Si je pouvais tenir Hitler*, 1939. Marie-Blanche Doyon, « Madame Édouard Bolduc et ses chansons » (Mémoire de M.A., Université Laval, 1969), Appendices.

lui, sa femme Florida Roy et Grimaldi jouent aussi dans *Cœur de Mère*, un mélodrame de Marcel Desquois. La soirée se termine par une dernière comédie d'actualité mettant en vedette Guimond père, intitulée *Tizoune va-t-en guerre*. Des artistes locaux sont par ailleurs mis à contribution ; Gladys Silvia et M. Pat Healy Patenaude offrent un spectacle d'orgue et piano avant la représentation pour lequel « ils furent très goûtés. » Ce spectacle, où les artistes enchaînent mélodrames, comédies, chansons et musique de différents styles, est caractéristique de ceux que présentera Grimaldi en Nouvelle-Angleterre jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

2.1 Différencier le « bon » du « mauvais » : les Veillées sous le feu de la critique

Depuis leur renouvellement au Monument-National sous la direction de Conrad Gauthier à la fin des années 1920, le discours critique envers la formule des Veillées du Bon Vieux Temps s'est aiguisé. À la fin des années 1930, on dénonce de plus en plus leur caractère divertissant et parodique. Dans le cadre d'une conférence présentée au Deuxième congrès de la langue française au Canada en 1937, Louvigny de Montigny s'attaque au jeu des comédiens qui interprètent les personnages canadiens traditionnels : « Du moment qu'ils abordent une pièce canadienne où figurent des gens du peuple ou de la campagne, ces acteurs donnent instinctivement à leur personnage la clef du burlesque, et s'y tiennent sans broncher jusqu'à la dernière chute du rideau.⁷⁶ » Dans un commentaire plus général sur le théâtre amateur, il s'inquiète de l'attrait de la facilité et du comique sur scène :

Rien n'est plus facile, pour déclencher les éclats de rire d'un auditoire plus ou moins connaisseur et plus ou moins raffiné, que de charger un rôle ou seulement d'accentuer l'hétérodoxie voulue de certaines expressions qui entrent forcément dans le langage populaire. Un artiste en fera admirer les traits originaux, par les auditeurs qui marqueront d'un sourire entendu leur consentement. Un amateur ne se satisfera pas d'un effet aussi discret ; il forcera les rires à éclater bruyamment, au risque de fausser la qualité d'une scène et de faire tourner au ridicule un passage dramatique⁷⁷.

Il s'attaque ensuite plus spécifiquement à l'improvisation présente dans ces représentations, qu'il catégorise d'entrée de jeu comme des divertissements mineurs plutôt que comme des œuvres artistiques :

⁷⁶ Louvigny de Montigny, « La langue française dans notre théâtre (depuis 1912) », dans Société du parler français au Canada, *Mémoires, Deuxième congrès de la langue française au Canada (1937)*, v. 3 (Québec : Imprimerie du Soleil, 1938), 307.

⁷⁷ *Ibid.*

Pour peu que l’y pousse la connivence de son public, il ajoutera même de ses propres trouvailles au rôle qu’il est chargé de rendre, il y insérera des fioritures de texte avec des extravagances d’interprétation. Sacha Guitry — qui s’est imposé une méthode qui lui a fort réussi — disait : « Moi, j’aime régler tout à l’avance. Je n’ai jamais cru que les artistes de talent puissent improviser⁷⁸. »

De Montigny amalgame tous les artistes qui ne répondent pas aux critères esthétiques modernistes du théâtre légitime européen, comme le réalisme du jeu, et aux critères identitaires nationaux, comme la transmission de valeurs traditionnelles et authentiques ; et qui ont à son avis des visées négatives, commerciales et réductrices des arts de la scène. Puisque les spectacles de variétés de Grimaldi sont pratiquement ignorés de la critique, ce sont surtout les mélodrames des troupes de tournées jugées commerciales qui sont la cible des attaques les plus directes au cours de l’entre-deux-guerres. Henri Letondal, dramaturge, comédien et critique culturel qui défendra quelques années plus tard le legs de Mary Travers, pourfend lors du même congrès le style des Veillées :

Par une sorte d’étrange conception du goût populaire, l’on a cru que les radiophiles (surtout ceux de la campagne) affectionnaient ce que l’on est convenu d’appeler les « soirées du bon vieux temps ». Or le goût du public canadien-français est beaucoup plus fin : s’il s’amuse à ces reconstitutions de soirées paysannes, il s’intéresse aussi aux classiques français joués par de bons artistes. En ce cas, pourquoi s’obstiner à travestir nos mœurs en leur donnant continuellement ce ton de « cageux ? » Que l’on fasse du folklore, soit ! Mais du bon folklore et non pas la vulgarité et la parodie ! Sous le couvert du « folklore » nous assistons, chaque jour, aux pires manifestations de mauvais goût. Aussi serait-il à souhaiter que le « folklore », véritable science au service des historiens, des romanciers et des poètes, ne devienne pas l’instrument commercial de tous les chanteurs en mal de popularité⁷⁹.

Letondal poursuit sa critique du théâtre populaire présenté à la radio et répandu sur les scènes du Nord-est américain en priant ses adeptes de respecter la qualité de la langue française :

Je n’ai pas à juger le mérite des textes, mais il est impossible d’admettre certaines émissions dramatiques comme objet de culture intellectuelle pour les auditeurs. Il en faut pour tous les goûts. C’est entendu, mais que cela soit au moins en français et que le langage, même populaire, fleure bon le terroir français. Il n’y a aucun déshonneur à faire du théâtre

⁷⁸ *Ibid.*, 306-307.

⁷⁹ Henri Letondal, « Les Programmes à la radio, (conférences, dialogues, scènes de la vie canadienne) », dans Société du parler français au Canada, *Mémoires, Deuxième congrès de la langue française au Canada (1937)*, v. 1 (Québec : Imprimerie du Soleil, 1938), 169-170.

populaire... mais cela demande énormément de doigté, car la pente est facile et l'exemple dangereux⁸⁰.

Sans le savoir, Letondal justifie dans son allocution le changement de cap qu'effectuera bientôt Grimaldi au sein de ses troupes. Peut-être conscient de la perte de légitimité culturelle des Veillées du Bon Vieux Temps, il n'hésite pas à laisser plus de place aux artistes comiques et protège plutôt la réputation morale de ses troupes grâce à la présentation occasionnelle de drames religieux et, dans le cas de la Nouvelle-Angleterre, en insistant sur le fait que ses spectacles sont présentés en français.

2.2 De la nostalgie à la comédie : une transition progressive

Grimaldi ne balaie pas du revers de la main les apprentissages effectués aux côtés de Travers ; il les adapte aux idées de son temps. À la fin des années 1930, Grimaldi continue à faire affaire avec les prêtres des paroisses rurales où ses troupes se produisent en leur offrant une part des cachets, souvent en échange d'une annonce faite en chaire lors de la messe précédant leur venue. Il organise aussi des spectacles en partenariat avec les sociétés de secours mutuel locales, comme l'Union Saint-Jean-Baptiste de Lowell, Massachusetts⁸¹. Il s'engage en retour à offrir un spectacle « propre⁸² », exempt de vulgarité, qui présente un contenu familial tout en se permettant, au cours des représentations en soirée, quelques numéros plus allusifs⁸³.

Grimaldi reproduit en ce sens le modèle du vaudeville américain remontant à la fin du 19^e siècle, popularisé par Tony Pastor et ses imitateurs. Lucie Mitchell, une comédienne spécialisée dans le mélodrame notamment connue pour son rôle de marâtre dans l'adaptation cinématographique d'*Aurore, l'enfant martyr* par le réalisateur Jean-Yves Bigras en 1952, confie d'ailleurs qu'il s'agit d'une des raisons pour lesquelles elle acceptait volontiers de partager la scène avec des comédiens comme Olivier Guimond fils dans le cadre des tournées de Grimaldi : « Ce que j'aimais en lui, c'est qu'il n'a jamais été grossier. Il n'avait pas besoin

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ « Troupe of Canadian Players », *Lowell Sun*, 18 octobre 1939, 41.

⁸² « Un spectacle qui en vaut la peine », *Le Messenger*, 1941, (FJG), [s.p.] : « Il nous fait plaisir de signaler ici un détail de la plus haute importance : la troupe donne un spectacle PROPRE tout en étant d'un comique achevé, et ses spectacles peuvent être recommandés à tout le monde, enfants comme adultes. Rien ne frise le vulgaire et pourtant on s'est amusé à qui mieux mieux. »

⁸³ Hébert, « Convergence », 13.

de cela pour dérider les masses. [...] Il n'aimait ni la vulgarité ni le snobisme⁸⁴. » En faisant se côtoyer musiques folkloriques, drames religieux et théâtre burlesque, Grimaldi adoucit le portrait d'ensemble de ses spectacles sans pour autant promouvoir l'idéal identitaire canadien-français ou franco-américain. Comme il a été mentionné au chapitre 2, les numéros folkloriques des troupes de tournées montréalaises présentent un équilibre de nostalgie et de parodie envers le passé rural du Québec. De plus, même si les *bits* comiques des *burlesquers* ne versent pas dans la vulgarité, ils n'en demeurent pas moins transgressifs des normes sociales promues par l'Église⁸⁵. Les femmes y font preuve d'agentivité, s'opposent aux velléités des hommes et imposent leur volonté ; comme le rappelle Jean Grimaldi, sa grande vedette féminine Manda Parent est « toujours contre les hommes⁸⁶. » Hormis Guimond père et fils, les grandes vedettes de Grimaldi sont d'ailleurs majoritairement des femmes, ce qui signale une certaine ouverture du public à leur présence dans l'espace public.

Lorsque Travers ralentit ses activités, Grimaldi se fait un devoir de reprendre le collier de la diffusion des spectacles de scène populaire montréalais dans les régions et, surtout, dans les communautés franco-américaines : « Cette malheureuse disparition [celle de Travers] me donna l'opportunité de prendre la relève tout en gardant la troupe et avec l'expérience acquise lors des tournées de La Bolduc nous partons à la découverte de nouveaux horizons⁸⁷. » Grimaldi développe une grande sensibilité envers le contexte socioculturel singulier des migrants et des descendants de migrants du Québec en Nouvelle-Angleterre. Il retient de ses expériences avec Travers l'importance de son rôle de médiateur culturel entre les deux territoires et apprend à s'adapter à la diversité de leurs expériences aux États-Unis. Au cours de la décennie 1940, à l'instar de Rudy Vallée, il développe une grande maîtrise des codes de l'ethnicité et de l'identité culturelle en misant sur le fait que ses spectacles sont en français, plutôt que sur la glorification du passé et de l'identité nationale canadienne-française⁸⁸. Grimaldi, lui-même migrant et fier de ses origines corses, instrumentalise peu cette distinction dans la promotion de sa personnalité

⁸⁴ Gilles Latulippe et Philippe Laframboise, *Olivier : un livre-témoignage* (Montréal : Stanké, 1985), 145.

⁸⁵ Hébert, « Convergence », 15.

⁸⁶ Sylvain Lampron, *Jean Grimaldi : Figure de proue* (Montréal : Les Productions Le Carrefour, 1996), DVD.

⁸⁷ « Scénario, textes et notes d'entrevues de Jean Grimaldi 1981 — [vers 1990] », (FJG, MSS433, S2, D17).

⁸⁸ Josh Kun fait un constat similaire à propos de la persona publique des artistes populaires juifs du milieu du 20^e siècle aux États-Unis. Ceux-ci apprennent à doser la représentation de leur altérité pour arriver à s'implanter dans les circuits de divertissement grand public américains. Josh Kun, *Audiotopia : Music, Race, and America* (Berkeley : University of California Press, 2005), 48-85.

publique — certaines publicités le présentent même comme un acteur canadien⁸⁹. Tout au plus, il associe sa personnalité publique à celle de Tino Rossi, un compatriote corse alors très populaire au Québec⁹⁰. Fait à noter, les courtes biographies qui sont publiées à son sujet dans les magazines accompagnent la mention de ses origines migrantes de celle de sa participation à la Première Guerre mondiale. Comme dans le cas de Vallée, il s'agit d'un marqueur de légitimité et de patriotisme important pour Grimaldi⁹¹.

Dans un contexte où les États-Unis représentent un pôle à la fois fascinant et repoussant pour la population du Québec et ses élites intellectuelles, politiques et religieuses, il se crée une sorte de dédoublement entre l'expérience et les représentations de la carrière américaine chez Grimaldi et ses artistes. D'une part, même s'ils ont accès à des salles modernes de plus grande ampleur lorsqu'ils se déplacent en Nouvelle-Angleterre, ils mobilisent des stratégies logistiques semblables à celles qu'ils connaissent au Québec, en Ontario et au Nouveau-Brunswick, en s'appuyant sur les réseaux associatifs, comme l'Union Saint-Jean-Baptiste, et les paroisses nationales. Ils mettent ainsi à contribution les legs de l'espace transnational qui permettait aux migrants du Québec d'établir des chaînes migratoires entre les deux territoires nationaux. D'autre part, lorsqu'ils reviennent au Canada, Grimaldi et ses artistes insistent dans les entrevues et dans la publicité sur leur succès aux États-Unis, se réclamant de la symbolique de la réussite matérielle et professionnelle associée à ce pays. Le succès aux États-Unis, loin d'être négatif, devient pour le directeur un moteur promotionnel majeur⁹². À Montréal, dès 1940, le nom Grimaldi est d'ailleurs associé à la carrière américaine : « [...] son chant est très apprécié du public où il se fait entendre plus souvent dans les postes américains de la Nouvelle-Angleterre⁹³ ». On le présente alors comme « chanteur, artiste et directeur qui, depuis 5 ans, rapporte avec sa troupe de grands succès à travers le Canada et les États-Unis. » L'image de la

⁸⁹ « Jean Grimaldi, Canadian Actor and "his" French Program », *Fitchburg Sentinel*, 22 mai 1942, 16.

⁹⁰ « A la salle Montcalm », *L'illustration nouvelle*, 1^{er} avril 1939, 9. Dans la description d'un spectacle de Tizoune et Juliette Béliveau au Montcalm, on mentionne parmi les artistes « Jean Grimaldi, du pays de Tino Rossi ». Le 28 novembre 1942, une lectrice du *Radiomonde* surnommée « Témiscouataine » se demande pour sa part : « Jean Grimaldi est-il Canadien français ? » ; ce à quoi on lui répond qu'il est Corse, « c'est-à-dire Français ». Voir : « Courrier de Radiomonde », *Radiomonde*, 28 novembre 1942, 15.

⁹¹ « M. Jean Grimaldi », *Radiomonde*, 30 mars 1940, 16.

⁹² « Acteurs en tournée », *La Presse*, 21 juin 1940, 37. La colonne mentionne que la troupe de Grimaldi est de retour d'une tournée de trois mois aux États-Unis et qu'elle repart en tournée dans la province.

⁹³ « M. Jean Grimaldi », *Radiomonde*, 30 mars 1940, 16.

réussite dans le milieu du divertissement et son pendant médiatique, la culture de la célébrité, prennent à partir de ce moment une place centrale dans le modèle d'affaires de Grimaldi.

3. Les grandes tournées de 1940 à 1946 et le retour de la chanteuse vedette

Fort du succès de sa tournée de la Nouvelle-Angleterre à l'automne 1939, Grimaldi entame la décennie 1940 en redoublant d'efforts pour s'implanter dans le marché franco-américain. Il mise sur le lien de confiance qu'il a su établir avec les élites ethnoculturelles locales, comme les prêtres des paroisses et les dirigeants des sociétés de secours mutuel. Selon *Le Messenger* de Lewiston, le directeur « a l'art de se conserver un public qui l'estime beaucoup⁹⁴. » Cette réputation évolue rapidement pour prendre les traits d'une notoriété régionale. Celle-ci lui permet maintenant d'assumer son rôle de « directeur populaire » dont le nom, systématiquement en tête d'affiche des encarts publicitaires, devient la garantie d'un « spectacle divertissant⁹⁵ ». Différents éléments font encore en sorte d'associer sa renommée et celle de ses artistes à l'identification collective canadienne-française. Ses troupes portent par exemple des noms comme la Comédie Canadienne et la Troupe Nationale⁹⁶, et les articles promotionnels présentent souvent Grimaldi comme une étoile de la radio à Montréal, ce qui indique qu'il s'agit encore d'un marqueur de légitimité culturelle en Nouvelle-Angleterre.

Grimaldi, comme la plupart de ses artistes avant le début des années 1940, ne bénéficie pourtant que de relativement peu d'exposition médiatique dans la métropole canadienne. À ce moment, ce sont encore les acteurs de formation classique et ceux œuvrant dans le mélodrame commercial qui obtiennent des rôles dans les dramatiques radiophoniques, pas les comédiens burlesques. De même, Grimaldi a pu observer du temps de son association avec Mary Travers la difficulté que celle-ci avait à s'implanter à la radio malgré la grande popularité de ses disques et de ses spectacles de scène. Au tournant des années 1940, différents facteurs culturels et politiques permettent de changer cette situation. Comme le rappelle Chantal Savoie, la

⁹⁴ « Un spectacle qui en vaut la peine », [s.p.].

⁹⁵ « Nouvelles Locales », *Le Franco-Américain*, 26 novembre 1942, 6. Voir aussi : « Three Plays », *Fitchburg Sentinel*, 22 avril 1941, 2.

⁹⁶ « Une foule immense applaudit la Troupe Nationale au Théâtre Park », Woonsocket, 23 octobre 1940, (FJG), [s.p.].

popularité croissante de la radio fait en sorte que les goûts du public sont pris en compte plus rapidement et systématiquement⁹⁷ et contribue à la transition d'un régime des variétés à un régime des vedettes au Québec, comme c'est le cas aux États-Unis au début de la carrière de Rudy Vallée⁹⁸. Le ténor Lionel Parent, qui prend part aux tournées de Grimaldi depuis 1936, devient l'un des artistes du Québec les plus diffusés à la radio et, surtout, celui qui enregistre le plus de disques au cours des années 1940⁹⁹. De même, les chanteuses de genre Muriel Millard et Alys Robi, aussi membres de la troupe depuis la deuxième moitié des années 1930, deviennent des artistes régulières à la station CKAC, statut qui leur procure une visibilité accrue que Grimaldi n'obtient pas de la part de ses artistes du théâtre burlesque ou de ses folkloristes.

D'autre part, les artistes œuvrant dans la métropole ont accès à compter de 1939 à une nouvelle tribune pour accroître leur renommée médiatique — une tribune qui, de surcroît, ne reproduit pas les hiérarchies et les codes du milieu des arts et de la critique culturelle, mais plutôt ceux de la culture de la célébrité. Le *Radiomonde*, fondé par Marcel Provost, se consacre à la couverture de l'activité radiophonique et culturelle de la métropole et de la province. La plupart des artistes engagés par Grimaldi pour ses tournées américaines, qui recevaient jusqu'alors peu d'attention de la part des médias du Québec, deviennent des habitués des pages de l'hebdomadaire. Alors qu'au temps de la troupe Bolduc la couverture médiatique franco-américaine surpasse en qualité et en quantité la couverture québécoise des artistes associées aux spectacles de variétés populaires, ceux-ci peuvent maintenant médiatiser le récit de leurs tournées américaines au Québec, ce qui deviendra pour eux un avantage important dans la fabrication de leur personnalité publique et de leur célébrité médiatique¹⁰⁰.

⁹⁷ Chantal Savoie, « La chanson à succès dans les années 1940. Une modernité culturelle par acclamation ? », *Globe : revue internationale d'études québécoises* 15, 1-2 (2012) : 169.

⁹⁸ *Ibid.*, 176.

⁹⁹ Lionel Parent est natif de Labelle, dans les Laurentides, mais a passé une quinzaine d'années avec sa famille en Nouvelle-Angleterre, notamment à Springfield, Massachusetts, entre 1914 et 1929. C'est là-bas qu'il débute ses activités artistiques, quelques années seulement après que Mary Travers y ait résidé avec sa famille. Cet attachement envers la région contribue probablement au fait qu'il continue à participer aux tournées de Grimaldi même au sommet de son activité médiatique à Montréal. Voir : Robert Thérien, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde, 1878-1950* (Québec : Presses de l'Université Laval, 2003), 165.

¹⁰⁰ Voir à ce sujet : Michèle Martin, Béatrice Richard et Dina Salha, « La pré-modernité de Radiomonde : un pas hésitant vers un Québec moderne », *Histoire Sociale* 33, 65 (2000) : 37-57 et Michèle Martin, « Un magazine canadien-français résiste à l'envahisseur ! Radiomonde et les artistes français (1939-1949) », *Réseaux* 107, 3 (2001) : 295-327.

3.1 « Tout ce qu'on peut souhaiter » : la critique dans les journaux américains

De 1940 à la fin de la Seconde Guerre mondiale, Grimaldi concentre ses activités aux États-Unis en une ou deux grandes tournées annuelles. Ses troupes, aléatoirement nommées Comédie Canadienne, Troupe Nationale et Troupe Grimaldi, présentent un large éventail de formes artistiques : « Dans cette troupe [...] il y a de la vie, de l'ardeur et c'est un va et vient continuel qui apporte comédies, fou rire, chansons de tout genre, mélodrame, des danses à la demande, des réparties spirituelles qui plaisent, en un mot, tout ce qu'on peut souhaiter¹⁰¹. » Grimaldi intensifie substantiellement le battage médiatique précédant et suivant la venue de ses troupes, notamment en prévision d'un spectacle de Tizoune et Manda au Théâtre Park de Woonsocket, RI, le 4 juin 1940¹⁰².

À compter du 18 mai, il achète de l'espace publicitaire et envoie des communiqués de presse dans les journaux de la région. Il y exploite le souvenir de ses passages précédents en Nouvelle-Angleterre afin de renouveler l'adhésion du public. Grimaldi promet trois heures de fou rire à « la population franco-américaine de cette ville et des environs » en compagnie de « l'homme le plus drôle au monde, Tizoune. » Guimond père et Manda Parent interprètent pour l'occasion le canevas *La Belle mère enragée*. On présente au cours de la soirée la dramatique chrétienne *Le Triomphe de la Foi* dans laquelle les artistes burlesques sont aussi en vedette. La prédominance de la comédie dans la promotion exemplifie les compromis établis par Grimaldi et par les institutions qui les accueillent sous leurs auspices. Au moment de faire ses lettres types d'offre de services, la stratégie de Grimaldi consiste ainsi à présenter honnêtement le contenu de ses spectacles, en spécifiant que ses vedettes y sont les *burlesquers*, mais en soulignant à grands traits la présence de pièces morales et éducatives, comme *Vieillir, c'est souffrir*. Il se permet même de citer ceux qui entérinent ces œuvres pour rassurer les sceptiques : « Voici les paroles de Mgr Laliberté de Central Falls : “Cette pièce a pris ma place en chaire dans mon sermon de dimanche¹⁰³.” »

¹⁰¹ « Un spectacle qui en vaut la peine », [s.p.].

¹⁰² « Publicités des tournées de la Troupe Jean Grimaldi mettant en vedettes Tizoune et Manda », (FJG, MSS433, S3, SS1, D12).

¹⁰³ « Les Spectacles les plus populaires au Canada Troupe Jean Grimaldi », (FJG, MSS433, S3, SS1, D10).

Depuis la fin des années 1930, les campagnes publicitaires de Grimaldi ne se limitent pas aux seuls journaux francophones. En agissant de la sorte, il tend une main aux descendants de migrants qui évoluent à l'extérieur des réseaux institutionnels canadiens-français et franco-américains. Quelques publicités du spectacle 4 juin 1940 sont présentes dans les journaux anglophones de la région plusieurs semaines à l'avance, faisant la promotion de sa troupe de « French Thespians¹⁰⁴ ». Ces publicités anglophones semblent plus directement influencées que celle publiée en français par le lexique de la célébrité : on y parle de « Tizoune et Manda, French-Canadian stage stars » qui sont accompagnés d'un groupe de « gifted entertainers ». Sous une photo d'Olivier Guimond père, on présente le comédien comme le « French-Canadian Charlie Chaplin ». Les comptes rendus du spectacle du 4 juin soulignent aussi le caractère événementiel des tournées de la Nouvelle-Angleterre au début de la décennie. Un journaliste de Woonsocket dit du spectacle qu'il constitue « un autre triomphe à la liste très longue qui raconte l'histoire de leur tournée en Nouvelle-Angleterre au cours de laquelle ils visitèrent plus de 75 villes¹⁰⁵ ». On vante même les mérites artistiques de l'entreprise ; tous les comédiens de la troupe performant selon la critique « avec art et sentiment consommés¹⁰⁶. »

Le format de ces articles, à mi-chemin entre le communiqué de presse et la critique culturelle, correspond à celui utilisé par Rollin à l'époque de la Troupe Bolduc. On y retrouve des formules génériques fournies par Grimaldi et agrémentées de passages personnalisés produits par les rédacteurs des journaux locaux. On y souligne à grand trait la capacité de la troupe à créer la proximité et l'intimité avec le public, notamment grâce au travail de maître de cérémonie de Grimaldi qui « donne à son auditoire l'impression d'assister à une veillée en famille plutôt qu'à une représentation sur le théâtre. » Cette remarque vise indirectement les entreprises d'éducation au théâtre français des troupes comme celle d'André Roman et la rigidité des codes culturels qui les accompagnent. Grimaldi, lui, préfère s'adapter à son public. Il est d'ailleurs particulièrement applaudi lorsqu'il interprète des adaptations françaises de « nos chansons populaires américaines ». Grimaldi précise la marque de commerce qui le suivra pour la décennie suivante : ses spectacles n'ont pas la vulgarité des soirées burlesques américaines

¹⁰⁴ « Tizoune And Manda Play Before Capacity Audience », (FJG, MSS433, S3, SS1, D12).

¹⁰⁵ « Un triomphe pour la troupe Grimaldi », (FJG, MSS433, S3, SS1, D12).

¹⁰⁶ « Une foule immense applaudit la Troupe Nationale au Théâtre Park », (FJG, MSS433, S3, SS1, D12).

de plus en plus consacrées à l'effeuillage et aux blagues grivoises, mais sont suffisamment accessibles et divertissants pour que les spectateurs ne se sentent pas jugés ou critiqués dans leur appréciation des œuvres.

Grimaldi utilise la crédibilité associée à la presse écrite pour donner de la légitimité à ses artistes : « Dans toutes les villes où ils donnèrent des représentations, les journaux ne font que louer l'habileté de ces acteurs [Manda et Tizoune] et ceux qui assistèrent à une de leurs représentations, se joignent aux journaux pour les applaudir¹⁰⁷. » Grâce à ces communiqués de presse étoffés, Grimaldi crée donc une sorte de boucle dans la promotion et la médiatisation de sa troupe : ses propres communiqués sont parfois utilisés comme preuve du succès de son entreprise. Cette stratégie publicitaire porte ses fruits. À la fin de la décennie, Grimaldi n'a plus à consacrer autant de ressources à la promotion de ses spectacles. L'annonce de sa venue quelques jours à l'avance dans les journaux suffit à faire salle comble dans la plupart des villes où il passe.

La troupe est de retour au théâtre Park dès l'automne suivant, le 22 octobre 1940¹⁰⁸. Les mêmes publicités, les mêmes photos et les mêmes communiqués de presse sont utilisés. Encore une fois, les mélodrames comme *L'Appel au Devoir* sont relayés au second plan dans la promotion derrière les comédies. Des communiqués de presse dont les titres pastichent ceux de faits divers sont publiés dans les journaux locaux. On y annonce être « À la recherche d'un filou évadé » ou encore « Un individu dans l'embarras », avant de recommander au public de se rendre au Park le 22 octobre pour voir Tizoune, « le roi des comédiens canadiens », se dépêtrer de ces situations loufoques¹⁰⁹. Le 23 octobre, le lendemain de la représentation, on annonce déjà le retour de la troupe le 26 novembre suivant. Olivier Guimond père est encore présenté comme la vedette de la soirée à venir, mais on accorde plus d'importance à la jeune Muriel Millard, vedette de la radio qui « chante tout simplement divinement¹¹⁰ ».

¹⁰⁷ « Tizoune et Manda au Park demain », 3 juin 1940, (FJG, MSS433, S3, SS1, D12).

¹⁰⁸ « Tizoune Au théâtre Park le 22 octobre pour deux représentations », 5 octobre 1940, (FJG, MSS433, S3, SS1, D12).

¹⁰⁹ « Coupures datées du 15 et du 17 septembre 1940 », (FJG, MSS433, S3, SS1, D12).

¹¹⁰ « Une foule immense applaudit la troupe nationale au Theatre Park », 23 octobre 1940, (FJG, MSS433, S3, SS1, D12).

Les archives de Grimaldi contiennent peu de traces de la tournée de 1941. On apprend cependant dans le *Radiomonde* du 11 octobre que Millard part à ce moment en tournée aux États-Unis avec la troupe habituelle¹¹¹. Elle est remplacée pendant son absence à l'émission *La Veillée du Samedi Soir* de CKAC par Guy Robert. Jusqu'en 1942, malgré son succès dans de grandes salles comme celle du théâtre Park de Woonsocket, la troupe se produit toujours principalement dans les salles des paroisses et des associations franco-américaines. À Fitchburg, Massachusetts, elle s'installe par exemple à la salle de la paroisse Saint-Joseph à qui Grimaldi offre une part de ses gains et où se déroulent aussi les activités des Dames de Sainte-Anne et du Club Social Franco-Américain¹¹². Dans ces contextes plus artisanaux, la vente de billets se fait toujours dans les commerces francophones locaux, comme la pharmacie J.A. Isabelle de Fitchburg, Massachusetts¹¹³.

Les tournées du début des années 1940 se caractérisent toutefois par une nouvelle hiérarchie des artistes de la troupe. Des chanteurs et des chanteuses de genre comme Lionel Parent, Alys Robi et Muriel Millard deviennent des attractions à parts égales avec les vedettes burlesques au détriment, pour un certain temps, de la place des folkloristes. Millard et Robi, qui ont bénéficié des campagnes publicitaires de Grimaldi pour faire grandir leur renommée autant au Québec qu'aux États-Unis, sont maintenant établies comme artistes de la radio à Montréal et sont le sujet de nombreux articles de magazines portant sur leur carrière, mais aussi sur leur vie privée et leur personnalité. La tournée américaine devient vite un thème récurrent de leur couverture médiatique.

3.2 Muriel Millard à New York ! L'expansion territoriale du circuit de tournées

En janvier 1942, dans un long article publié dans *Radiomonde*, Odette Oligny mentionne que Millard revient d'une tournée des États-Unis avec la troupe Grimaldi où « elle a remporté le plus franc succès¹¹⁴. » En plus de visiter ses destinations habituelles en Nouvelle-Angleterre,

¹¹¹ « Les indiscretions de l'ouvreuse », *Radiomonde*, 11 octobre 1941, 2.

¹¹² « New Arrivals: Cleghorn », *Fitchburg Sentinel*, 21 novembre 1942, 2. Voir également : « Cleghorn To Present Comedy », *Fitchburg Sentinel*, 19 novembre 1942, 9 ; « Leominster Briefs », *Fitchburg Sentinel*, 22 mai 1942, 16 et « Jean Grimaldi Troupe of Montreal », *Fitchburg Sentinel*, 19 novembre 1942, 9.

¹¹³ « One-Act Plays », *Fitchburg Sentinel*, 9 novembre 1940, 2.

¹¹⁴ Odette Oligny, « Muriel Millard a rapporté des États-Unis un riche butin : 50 chansons nouvelles... », *Radiomonde*, 3 janvier 1942, 5.

la troupe se rend cette fois jusqu'à New York : « C'était la première fois que Muriel Millard allait dans la grande ville américaine qui fait peur ou enchante ». Elle aurait eu l'occasion d'y voir de près les plus grandes chanteuses de l'époque, comme Carmen Miranda et les Andrew Sisters, des artistes dont la carrière médiatique a été propulsée quelques années plus tôt par Rudy Vallée. L'article mentionne que Millard et sa troupe devraient bientôt recevoir un appel de Broadway pour s'y produire en vedette. Il s'agit là d'une stratégie récurrente des articles et des communiqués de presse publiés dans le *Radiomonde*. On utilise la possibilité de se rapprocher des hautes sphères des industries culturelles américaines pour bonifier la valeur et la renommée des artistes de retour au Québec. Selon Oigny, le succès de Millard serait garanti à New York puisque les « Américains, s'ils aiment la chanson "peppy" et pleine d'entrain et d'allant, détestent le genre grivois. » La plus grande nouvelle selon l'autrice tient cependant au fait que la chanteuse revient des États-Unis avec un répertoire de 50 nouvelles chansons américaines, « mises en français tout exprès pour Millard », « qu'elle nous donnera en primeur, très bientôt, il faut l'espérer. »

Le *Radiomonde* fait montre de la volonté de créer un vedettariat local qui rivaliserait avec les offres culturelles françaises et américaines, sans toutefois chercher à s'en distinguer d'un point de vue esthétique ou commercial : « Pourquoi, après tout, les artistes canadiens ne feraient-ils pas leur marque, et cela, dans tous les genres ? » Selon Oigny, Millard sait depuis son arrivée à la radio que sa voie se trouve dans la chanson comique, et non dans la chanson sentimentale. Elle n'interprète pas de pièces pseudo-folkloriques comme le faisait Travers, mais elle reprend à son compte l'aspect humoristique de ses prestations en l'adaptant aux styles musicaux populaires du moment. Il s'agit là d'une approche fort différente de celle qui présidait dans le contexte culturel des années 1930. Plutôt que de vouloir opposer des figures fortement marquées d'un point de vue national ou ethnoculturel aux vedettes américaines, on se concentre sur la réussite des artistes locaux.

L'année suivante, le *Radiomonde* accorde une autre longue entrevue à Millard qui revient en janvier 1943 d'un « séjour de six mois chez nos bons cousins d'outre quarante cinquième¹¹⁵ », entre le 15 août et le 22 décembre 1942. Il s'agit alors de la cinquième tournée

¹¹⁵ « Muriel Millard nous est revenue ! », *Radiomonde*, 15 janvier 1943, 5.

de Millard aux États-Unis. On la décrit comme l'une des artistes les plus populaires de la radio¹¹⁶. Sa tournée débute par un séjour d'un mois à New York et à Boston, qui inclut deux semaines de vacances avec son mari, le danseur Jean Paul, avant de se compléter par des visites de tous les centres les plus importants de la Nouvelle-Angleterre en tant que vedette de la troupe de Grimaldi. À New York, elle accepte l'invitation de la Société Saint-Jean-Baptiste, dirigée par les Pères du Saint-Sacrement, qui la convient à chanter à un rassemblement dans une salle paroissiale de la 4^e rue : « La salle était comble et dans l'assistance on remarquait la présence de très nombreux réfugiés français ou de marins de la France libre. Ces derniers nous acclamaient avec des “bravo” et ils ne cessaient de réclamer des chansons de leur pays. » Le couple loge alors au Claridge Hotel au cœur de Manhattan, dont le gérant du moment est un Canadien français dénommé Rochon.

La troupe passe ensuite par le Rhode Island, le Massachusetts, le New Hampshire, le Connecticut, le Maine et le Vermont¹¹⁷. Bien qu'ils se produisent encore fréquemment dans des salles paroissiales, les théâtres modernes des grandes villes de la Nouvelle-Angleterre permettent parfois aux artistes de performer devant des publics imposants : « À Lewiston et à Fall River, nous avons attiré jusqu'à quatre mille spectateurs et nous avons dû en refuser plusieurs centaines. » Le spectacle présenté lors de cette tournée ressemble, selon l'avis de Millard, à une comédie musicale « offrant des numéros de chant et de danse des plus variés ».

Fait à noter, le répertoire de 1943 comprend plusieurs chansons en anglais : « La chansonnette américaine était le principal bagage de mon répertoire : parmi les “hits” les plus en vogue, je citerai “Nursie”, “Paper Doll”, “Put Your Arms Around Me”, et surtout “Les Roses Blanches”, chanson qui, si elle est “usée” à Montréal, est toujours en demande là-bas. » C'est particulièrement le cas à New York où, « sauf à la Société St-Jean-Baptiste », l'artiste ne chante qu'en anglais¹¹⁸. Toujours selon la chanteuse, le répertoire folklorique y est peu convoité,

¹¹⁶ Selon l'article, la carrière radiophonique de Millard débute en 1937. On l'associe à la station CFCF et aux émissions *Lowneys*, *Buckingham*, *La langue délicieuse*, *La Veillée du Samedi Soir*, *Les Chansons de Murielle Millard* et *Le Pain Suprême*. *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.* Millard évoque les villes principales visitées lors de la tournée : « Lowell, Waterville, Lewiston, Northampton, Pawtucket, Lynn, Burlington, Woonsocket, Providence, Springfield, Hartford, St. Albans, Bangor, Fall River, etc. »

¹¹⁸ Malheureusement, ni l'article ni les documents professionnels de Grimaldi ne mentionnent dans quelle autre salle elle se serait produite à New York.

surtout en raison de la composition des publics rencontrés : « Les chansons du terroir canadien étaient cependant peu en demande. Il ne faut pas oublier que nous avons affaire à un public très cosmopolite, dont grand nombre de militaires venus de tous les recoins du pays. » Ailleurs en Nouvelle-Angleterre, ce sont toutefois les adaptations et les traductions françaises qui enchantent le plus le public présent en salle : « Je traduisais en français les paroles des chansons à la mode aux États-Unis et j'étais toujours assurée de plaire à mon auditoire. » La traduction s'avère dans ce contexte une autre modalité du mouvement qui se projette de l'expérience migratoire à la scène ; Millard offre à son public la possibilité de se divertir dans les interstices générés par leur situation culturelle et linguistique.

Contrairement à certaines tournées effectuées au Québec et dans les États limitrophes de la Nouvelle-Angleterre, cette tournée qui se rend jusqu'au sud de l'État de New York vient avec des contraintes matérielles plus importantes. Les artistes transportent avec eux leurs costumes, mais pas les décors ; ces derniers sont loués aux salles dans chaque ville visitée. Il en va de même des musiciens d'accompagnement qui sont engagés localement, à l'exception du pianiste Roland Lavallée qui suit la troupe. Selon Millard, il s'agit d'une question légale plutôt que financière : la troupe se doit d'engager un certain pourcentage d'artistes locaux pour « ne pas venir en contravention avec les règlements de l'American Guild des musiciens. » Or, ces artistes agissent aussi en tant que médiateurs entre les artistes montréalais et leur public de la Nouvelle-Angleterre ; ils sécurisent logistiquement et symboliquement le passage des troupes dans la région, comme le faisaient les intermédiaires familiaux dans le cadre des chaînes migratoires au cours des décennies précédentes.

L'article se termine par une remarque de la chroniqueuse à propos des observations de Millard sur la situation identitaire des communautés francophones aux États-Unis :

La plus marquante, et aussi la plus intéressante, est celle d'une survivance française des plus tenaces chez nos frères, exilés volontaires, les Franco-Américains. Ils aiment toujours tout ce qui leur parle du pays canadien et des interprètes de la chanson aussi versatiles et talentueuses que Murielle Millard seront toujours les meilleurs ambassadeurs de bonne entente que nous pourrions déléguer à l'étranger.

Alors que les grands quotidiens montréalais n'accordent aucune importance aux tournées de Grimaldi dans le maintien d'une présence culturelle francophone en Nouvelle-Angleterre, le *Radiomonde* se présente comme le promoteur d'une forme de fierté nationale qui rejette les

distinctions esthétiques entre le grand art et le petit art. Après tout, comme le souligne indirectement Oigny, l'artiste ne peut adopter son rôle d'ambassadeur culturel que si le public est présent dans les salles.

3.3 Alys Robi et le mirage hollywoodien

Le 10 avril suivant, c'est une autre vedette féminine des troupes de Grimaldi, la jeune Alys Robi, qui est en vedette du *Radiomonde*, où on la présente en tant que « plus grande vedette de l'heure¹¹⁹ ». Après avoir joué les seconds violons derrière Millard et Lionel Parent depuis le début de sa collaboration avec Grimaldi en 1938, Robi entre en 1943 dans la période la plus faste de sa carrière qui l'amène à jouer à quelques occasions aux États-Unis, en Amérique latine et en Europe, mais surtout à Toronto et sur les bases militaires canadiennes de la Seconde Guerre mondiale. On décrit cette jeune première « vraiment de son siècle » en tant que « jeune Québécoise¹²⁰ », « débordante de santé, de jeunesse, de bonne humeur et de charme... », la « nouvelle étoile dans le firmament de la radio... ». On donne beaucoup d'importance à son corps et à son apparence, au point de regretter la lenteur des progrès en technologie des médias : « Dommage que la télévision ne soit pas encore du domaine pratique ! C'est autant que ses admirateurs y perdent. Ils verraient sur l'écran une grande jeune fille aux cheveux bruns cuivrés, au visage très sympathique, à l'ovale resplendissant de santé, athlétique tout en demeurant féminine, aux yeux pétillants de gaieté... » Au dire de l'auteur Herve De St. Georges, son plus grand mérite tient d'ailleurs du fait qu'elle « ne ressemble à personne ».

On la présente comme une grande travailleuse pour qui le succès vient de l'effort et de la constance. On cherche de la sorte à briser l'image d'instantanéité de sa célébrité, comme les publicistes avaient tenté de le faire pour Rudy Vallée une décennie plus tôt. Elle rapporte par exemple au magazine avoir fait ses armes au cirque Barnum & Bailey alors qu'elle était toujours une enfant : « Le midi [...] je pelais des patates pour le personnel de la troupe ; l'après-midi, je vendais des fruits, et le soir venu, j'avais alors 10 ou 11 ans seulement, je donnais mon numéro de chant aux côtés de la femme-grasse, de l'homme-aux-deux-bouches, un pauvre diable qui avait subi 22 opérations et qui, par un trou dans le dos, pouvait fumer et respirer... » On cherche

¹¹⁹ Herve De St. Georges, « Alys Robi. Entrevue exclusif à Radiomonde », *Radiomonde*, 10 avril 1943, 11.

¹²⁰ Il s'agit d'une très rare occurrence de l'usage de cette identification au cours de la période couverte.

aussi à entretenir la proximité avec son public, une proximité gagnée grâce à la présence récurrente de sa voix dans les foyers par la radio et de sa personnalité publique par les magazines, mais aussi lors de ses spectacles : « Si vous saviez quelle joie ils me procurent en m'appelant simplement Alys, tout comme si j'étais leur camarade ! »

Lorsqu'on lui demande ce qu'elle préfère entre la radio et la scène, l'artiste confie préférer les planches à la quiétude des studios : « J'aime bien la radio, c'est vrai, mais je me sens un peu dépaycée sans audience visible. Je suis trop habituée à chanter, à danser, à être "maîtresse de cérémonies", en un mot, à faire mon propre "show" sous les réflecteurs ou feux de la rampe, à entendre le crépitement des applaudissements, pour oublier les tréteaux. » À ce moment, en plus de participer comme Millard à la *Veillée du Samedi Soir* commanditée par les Peintures Ramsay, elle a son « programme bien à elle », une plage de 15 minutes chaque dimanche soir sur les ondes de CKAC, entre 18 h 30 et 18 h 45, intitulée « Alys Robi et ses chansons ».

Le *Radiomonde* consacre plusieurs passages à ses activités aux États-Unis, dont elle revient au moment de l'entrevue, et présente celles-ci comme des marqueurs de prestige et de légitimité artistique. St. Georges mentionne que c'est lorsque Robi débute ses tournées de la Nouvelle-Angleterre avec Grimaldi à la fin des années 1930 que sa carrière est véritablement « lancée ». L'auteur prend la peine de nommer les principales villes et États visités en Nouvelle-Angleterre et souligne certains passages dans les médias et dans les lieux de rencontre des sociétés de secours mutuel locales :

Bedford, Biddeford, Pawtucket, Boston, Rhode Island, Berlin (New Hampshire of course), Lewiston, Providence, ou elle fit de la radio et du théâtre et enfin New York où elle chanta entre autres pour la Société St-Jean-Baptiste, la Société Saint-Joseph, dirigée par le regretté Antoine Montreuil, brillant violoniste et maître de chant grégorien né à Québec¹²¹.

Sa plus grande ambition serait toutefois de « devenir un jour étoile de comédies musicales sur le Broadway, rêve qui se réalisera peut-être dans un avenir très prochain. » Encore une fois, on joue sur l'attente, sur la probabilité d'une carrière américaine au-delà des communautés franco-américaines. À l'instar de Grimaldi qui faisait miroiter en 1938 la possibilité de sa carrière hollywoodienne, l'auteur présente Broadway comme le zénith de la réussite pour l'artiste, une

¹²¹ *Ibid.*

réussite qui, pour faire rêver les lecteurs de la province, se doit d'être présentée comme imminente et quasiment assurée.

En 1944, le *Radiomonde* publie un nouvel entretien avec comme toile de fond la thématique des départs d'Alys Robi. On se désole et on se réjouit simultanément du fait qu'elle « séduit les gens de Toronto, lesquels sont très friands de chansons françaises¹²². » On dit de cette jeune femme « “qui déplace de l'air” à la radio » qu'elle est devenue la plus populaire artiste de la chanson au Canada. Le récit de l'accession à la célébrité d'Alys Robi recèle des mêmes stratégies mobilisées pour décrire la fulgurante ascension de Rudy Vallée. On la dépeint comme bouillante de vie, ensevelie par le travail, quasiment introuvable tellement son horaire est chargé : « Sa journée est une suite de répétitions et d'engagements. Il faut donc la prendre au vol. » On prend aussi la peine de la dissocier de l'image d'une artiste motivée par le gain : « Alys Robi ne cherche ni le succès, ni la réclame, ni l'argent. Elle n'y pense pas. Elle n'a pas le temps. Elle ne pense qu'à la chanson qu'elle interprètera, et il faut la voir rythmer tout en parlant la rumba qu'elle a dans la tête. » Malgré ce succès médiatique qui lui permet maintenant d'évoluer à l'extérieur des circuits habituels de Grimaldi, elle tient à témoigner son respect pour son mentor. Elle mentionne par exemple écrire alors beaucoup des paroles de ses chansons, mais qu'au départ c'était Jean Grimaldi qui s'en chargeait : « Dites-le, j'y tiens beaucoup ! »

En juillet 1945, alors que la guerre a pris fin sur le front européen et qu'elle arrive bientôt à terme sur le front pacifique, Robi accorde une nouvelle entrevue au *Radiomonde*, avec comme principales thématiques ses fréquents déplacements en soutien aux soldats sur les bases militaires de Halifax à Toronto. Son curriculum s'est considérablement bonifié au cours de l'année. En plus d'être devenue « l'idole des gars en uniforme¹²³ », elle est titulaire du Beaver Award et du Trophée LaFlèche 1945, des récompenses qui attestent de son statut de vedette de la radio autant au Québec que dans le reste du Canada. On fait aussi grand état de ses passages sur les ondes américaines de CBM dans le cadre des émissions *Rhapsody American* et *Merchant Navy*. Ses performances au *Sunday Night Show*, émission « irradié[e] sur le double réseau français et anglais de Radio-Canada » en compagnie de son conjoint du moment et chef

¹²² Monsieur Radio, « Confidance : J'ai dit “ADIEU” à Alys Robi », *Radiomonde*, 1^{er} janvier 1944, 2.

¹²³ Jeanne Rochefort, « Alys Robi... L'interprète idéale des romances modernes en route pour le Mexique », *Radiomonde*, 7 juillet 1945, 5.

d'orchestre Lucio Agostini, fascinent le public : elle est accompagnée de 35 musiciens et de 16 chanteurs, un ensemble digne des orchestres de danse de la fin des années 1920, signe du retour progressif des spectacles à grand déploiement.



8. Couverture et publicité du *Radiomonde*¹²⁴

Contrairement à l'article de 1943, qui associait le lancement de la carrière de Robi aux tournées de la Nouvelle-Angleterre de Grimaldi, celui de Rochefort donne le mérite à sa participation à « Tambour-Battant », une « initiative de Radio-Canada en faveur des militaires¹²⁵ ». L'autrice rappelle cependant que c'est lors de ses tournées avec Grimaldi qu'elle se familiarise avec l'anglais, une compétence nécessaire pour percer les marchés canadiens-anglais et américains. Rochefort cherche à montrer comment le talent et le charisme de Robi transcendent la division linguistique du Canada : « Chez les Canadiens français, c'était de grandes démonstrations de joie à l'égard de la délicieuse et irrésistible "payse". Les Canadiens anglais idolâtraient la jolie French Canadian Singer, avec son petit accent, son dynamisme et tout le charme de sa séduisante personnalité. » Le vocabulaire utilisé par Rochefort est toutefois révélateur d'une volonté de distinction claire entre le Québec et le Canada, de même qu'entre le Québec et le reste du monde. Elle ne part pas pour Toronto ; les réalisateurs de CBL et CJBC

¹²⁴ « Alys Robi, Tambour Battant », *Radiomonde*, 25 septembre 1943.

¹²⁵ Lors de ses visites sur les bases, elle est notamment accompagnée de Gratien Gélinas qu'on n'identifie dans l'article que par le nom de son célèbre personnage, Fridolin, « le comédien le plus canadien et le plus populaire ».

« l'enleve[nt] à ceux de Montréal¹²⁶ ». C'est aussi le cas lors de son départ pour Mexico, également qualifié d'enlèvement¹²⁷.

Après un séjour de quelques semaines à Mexico, Robi doit se rendre à Hollywood pour rencontrer la Metro-Goldwyn-Mayer et Walt Disney qui aurait, selon l'article, l'intention de tourner un film au Canada. De plus, « les réseaux NBS ou NBC continueront de répandre sa popularité par toute l'Amérique¹²⁸. » Le conditionnel est ici important. Robi ne détient à ce moment aucune entente officielle avec ces diffuseurs. La fascination pour les activités internationales de la chanteuse, pourtant ponctuelles et somme toute marginales, montre qu'il s'agit pour les médias de l'époque d'une distinction majeure, d'une réussite singulière, qui fait en sorte de démarquer l'artiste de ses contemporains qui œuvrent sur les scènes et sur les ondes de Montréal, du Québec et même de la Nouvelle-Angleterre. En 1945, deux décennies après l'arrivée des derniers contingents de familles du Québec dans le Nord-est américain, cette région est toujours considérée par certains comme un ailleurs relatif lorsque les artistes y performant en français.

4. La compétition entre troupes théâtrales itinérantes

4.1 Les frontières du champ théâtral montréalais

Dans une lettre d'offre de service pour la tournée printanière de la Troupe de Comédie Canadienne datant probablement du début des années 1940, Grimaldi use de sa réputation pour se protéger de la compétition : « Si d'autres troupes décidaient d'entreprendre une tournée dans vos parages j'aimerais à avoir le privilège de passer en premier afin d'en faire un bon succès¹²⁹. » Les activités de Grimaldi ne sont pas à l'abri de la compétition ; elles émergent à un moment d'abondance de troupes théâtrales francophones itinérantes. Selon Sylvain Schryburt, les

¹²⁶ *Ibid.*, 13. Ses émissions à Toronto, intitulées *Latin-American Serenade* et *In The Spot Light* lui donnent l'occasion pour elle de s'établir comme chanteuse de genre surtout associée à la mode des chansons latino-américaines à travers le Canada.

¹²⁷ *Ibid.*, 14.

¹²⁸ Rochefort mentionne aussi que le producteur Ralph Peers, connu aux États-Unis pour son rôle central dans la popularisation des premiers enregistrements de *old-time music*, l'aurait entendu à la radio et aurait pris l'habitude de lui faire parvenir des chansons à succès de ses maisons d'édition. *Ibid.*

¹²⁹ « Lettres types », (FJG).

comédiens et les directeurs de troupes burlesques et vaudevillesques montréalais évoluent alors en parallèle d'un « champ théâtral embryonnaire », celui d'un théâtre dit « français » en raison de son répertoire souvent importé de France¹³⁰.

À Montréal, la troupe Barry-Duquesne-Deyglun présente un théâtre plus institutionnel et légitime que le burlesque et le vaudeville des troupes de Grimaldi, mais est tout de même considérée comme une entreprise de théâtre commercial qui fait sa promotion autour de la figure de l'acteur-vedette. Elle publie par exemple dans la première moitié des années 1930 des programmes théâtraux avec la photo de son interprète principal en frontispice¹³¹. Le régime de l'acteur-vedette et les pratiques spectatoriales qui y sont liées déplaisent à la plupart des critiques de théâtre de l'époque et sont donc l'objet de peu d'écrits¹³². On sait toutefois qu'il est assez fréquent d'applaudir un acteur en cours de représentation, lors d'un passage particulièrement intense ou encore lorsque justice est rendue au personnage interprété par la vedette. Les salles comme l'Arcade deviennent donc des lieux de diffusion au statut intermédiaire, au sens où on y présente régulièrement des classiques du théâtre français, mais où les artistes doivent concilier l'absence du quatrième mur en interagissant avec le public, comme dans les théâtres burlesques.

L'étude de Schryburt permet de mieux comprendre l'isolement culturel des troupes et des théâtres burlesques et vaudevillesques à Montréal entre la fin des années 1930 et le début des années 1950, au moment où Grimaldi choisit de prioriser le volet comique de ses spectacles et de concentrer une grande part de ses activités sur les routes américaines. Lorsque les Compagnons de Saint-Laurent du père Émile Legault se positionnent comme fer de lance d'un théâtre plus moderne à Montréal, c'est en réaction au « théâtre de boulevard » présenté à l'Arcade et non aux revues et aux saynètes comiques présentées au National¹³³. Ces dernières ne sont alors tout simplement pas considérées comme faisant partie du champ théâtral. C'est par

¹³⁰ Schryburt, *De l'acteur vedette*, 19.

¹³¹ Gilbert David et Sylvain Schryburt, *Théâtres au programme : panorama des programmes de théâtres de langue française à Montréal au XX^e siècle* (Montréal : Bibliothèque nationale du Québec, 2001), 32.

¹³² Schryburt, *De l'acteur vedette*, 41.

¹³³ *Ibid.*, 65. Selon Gilbert David et Sylvain Schryburt, les Compagnons de Saint-Laurent, une troupe fondée par le père Émile Legault en 1937 et qui sera au cœur de l'activité théâtrale montréalaise jusqu'en 1952, sont l'objet d'une sorte de mythe sur la modernisation des pratiques théâtrales au Québec. Même si leur apport est significatif, c'est la capacité de ses artisans à mettre en récit leur apport au développement d'un théâtre plus moderne au Québec qui les distingue de leurs homologues aux yeux des critiques culturels et des historiens. David et Schryburt, *Théâtres au programme*, 35.

le passage d'un théâtre d'acteurs-vedettes comme celui de l'Arcade à celui de metteurs en scène comme celui des Compagnons que se configurerait ainsi, selon Schryburt, le champ théâtral montréalais des années 1940, à l'abri de l'imprévisibilité, de l'humilité et de l'irrévérence des artistes en vedette dans les théâtres et les salles de cinéma du boulevard Saint-Laurent et de la rue Sainte-Catherine.

Il ne faudrait toutefois pas concevoir ces différents champs théâtraux comme des enclos fermés. On sait par exemple que Grimaldi collabore entre 1940 et 1947 avec le dramaturge d'origine française Henri Deyglun pour faire des tournées de la Nouvelle-Angleterre¹³⁴. De même, comme il a été possible de l'observer à la section précédente, plusieurs vedettes musicales des troupes Grimaldi, comme Lionel Parent et Alys Robi, obtiennent un grand succès à l'extérieur des circuits de salles de vaudeville au cours des années 1940. Il s'agit là de l'une des plus grandes réussites de Grimaldi. Ses artistes réussissent à passer entre les années 1930 et les années 1940 d'un statut populaire local, limité aux lieux de diffusion de la scène burlesque et vaudevillesque montréalaise comme le National au statut de célébrités médiatiques qui occupent les pages des magazines et les plages de programmation radiophonique. Ils demeurent toutefois à l'écart de deux catégories principalement contrôlées par l'élite culturelle nationaliste du Québec : l'art et la nation.

4.2 La comédie, le mélodrame et la propagande nationale en Nouvelle-Angleterre

À la fin des années 1930 et pendant la Seconde Guerre mondiale, alors qu'il consolide son modèle d'affaires aux États-Unis, Grimaldi fait toujours face à une forte compétition venant d'une part des troupes théâtrales de variétés et de mélodrames apparentées aux siennes ; et, d'autre part, des tournées et des festivals théâtraux et musicaux à visées nationalistes et identitaires. Des artistes-entrepreneurs issus du même milieu artistique que lui à Montréal, notamment un certain « Ti-Pit Raccourci », de son vrai nom Eddie Gélinas, tentent leur chance en accomplissant « de nombreuses tournées en province et en Nouvelle-Angleterre¹³⁵. » « L'inimitable comédien » organise des tournées annuelles à travers les provinces et les États du

¹³⁴ Grimaldi, « Notes biographiques ». Au cours des années 1940, les pièces dramatiques de Henri Deyglun comme *Le Roman d'une Orpheline* voyagent avec les troupes de Fred Barry et d'Albert Duquesne partout dans la province et en Nouvelle-Angleterre. Voir par exemple : « Au Théâtre National », *Le Devoir*, 23 juillet 1949, 5.

¹³⁵ « Intéressant spectacle offert au théâtre Maska, le 30 », *Le Courrier*, 22 octobre 1948, 2.

Nord-est américain entre autres grâce à l'appui financier des Tournées Renaud, une entreprise de l'impresario montréalais Paul Duaner — une inversion de son patronyme : Renaud¹³⁶.

Duaner présente d'abord au milieu des années 1930 des spectacles de « théâtre français » avec ses Compagnons du Bon théâtre¹³⁷, avant de diversifier ses activités dans les années 1940 en envoyant des troupes de chanteurs westerns, de comédiens et d'acteurs dramatiques sur les routes. Il demeure tout de même spécialisé dans les productions mélodramatiques, sa troupe ayant été l'une des premières à acheter les droits d'*Aurore l'enfant martyr* à Petitjean et Rollin pour l'amener en tournée. Duaner use de stratégies promotionnelles comparables à celles de Grimaldi. Dans ses communiqués de presse, il cherche à légitimer ses activités en évoquant ses succès aux États-Unis. Il mentionne par exemple qu'il est derrière la seule troupe canadienne à avoir joué « La Passion » à New York¹³⁸. En plus du nom de sa troupe principale, les Compagnons du Bon théâtre, et de son insistance sur la propagation du théâtre français, il parsème ses publicités de mentions favorables aux organisations religieuses et promet « un programme divertissant et dans le plus pur esprit national. »

D'autres tournées artistiques sont pour leur part directement inscrites dans la mouvance nationaliste canadienne-française. Dans la foulée du Deuxième congrès de la langue française au Canada de 1937 et des résolutions qui y sont adoptées, l'abbé Charles-Émile Gadbois lance l'entreprise de la Bonne Chanson, une « œuvre de propagande en faveur de nos chants de folklore » inspirée des entreprises précédentes de Théodore Botrel et de Charles Marchand. Elle se veut une réponse autant à l'invasion culturelle américaine qu'aux formes jugées inférieures de la chanson canadienne-française, comme celles qui sont présentées dans les Veillées du Bon Vieux Temps de Gauthier, Travers et Grimaldi. Par la diffusion à grande échelle de recueils de chansons folkloriques et de compositions originales mettant de l'avant les valeurs traditionalistes canadiennes-françaises comme le travail de la terre, la famille et la religion, et par leur médiatisation à la radio et sur disque, la Bonne Chanson devient aux yeux de Jean-Nicolas De Surmont un véritable produit culturel de grande consommation : « Nulle autre

¹³⁶ « Les Tournées Renaud », *Radiomonde*, 13 avril 1946, 15. Selon les dires de l'impresario, ses troupes ont « présenté 800 spectacles de choix en 1945 dans les provinces de Québec, Ontario, Nouveau-Brunswick, Nouvelle-Écosse jusqu'à la Nouvelle-Angleterre ».

¹³⁷ « L'exposition régionale de St-Hyacinthe », *Le Clairon*, 6 août 1937, 8.

¹³⁸ « La Passion de Jésus à l'Auditorium Chemin Chambly », *Le Devoir*, 1^{er} avril 1953, 6.

initiative du milieu francophone de l'époque, qui prend possession des structures de diffusion de la musique de concert (Variétés lyriques, Orchestre symphonique de Montréal), ne connaîtra le boom médiatique de la Bonne Chanson¹³⁹. »

Des tournées et des festivals de la Bonne Chanson sont rapidement organisés aux États-Unis pour donner la chance aux chorales d'amateurs et d'élèves des écoles paroissiales locales d'interpréter les plus grands succès de ces recueils. Gadbois fait d'abord une tournée promotionnelle en 1939 et tisse des liens avec des organisations locales comme les Vigilants de Lewiston, dans le Maine¹⁴⁰. C'est avec eux qu'il organise le premier festival présenté dans cette ville en 1940¹⁴¹. Sont présents sur les lieux des représentants de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal et du Comité Permanent de la Survivance Française en Amérique ; ainsi que ceux des plus grandes associations ethnoculturelles franco-américaines comme l'Union Saint-Jean-Baptiste d'Amérique, basée à Woonsocket, Rhode Island, et l'Association Canado-Américaine, basée à Manchester, New Hampshire¹⁴². Selon l'historien Mark Paul Richards, le site du festival est décoré de drapeaux des États-Unis, de la France et du Canada et on y chante les hymnes nationaux américain et canadien. Les organisateurs tiennent à faire de cette occasion une démonstration de la possibilité de maintenir la distinction culturelle franco-américaine tout en participant de la grandeur de la nation américaine¹⁴³. Gadbois et les Vigilants organisent un second festival dans la ville en 1946 avec des résultats comparables. Les deux événements attirent des foules considérables (environ 5000 personnes en 1940 et environ 4000 en 1946) et mobilisent les principaux acteurs des institutions ethnoculturelles franco-américaines.

Des festivals similaires sont organisés au Québec, notamment au Forum de Montréal en 1942 pour le tricentenaire de la ville, au Colisée de Québec en 1943 et à l'aréna de Sherbrooke en 1946. À chaque occasion, des milliers de personnes se déplacent. D'autres sont aussi organisés en Nouvelle-Angleterre, notamment à Worcester au Massachusetts en 1949, mais leur

¹³⁹ Jean-Nicolas De Surmont, *La Bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX^e siècle*, Montréal, Triptyque, 2001, 84-85.

¹⁴⁰ Mark Paul Richards, *Loyal but French: The Negotiation of Identity by French-Canadian Descendants in the United States*, East Lansing, Michigan State University Press, 2008, 210.

¹⁴¹ De Surmont, *Bonne chanson*, 89.

¹⁴² Richards, *Loyal but French*, 210.

¹⁴³ *Ibid.*, 210- 211.

portée et leur ampleur variable les rendent difficiles à dénombrer¹⁴⁴. Outre l'entreprise de la Bonne Chanson, de nombreux ensembles musicaux comme « Le Petit Septuor » organisent aussi des tournées de la Nouvelle-Angleterre pour promouvoir la culture nationale canadienne-française par la voie de la chanson patriotique¹⁴⁵. À la mi-février 1943, les 35 chanteurs du Chœur Lavallée-Smith entament pour leur part une grande tournée des États-Unis qui les mène de « Lewiston à la Nouvelle-Orléans, en passant par New York et Philadelphie », sous les auspices du Régiment de Châteauguay, pour faire entendre aux Américains les « pièces du folklore canadien-français et des œuvres de la meilleure musique française¹⁴⁶ ».

Malgré la grande popularité de plusieurs de ces événements, ils demeurent ponctuels et s'inscrivent dans le cadre plus large d'activités sociales financées par des organisations à caractère identitaire et politique. Au contraire, au cours des années 1940, les tournées de Grimaldi sont récurrentes et se positionnent principalement en compétition avec l'offre de divertissement anglophone de l'époque. À partir de 1948, ces tournées deviennent même saisonnières. C'est le début d'une sorte d'âge d'or pour les activités de Grimaldi en Nouvelle-Angleterre, qui se poursuivra jusqu'en 1952. En plus d'augmenter la fréquence des tournées et le nombre des spectacles, il standardise alors ses opérations en créant des troupes spécialisées dans le mélodrame, dans la comédie ou dans le folklore, sans toutefois éliminer complètement le caractère varié et multidisciplinaire des représentations.

5. L'âge d'or des tournées Grimaldi et le déclin de la Franco-Américanie

5.1 La spécialisation des troupes et le retour du « folklore »

L'historiographie produite à propos des Franco-Américains véhicule généralement l'idée que la Seconde Guerre mondiale constitue un tournant pour les communautés francophones de la Nouvelle-Angleterre. Pour Yves Roby, la guerre aurait fait en sorte de faire sortir les jeunes adultes de leurs réseaux de socialisation habituels et aurait accéléré leur processus d'intégration

¹⁴⁴ De Surmont, *Bonne chanson*, 89.

¹⁴⁵ « Le "Petit Septuor" poursuit une belle œuvre », *Le Devoir*, 7 janvier 1939, 4.

¹⁴⁶ « Tournée de concerts du Chœur Lavallée-Smith aux États-Unis », *Le Devoir*, 5 janvier 1943, 4.

ou même d'acculturation¹⁴⁷. Comme le soutient Gerard J. Brault, il s'agit aussi de la période qui voit s'éteindre le florissant milieu des journaux hebdomadaires et quotidiens francophones en Nouvelle-Angleterre¹⁴⁸. Pour Armand Chartier, la guerre accélère l'enracinement des Franco-Américains aux États-Unis, alors que les institutions sociales et culturelles des communautés francophones font du soutien à l'effort militaire une condition de la survivance¹⁴⁹. Le père Thomas-Marie Landry, membre du comité d'orientation franco-américaine formé en 1947, arrive pour sa part au constat d'un « peuple émietté, disloqué et divisé¹⁵⁰ ».

Or, les années suivant la guerre sont de loin les plus fastes de l'entreprise de tournée de Grimaldi aux États-Unis. À l'automne 1945, Grimaldi est fier de présenter deux troupes distinctes aux Franco-Américains : la première, dédiée à la comédie, met en vedette « Les Trois As du Rire » Tizoune Jr, Manda et Balloune ; la seconde, la « fameuse Troupe du Bon Vieux Temps », propose de faire « revivre nos belles soirées canadiennes » en compagnie de « 10 des meilleurs folkloristes du Canada¹⁵¹ ». Les têtes d'affiche de Grimaldi sont Olivier Guimond fils, Manda Parent, Lionel Parent et Muriel Millard¹⁵², mais il reprend alors la promotion d'artistes folkloriques. Ce retour en force des soirées à thématique nostalgique dans les tournées se fait toutefois dans un contexte différent de celui des années 1930, lorsque le numéro de la Veillée constituait le clou d'une soirée de numéros de variétés ; et du début des années 1940, alors que les folkloristes sont intégrés à la programmation sans distinction particulière. À partir de 1945, Grimaldi spécialise ses troupes, autant par la sélection des artistes que par la façon de promouvoir les spectacles.

La troupe qu'il dédie au folklore se nomme tour à tour Troupe Canadienne, Troupe des Soirées du Bon Vieux Temps et Les Chevaliers du Folklore¹⁵³. À l'exception des musiciens

¹⁴⁷ Yves Roby, *Les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre : rêves et réalités* (Sillery : Septentrion, 2000), 53.

¹⁴⁸ Gérard J. Brault, *The French-Canadian Heritage in New England* (Hanover : University Press of New England, 1986), 104.

¹⁴⁹ Armand Chartier, *Histoire des Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre, 1775-1990* (Sillery : Septentrion, 1991), 260.

¹⁵⁰ Yves Roby, *Histoire d'un rêve brisé ? Les Canadiens français aux États-Unis* (Sillery, Septentrion, 2007), 106.

¹⁵¹ « L'incontournable Troupe Jean Grimaldi », 1945, (FJG, MSS433, S3, SS1, D10).

¹⁵² Voir notamment : « Tonight Only on our Stage Jean Grimaldi », *Fitchburg Sentinel*, 8 décembre 1947, 10 et « Jean Grimaldi's All New French Stage Show », *Nashua Telegraph*, 11 octobre 1946, 8.

¹⁵³ « Jean Grimaldi Presents the Twelve Cavaliers of Folklore », *Bidderford Daily Journal*, 4 novembre 1946, 8. On y mentionne une « real Soirée Canadienne » sous les auspices de la Société Saint-Jean-Baptiste.

folkloriques comme Isidore Soucy, Donat Lafleur et Oscar Morin, la majorité des artistes engagés sont issus de la scène burlesque montréalaise. La description des artistes présents lors de ces soirées témoigne toutefois de l'importance accordée à l'image de canadienité de la troupe. Progressivement, le caractère spectaculaire des représentations et la célébrité des interprètes supplantent leur authenticité ou leur association à l'identification collective canadienne-française dans la publicité. En 1949, il décrit par exemple sa Veillée du lundi 7 février au Colonial de Nashua comme une « Revue of Old-Fashioned Folklore¹⁵⁴ », alors qu'en février 1950, il annonce plutôt un « Spectacular Variety Show All In French¹⁵⁵ ».

Le compte rendu d'un spectacle de Grimaldi à Manchester montre bien les habitudes créées au sein du public de la Nouvelle-Angleterre : « Les spectateurs faisaient des comparaisons entre les “Chevaliers” et les autres spectacles Grimaldi et il semble que tout le monde était d'accord que les spectacles d'hier et ceux qui sont offerts par les autres groupes ne sont pas exactement du même genre¹⁵⁶. » On y explique aussi la mission des Chevaliers, comparable à celle des folkloristes des décennies précédentes, mais influencée par les codes du spectacle de divertissement acquis au cours des années 1930 dans la troupe de Travers : « Le rôle que les “Chevaliers” se sont assigné est de faire revivre la musique populaire de folklore et celle qui plait à une masse de nos compatriotes en y introduisant des saynètes pour briser la monotonie du spectacle ». L'article rapporte que les « gigues entraînant » du violoneux Isidore Soucy ont « soulevé l'auditoire et même un vieillard se rappelant ses jeunes années n'a pu résister à la tentation et s'est avancé dans l'allée centrale jusqu'à l'estrade pour aller sautiller au son de cette musique gaie. »

Alors que le contexte du canevas se veut nostalgique et folklorique, son contenu est semblable à celui des formes théâtrales et humoristiques où on laisse une grande place aux observations du quotidien. Certaines saynètes offrent par exemple d'observer « sous des aspects comiques des traits de la vie dans plusieurs familles. » La popularité des folkloristes comme Soucy et Morin leur assure même une présence médiatique régulière ; dans un documentaire

¹⁵⁴ « Jean Grimaldi's All French Revue », *Nashua Telegraph*, 3 février 1949, 16. Le spectacle au Colonial du lundi 7 février est présenté comme une « Revue of Old-Fashioned Folklore ».

¹⁵⁵ « Soirees du Bon Vieux Temps », *Fitchburg Sentinel*, 14 février 1950, 4.

¹⁵⁶ « Grand succès des Chevaliers du Folklore », Manchester, (FJG, MSS433, S2, D18), [s.p.].

datant de 1997, Fernande Dalcourt se rappelle que leurs disques sont en demande dans toutes les stations radiophoniques contrôlées par la famille Alary à travers la Nouvelle-Angleterre¹⁵⁷.

5.2 « Jean Grimaldi Presents » : la transition vers les médias anglophones

De la fin des années 1930 à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les publicités de la troupe Grimaldi dans les journaux anglophones de la Nouvelle-Angleterre se limitent principalement à de brefs communiqués de presse dans les colonnes consacrées aux activités locales et paroissiales¹⁵⁸. À partir de 1946, on constate une augmentation progressive des surfaces imprimées achetées par le directeur de tournée dans ces publications. Il se permet à partir de ce moment et jusqu'à la fin de ses activités aux États-Unis de payer pour des encarts publicitaires autonomes et est souvent inclus dans ceux de plus grand format des théâtres anglophones qui l'accueillent. Ces publicités de la fin des années 1940 et du début des années 1950 sont pour la plupart en anglais, mais certaines offrent un contenu bilingue¹⁵⁹. Pragmatique, Grimaldi comprend que son public cible a à ce moment pris ses distances des milieux de socialisation francophones et qu'il a majoritairement adopté les journaux anglophones.

Il arrive par la pratique à un constat fait par l'intellectuel Jean Charles Harvey au cours de la même période. Dans les pages de son journal *Le jour* du 31 mars 1945, Harvey déplore le fait que les nationalistes du Québec se réclament encore du poids démographique des centaines de milliers de Franco-Américains alors que ceux-ci sont majoritairement intégrés à leur société d'accueil. Harvey utilise justement l'exemple des journaux francophones de la Nouvelle-Angleterre pour justifier sa critique :

Je connais tel journal quotidien, qui, il y a vingt-cinq ans, avait 30 000 abonnés lisant le français aux États-Unis. Aujourd'hui, ce chiffre est réduit à 3 000. Sans compter que la plupart des journaux de langue française de la Nouvelle-Angleterre ont disparu les uns

¹⁵⁷ Sylvain Lampron, *Jean Grimaldi : Figure de proue* (Montréal : Les Productions Le Carrefour, 1996), DVD.

¹⁵⁸ En guise de comparaison, voir : « Grimaldi Players to Perform Here », *The Hartford Daily Courant*, 14 mai 1942, 12 et « Passion Play », *Nashua Telegraph*, 26 février 1947, 9.

¹⁵⁹ Par exemple, dans le North Adams Transcript du 25 février 1949, l'affiche à prédominance anglophone mentionne notamment que les Chevaliers du folklore sont « Une Vraie Soirée Canadienne Dans Le Bon Vieux Temps. With Narcisse—Josephine famous French Comedians. Also Isidore Soucy, King of the Violin, and An All-Star Cast ». « Chevaliers du Folklore », *The North Adams Transcript*, 25 février 1949, 4.

après les autres, faute de lecteurs. Et c'est tant mieux pour les États-Unis... et pour nos frères émigrés, qui ne s'en plaignent pas¹⁶⁰.

Comme le rappelle l'historien franco-américain Gerard J. Brault, si 28 journaux francophones peuvent toujours être recensés en Nouvelle-Angleterre en 1935, au début des années 1950, ce secteur médiatique n'est plus l'ombre de lui-même¹⁶¹. La présence de publicité pour les spectacles de Grimaldi dans les journaux anglophones offre cependant une lecture plus nuancée du portrait linguistique et culturel de la période. L'après-Seconde Guerre mondiale ne doit pas être réduit à une hécatombe culturelle ou à une période d'accélération drastique de l'assimilation des francophones. Il s'agit plutôt d'une phase transitoire et progressive d'acclimatation des migrants et de leurs descendants à l'offre culturelle locale pendant laquelle une majorité d'entre eux se distancie des institutions traditionnelles de la socialisation franco-américaine. La fermeture des journaux franco-américains découle en ce sens autant du désintérêt du lectorat pour leur caractère militant que du nombre réduit d'individus capables de les lire.

Si Grimaldi arrive à gagner de nouveaux adeptes et à renouveler ses engagements année après année, contrairement aux entreprises culturelles nationalistes comme les festivals de la Bonne Chanson, c'est qu'il répond avec succès aux besoins et aux habitudes de son public sans opposer le désir de se divertir et de socialiser en français au fait de s'intégrer à la société américaine. Plutôt que de leur proposer une procession de discours sur la préservation de la culture nationale par la chanson et par le théâtre, Grimaldi attire les gens en salle en leur présentant les artistes de Montréal comme des étoiles, des vedettes, des célébrités et des grands talents. Le 12 mars 1947, à l'occasion d'une représentation de *La Passion* au Lyric de Fitchburg, il tend même la main à ceux qui ne comprennent pas le français en misant sur l'attractivité du spectacle et de l'histoire présentée : « An attraction that should be seen by everyone. Whether you understand French or not, you will be able to follow the tragic episodes of this Greatest of All Stories. . . The Story of THE PASSION¹. »

Confiant en sa capacité à rejoindre un public large, il cherche à concurrencer l'offre anglophone au sein des communautés franco-américaines en misant sur l'aspect spectaculaire

¹⁶⁰ Jean-Charles Harvey, « Qui sème le vent... », *Le jour*, 31 mars 1945, 1. La critique d'Harvey est acerbe : « Nos racistes ont l'illusion féroce des mégalomanes nazis » et « comptent comme leurs deux millions et demi d'Américains dont les pères ou les grand'pères vinrent autrefois de la Laurentie. »

¹⁶¹ Brault, *The French-Canadian Heritage*, 104.

des représentations. L'embauche de 40 artistes pour la tournée de la pièce *La Passion* au printemps 1947 reflète d'ailleurs l'ambition de Grimaldi¹⁶². Jusqu'au début des années 1950, il insiste chaque printemps sur la qualité et le nombre des interprètes, des costumes et des accessoires¹⁶³. Grâce à la polyvalence acquise lors de ses années formatrices, Grimaldi arrive ainsi à changer son image au gré des formes artistiques qu'il choisit de mettre en vedette dans ses spectacles, passant indifféremment du rôle de directeur artistique « sérieux » lors de ses tournées dramatiques à celui de maître de cérémonie et de *straight man* lorsqu'il organise des revues et des soirées de comédies.

5.3 Le regard des critiques culturels montréalais sur les tournées américaines

Les spécialistes du théâtre québécois Gilbert David et Sylvain Schryburt déplorent le peu de traces laissées par des pièces culte comme *Aurore l'enfant martyre* et *La Passion* dans la province¹⁶⁴. La revue de presse des journaux francophones et anglophones de la Nouvelle-Angleterre montre au contraire la place prépondérante de ces productions dans les répertoires des troupes de tournées de Grimaldi et de ses rivaux¹⁶⁵. Cette situation inquiète particulièrement André Langevin du *Devoir*. Dans une chronique datant de mars 1946, il critique la pièce *Aurore, l'enfant martyre*, qu'il décrit comme un « immortel et succulent navet ». Il déplore surtout le fait que des entrepreneurs culturels l'exportent à l'extérieur du Québec : « J'ai découvert cette ahurissante nouvelle en ouvrant un journal franco-américain [...] L'on s'étonnera après cela de l'étrange réputation dont jouit notre province à l'étranger. Ceux qui ont fait ça méritent d'être cloués au pilori pour le reste de leur vie¹⁶⁶. » Il poursuit, s'attaquant cette fois plus généralement à la pratique même des tournées du Canada et des États-Unis des artistes montréalais :

Ceci nous amène à parler de ces fameuses tournées qui parcourent la province en tous sens et même l'Ontario et les États-Unis. Il y a là un domaine que nous avons trop négligé jusqu'ici et où certains industriels du théâtre ont fait de beaux gâchis. [...] Il est temps que

¹⁶² Voir : « Amusements : What Press Agents Say About Coming Attractions », *Fitchburg Sentinel*, 5 mars 1947, 7 et « Colonial », *Nashua Telegraph*, 27 février 1947, 17.

¹⁶³ La promotion de 1950 fait état d'un spectacle présentant « 50 Famous French Stars of Radio and Stage in Costume ». « Passion Play », *Nashua Telegraph*, 23 mars 1950, 10.

¹⁶⁴ David et Schryburt, *Théâtres au programme*, 38.

¹⁶⁵ Voir notamment : « Aurore », *Fitchburg Sentinel*, 13 octobre 1951, 5 et « Jean Grimaldi presents Aurore », *Fitchburg Sentinel*, 16 octobre 1951, 4.

¹⁶⁶ André Langevin, « Actualités artistiques : Pensons un peu plus au Canada — "Aurore, l'enfant martyr" aux États-Unis ! », *Le Devoir*, 23 mars 1946, 6.

les braves gens de la campagne cessent de se faire leurrer par ces prétendus artistes venus de Montréal avec la gloire des savons et des pâtes dentifrices. Probablement que certains benêts vont jeter les hauts cris et brandir les poings en invoquant toutes les sueurs versées dans leurs tentatives d'abêtissement, mais tout cela nous laisse bien insensible.

Il y a la une question d'honneur national. Il ne fait pas laisser le premier crétin venu monter un spectacle pour faire de l'argent. Qu'on n'aille pas invoquer la liberté et tout le tra-la-la. Si ces messieurs veulent profiter de leur liberté pour s'enrichir, qu'ils fabriquent des bouchons et des souliers ; nous n'irons pas les inquiéter. Mais la scène est une tribune trop importante pour que l'on permette à n'importe qui d'y vomir des âneries. Le mal est moindre quand il est perpétré chez nous, mais il devient grave lorsque ces imbéciles vont, à titre de Canadiens français, grimacer ou ânonner dans une autre province ou dans un autre pays.

Ce n'est pas sans frémir d'une juste colère que nous pensons que des compatriotes vont faire juger tout notre peuple en présentant *Aurore, l'enfant martyre*...

La « gloire des savons et des pâtes dentifrices » que dénonce Langevin, celle d'artistes dont la seule intention selon lui serait la célébrité et le profit, est opposée dans sa critique à la réputation nationale canadienne-française, à sa culture et à son rayonnement au-delà des frontières du Québec. Pour Langevin, lorsque Grimaldi et ses contemporains amènent *Aurore* sur les routes de la Nouvelle-Angleterre, c'est le peuple canadien-français qu'ils humilient en faisant la démonstration d'un théâtre qui ne répond pas aux critères esthétiques et identitaires promus par l'élite culturelle de la province. Or, ce sont ces pièces, ainsi que les comédies populaires des Tizoune, Manda et Balloune qui permettront à Grimaldi de poursuivre ses activités en français en Nouvelle-Angleterre jusqu'au milieu des années 1950, alors que les représentants des principales institutions nationales et ethnoculturelles tergiversent sur l'assimilation des Franco-Américains.

Après la Seconde Guerre mondiale, Grimaldi et ses artistes sont maintenant plus que des visages familiers en Nouvelle-Angleterre : ils sont la principale attraction francophone présentée sur une base régulière dans les villes de la région. Ils partent si fréquemment sur les routes des États-Unis que nombre de relations amoureuses et même matrimoniales émergent de ces tournées¹⁶⁷. Malgré le fait que les institutions franco-américaines perdent de leur rayonnement, les raisons pour lesquelles on chérit les passages des troupes de Grimaldi dans la région

¹⁶⁷ Latulippe et Laframboise, *Olivier*, 38. C'est le cas notamment de l'union d'Olivier Guimond fils et de Jeanne D'Arc Charlebois qui se marient le 16 mai 1946 dans le Rhode Island avec Grimaldi comme témoin. Avant cela, Guimond fils entretient une relation avec Alys Robi. Grimaldi fait aussi souvent affaire avec des couples d'artistes, comme Olivier Guimond père et Effie Mack ou encore Lionel Parent et Florida Roy.

demeurent les mêmes. On aime ses spectacles de bon goût, « récréatif[s] et amusant[s] », de même que le fait qu'on ne retrouve « rien de blessant, ni de choquant dans les colloques, dans la tenue et dans les costumes¹⁶⁸. » L'appréciation repose toutefois particulièrement sur le caractère divertissant des représentations : « C'est crevant et ainsi c'est reposant. Il n'y a pas en effet un spectacle qui peut mieux pendant trois heures faire oublier les soucis et les préoccupations. » Le lien unissant les communautés franco-américaines et Grimaldi est fondé dans le respect et la reconnaissance : « Les groupes franco-américains de la Nouvelle-Angleterre sans excepter le nôtre l'admirent pour son jeu et pour maintenir une troupe qu'il ramènera encore avant longtemps en Nouvelle-Angleterre. »

En raison du nombre accru de tournées et de troupes, la publicité de la fin de la décennie mise de plus en plus sur le renouvellement des programmes présentés de saison en saison, mais aussi lors des seconds passages dans une ville lors d'une même tournée¹⁶⁹. Plusieurs spectacles sont toujours organisés sous les auspices de paroisses et d'associations¹⁷⁰, mais Grimaldi développe de nouveaux partenariats avec des salles de cinéma et des théâtres anglophones ainsi qu'avec les responsables des auditoriums modernes des écoles secondaires des villes visitées, des partenariats qui perdureront jusqu'au milieu des années 1950. C'est le cas notamment avec les théâtres Cumings et Lyric de Fitchburg, au Massachusetts¹⁷¹ ; le théâtre Colonial de Nashua, New Hampshire¹⁷², et le Drury Auditorium de North Adams, Massachusetts¹⁷³. En 1946, les succès de Grimaldi lui permettent même d'envisager augmenter la fréquence de ses activités en Nouvelle-Angleterre : « [...] ses succès grandissants lui permettront peut-être d'ajouter une tournée par an dans notre région » — ce qui, aux yeux de l'auteur, « ne serait pas de trop¹⁷⁴. »

¹⁶⁸ « Un autre grand succès de la Troupe Grimaldi », *L'Avenir national*, 21 octobre 1946, (FJG), [s.p.].

¹⁶⁹ Voir : « Jean Grimaldi Presents », *Biddeford Daily Journal*, 3 octobre 1946, 6 ; « Jean Grimaldi Presents La Passion », *Biddeford Daily Journal*, 13 février 1947, 7 et « Jean Grimaldi's All New French Stage Show », *Nashua Telegraph*, 17 octobre 1949, 13.

¹⁷⁰ « Jean Grimaldi and his Troupe, Montreal PQ », *Biddeford Daily Journal*, 27 septembre 1945, 3.

¹⁷¹ « The Passion Play », *Fitchburg Sentinel*, 18 mars 1950, 5.

¹⁷² « Colonial », *Nashua Telegraph*, 20 octobre 1948, 11.

¹⁷³ « Jean Grimaldi Presents », *The North Adams Transcript*, 3 novembre 1948, 22.

¹⁷⁴ « Un autre grand succès », [s.p.].

5.4 La conciliation des rôles de directeur de tournées et de théâtres de Grimaldi

Les années 1947 et 1948 marquent le début de la période la plus faste des activités de tournées de Grimaldi en Nouvelle-Angleterre et, synchroniquement, de sa carrière de directeur de théâtres. Il poursuit la spécialisation de ses troupes et la joint à la stratégie développée par les Veillées du Bon Vieux Temps du Monument-National au cours des années 1920 et 1930. Il synchronise le contenu des spectacles avec les fêtes et les rites saisonniers canadiens-français : en janvier et février, dans la foulée du temps des Fêtes, il propose aux Franco-Américains ses Chevaliers du Folklore ; autour de Pâques, il leur offre des mélodrames religieux comme *La Passion* ; à l'été, il profite du beau temps pour arpenter les routes du Québec ; et à l'automne, il se concentre sur les spectacles de comédie et de variétés qui mettent en vedette Olivier Guimond fils, Manda Parent, Willie Lamothe, Muriel Millard et Alys Robi¹⁷⁵. Selon Fernande Dalcourt, malgré la diversification de l'offre, ce sont toutefois les soirées dédiées à la comédie qui remportent le plus de succès. Les mélodrames et les pièces religieuses suscitent beaucoup moins d'intérêt chez le public aux États-Unis. C'est pourquoi des *burlesquers* sont toujours présents dans les troupes spécialisées en folklore ou en mélodrame¹⁷⁶.

Au cœur de cet âge d'or, l'entreprise de Grimaldi repose toujours sur sa fidélité et sur la constance de la qualité de ses spectacles : « Depuis onze ans, cette Troupe est restée fidèle à la politique de donner à vos gens ce qu'ils désirent voir et entendre, la comédie, le chant, la danse, le mélodrame, le tout dans une atmosphère propre et dénuée de tout double sens...¹⁷⁷ » Il renchérit sur l'importance qu'il accorde au marché de la Nouvelle-Angleterre, rappelant de ce fait que ses spectacles servent la cause défendue par les élites franco-américaines : « chaque année cette troupe passe 7 mois aux États-Unis afin d'aider la survivance de la langue française ; cette année, nous aurons 2 Troupes sur le chemin avec un spectacle différent qui suivra à 15 jours d'intervalle celle-ci — ainsi, vous pouvez être assuré de 2 bons spectacles avec pièces et artistes différents. »

¹⁷⁵ Dans une note rattachée à l'année 1950, Grimaldi mentionne qu'il emmène sa troupe en tournée deux fois par an au New Brunswick et au Québec, et quatre fois par année en Nouvelle-Angleterre. Grimaldi, « Notes biographiques ».

¹⁷⁶ Sylvain Lampron, *Jean Grimaldi : Figure de proue* (Montréal : Les Productions Le Carrefour, 1996), DVD.

¹⁷⁷ « Lettres types », (FJG).

Parallèlement à ses activités itinérantes, Grimaldi se lance dans l'acquisition et la gestion de théâtres et de salles de spectacles à Montréal¹⁷⁸. Il lance en 1948 le Théâtre Canadien, inauguré dans l'ancien bâtiment du Ouimetoscope, se plaçant en concurrence directe du National qui est encore à ce moment sous la gouverne de Rose Ouellette¹⁷⁹. Il sélectionne ses vedettes parmi les habitués des tournées canadiennes et américaines comme Olivier Guimond fils, Manda Parent et Muriel Millard¹⁸⁰. Son ambition professionnelle le pousse ensuite à acheter le Théâtre Gaiety, situé rue Sainte-Catherine Ouest, pour y installer le Radio Cité, un théâtre de music-hall où il produit des spectacles à grand déploiement, comme des comédies musicales et des revues, mettant aussi en vedette les grands noms des tournées de la décennie précédente qui sont maintenant des célébrités médiatiques au Québec, comme Alys Robi¹⁸¹.

Cela ne freine cependant pas ses efforts au sud de la frontière. Dans une lettre professionnelle datée du 6 janvier 1948, Grimaldi fait la demande de location d'un film, le *Golgotha*, pour le présenter à des fins qu'il dit sociales et religieuses à différentes communautés de la Nouvelle-Angleterre. Il demande à son correspondant d'envoyer le film à son « business office » situé au 4 Ash Street, Lewiston, Maine¹⁸². C'est de dire qu'en 1948, Grimaldi dirige une entreprise de tournées nord-américaines suffisamment lucratives pour avoir un pied à terre professionnel aux États-Unis. Dans une autre lettre adressée aux dirigeants de la St. James Realty Inc de Woonsocket, RI, Grimaldi confirme les derniers détails d'une entente de location mensuelle débutant le 13 novembre 1950 et lui permettant d'exploiter l'hôtel situé au 302 Main Street¹⁸³. Il entend établir les bases d'une entente de location d'une durée de cinq ans dans l'éventualité où le locateur arrivait à acheter l'équipement nécessaire à ses opérations avant le 1^{er} avril 1951.

¹⁷⁸ Il avait expérimenté pour la première fois la gestion d'une salle avec l'Arlequin en 1934, mais avait abandonné pour se consacrer aux tournées en Nouvelle-Angleterre. Voir : Cimon et Laframboise, *Grimaldi présente*, 71.

¹⁷⁹ « Théâtre Canadien », *La Presse*, 27 novembre 1948, 47. La pièce d'ouverture du spectacle au Canadien s'intitule « Corse Isle D'Amour ».

¹⁸⁰ « Au théâtre Canadien », *La Presse*, 21 août 1948, 48 : « Après 14 ans de succès au Canada et aux États-Unis, il présentera Tizoune jr. et Manda dans leurs sketches comiques [...] L'artiste invitée cette semaine sera la populaire chanteuse Murielle Millard. »

¹⁸¹ Le bâtiment sera ensuite revendu en 1957 à Gratien Gélinas qui y installe la Comédie-Canadienne.

¹⁸² Pour consulter cette lettre type, voir l'Annexe 3.

¹⁸³ Jean Grimaldi, « Lettre de Grimaldi à St. James Realty Inc », 9 novembre 1950, (FJG, MSS433, S3, SS1, D10).

Les pratiques professionnelles de Grimaldi évoluent au rythme de la popularisation des technologies de communication. En plus de la promotion faite dans les journaux, les artistes de Grimaldi peuvent compter sur la diffusion des stations radiophoniques locales maintenant présentes dans plusieurs villes moyennes de la Nouvelle-Angleterre. La publicité du spectacle du 27 février 1949 au Drury Auditorium de North Adams mentionne par exemple qu'une programmation entièrement francophone sera diffusée le jour même à la station WBRK entre 11 h 15 et 11 h 30¹⁸⁴. Il semble aussi qu'au début des années 1950, les communiqués de presse soient de plus en plus acheminés par téléphone. Les erreurs de retranscription dans les journaux anglophones sont fréquentes ; dans le *Fitchburg Sentinel* du 22 janvier 1951, on souligne par exemple la venue de la Moran Family, une transcription phonétique évidente du nom du groupe folklorique La famille Morin¹⁸⁵.

5.5 Retombées médiatiques des tournées américaines à Montréal

Plusieurs artistes sortent gagnants de leur association avec Grimaldi au cours de la période. Si les chanteuses de genre Muriel Millard et Alys Robi accèdent à un statut privilégié dans les médias montréalais dès le début des années 1940, il faut attendre le début de la décennie suivante pour voir les artistes de la scène burlesque obtenir pareille couverture. Signe de leur inclusion progressive au vedettariat, on s'intéresse à partir de ce moment non seulement à leur carrière, mais à leur vie personnelle. Dans le *Radiomonde* du 2 février 1952, on explique par exemple qu'Olivier Guimond fils et l'imitatrice Jeanne D'Arc Charlebois se sont rencontrés au cours d'une tournée de la Nouvelle-Angleterre de Grimaldi, à un moment où elle n'est qu'une débutante alors que lui est « déjà célèbre au Canada et aux États-Unis où il est connu de tous¹⁸⁶. » L'auteur spécule aussi à savoir si Guimond fils ne serait pas en voie de devenir une *star* du cinéma, comme on le disait de Robi quelques années plus tôt.

Olivier Guimond père, alors en fin de carrière, se voit aussi honoré d'un long article dans les pages du *Radiomonde* du 18 novembre 1950. On y fait l'étalage de sa grande carrière de scène, tout en ramenant constamment l'attention sur le fait qu'il est maintenant établi comme

¹⁸⁴ « Chevaliers du Folklore », *The North Adams Transcript*, 25 février 1949, 4. C'est aussi le cas l'année précédente : « Jean Grimaldi Presents Canada's Favorite Comedians », *The North Adams Transcript*, 5 mai 1948, 3.

¹⁸⁵ « Chevaliers du Folklore », *Fitchburg Sentinel*, 22 janvier 1951, 7.

¹⁸⁶ « Les couples heureux », *Radiomonde*, 2 février 1952, 5 et 11.

une vedette de la radio grâce à sa collaboration à l'émission *Music Hall* de Jacques Normand et au *Carnaval de la Gaieté* à CKVL¹⁸⁷. Avec Alys Robi et d'autres artistes de Montréal, Guimond père participe aussi pendant la Seconde Guerre au *Café Chantant*, une émission spéciale de la BBC pour divertir les troupes outre-mer. Fidèle à son habitude, le *Radiomonde* insiste énormément sur les succès connus par Guimond sur « toutes les rampes du continent » ». Au début des années 1920, il aurait formé une troupe de 35 artistes pour jouer à Détroit pendant 13 mois, notamment avec Teddy Burns, avant de refuser un engagement à long terme à Chicago et de revenir à Montréal. L'article mentionne qu'Henri Letondal, « un homme raffiné », dit à son propos qu'il est le meilleur comédien que le Canada ait connu et qu'une éducation artistique plus sérieuse en aurait fait un comique de la trempe de Charlie Chaplin¹⁸⁸. L'article avance même qu'il aurait fait un test de cinéma pour Pathé et aurait été invité par Mack Sennett à Hollywood, mais que le projet aurait avorté. Guimond père joint ensuite la revue *Miami Nights Review* pour une longue tournée aux États-Unis avant de s'installer pour deux ans à Miami. Il y côtoie Al Jolson, Sophie Tucker et Eddie Cantor, de grandes vedettes des circuits de vaudeville américains. L'article joue la carte de la célébrité en se penchant aussi sur sa vie privée. On y mentionne par exemple que lui et sa femme Effie Mack sont un des plus beaux couples du métier ; ou encore qu'il a récemment été dévasté par la perte de son chien.

Les troupes de Grimaldi s'adaptent aux changements dans les goûts populaires et les modes pour continuer à répondre aux demandes de leur public. Au début des années 1950, alors que les chanteuses de genre sont en vedette dans les théâtres de Grimaldi à Montréal, ce sont les chanteurs westerns qui les remplacent en tête d'affiche des tournées en compagnie des vedettes du burlesque. Entre 1947 et 1951, l'aîné de Jean Grimaldi, Antoine, dirige toujours des tournées pour son frère, mais gère aussi sa propre troupe de Soirées du Bon Vieux Temps avec qui il se déplace surtout dans les environs de Montréal. Il est notamment responsable de l'embauche de Paul Brunelle, un pionnier de la chanson western au Québec. Celui-ci reprendra la troupe d'Antoine Grimaldi à son propre compte en 1951 quand ce dernier retourne s'établir en Europe. C'est cette association qui inspire Jean Grimaldi à engager le jeune Willie Lamothe, vedette

¹⁸⁷ « Olivier (Tizoune) Guimond. Son étrange personnalité ; Une famille de talent ; Le drame de la perte de son chien », *Radiomonde*, 16 novembre 1950, 7 et 11.

¹⁸⁸ *Ibid.*

montante issue de la mode des *singing cowboys*, et sa comparse Rita Germain dès 1948¹⁸⁹. Jusqu'en 1951, Lamothe fait partie de nombreuses tournées de Grimaldi en Nouvelle-Angleterre, où il partage la vedette avec Olivier Guimond fils et Manda Parent¹⁹⁰.

Au tournant des années 1950, l'imaginaire western est omniprésent dans les médias nord-américains. Le 24 mars 1950, l'annonce d'une représentation de *La Passion* par la troupe Grimaldi au Colonial partage la page des divertissements du *Nashua Telegraph* avec celle d'une *barn dance* à l'hôtel de ville, du film *Santa Fe Marshall*, de la comédie de Abbott et Costello *It Ain't Hay*, du film musical *Blue Grass of Kentucky*, et du long métrage *The Nevadan*, portant sur l'histoire « crue et robuste du territoire du Nevada »¹⁹¹. Malgré l'adoption de codes culturels tirés du cinéma western américain, comme le chapeau stetson, les bottes de cuirs et les costumes à franges, les vedettes westerns engagées par les Grimaldi sont des héritiers directs de Mary Travers et de ses contemporains des Veillées. Ils proposent des chansons fantaisistes, souvent teintées d'humour, et leurs paroles évoquent la vie rurale et les réalités du quotidien. Lamothe et Brunelle côtoient par la tournée aux États-Unis, mais aussi dans les stations de radio du Québec, les grands noms de la musique folklorique comme Oscar Morin, Isidore Soucy et Oscar Thiffault qui participent tous à l'élaboration du son country-western québécois dans les années 1950¹⁹². Dans ce contexte, le nom de la troupe de folkloristes de Grimaldi, les Chevaliers du Folklore, ne réfère pas au personnage médiéval ; il s'agit probablement d'une traduction libre et imagée du terme « cowboy ». Il s'agit d'une façon pour lui d'associer ses numéros de musique pseudo-folkloriques hérités des Veillées du Bon Vieux Temps à l'esthétique western populaire dans les industries culturelles nord-américaines.

¹⁸⁹ Grimaldi, « Notes biographiques ».

¹⁹⁰ Voir : « Grimaldi Is Coming! » *Fitchburg Sentinel*, 4 avril 1951, 7 et « Jean Grimaldi Presents », *Fitchburg Sentinel*, 9 avril 1951, 4.

¹⁹¹ Voir Image 9 à la page suivante.

¹⁹² Voir à ce sujet : Catherine Lefrançois, « La chanson country-western, 1942-1957 : Un faisceau de la modernité culturelle au Québec » (Thèse de Ph.D., Université Laval, 2011), 225, 236 et 266.

spectacle du dimanche 19 novembre au Drury High School Auditorium. Au bas de l'annonce se trouve un post-scriptum inusité :

P.S.:— Just a few words with our friends from North Adams, Adams, Williamstown and Pittsfield. This troupe has not appeared in this city for the past 12 months. The last time they played here there were only 300 people. For 3 years we had 600 persons for every show. Will our friends allow this first class troupe to disappear from North Adams forever? If that happens what remains for the Franco-Americans as far as entertainment is concerned. Nothing at all. Tomorrow night's attendance will be your answer¹⁹⁵.

Coiffée de l'interjection « ATTENTION ! » en majuscules, l'annonce du 17 novembre ressemble plus à un avis public qu'à une publicité¹⁹⁶. Grimaldi y laisse entendre que c'est probablement la dernière fois que la troupe se produira dans la ville. Le ton du message lancé par Grimaldi à la communauté franco-américaine de la région de North Adams est pour le moins acrimonieux. Il mentionne avec insistance n'avoir jamais offert un seul mauvais spectacle dans la ville, même si la troupe s'est produite 14 fois en trois ans au Drury High Auditorium. Il attribue la chute des ventes à la frustration de certains spectateurs à propos du système de réservation de billets. Il mentionne aussi avoir dû cesser ses spectacles dans les autres villes de la région en raison de telles baisses d'achalandage, après avoir donné quatre représentations à Pittsfield et deux à Adams au cours des années précédentes.

Jusqu'en 1952, quatre ans après l'inauguration du Théâtre Canadien, l'horaire de la troupe Grimaldi en Nouvelle-Angleterre demeure chargé. Leur tournée du printemps comprend 18 spectacles en 17 jours¹⁹⁷. Il ne semble pas non plus être la victime d'un désintérêt médiatique ; les membres de la troupe sont encore invités à promouvoir leur spectacle sur les ondes des différentes stations locales, notamment les stations WRDO de Augusta, WCOU de Lewiston et WTVL de Waterville, toutes dans le Maine¹⁹⁸. Les tournées de Grimaldi en Nouvelle-Angleterre se poursuivent après 1952, mais leur fréquence et leur ampleur diminuent progressivement au fil de saisons. Surtout, il s'agit de la dernière année où le directeur de tournées lance de grandes campagnes publicitaires dans les journaux de la Nouvelle-Angleterre.

¹⁹⁵ « Jean Grimaldi Presents », *The North Adams Transcript*, 18 novembre 1950, 3.

¹⁹⁶ « Jean Grimaldi and His Professional French Troupe From Montreal », *The North Adams Transcript*, 17 novembre 1950, 6.

¹⁹⁷ « Calendriers, permis et notes d'organisation des tournées », (FJG, MSS433, S3, SS1, D9).

¹⁹⁸ *Ibid.*

Comme c'était déjà le cas à l'occasion depuis la fin des années 1940, c'est Fernande Dalcourt, la femme de Grimaldi, qui part sur la route avec les artistes pendant que son mari s'occupe de ses théâtres à Montréal. En janvier 1953, la troupe des Chevaliers du Folklore accompagnée des artistes vedettes Ti-Gus et Ti-Mousse choisit toujours la période suivant les Fêtes du Nouvel An pour présenter ses numéros à saveur folklorique et humoristique aux communautés franco-américaines¹⁹⁹. En 1954, Dalcourt se déplace pendant deux semaines avec une troupe de cinq artistes comprenant notamment le chanteur René Duval et la grande dame du burlesque québécois, Juliette Petrie²⁰⁰. Cette petite troupe qui nécessite un budget hebdomadaire d'à peine 1 000 \$ fait contraste à la grandeur des spectacles alors présentés à Montréal au Radio Cité, qui impliquent souvent l'embauche de plus de 30 artistes²⁰¹.

À l'été 1955, Grimaldi envoie sur la route une troupe mettant en vedette la chanteuse Rita Ketty, accompagnée notamment du vétéran comédien Paul Foucreau²⁰². Un an plus tard, en 1956, il se permet encore de payer des stations radiophoniques locales, notamment à Augusta, à Lewiston, à Waterville, à Biddeford, à Berlin et à Rumford, pour diffuser les chansons de Duval afin de faire mousser la vente de billets²⁰³. Cette tournée d'hiver s'étire du 16 janvier au 8 février et s'arrête dans 23 villes. Ils se rendent dans les villes industrielles du sud et de l'est de la Nouvelle-Angleterre, par exemple à Woonsocket et à Fall River. Des occurrences publicitaires sporadiques dans les journaux anglophones où Grimaldi a l'habitude d'annoncer ses spectacles sont ainsi observables jusqu'au milieu des années 1960²⁰⁴, mais il semble bien qu'aucune tournée de grande ampleur n'ait pris le chemin des États-Unis après 1956.

Dans les années 1960, les mentions de tournées et de séjours d'artistes francophones du Québec aux États-Unis sont plus rares et portent sur des tentatives de percer le marché anglophone américain plutôt que sur des activités dans les centres franco-américains de la Nouvelle-Angleterre. C'est le cas par exemple des essais infructueux de Pierre Lalonde à

¹⁹⁹ Voir notamment : « Jean Grimaldi Presents », *Fitchburg Sentinel*, 27 janvier 1953, 4.

²⁰⁰ « Carnet d'organisation de tournée 1954 », collection privée de Marie-Paule Grimaldi.

²⁰¹ Sylvain Lampron, *Jean Grimaldi : Figure de proue* (Montréal : Les Productions Le Carrefour, 1996), DVD.

²⁰² « Rita Ketty... en tournée dans l'est du Canada », *Le Progrès du Saguenay*, 23 juillet 1955, 6.

²⁰³ « Carnet d'organisation de tournées 1956 », collection privée de Marie-Paule Grimaldi.

²⁰⁴ La dernière publicité observée dans le cadre de cette recherche remonte à l'automne 1966. Selon le *North Adams Transcript*, la troupe Grimaldi de Montréal réussit encore à attirer 700 personnes au Drury High School Auditorium. « Jean Grimaldi troupe of Montreal », *North Adams Transcript*, 31 octobre 1966, 12.

Hollywood²⁰⁵ et des spectacles de Guilda à Miami et Las Vegas mentionnés dans le *Télé-Radiomonde* du 20 août 1964²⁰⁶. Plus de trois décennies après la fin des migrations en chaîne, les artistes du Québec ont moins d'intérêt à se déplacer en Nouvelle-Angleterre. Certains continuent à s'y produire au cours des décennies suivantes, le plus souvent des musiciens folkloriques invités pour des festivals, mais la région perd son statut de marché intérieur pour les entrepreneurs culturels montréalais.

Conclusion

La fin de la grande époque des tournées Grimaldi en Nouvelle-Angleterre ne peut donc s'expliquer simplement par « l'infidélité » de Grimaldi envers son public « Franco-Canadien », même si ce facteur a sûrement contribué au phénomène. Le début du déclin correspond en effet au moment de l'inauguration de son ambitieux Radio Cité, mais il s'explique plutôt par l'addition de facteurs culturels, démographiques et médiatiques. Malgré la grande résilience de l'entreprise de Grimaldi à s'adapter aux changements culturels et démographiques qui affectent son public, il demeure que de moins en moins de gens parlent et comprennent le français en Nouvelle-Angleterre au long de la période. De plus, à partir de 1951, un concurrent de taille fait son apparition dans les pages consacrées au divertissement du *Nashua Telegraph* : la télévision²⁰⁷. L'image est révélatrice. Grimaldi devait déjà concurrencer la présence culturelle et publicitaire de la radio, du cinéma et des spectacles scéniques anglophones dans les journaux des villes de la Nouvelle-Angleterre. L'ajout de rubriques, d'encarts et de colonnes portant sur la diffusion télévisée noie sa publicité et représente bien les changements en cours dans les pratiques de divertissement du grand public.

²⁰⁵ « Pierre Lalonde heureux d'être de retour », *Télé-Radiomonde*, 20 août 1964, 23.

²⁰⁶ « Guilda aux États-Unis », *Télé-Radiomonde*, 20 août 1964, 23.

²⁰⁷ « Jean Grimaldi's New All-French Stage Show », *Nashua Telegraph*, 3 avril 1951, 9.

10. Publicités et horaires²⁰⁸

En Nouvelle-Angleterre comme au Québec, la popularisation de la télévision dans les années 1950 a ainsi assurément contribué à la chute de popularité des spectacles de variétés en salle, plus encore que la radio ne l'avait fait dans les années 1930. Grimaldi lui attribue d'ailleurs la fin de son aventure au Radio Cité en 1956²⁰⁹. Non seulement la télévision nuit-elle selon lui à l'achalandage, mais en contribuant au rayonnement et à la célébrité des artistes, elle leur permet de demander des cachets plus élevés. Cela ne décourage toutefois pas Grimaldi de continuer à composer ses lettres d'offre de services en misant sur la renommée médiatique de ses artistes. En février 1964, il propose un spectacle mettant en vedettes Les Jérolas aux promoteurs et aux propriétaires de salles en soulignant que leur popularité est alors exacerbée par leurs passages à l'émission de variétés américaine *The Ed Sullivan Show*, héritière directe

²⁰⁸ « Today's Radio Program », *Nashua Telegraph*, 3 avril 1951, 9.

²⁰⁹ Cimon et Laframboise, *Grimaldi présente*, 74.

des spectacles radiophoniques de Rudy Vallée²¹⁰. Grimaldi ajoute que malgré la croissance des cachets des artistes vus à la télévision, il préfère remplir les salles et satisfaire son public que d'offrir des actes de second ordre. Comme il sera possible de le voir au prochain chapitre, la télévision deviendra même le lieu de transmission privilégié des vedettes de Grimaldi.

Dans les régions rurales du Québec, où la télévision se popularise à un rythme moins rapide qu'aux États-Unis, Grimaldi continue à adapter ses troupes au goût du public jusqu'à la fin des années 1960. Il envoie encore parfois ses vétérans de la scène vaudevillesque et burlesque sur la route, mais le rock'n'roll et le yéyé constituent ses nouvelles vaches à lait dès la fin des années 1950. Les villes régionales ont de plus en plus de salles dédiées aux spectacles de scène, mais la troupe fait encore affaire avec les paroisses et les prêtres lorsqu'elle se déplace dans les régions excentrées. C'est le cas par exemple en juin 1960 lorsque Grimaldi conduit Michel Louvain et le reste de ses artistes dans le comté de Saguenay où le curé Jean-Marie Leclerc les attend pour un spectacle à la salle paroissiale²¹¹. En 1966, Les Jérolas et César et ses Romains se rendent même sur les chantiers éloignés des barrages hydroélectriques Outardes 3, Outardes 4 et Manic 5 sur la Côte-Nord²¹².

Jenny Rock, qui débute sa carrière au sein de la troupe de Paul Brunelle, se souvient que son passage dans l'équipe de Grimaldi constitue pour elle une étape majeure. Cette association lui assure d'être vue par les médias et de pouvoir jouer au National, alors une propriété de Grimaldi²¹³. Elle se souvient de lui comme d'un pédagogue qui mise sur la transmission de connaissances en jumelant ses recrues et ses vétérans. Il s'assure également que ses artistes n'aient pas de problèmes de consommation ou de mauvaises relations. C'est pourquoi Grimaldi hérite au sein de la communauté artistique montréalaise du surnom de « papa des artistes », un titre qu'il porte fièrement jusqu'à son décès, le 14 octobre 1996.

²¹⁰ « Troupe Jean Grimaldi 40 années de succès », 11 février 1964, (FJG, MSS433, S3, SS1, D9).

²¹¹ Jean-Marie Leclerc, « Lettre à Jean Grimaldi », 24 juin 1960, (FJG, MSS433, S3, SS1, D9).

²¹² Walter Ruest, « Lettre à Jean Grimaldi », 17 février 1966, (FJG, MSS433, S3, SS1, D9).

²¹³ Sylvain Lampron, *Jean Grimaldi : Figure de proue* (Montréal : Les Productions Le Carrefour, 1996), DVD.

Chapitre 5

De la mobilité à l'enracinement

La patrimonialisation des artistes et l'oubli de « l'exode »

Outre la mise au jour d'un phénomène de tournées de spectacles de variétés francophones en Nouvelle-Angleterre et de l'émergence corollaire d'une culture de la célébrité propre à leur médiatisation en contexte transnational, cette thèse avait pour objectif de comprendre le rôle joué par les artistes populaires et leurs pratiques dans la définition des identifications collectives canadiennes-françaises, franco-américaines et québécoises après la fin des grandes migrations ouvrières. À ce stade, il a déjà été possible d'observer que la célébrité de ces artistes se fabrique et se configure au contact des institutions nationales et ethnoculturelles comme la paroisse ou les sociétés de secours mutuel, de même qu'elle influence dans une certaine mesure la façon dont les descendants de migrants vivant aux États-Unis socialisent entre eux.

Le contexte identitaire complexe des communautés francophones de la Nouvelle-Angleterre permet à certains artistes montréalais de s'élever dans les hiérarchies culturelles de l'époque, notamment grâce à l'accessibilité, à l'abondance et à la concentration géographique de lieux de diffusion et de médias qui s'y trouvent. Au sud de la frontière, ils sortent de leur invisibilité médiatique relative et atteignent un degré de renommée qui leur est encore inaccessible au Québec. À partir des années 1940, ce succès et cette renommée acquis aux États-Unis, maintenant instrumentalisés par des publications comme le *Radiomonde*, permettent à plusieurs d'entre eux de s'immiscer puis de perdurer dans les industries culturelles à Montréal. Ils jouent en ce sens un rôle central dans la reconfiguration des hiérarchies culturelles présentes au Québec en légitimant des pratiques précédemment confinées aux marges des milieux des arts et du divertissement.

Le cas du passage de Rudy Vallée à Montréal rappelle pour sa part les frontières fermement établies de l'identification canadienne-française des années 1930 et son caractère exclusif. En dépit de ses origines et des tentatives publicitaires de l'identifier comme Canadien français, son association homologique avec la culture américaine l'empêche d'emblée d'être associé à la collectivité francophone du Québec. Les critiques culturels rappellent ainsi à Vallée

qu'il est un Franco-Américain et un Américain, qu'il le veuille ou non — comme Fernand Séguin et son public le feront avec Jack Kerouac trois décennies plus tard.

Tous les artistes rencontrés dans les chapitres précédents ont en commun d'avoir atteint, du temps de leur carrière active, une certaine notoriété en regard de leurs réussites professionnelles et grâce à leur exposition médiatique. Cette notoriété prend toutefois différentes formes. S'il ne fait aucun doute que Rudy Vallée représente l'un des premiers et des plus marquants exemples de la célébrité multimédiatique qui émerge grâce aux magazines et à la popularisation de la radio et du cinéma sonore à la fin des années 1920, le cas de Mary Travers me semble plus complexe. La vie et la carrière de la chanteuse présentent, toute proportion gardée, un nombre significatif de similitudes avec celles de Rudy Vallée : les deux sont des figures publiques nées de la médiatisation de leur musique qu'on associe à des styles populaires ; ils sont tous deux enfants de parents identifiés comme canadiens-français et comme irlandais et parlent l'anglais et le français en bas âge ; leurs familles sont impliquées dans les phénomènes de migrations et d'urbanisation du tournant du 20^e siècle ; ils sont à la fois artistes et entrepreneurs et mettent en scène des spectacles de variétés hérités de la tradition du vaudeville et du burlesque américains ; et, finalement, ils ont connu une ascension rapide et une bulle de succès éphémère avant de stabiliser leur production.

Or, malgré ses succès comme artiste du disque au début de la décennie 1930, Mary Travers ne bénéficie que de peu d'exposition médiatique à la radio et dans les médias écrits du Québec. De plus, on ne s'intéresse pas au cours de sa carrière à sa vie privée. Les médias des années 1930 ne laissent dans les faits aucune trace de Mary Travers ; seulement quelques publicités éparses des spectacles de son alter ego scénique, Madame Édouard Bolduc. Pourtant, Travers est maintenant un personnage historique au Québec, une figure incontournable des lieux, des objets et des discours de la mémoire publique de la province ; alors que Vallée est au mieux une note de bas de page dans les histoires de la musique populaire et de la radiodiffusion aux États-Unis et encore plus au Québec.

Antoine Lilti rappelle dans ses travaux la distinction à établir entre la célébrité, une forme de renommée souvent caractérisée par sa volatilité, par son ancrage dans un contexte et un temps précis et limité ; et d'autres formes de renommée, comme la gloire, qui découlent de qualités et de réussites précises et qui sont souvent gage d'une persistance de la présence d'un individu

dans la mémoire publique d'une collectivité imaginée ou projetée¹. En ce sens, Vallée serait une figure exemplaire de la célébrité, alors que Mary Travers aurait plutôt bénéficié d'une glorification posthume. Cette distinction mérite toutefois d'être nuancée en regard des cas étudiés précédemment. Il est évident que le tourbillon médiatique de la célébrité a nui à la pérennité de Vallée dans la mémoire publique aux États-Unis et au Québec ; la fascination obsessive pour sa vie privée au cours des premières années de sa carrière, initialement instrumentalisée par l'artiste et ses promoteurs pour atteindre le succès à l'échelle nationale et même internationale, relègue son talent et son travail à l'arrière-plan. Or, la mémoire publique de Mary Travers mobilise abondamment son aura de « première » vedette populaire canadienne-française ; sa célébrité y est générée de façon rétrospective². On y insiste sur ses ventes de disques et sur le fait que la majorité des Canadiens français au cours des années 1930 pouvaient s'identifier à la femme et à ses chansons. Dans son cas, la célébrité, même lorsqu'amplifiée ou inventée, devient au contraire un critère de légitimité dans la mémoire publique du Québec.

Il en va de même pour Olivier Guimond fils et Alys Robi, deux des principales têtes d'affiche des tournées de Grimaldi. Entre le début des années 1940 et la fin des années 1960, ils deviennent des vedettes médiatiques au Québec et sont l'objet d'une certaine fascination de la part du public qui s'intéresse de plus en plus à leur vie privée. De surcroît, l'instrumentalisation de la célébrité à des fins promotionnelles initiée par Grimaldi et leurs passages répétés en Nouvelle-Angleterre ont présidé à la création sur la route d'un contexte propice à leur succès, en attente des possibilités médiatiques leur permettant de s'établir dans la métropole. Or, leur participation aux tournées des communautés franco-américaines demeure peu traitée par les historiens de la culture et des arts, de même qu'elle est reléguée aux marges, voire effacée de leur mémoire publique au Québec.

Les artistes populaires qui atteignent le statut de personnage historique, comme Mary Travers, ou celui de pionniers des industries culturelles, comme Guimond fils et Grimaldi, incarnent en quelque sorte la période à laquelle ils sont associés pour les générations suivantes. Leur œuvre et leur répertoire deviennent autant d'expressions et de représentations du passé et

¹ Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)* (Paris : Fayard, 2014), 14.

² Robert van Krieken, « Celebrity's histories », dans Anthony Elliott (dir.), *Routledge Handbook of Celebrity Studies* (Boca Raton : Routledge, 2018), 26-27.

sont par conséquent sujets aux interprétations et aux appropriations sociales, culturelles et politiques du présent. Lorsqu'ils sont intégrés au patrimoine culturel, de grands pans de leur histoire personnelle et professionnelle sont contestés et mis de côté pour mieux les fondre aux récits collectifs. Au cours de ce dernier chapitre, je soutiendrai que la marginalisation systématique de la carrière américaine ainsi que des expériences complexes de la migration, des identités et des langues des artistes étudiés dans cette thèse contribue à l'effacement de l'épisode de l'« exode » dans la mémoire publique au Québec. Il ne s'agit pas de dire, comme Joseph-Yvon Thériault, que « le Québec francophone » aurait rejeté son passé canadien-français au moment de la Révolution tranquille, niant de ce fait « son passé métissé, voire son identité créole³. » Les identités nationales, même lorsque « culturelles » comme celle du Canada français de Lionel Groulx, sont indissociables du mode de pensée sédentaire conceptualisé par Deleuze et Guattari, mentionné dans l'introduction de cette thèse. Leurs promoteurs participent activement de la reterritorialisation de ceux qui, à l'instar de Travers, Vallée et Grimaldi, adoptent des pratiques associées à un mode de pensée nomade⁴. Comme j'ai pu le montrer au cours des chapitres précédents et comme j'aurai l'occasion de le réitérer au cours des prochaines pages, la mobilité et ses nombreuses modalités ont été rejetées et marginalisées autant par les projets d'identification collective canadien-français que québécois.

L'invisibilité de cet épisode important de l'histoire de la culture me semble inextricablement liée à l'invisibilité relative de l'histoire des migrations ouvrières des deux côtés de la frontière. L'histoire des Franco-Américains et des migrations ouvrières du Québec vers les États-Unis peine en effet à s'inscrire dans les lieux, les objets et les discours de la mémoire publique, malgré les efforts répétés d'historiens et de chercheurs en arts et en sciences sociales depuis les années 1970 pour faire connaître le phénomène⁵. Afin de mieux comprendre cet oubli et cette distanciation jusqu'à maintenant surtout analysés à partir de sources officielles et associatives⁶, je débiterai ce dernier chapitre par une courte discussion des rares représentations

³ Joseph-Yvon Thériault, « À quoi sert la Franco-Amérique », dans Dean Louder et Éric Waddell (dir.), *Franco-Amérique* (Sillery : Septentrion, 2017), p. 357.

⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Paris : Éditions de Minuit, 1980).

⁵ Je pense ici notamment aux travaux de Claire Quintal, Yves Roby, Bruno Ramirez, Yves Frenette ainsi que ceux de Yolande Lavoie mentionnés au chapitre 1.

⁶ Notamment les traces laissées par les grands congrès de la langue française au Canada de 1912, 1937 et 1953, ainsi que par les États généraux du Canada français de 1966 à 1969.

de l'histoire des Franco-Américains présentes à la télévision et au cinéma au Québec depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. L'épisode migratoire, pourtant récent et marquant d'un point de vue démographique, politique et culturel pour le Québec, y occupe une place marginale et y est souvent traité de façon superficielle. La réalité des centaines de milliers de descendants de migrants du Québec en Nouvelle-Angleterre s'y confond aux imaginaires des États-Unis véhiculés par les médias, comme le mythe de l'Ouest et de la frontière.

Je mobiliserai ensuite le concept de patrimonialisation et m'inspirerai de ses usages critiques ainsi que des catégories qui en découlent comme le patrimoine autorisé, le patrimoine auto-autorisé et le patrimoine non autorisé. Plutôt que de tenter d'établir un portrait d'ensemble de la mémoire publique des tournées et de la médiatisation transnationales des artistes, je me concentrerai donc sur les procédés, les cadres et les critères qui précèdent la légitimation et la transmission dans la durée des discours, des pratiques et des objets qui les composent. Je présenterai pour ce faire différentes formes de commémoration et de valorisation des arts et de la culture observées au Québec depuis les années 1970, comme les titres conférés par l'Ordre national du Québec et les prix Hommage décernés par l'ADISQ⁷.

J'avance l'hypothèse que plusieurs des conditions préalables à la patrimonialisation des artistes sont déjà en place au moment de leur carrière active. Leur association à la culture nationale canadienne-française ou québécoise a précédé leur patrimonialisation ; ils étaient déjà récupérés, jugés et instrumentalisés de différentes façons à l'époque de leurs tournées américaines. Or, ces associations aux identités collectives n'auraient pu se pérenniser dans le patrimoine culturel n'eût été de l'élévation des différents protagonistes au rang d'artistes par leurs pairs et par les critiques culturels. Les formes prises par la patrimonialisation, qu'elle soit l'initiative de l'État, de l'industrie ou du public, relèvent tout autant de l'histoire du goût et des médias que de celle des projets nationaux et ethnoculturels. Au moment d'insuffler une « âme » ou de donner une « expression » à la nation, les artisans de la patrimonialisation ont ainsi

⁷ Même si cette question sera développée plus avant au cours du chapitre, il convient dès maintenant de mentionner que je fais débiter cette revue des différentes commémorations aux années 1970 pour deux raisons : d'abord, la remise des prix Hommage de l'ADISQ a débuté en 1979 et le Gouvernement du Québec décerne ses titres de l'Ordre national depuis 1984 ; aussi, il s'agit de la décennie pendant laquelle Vallée et Grimaldi prennent leur retraite — Travers est pour sa part décédée en 1941.

amalgamé des critères identitaires et esthétiques qui ont défavorisé la représentation de la mobilité dans la mémoire publique au Québec et, dans une certaine mesure, aux États-Unis

1. Représentations de l'histoire des Franco-Américains au Québec

Comme il a été possible de le constater au premier chapitre, au temps des grandes vagues de départs puis à la suite de l'étiollement des chaînes migratoires unissant le Québec et les États de la Nouvelle-Angleterre, de nombreux discours concurrents ont été développés par les élites culturelles canadiennes-françaises et franco-américaines pour identifier les migrants et qualifier leur expérience. L'historiographie portant sur la dissolution du projet national canadien-français et sur sa mémoire a d'ailleurs déjà documenté abondamment les volets institutionnels, intellectuels et politiques de la question⁸. Partant du constat des historiens concernant la distanciation accélérée des identifications collectives franco-américaines et canadiennes-françaises au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il m'apparaît pour ma part judicieux d'examiner les pratiques et les productions culturelles populaires pour arriver à cerner des récits mémoriels accessibles au grand public de l'histoire de ces migrants qui sont devenus au fil du temps plus clairement et définitivement « autres⁹ ».

1.1 La télévision et le cinéma comme sources historiques

Après 1930, il faut surtout regarder du côté de la littérature pour trouver les exemples les plus remarquables de traitement des questions identitaires sous-jacentes aux rapports entre

⁸ Lire notamment : Yves Frenette, avec la collaboration de Martin Pâquet, *Brève histoire des Canadiens français* (Montréal : Boréal, 1998) et Jean-François Laniel et Joseph-Yvon Thériault (dir.), *Retour sur les États généraux du Canada français. Continuités et ruptures d'un projet national* (Québec : Presses de l'Université du Québec, 2016). Du côté des études littéraires, voir notamment Maurice Poteet, avec la collaboration de Régis Normandeau, *Textes de l'exode : recueil de textes sur l'émigration des Québécois aux États-Unis, XIX^e et XX^e siècles* (Montréal : Guérin, 1987).

⁹ Michel Bock s'est penché sur la question de la mémoire du Canada français en rappelant « les conditions historiques dans lesquelles s'est transformé le rapport au passé au Canada français » et en survolant les principaux débats sur la question de la mémoire parmi les chercheurs. Voir : « Se souvenir et oublier : la mémoire du Canada français, hier et aujourd'hui », dans Joseph-Yvon Thériault, Anne Gilbert et Linda Cardinal (dir.), *L'espace francophone en milieu minoritaire au Canada : nouveaux enjeux, nouvelles mobilisations* (Montréal : Fides, 2008), 193.

francophones du Québec et de la Nouvelle-Angleterre¹⁰. Des romans produits au Québec, comme *Trente arpents* de Ringuet (Philippe Panneton, 1938), et aux États-Unis, comme *Canuck* de Camille Lessard-Bissonnette (1936), dépeignent le clivage symbolique entre les références nationales et, surtout, le point de vue subjectif de ceux qui peinent à réconcilier ces appartenances multiples. Dans les années 1970, l'œuvre et la figure mystique que représente Jack Kerouac deviennent objet de fascination pour plusieurs auteurs québécois¹¹. Le traitement des identités qu'ils mettent en scène dans leurs romans et leurs essais ainsi que l'analyse qui en est faite par les chercheurs préfigurent la popularité grandissante de la notion d'américanité dans les sciences humaines au cours des années 1990.

Compte tenu de leur grand rayonnement, les productions télévisuelles et cinématographiques constituent à leur façon des sources privilégiées pour sonder les entreprises de transmission mémorielles et les questions identitaires. Or, le cinéma et la télévision demeurent à ce jour suspects pour certains historiens professionnels, autant comme sources qu'à titre de véhicules de récits historiques. Pourtant, comme le rappelle Frédéric Demers, il est surprenant que la télévision ne soit pas sollicitée davantage par les historiens québécois. Selon lui, la plupart d'entre eux s'entendent pour lui conférer un rôle significatif dans le processus de modernisation du Québec, mais en parlent le plus souvent de « manière presque anecdotique ¹² ». Bruno Ramirez ajoute pour sa part à propos du cinéma que ce sont surtout les genres fictionnels qui attirent la méfiance des historiens, « parce que l'essence même de la fiction est de laisser les cinéastes traiter le passé en toute liberté ¹³ ». Le cinéma s'avère selon lui un médium riche pour l'analyse des représentations, mais aussi pour la transmission de contenu historique, puisqu'il

¹⁰ Lire : Jacques Cotnam, « La prise de conscience d'une identité nord-américaine au Canada français (1930-1939) », dans Université libre de Bruxelles/Centre d'études canadiennes, *Les Grands voisins : actes du colloque belgo-canadien des 24, 25 et 26 novembre 1983* (Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984), 63-79.

¹¹ Voir notamment : Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac. Essai-poulet* (Montréal : Éditions du jour, 1972) et Jacques Poulin, *Volkswagen Blues* (Montréal : Québec/Amérique, 1984). Susan Pinette souligne par ailleurs qu'aux États-Unis, très peu a été fait pour tenter d'analyser la question de l'identité ethnique dans l'œuvre de Kerouac. Susan Pinette, « Jack Kerouac : l'écriture et l'identité franco-américaine », *Francophonies d'Amérique*, 17 (2004) : 35-43.

¹² Frédéric Demers, « Sur l'historiographie de la télévision au Québec et le pesant récit de la Révolution tranquille », *Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle* 3, 2 (2003) : 236. Demers enjoint les historiens professionnels à se libérer du mépris des objets associés à la culture populaire, un mépris des intellectuels pour le divertissement qui ne serait « [e]n rien propre à la société québécoise ou canadienne-française », mais qui, « chez nous, renvoie en le transcendant au vieux combat pour la survivance ». *Ibid.*, 257.

¹³ Bruno Ramirez, *L'histoire à l'écran* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2014), 25.

mobilise à la fois des modes narratifs et sensibles. Comme le rappelle Yves Picard, en choisissant de travailler à partir de ces sources, l'historien se bute toutefois à des contraintes liées à la conservation des documents, surtout en ce qui concerne la télévision des années 1950 et 1960¹⁴. Il est toutefois possible de croiser ces visionnements parcellaires avec le dépouillement des médias écrits pour isoler des éléments aussi variés que les cotes d'écoute, les dates de diffusion et le contenu résumé des épisodes. Il devient alors possible d'analyser avec force détails l'impact culturel, social et politique de ces œuvres.

Une revue exhaustive des œuvres de fictions audiovisuelles ayant pour thème l'histoire des Franco-Américains effectuée dans le cadre d'un article précédent m'a permis de constater d'entrée de jeu leur rareté¹⁵. De plus, les films et les émissions qui traitent de la question au Québec n'évoquent que superficiellement le phénomène migratoire et ses acteurs. C'est le cas notamment du film *Le Gros Bill* (1949)¹⁶ et des téléromans *Les Belles Histoires des pays d'en haut* (1956-1970)¹⁷ et *Entre chien et loup* (1984-1992)¹⁸. Une lecture critique de ces œuvres

¹⁴ Yves Picard, *Quand le petit écran devient grand : la télévision (de fiction et d'information) québécoise* (Montréal : Sur mesure éditeur, 2010), 70-71 : « l'entièreté des épisodes complets - à l'exception de certains extraits - de *Cré Basile* ont été détruits par Télé-Métropole, de même que 186 des 194 épisodes de *La Famille Plouffe* et 421 des 495 épisodes des *Belles histoires des pays d'en haut* ».

¹⁵ Pierre Lavoie, « Moi, c'est l'Autre. L'histoire des Franco-Américains dans la culture populaire télévisuelle et cinématographique au Québec (1949-1992) », *Revue d'histoire de l'Amérique française* 71, 3-4 (2018) : 111-132.

¹⁶ Jean-Yves Bigras et René Delacroix, *Le Gros Bill* (Montréal : Les Productions Renaissance, 1949), en ligne : <https://itunes.apple.com/ca/movie/le-gros-bill/id1182046373?l=fr>. Ce texte publié dans un hebdomadaire estrien résume bien la trame narrative du film : « Le Gros Bill, brave et solide garçon, quitte son pays d'adoption, le Texas - où son père Joseph Fortin, un Canadien-français [*sic*] émigrerait en 1896 - pour aller au Canada toucher un héritage. [...] L'éducation de Bill est typiquement américaine. [...] En outre, et c'est le plus grave, il ignore complètement la langue des parents qu'il va visiter. » « Le Gros Bill », *L'union des Cantons de L'Est*, 3 novembre 1949, 8.

¹⁷ Claude-Henri Grignon (scénariste), *Les belles histoires des pays d'en haut* (Montréal : Société Radio-Canada, 1956-1970), DVD. Ni le roman initial de Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché* (1933), ni les films qui en sont issus (1949, 1950, 2002) ne mentionnent un voyage ou une fuite d'Alexis aux États-Unis. Dans le téléroman, cet élément devient pourtant un nœud relationnel et dramatique central : « [...] un jour, une rixe éclate entre Alexis et le Grand William. Pendant la bataille, ce dernier meurt accidentellement. Privé de témoins, Alexis n'a d'autre solution que de fuir au Colorado. » Jean-Pierre Desaulniers, *De La famille Plouffe à La petite vie : les Québécois et leurs téléromans* (Québec/Montréal : Musée de la civilisation/Fides, 1996), 71.

¹⁸ Aurore Dessureault-Descôteaux (scénariste), *Entre chien et loup* (Montréal : Télé-Métropole/TVA, 1984-1992), en ligne : <https://illicoweb.videotron.com/channels/Prise-2/543576/Entre-chien-et-loup>. *Entre chien et loup* figure parmi les téléromans les plus populaires des années 1980 et 1990. L'émission s'est tenue au-dessus de la barre du million de téléspectateurs pour la majorité de ses années de diffusion, oscillant entre 690 000 (*La Presse*, 21 novembre 1987, 3) et 2 196 000 spectateurs (*La Presse*, 23 février 1991, D2) par épisode. La revue de presse montre toutefois qu'il s'agissait d'une des productions les plus méprisées par les critiques culturels. Voir : Louise Cousineau, « Radio-Québec abolit trois émissions, Nord-Sud devra se trouver du fric », *La Presse*, 6 avril 1991, D2 et « Bye Bye 1984 : la recette retrouvée », *La Presse*, 2 janvier 1985, 1. L'amour unissant Joseph (Jacques Thisdale) et Céline Bernier (Marie Bégin) sert de colonne dramatique au téléroman. Alors que Céline préfère le mode de vie rural canadien, Joseph ressent le désir de retourner aux « États ».

donne à penser qu'elles utilisent simplement l'histoire des migrations canadiennes-françaises en Nouvelle-Angleterre en guise de prétexte pour développer leurs intrigues. Une lecture plus souple, ouverte à l'impact des affects et à l'histoire des sensibilités, permet cependant d'y déceler les tiraillements intrafamiliaux qui sont monnaie courante au sein des familles migrantes. À l'échelle familiale, les difficultés du quotidien de la majorité d'entre eux sont en effet non seulement économiques et politiques, mais aussi relationnelles et émotionnelles.

1.2 *Les Tisserands du pouvoir*¹⁹, ou la Franco-Américanie comme dystopie du Québec

Au demeurant, ces œuvres n'ont entraîné aucune discussion soutenue dans la sphère publique sur l'histoire des migrations et des Franco-Américains. Le film en deux parties *Les Tisserands du pouvoir* (Claude Fournier, 1988) fait en ce sens figure d'exception. La récupération médiatique enflammée de l'œuvre de Fournier témoigne des enjeux politiques et culturels de son temps et permet d'esquisser les contours d'une forme d'inclusion mémorielle sélective des Franco-Américains à l'identification collective québécoise. Cette inclusion opère incidemment une instrumentalisation des descendants de migrants du Québec aux États-Unis, les reléguant au statut de contre-exemple pour le projet national québécois.

Les Tisserands du pouvoir est la seule fiction audiovisuelle populaire produite au Québec à s'être intéressée sérieusement au phénomène migratoire et à l'histoire des Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre²⁰. D'abord pensé comme une minisérie²¹, le projet est diffusé en tant que film en deux parties à l'automne 1988²². Le premier volet commence alors que Baptiste Lambert (Gratien Gélinas) s'indigne de la suspension des « programmes » de télévision francophones à Woonsocket et décide, en guise de moyen de pression, de se barricader dans la guérite de la filature où il travaillait dans sa jeunesse qui est sur le point d'être remplacée par une usine japonaise. Le réalisateur choisit ainsi de mettre en rapport l'assimilation des Franco-Américains et l'aplanissement généralisé des cultures à l'ère du capitalisme mondialisé. La vaste

¹⁹ Claude Fournier, *Les Tisserands du pouvoir*, 2 parties (Montréal : Ciné Les Tisserands, Groupe Malofilm, 1988), VHS.

²⁰ *Les Tisserands* ont connu une popularité notable autant à la télévision, dépassant parfois le cap du million de téléspectateurs (*La Presse*, 18 octobre 1989, E1) qu'au cinéma, alors qu'on rapporte que « *Les Tisserands du Pouvoir, première partie* [...] tient depuis deux mois, avec 85 000 entrées », *La Presse*, 24 décembre 1988, C12.

²¹ Louise Cousineau, « Qu'est-ce qu'une minisérie québécoise fait dans une ville sinistre comme Lille ? », *La Presse*, 16 mai 1987, F4.

²² Suivront ensuite le roman en 1988 et la minisérie, diffusée à Radio-Canada à partir de 1989.

majorité des scènes des films sont des retours en arrière qui permettent certes d'observer la migration et l'établissement de la famille Lambert, mais surtout de suivre les relations enchevêtrées que ses membres entretiendront avec deux autres familles, celles du docteur Émile Dubois (Pierre Chagnon), fervent nationaliste canadien-français, et de Jacques Roussel (Aurélien Recoing), industriel français dirigeant de filatures à Woonsocket.



11. Affiches des deux volets des *Tisserands du pouvoir*²³

La période de production et de diffusion des différentes itérations des *Tisserands* correspond à l'une des plus grandes pointes d'intérêt des chercheurs universitaires au sujet de l'histoire des Franco-Américains, alors que se tiennent de nombreux colloques et que paraissent les principales synthèses sur le sujet²⁴. La réponse historique au film arrive d'ailleurs rapidement de la plume de Jean Lamarre. Ce dernier regrette que l'accent ait été mis sur les tergiversations amoureuses du riche industriel plutôt que sur la réalité des migrants. Il s'indigne aussi des anachronismes du film²⁵ et de la faible exploitation de la documentation scientifique disponible²⁶. L'irritation d'un spécialiste comme Lamarre est compréhensible, surtout lorsqu'on tient compte du fait que les médias confondent souvent le travail de Fournier avec celui d'un

²³ Québecor, « Les Tisserands du pouvoir », *Elephant : mémoire du cinéma québécois*, 29 août 2019, https://elephantcinema.quebec/films/tisserands-du-pouvoir-1_3782/.

²⁴ En guise de rappel, c'est notamment la période de la publication de nombreux travaux de l'Institut français du Collège de l'Assomption et de la CEFAN, en plus des synthèses de Roby, Weil, Chartier et Brault mentionnées au premier chapitre.

²⁵ Lamarre souligne entre autres l'improbabilité du déménagement de la famille par carriole au tournant du 20^e siècle, alors que les migrants bénéficient à frais modiques de moyens de transport rapides comme le train. Jean Lamarre, « Les Tisserands du pouvoir », *Relations*, mai 1989, 101.

²⁶ *Ibid.*, 100-101.

historien²⁷. Or, au-delà des libertés qu'il prend avec l'histoire savante, le cinéaste réussit à intégrer plusieurs aspects marquants de l'expérience migratoire à son œuvre tout en plaisant au public et à plusieurs critiques²⁸.

Dans le cadre d'entrevues entourant la sortie du deuxième volet en salle, intitulé *Les Tisserands du pouvoir : la révolte* (1988), Fournier mentionne le caractère polémique de son œuvre : « ce film a une dimension politique qu'on ne peut écarter, surtout à une semaine de la sortie du jugement de la Cour suprême sur la langue française²⁹ ». Fournier, son équipe et les journalistes parlent tous de l'exode et de l'assimilation de Québécois, plutôt que de parler de Franco-Américains ou de Canadiens français. Le réalisateur et auteur profite de sa tribune pour associer René Lévesque au projet, mentionnant que celui-ci aurait accepté d'y tenir le rôle d'un chanoine avant de devoir se rétracter à la demande de Robert Bourassa pour accueillir François Mitterrand alors de passage au Québec³⁰. Il ajoute que l'ancien premier ministre aurait été profondément ému à la suite d'une discussion sur l'assimilation probable des Québécois³¹.

Fournier s'inquiète de la situation culturelle et identitaire du Québec, parlant de la communauté francophone de Woonsocket comme d'une répétition à petite échelle de ce qui est en voie de se produire dans la province³². Il insiste beaucoup pour parler de ce que le Québec serait devenu sans ces migrations ; à plusieurs occasions, il avance que sa population compterait de 16 000 000 à 17 000 000 de résidents si l'exode ne s'était jamais produit³³. Fournier met

²⁷ Louise-Hélène Guimond, « *Les Tisserands du Pouvoir* : Pour en savoir plus sur notre histoire », *La Presse*, 29 janvier 1989, C7 et Michel Coulombe, « Entretien avec Claude Fournier », *Ciné-Bulles* 8, 1 (1988) : 20.

²⁸ Régis Tremblay, « "*Les tisserands du pouvoir*" Une saga "made in Quebec" très réussie », *Le Soleil*, 30 avril 1989, C3 : « Fournier s'est servi habilement de tous les bons ingrédients d'une recette éprouvée : la famille, l'amour, le pouvoir, l'argent, bref, tout ce qui fait la vie normale, et dans les proportions communément vécues par les gens, les motivations personnelles venant au premier plan, et les questions sociales s'y mêlant. Vraiment un bon dosage! »

²⁹ Léonce Gaudreault, « *Selon le réalisateur Claude Fournier* : La dimension politique des "Tisserands" dérange », *Le Soleil*, 8 décembre 1988, C2. Fournier fait référence au jugement de la Cour suprême qui sera rendu le 15 décembre 1988, portant sur une requête faite par des entreprises montréalaises afin d'assouplir les dispositions sur l'affichage unilingue en français comprises dans les articles 58 et 69 de la loi 101. La Cour conclut à une forme de violation de la liberté d'expression et sa suggestion subséquente d'opter pour une nette prédominance de la langue française dans l'affichage commercial influencera la modification de la loi à cet effet en 1993.

³⁰ Anne Normand, « René Lévesque vu par Claude Fournier », *La voix de l'est*, 30 octobre 1993, 31.

³¹ Coulombe, « Entretien », 21: « Je me demande d'ailleurs si l'assimilation est évitable à plus ou moins long terme au Québec. Alors que je travaillais au scénario et à la recherche, j'ai discuté près de deux heures avec René Lévesque du pessimisme que me laissait cette histoire. Il partageait mon pessimisme. Après deux heures, il avait des larmes aux yeux. »

³² *Ibid.*

³³ Rolande Allard-Lacerte, « Le pays en jachère », *Le Devoir*, 12 décembre 1988, 6.

ensuite en rapport ces pertes avec le financement de l'immigration allemande, polonaise et ukrainienne par le gouvernement canadien dans la colonisation des Prairies, alors que l'historiographie montre que c'est plutôt la proximité des États de la Nouvelle-Angleterre qui les rendent attrayants aux yeux des migrants partant du Québec³⁴.

La chroniqueuse Francine Pelletier va jusqu'à attribuer une partie de la hausse du taux de natalité observée à l'époque au Québec à une épiphanie collective provoquée par les *Tisserands*³⁵. Dans une chronique de février 1989³⁶, Lysiane Gagnon de *La Presse* s'en prend pour sa part aux discours sur l'affaiblissement du poids démographique des francophones, qu'elle qualifie d'enflures verbales, et qu'elle associe aux films : « Le bal a commencé, si je ne m'abuse, avec l'opération de marketing qui a lancé les "Tisserands du pouvoir"³⁷. » Selon elle, l'amalgame entre la communauté migrante de Woonsocket et la société québécoise de la fin du 20^e siècle tient du ridicule : « N'est-ce pas, du reste, le sort normal des immigrants que de s'assimiler, en deux ou trois générations, à la culture dominante ? Les Québécois francophones sont-ils des immigrants au Québec ³⁸? »

Quel que soit le point de vue des intervenants, l'impact culturel des *Tisserands* semble alors faire l'unanimité. Le tourbillon médiatique entourant la sortie des films, du roman et de la série génère une discussion publique dynamique où se dessinent différentes représentations de l'histoire des Franco-Américains. Des chroniques, des articles et de nombreuses lettres ouvertes à propos de la question linguistique et nationale citent les films comme exemples de la fatalité qui attend les Québécois. On utilise d'ailleurs encore l'expression « Tisserands du pouvoir » de façon analogique plus d'une décennie après la sortie des films ; elle fait alors référence aux

³⁴ Bruno Ramirez, avec la collaboration d'Yves Otis, *La ruée vers le sud: migrations du Canada vers les États-Unis, 1840-1930* (Montréal : Boréal, 2003), 239.

³⁵ Francine Pelletier, « La revanche des 3^e berceaux », *La Presse*, 20 janvier 1990, B3.

³⁶ Lysiane Gagnon, « Le grand malade », *La Presse*, 4 février 1989, B3.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

communautés franco-américaines³⁹, aux descendants de Canadiens français assimilés⁴⁰, à la survie du français au Québec⁴¹ et même parfois à l'industrie du textile⁴².

Le regain d'intérêt dans le grand public pour l'histoire des Franco-Américains qui découle des œuvres de Fournier entraîne un renouveau des discours dont la teneur est bien résumée dans cet extrait d'une colonne de Luc Perreault : « Il [le film] a surtout le mérite d'attirer l'attention sur le sort d'une communauté - la nôtre - qui semble tout aussi précaire en 1989 qu'au début du siècle⁴³. » On n'y reconnaît pas l'histoire des descendants de migrants, mais bien une prophétie dystopique du peuple québécois contemporain, procédant de facto de la dépossession identitaire et historique d'individus qui, comme le rappelle Robert Perreault, existent et vivent encore, même si c'est souvent en anglais⁴⁴. Dans les œuvres de Fournier, de même que dans la discussion publique qui l'entoure, le critère linguistique est au cœur de l'identité, évinçant par le fait même tous ceux qui n'auraient de franco-américain « que le nom⁴⁵ ». L'insécurité identitaire des commentateurs québécois, explicable par le contexte constitutionnel du tournant des années 1990⁴⁶, les mène parfois à dépeindre les Franco-Américains avec une certaine condescendance : « on se croirait au Québec d'il y a 40 ans, ça sent les bonnes mœurs, la foi et le respect des traditions⁴⁷... » Ils voient dans leur histoire une fenêtre qui donne sur leur propre passé et leur propre avenir, plutôt que d'y observer le passé, le présent et l'avenir des descendants de migrants en Nouvelle-Angleterre. Autrement dit, ceux-

³⁹ Alain Brunet, « Soirée d'«agrément» avec Zachary », *La Presse*, 13 mars 1999, D11.

⁴⁰ Alain Brunet, « David Liebman, Coltrane et la neurochirurgie », *La Presse*, 20 avril 2001, C7.

⁴¹ Gérald LeBlanc, « Minoritaire par excellence », *La Presse*, 28 décembre 1988, B3.

⁴² Annie Savard, « Que se passe-t-il dans l'industrie du textile ? Y a-t-il vraiment de l'emploi dans ce domaine ? », *La Presse*, 29 novembre 1997, I7.

⁴³ Luc Perreault, « *Les Tisserands du pouvoir* : Une épopée populaire signée Claude Fournier », *La Presse*, 20 mai 1989, K4.

⁴⁴ Robert B. Perreault, « Les Franco-Américains de Manchester, New Hampshire : réalités en 2011 », *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, 44 (2011) : 26-32.

⁴⁵ Auteur inconnu, « "L'auteur de *Deux femmes en or*". Le cinéaste Claude Fournier reprend la plume », *Le Soleil*, 29 septembre 1988, C3 : « Même s'il existe encore là-bas plusieurs noms canadiens-français, il ne s'agit que de coquilles vides, car les gens ne s'expriment qu'en anglais. »

⁴⁶ Ces prédictions alarmistes sont à mettre en rapport par exemple avec la discussion publique qui se déroule alors au Québec à propos de l'amendement à la Charte de la langue française, avec le déraillement anticipé de l'accord constitutionnel du lac Meech. Les films sont par ailleurs diffusés entre les deux référendums sur l'indépendance du Québec (1980 et 1995).

⁴⁷ Francine Pelletier, « La résistance tranquille des Franco-Américains », *La Presse*, 14 novembre 1992, B3.

ci sont devenus « autres » à leurs yeux, puis oubliés et portés disparus, avant qu'on ne les intègre à la mémoire publique québécoise comme un exemple de la fatalité qui guette la collectivité.

Les représentations de l'histoire des Franco-Américains et des migrations canadiennes-françaises aux États-Unis à la télévision et dans le cinéma au Québec reflètent bien la complexité des rapports identitaires entre les populations francophones du Québec et de la Nouvelle-Angleterre au long de la période. La plupart du temps, on dépeint au Québec le phénomène migratoire sans véhémence ni amertume, en usant toutefois de références folkloriques et caricaturales des clivages entre les cultures canadienne-française et américaine. On fait preuve d'une sorte d'indifférence à la fois bienveillante et mal informée à l'endroit des descendants de migrants. En ce sens, les *Tisserands* fait office de contre-exemple. La tension politique et l'insécurité identitaire entourant le débat constitutionnel dans les années 1980 et 1990 ne justifient pas à elles seules la résonance sociale et culturelle des films de Fournier : il aura fallu, autant au moment de la création, de la production que de la promotion de ces œuvres, que l'on pose des actions concrètes et qu'on les présente sous un angle particulier pour qu'elles s'imposent de cette façon dans la discussion publique.

Pour comprendre la relative rareté des représentations de l'histoire franco-américaine dans la production cinématographique et télévisuelle au Québec pendant la seconde moitié du 20^e siècle, il faut non seulement considérer les explications apportées par les historiens à propos de la distanciation des identifications collectives canadienne-française, québécoise et franco-américaine, mais aussi la normalité de l'occupation de ce territoire pour nombre de Québécois qui ont en mémoire des histoires « d'oncles des États ». Il faut aussi prendre en compte que les générations qui n'ont pas connu ces migrations sont simplement peu renseignées sur le sujet puisqu'il est peu représenté dans la mémoire publique de la province⁴⁸. Ces hypothèses mettent à l'avant-plan la distinction importante à établir entre, d'une part, des vécus familiaux et individuels et, d'autre part, des projets politiques et culturels. La mémoire publique et la patrimonialisation d'artistes populaires comme Travers, Vallée, Grimaldi et ses protégés, des témoins et des acteurs privilégiés du phénomène migratoire et de ses legs institutionnels,

⁴⁸ Dean Louder, « Reflections on le Quebec d'en Haut et le Quebec d'en bas », *Journal of Cultural Geography* 8, 2 (1988) : 45.

culturels et démographiques, offrent en ce sens des pistes explicatives à la jonction du commun et de l'individuel, du public et du privé.

2. La patrimonialisation des artistes et des œuvres populaires

Considérant le succès et l'exposition médiatique partagés par les différents artistes étudiés au long de cette thèse, comment justifier les différences majeures qui subsistent dans leurs représentations dans l'espace public au Québec et, dans le cas de Vallée, aux États-Unis après leur carrière ? Comment Mary Travers a-t-elle pu s'établir comme figure exemplaire de la ménagère canadienne-française du temps de la Dépression, alors que Jean Grimaldi et ses protégés comme Olivier Guimond fils ont plutôt été confinés au rôle de pionniers des industries culturelles québécoises ; et que Rudy Vallée est tout simplement absent des lieux et des discours de la mémoire publique de la province et au mieux marginal dans ceux des États-Unis ? Quelles sont les conditions de la transmission dans la durée du récit de leurs carrières, de même que le contexte social, politique et culturel ayant présidé à la sélection et à la légitimation des artistes et des corpus dignes de figurer au panthéon de la culture ? Autrement dit, quels sont les paramètres et les critères de la patrimonialisation qui ont propulsé Travers au statut de personnage historique et fait de Vallée une note de bas de page des histoires de la musique populaire seulement connu des initiés et des spécialistes ?

2.1 Les arts populaires médiatisés en tant que patrimoine

Le patrimoine culturel a jusqu'à récemment été associé surtout aux entreprises de transmission culturelle traditionalistes et folkloriques⁴⁹. La notion n'inclut donc pas d'office les phénomènes issus des pratiques culturelles grand public ou de « grande consommation », comme le cinéma, la musique et le théâtre populaires. Le statut particulier de la chanson en tant que forme artistique accessible et narrative en fait un objet d'analyse prisé autant par les

⁴⁹ Luc Charles-Dominique, « La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : Anthropologie d'une notion problématique », *Ethnologues* 35, 1 (2013) : 75. Le sous-champ des études critiques du patrimoine qui s'intéresse à la culture populaire au 20^e siècle est quant à lui devenu envisageable grâce à l'institutionnalisation de la notion de patrimoine immatériel, telle qu'énoncée depuis le début du 21^e siècle par différentes autorités, à commencer par l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO).

premiers folkloristes que par leurs successeurs plus critiques. Depuis les années 1990, des chercheurs et surtout des chercheuses en histoire de la musique populaire ont consacré de nombreuses études à la légitimation et à la transmission dans la durée de corpus d'artistes et d'œuvres, sans toutefois faire appel à la notion de patrimonialisation. Sujet à divers degrés d'adhésion, de nuance et de contestation, le récit de l'impact culturel de la Révolution tranquille y sert pour sa part de pivot historiographique. On peut résumer ce récit de la façon suivante, dans sa définition la plus inclusive et répandue : le Québec, qui aurait accusé un retard social, culturel⁵⁰ et économique sur ses voisins anglophones du Canada et des États-Unis, aurait rattrapé le temps perdu et accueilli la modernité sous ses nombreuses formes au cours des années 1960 et 1970⁵¹.

La thèse de la rupture est facilement observable dans les premiers travaux scientifiques consacrés à la chanson québécoise à la fin des années 1960 et dans les années 1970⁵². On y fait valoir la prise de parole identitaire liée au mouvement des chansonniers (Félix Leclerc, Raymond Lévesque, Gilles Vigneault, Jean-Pierre Ferland, etc.) et aux jeunes auteurs-compositeurs et interprètes « engagés » des années 1960 et 1970 (Diane Dufresne, Robert Charlebois, les Séguin, etc.) en associant cette prise de parole à la Révolution tranquille et à la

⁵⁰ Fernand Dumont est un des principaux défenseurs de l'idée que la Révolution tranquille était, avant tout, une révolution culturelle. Fernand Dumont, « Une Révolution culturelle ? » dans Fernand Dumont, Jean-Paul Montminy et Jean Hamelin (dir.), *Idéologies au Canada français, 1940-1976. Tome I. La presse—la littérature* (Québec : Presses de l'Université Laval, 1981), 155-160.

⁵¹ Depuis la fin des années 1970, les historiens se positionnent autant par adhésion que par opposition à ce récit. En cherchant à défendre, à nuancer ou à critiquer ce récit, ils déplacent et réactivent le paradigme qui le sous-tend, celui de la tension et de la rupture entre tradition et modernité. La question a généré certains des plus féroces débats historiographiques dans la province au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle. Dans un ouvrage polémique, Ronald Rudin nomme par exemple « révisionnistes » les historiens qui, à l'instar de Jean Blain, Jean Lamarre, Paul-André Linteau et Jean-Claude Robert, se seraient acharnés à faire accepter une histoire normalisante du Québec, vue comme semblable aux sociétés voisines dans son évolution. Voir : Ronald Rudin, *Making History in Twentieth Century Quebec* (Toronto : University of Toronto Press, 1997). En guise d'exemple des critiques de Rudin, lire Fernand Harvey et Paul-André Linteau, « Les étranges lunettes de Ronald Rudin », *Revue d'histoire de l'Amérique française* 51, 3 (1998) : 419-429. Pour un survol des points de vue sur la question, voir : Yves Bélanger, Robert Comeau et Céline Métivier (dir.), *La révolution tranquille : 40 ans plus tard : un bilan* (Montréal : VLB, 2000) ; Léon Dion, *La révolution déroutée, 1960-1976* (Montréal : Boréal, 1998) et Claude Couture, *Le mythe de la modernisation du Québec : Des années 1930 à la Révolution tranquille* (Montréal : Éditions du Méridien, 1991).

⁵² Les premiers travaux étaient surtout orientés vers les aspects littéraires et sociologiques de la chanson et ont permis l'établissement d'une sorte de récit-canon pour les études à venir. Voir notamment : Benoît L'Herbier, *La chanson québécoise* (Montréal : Éditions de l'Homme, 1974) ; Bruno Roy, *Panorama de la chanson au Québec* (Montréal : Leméac, 1977) ; Pierre Guimond, « La chanson comme phénomène socio-culturel : analyse de ses divers aspects » (Mémoire de M.A., Université de Montréal, 1968) et Suzanne Dumont-Henry, « Analyse du contenu idéologique de la chanson au Québec, 1900-1919, 1960-1966 » (Mémoire de M.A., Université de Montréal, 1972).

modernisation du mouvement nationaliste québécois. Il faut attendre les années 1990 et 2000 pour voir une recrudescence de travaux sur la chanson populaire de la première moitié du 20^e siècle, une ère qualifiée de préhistorique par L’Herbier⁵³. Inspirés par les historiens modernistes⁵⁴, des musicologues et des littéraires comme Chantal Savoie, Luc Bellemare, Catherine Lefrançois et Sandria P. Bouliane offrent alors des études convaincantes qui repoussent les traces de modernisation de la culture québécoise avant le pivot symbolique de la Révolution tranquille. En parallèle, des chercheurs et des chercheuses se sont appliqués à définir les critères de sélection et les contours définitifs de la canonisation de la chanson québécoise des années 1960 et 1970 et l’oubli relatif des pratiques qui la précèdent. Trois études retiendront ici mon attention, bien qu’elles ne recourent pas l’entièreté des positions et des propositions développées par les chercheurs⁵⁵.

L’historienne Caroline Durand s’est intéressée aux canons de la chanson québécoise authentique définis par la première génération de chercheurs en analysant les discours présents dans différents journaux francophones de la province, mettant au jour une distinction promue par les critiques culturels entre la « chansonnette » populaire « anationale » et la chanson « authentique » des chansonniers et des auteurs-compositeurs-interprètes⁵⁶. Elle s’intéresse à la construction d’hymnes et de héros de la chanson sur l’identité québécoise et son évolution. Le contexte politique et identitaire de la Révolution tranquille et les discours mis en place par les médias écrits de l’époque seraient selon elle en bonne partie responsables de l’attention démesurée accordée à la « chanson à texte » des années 1960 à 1980 et de la définition de ce qu’est un « véritable » artiste de la chanson québécoise⁵⁷. Ce cadre de l’artiste véritable et

⁵³ L’Herbier, *La chanson québécoise*, 7.

⁵⁴ Voir : Gérard Bouchard, « L’imaginaire de la grande noirceur et de la révolution tranquille : fictions identitaires et jeux de mémoire au Québec », *Recherches sociographiques* 46, 3 (2005) : 417.

⁵⁵ Voir notamment : Christopher M. Jones, « Song and Nationalism in Quebec », *Contemporary French Civilization* 24, 1 (2000) : 20-36 ; Scott Piroth, « Popular Music and Identity in Quebec », *American Review of Canadian Studies* 38, 2 (2008) : 145-164 ; Jean-Nicolas De Surmont, *De l’écho canadien à la lanterne québécoise : comment la chanson est devenue la figure de proue de l’identité québécoise, 1850-2000 : essai* (Québec : Éditions GID, 2010) ; Danick Trottier, « L’évocation mémorielle des boîtes à chansons au Québec. Quand le canon se fait complice de la nostalgie », *Volume! La revue des musiques populaires* 11, 1 (2014) : 99-113 et Catherine Lefrançois, « “Le train qui siffle”. Nostalgie et modernité dans la chanson country-western au Québec », *ibid.*, 69-81.

⁵⁶ Caroline Durand, « Entre exportation et importation », *Revue d’histoire de l’Amérique française* 60, 3 (2007) : 295-331.

⁵⁷ *Ibid.*, 323.

de la construction sociale de la chanson autour de la redéfinition identitaire des Québécois accorde par conséquent peu de mérite à la chanson canadienne-française de la première moitié du 20^e siècle, laissant croire que celle-ci aurait été exempte d'innovation et de caractéristiques singulières. L'historienne pointe donc en direction du jugement esthétique des critiques culturels et des critères modernistes qui le sous-tend, sans toutefois situer ces critères dans une histoire du goût et des hiérarchies culturelles.

La sociologue Michèle Ollivier s'est pour sa part penchée sur la distinction entre la perception des artistes de prestige et des artistes « québécoises⁵⁸ » dans le domaine musical québécois⁵⁹. Elle analyse cette opposition symbolique principalement par le biais d'entrevues menées auprès d'acteurs de l'industrie musicale. Les données fournies par ses entrevues lui permettent d'isoler certains critères présidant à l'évaluation des différents artistes : les auteurs-compositeurs-interprètes bénéficieraient ainsi d'un rayonnement positif, de même que les artistes considérés comme authentiques et peu intéressés par le succès commercial. Elle constate aussi que les artistes à qui l'on attribue ces qualités sont plus susceptibles que leurs confrères « populaires » de gagner des prix et d'être sollicités lors d'événements à teneur identitaire tels que les spectacles de la fête nationale du Québec.

Dans un article publié en 1997, la spécialiste des industries culturelles et des politiques de communication Line Grenier prend pour objet l'exposition « Je vous entends chanter » présentée au Musée de la civilisation de Québec en 1995 et 1996. Elle analyse la façon dont la trajectoire historique de la musique populaire y est présentée comme un double de la trajectoire historique de l'identité collective nationale québécoise. Le dispositif en place viserait à faire de la chanson l'affaire de tous, à en faire un vecteur politique. Le récit téléologique proposé par l'exposition lie selon la chercheuse le destin de la nation à celui de ses agents culturels individuels et corporatifs, mobilisant de ce fait la « communauté imaginée » nationale québécoise, que la chanson et sa mise en représentation historique contribuent à articuler⁶⁰. Elle insiste sur l'importance du lieu de l'exposition : il s'agit d'un musée social, et non d'un musée

⁵⁸ Une expression québécoise qui signifie, au gré des contextes : ringard, de mauvais goût, kitch ou cliché.

⁵⁹ Michèle Ollivier, « Snobs and Québécoises: Prestige and Boundaries in Popular Music in Quebec », *Popular Music* 25 (2006) : 97-116.

⁶⁰ Line Grenier, « “Je me souviens”... en chansons : articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical au Québec », *La mémoire sociale* 29, 2 (1997) : 32.

d'art, de sorte que l'objet chanson y est présenté comme un fait de l'expérience humaine plutôt que comme objet à penser à partir de termes esthétiques et poétiques⁶¹.

Selon Grenier, l'exposition articule deux formes principales de mémoires : une forme collective et intégratrice, qui mise sur le parallélisme des trajectoires du peuple, de ses artistes et de la musique, et sur la recherche d'un moment fondateur qui indiquerait l'ontologie de l'identité québécoise ; ainsi que des mémoires individuelles que les commentaires personnels des artistes légitiment et généralisent⁶². Même si l'exposition présente un panorama large de la chanson québécoise, incluant nombre d'artistes populaires et même une section entière vouée au country-western, elle se concentre surtout sur la « chanson à texte » et sur les auteurs-compositeurs-interprètes⁶³. Grenier isole finalement cinq formes de succès représentées dans l'exposition par des objets appartenant aux artistes : le succès commercial ; l'estime des pairs ; la célébrité ; la notoriété propre à un milieu précis (l'université, une ville, etc.) ; et le rayonnement extérieur, principalement en France⁶⁴.

Sans nécessairement associer leurs objets d'étude au patrimoine, ces chercheuses font montre d'un grand intérêt pour la transmission dans la durée d'artistes et de pratiques culturelles. Les deux problématiques privilégiées par leurs études sont, d'une part, la formation de hiérarchies culturelles et esthétiques puis, d'autre part, l'effacement de la mémoire des pratiques et des artistes de la première moitié du 20^e siècle au profit de ceux associés à la Révolution tranquille. Il me semble pour ma part que s'ajoute à ces deux problématiques celle de l'effacement de la mobilité dans la patrimonialisation culturelle au Québec, qui serait le corollaire d'un certain degré de nationalisme méthodologique⁶⁵. Il me semble possible de contourner ce problème en mettant à profit les cadres offerts par les études critiques du patrimoine et les catégories de patrimonialisation distinctes qu'elles proposent : le patrimoine autorisé par l'État, le patrimoine auto-autorisé par les industries culturelles, et finalement le patrimoine non autorisé, ou patrimoine par la pratique, promulgué par le public et les artistes. Il

⁶¹ *Ibid.*, 33.

⁶² *Ibid.*, 36.

⁶³ *Ibid.*, 38-39.

⁶⁴ *Ibid.*, 43.

⁶⁵ Pierre-Yves Saunier, *Transnational History* (Houndmills/Basingstoke/Hampshire : Palgrave Macmillan, 2013), 179 : « [. . .] the assumption that the nation is the natural form of politics and societies in the modern world, and the incorporation of that view into humanities and social science work. »

ne s'agit donc plus de décrire la mémoire publique et ses récits dominants, mais bien de voir quels critères président à la transmission d'une culture légitimée dans chacun de ces contextes, parfois concurrents.

2.2 La patrimonialisation autorisée par l'État et les gouvernements

Selon Les Roberts et Sara Cohen, la patrimonialisation autorisée par l'État se manifeste notamment par la création de registres officiels et par la production de plaques commémoratives exposées dans des lieux de mémoire associés aux artistes et aux pratiques culturelles visées⁶⁶. Ces honneurs confèrent un statut particulier à leurs récipiendaires et ont des implications à la fois morales et légales. Ils agissent en quelque sorte en tant que protection institutionnalisée de la mémoire⁶⁷.

L'État québécois s'est doté depuis la fin des années 1970 de ses propres institutions de légitimation pour sécuriser sa culture nationale ; c'est le cas de l'Ordre national du Québec, fondé en 1984. Les personnalités honorées par l'Ordre proviennent de milieux divers, allant de la politique à la médecine en passant par les domaines des arts et des sciences. Les récipiendaires se voient décerner le titre de chevalier, d'officier ou de grand officier — titres aussi féminisés — ainsi qu'un insigne officiel correspondante à leur rang⁶⁸. De mettre sur un même pied des figures marquantes du service public québécois et des acteurs du monde du divertissement et des arts confère à ces derniers une grande légitimité au sein du récit national québécois. Cette reconnaissance performe une équivalence du culturel et du national en mettant à profit la qualité

⁶⁶ L'anthropologue Richard Handler a par exemple étudié la construction symbolique de la nation et de la culture québécoise au cours de cette période charnière de redéfinition identitaire. Il offre une analyse éclairante — et, pour certains, polémique — de l'objectivation du nationalisme québécois qui passerait notamment par les politiques culturelles de la province. De la création du Ministère des Affaires culturelles en 1961 (81-108) à la promotion des danses traditionnelles par des folkloristes patentés de l'Université Laval (52-80), il présente les étapes et les mécanismes par lesquels des entrepreneurs politiques et culturels, dont le gouvernement québécois, se sont immiscés dans la production et la transmission de la culture. Voir : Richard Handler, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec* (Madison : University of Wisconsin Press, 1988). Pour la critique de cet ouvrage, voir entre autres Nicole Gagnon, « Richard Handler, Nationalism and the Politics of Culture in Québec; Michael A. Weinstein, Culture Critique. Fernand Dumont and New Québec Sociology », *Recherches sociographiques* 30, 1 (1989) : 125-127.

⁶⁷ Les Roberts et Sara Cohen, « Unauthorising Popular Music Heritage: Outline of a Critical Framework », *International Journal of Heritage Studies* 20, 3 (2013) : 244.

⁶⁸ Le processus de nomination commence par un appel public à la soumission de candidature, puis est soumis pour évaluation au Conseil de l'Ordre, composé de neuf personnes venant de différentes régions du Québec et élues par l'ensemble des membres de l'Ordre. Gouvernement du Québec, « Processus de nomination des membres », 2011, <http://www.ordre-national.gouv.qc.ca/processus-nomination/index.asp>.

affective des œuvres des artistes, ainsi que le sentiment de proximité propre à leur relation avec le public. Par leur nomination, ces artistes se voient légitimés aux yeux de la collectivité et la transmission dans la durée de leurs faits d'armes s'en voit ainsi facilitée.

Les nominations posthumes sont permises par l'Ordre, mais « cette disposition n'est que rarement appliquée⁶⁹ », de sorte qu'il aurait été surprenant que plusieurs des artistes étudiés dans cette thèse et décédés avant 1984, comme Mary Travers et Olivier Guimond fils, reçoivent cet honneur. Dans le cas de Grimaldi et de ses principaux artistes de tournées décédés après la création de l'Ordre, comme Alys Robi, Muriel Millard⁷⁰ et Willie Lamothe, il est difficile de déterminer les raisons exactes de leur mise à l'écart. La liste des artistes honorés conforte en partie les observations d'Ollivier, de Durand et de Grenier sur la distinction entre les artistes légitimes et les artistes commerciaux, de même qu'entre ceux associés à la longue Révolution tranquille et ceux de la première moitié du 20^e siècle. Or, la *burlesquer* Rose Ouellette, le maître de cérémonie et animateur Jacques Normand, le chanteur de charme Michel Louvain et la comédienne Dominique Michel, pour n'en nommer que quelques-uns, ont tous été honorés par l'Ordre et sont pourtant issus du milieu des variétés et ont tous commencé leurs carrières avant les années 1960⁷¹. Par la voie du Registre du patrimoine culturel québécois, le gouvernement québécois a par ailleurs reconnu officiellement deux artistes populaires en tant que personnages historiques : il s'agit de Félix Leclerc, intronisé en 2014 sous le gouvernement péquiste de Pauline Marois, et de Mary Travers, intronisée en 2016, sous le gouvernement libéral de Philippe Couillard⁷². Il y a donc encore une fois parité entre une figure associée à la culture

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Toutefois récipiendaire d'une médaille de l'Assemblée nationale du Québec en 1992.

⁷¹ Même en resserrant la lecture autour d'années névralgiques de la groupisation nationaliste québécoise, telles que les années 1989 et 1990 entourant l'échec des négociations du lac Meech, et les années 1994 à 1996 entourant le second référendum sur l'indépendance du Québec, je n'ai pu observer de divergence entre les choix du Parti libéral du Québec, un parti fédéraliste, et du Parti québécois, un parti indépendantiste.

⁷² Hugo Pilon-Larose, « Patrimoine culturel : que contient la mémoire du Québec ? » *La Presse*, 21 septembre 2016, https://www.lapresse.ca/arts/nouvelles/201609/21/01-5022846-patrimoine-culturel-que-contient-la-memoir_e-du-quebec.php : « En 2012, le gouvernement du Québec a remplacé sa Loi sur les biens culturels, vieille de dizaines d'années, par la Loi sur le patrimoine culturel du Québec. Dans cette nouvelle loi figurent de nouvelles catégories patrimoniales, comme le patrimoine immatériel, une innovation unique au Canada. » Cet honneur est rare et, à ce jour, toujours désigné à titre posthume. Louis Hémon (auteur) et Louis Cyr (athlète) sont les seules autres figures principalement associées au monde du divertissement et des arts à avoir été honorés au moment d'écrire ces lignes.

canadienne-française de la première moitié du siècle et une figure associée à la culture québécoise d'après 1950.

À première vue, cette forme de patrimonialisation officielle cherche à se fondre dans le consensus en valorisant des artistes appréciés de la majorité. Or, il ne faut pas pour autant sous-estimer la puissance d'appropriation de telles entreprises : en conférant aux artistes ces marques symboliques, les gouvernements successifs promeuvent l'association de l'art au politique, et conséquemment de la culture à la nation ou à l'État. Ces nominations répondent aussi à un besoin de reterritorialiser les arts et la culture dans les récits historiques et sociaux : Leclerc devient dans ce contexte la voix du passage du Québec de la grande noirceur à la Révolution tranquille, et Mary Travers celle de la résilience des Canadiens français face à la Dépression.

2.3 La patrimonialisation auto-autorisée par les industries culturelles

Sans bénéficier du même statut officiel que les titres mentionnés ci-dessus, les récompenses décernées lors de cérémonies organisées au sein des industries culturelles constituent aussi des marqueurs crédibles de prestige. Roberts et Cohen qualifient cette valorisation venant du milieu culturel de *self-authorized heritage*, ou patrimoine auto-autorisé, et lui confèrent une influence socioculturelle comparable au patrimoine autorisé. Comme les gouvernements, les industries culturelles auraient ainsi la capacité de légitimer des objets, des œuvres, des lieux et des artistes⁷³.

Depuis sa fondation en 1979, le gala annuel de l'ADISQ constitue un rassemblement majeur pour l'industrie du disque et du spectacle au Québec, un moment de célébration de sa vitalité et de ses retombées. Le nom donné aux statuettes remises aux artistes méritants lors du gala, les Félix, établit un premier marqueur patrimonial en soulignant le statut de père symbolique de la chanson québécoise de Félix Leclerc. Ce dernier recevra d'ailleurs le premier trophée de la catégorie hommage, offert annuellement — sauf en 1998, 2003, 2009 et 2010 — à des chanteurs, musiciens, humoristes et professionnels de l'industrie du disque et du spectacle qui ont marqué le milieu en raison de la longévité de leur carrière, de la qualité de leur œuvre et de leur impact général sur la culture québécoise. Si les différents prix décernés contribuent tous

⁷³ Roberts et Cohen, « Unauthorising popular music heritage », 248.

à la légitimation des œuvres et des artistes, le prix hommage vise ouvertement à glorifier l'héritage professionnel de figures incontournables et leur caractère mémorable⁷⁴.

En consultant la liste des prix hommages distribués depuis 1979, on serait en droit de s'attendre à ce que les artistes associés à la génération des chansonniers et de l'âge d'or de la chanson québécoise bénéficient d'une plus grande représentation que leurs collègues associés à la chanson populaire, ou commerciale, et aux professionnels de l'industrie. Les résultats sont pourtant beaucoup plus nuancés. Ainsi, Willie Lamothe, un artiste country-western, style prétendument oublié ou méprisé par les institutions et l'industrie au cours des années 1980 et 1990, s'est vu honoré dès le troisième gala de l'ADISQ. Le survol de l'entièreté de la liste donne à voir une quasi-alternance entre les figures prestigieuses, artistiques et nationales (ex. Félix Leclerc, Raymond Lévesque, Gilles Vigneault, etc.) ; et les idoles populaires, plutôt associées au divertissement et au caractère commercial et industriel des arts de la scène. La *burlesquer* Rose Ouellette reçoit par exemple le prix dès 1983, alors que Jean Grimaldi la suit un peu moins d'une décennie plus tard, en 1992.

La patrimonialisation auto-autorisée n'évolue pas en autarcie ; elle est sujette aux influences de différents groupes d'intérêt et elle influence à son tour la patrimonialisation autorisée par les différents paliers de gouvernement⁷⁵. Dans un cas comme celui du Québec, il ne faut pas oublier aussi que les industries culturelles comme celle de la musique populaire reçoivent une part de leur financement de l'État, surtout depuis les années 1970, ce qui ne fait qu'ajouter à la complexité des enchevêtrements entre les deux formes de patrimonialisation susmentionnées. N'empêche qu'elles gagnent à être distinguées par l'analyste, considérant que les institutions culturelles subventionnées bénéficient d'une autonomie considérable et communiquent fréquemment dans les médias leurs critiques à l'égard de l'appui gouvernemental⁷⁶.

⁷⁴ ADISQ, « Toutes les nominations et tous les gagnants depuis 1979 », 27 avril 2017, <http://adisq.com/gala/archives/>

⁷⁵ Roberts et Cohen, « Unauthorising popular music heritage », 248.

⁷⁶ Philippe Rezzonico, « Soutien à la musique québécoise : plus que jamais, le temps presse » *Radio-Canada*, 24 octobre 2018, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1131733/adisq-musique-quebec-problemes-ventes-financement-loi-spotify-argent>.

2.4 La patrimonialisation non autorisée, ou le patrimoine comme pratique

Les analyses précédentes nuancent l'homogénéité supposée de la patrimonialisation étatique et institutionnelle au Québec, sans invalider ses grands traits soulignés par Ollivier et Durand : les artistes associés aux grands moments de la longue Révolution tranquille et de l'âge d'or de la chanson québécoise sont relativement plus nombreux à recevoir des distinctions que les artistes associés à la chanson country-western, aux variétés ou encore au yéyé. Toutefois, en faisant usage de la métaphore initiale qui enjoint le chercheur à réfléchir aux différentes formes de transmission culturelle en tant que patrimoine pour en faciliter la comparaison entre les formes de patrimonialisation officielles et alternatives, on décèle dans la pratique un grand nombre d'entreprises concurrentes et même enchevêtrées aux récits dominants.

L'exemple offert par la communauté d'intérêts country-western du Québec, transnationale en ce qu'elle puise ses référents autant dans le passé musical et culturel de la province que dans celui des États-Unis, est particulièrement intéressant parce qu'il permet d'observer l'identification d'individus autour d'un territoire — le Québec dans le continent américain — et de valeurs — la ruralité, la famille, etc. — à l'extérieur du cadre de la nation. La musique country-western, longtemps considérée comme le parent pauvre des styles musicaux en sol québécois, connaît depuis le début du 20^e siècle un regain de vitalité et, surtout, de légitimité au sein des industries culturelles. Ce regain est tributaire d'un grand nombre d'entreprises de valorisation et d'appréciation du style musical depuis sa popularisation dans les années 1940, allant des festivals aux albums hommages en passant par des ouvrages populaires et savants sur la question.

Il s'agit d'un trait qui distingue le style d'autres courants musicaux populaires présents au cours de la période, comme le yéyé et le disco, qui ont bénéficié d'un rayonnement médiatique imposant avant de se résorber au profit de nouvelles tendances, de nouvelles modes. C'est que le style country-western est en lui-même un appareil de lecture et de relecture de son héritage et de sa tradition. Comme l'a démontré le sociologue américain Richard Peterson, l'authenticité, valeur centrale revendiquée autant par les amateurs que par les professionnels du style, ne lui est pas inhérente ; elle est plutôt le fruit d'une construction sociale, d'une acceptation répandue, liée à la transformation de la mémoire pour des besoins présents. Ainsi, autant au Québec qu'aux États-Unis, la qualité des artistes country-western se mesurerait par leur capacité

à renouveler l'expérience d'un produit fortement associé à une tradition : c'est ce que Richard Peterson nomme la « renewable tradition⁷⁷ ».

Sous l'impulsion de figures de proue telles que Willie Lamothe, un des plus célèbres artistes des troupes Grimaldi, les artisans de la chanson country-western ont réussi, entre la fin des années 1940 et la fin des années 1970, à fidéliser un large public. Pourtant, mis à part certains moments de grande visibilité médiatique — par exemple au temps de l'émission *Le Ranch à Willie* (Télé-Métropole, 1970-1976) —, ce style musical a longtemps évolué dans l'ombre au Québec, particulièrement au cours des années 1980 et 1990. Par la voie des maisons de disque de niche, des festivals westerns, des expositions agricoles, des spectacles paroissiaux et par l'autogestion et l'autopromotion des artistes à travers la province, le country-western s'est déployé dans un réseau parallèle aux industries culturelles. À sa façon, la scène country-western en est venue à constituer un pilier identitaire, un véhicule de représentations du mode de vie rural en dépit du fait, comme le rappelle Catherine Lefrançois, qu'il s'agissait au départ d'un phénomène fortement associé à l'urbanisation et au désir des nouveaux citoyens de se réfugier dans un espace culturel leur rappelant un passé traditionnel idéalisé⁷⁸. Au-delà des archétypes que sont devenus les vêtements de cowboy et la cohabitation de la musique avec des pratiques récréatives telles que le rodéo, la culture country-western s'est donc fondue à son milieu d'appartenance de la même façon que la chanson québécoise a été l'objet d'une association quasi ontologique avec l'identité nationale québécoise.

Le milieu du théâtre burlesque et vaudevillesque au Québec a connu un phénomène semblable. En 1967, Gilles Latulippe ouvre son Théâtre des Variétés sur la rue Papineau à Montréal avec l'intention d'y perpétuer les formes théâtrales popularisées au Théâtre National, au Théâtre Canadien et au Radio Cité entre les années 1920 et 1960. Il confie d'ailleurs à Jean Grimaldi la tâche de l'assister dans le lancement des opérations. Celui-ci agira à titre de conseiller de Latulippe et de maître de cérémonie lors de nombreux spectacles jusqu'à sa retraite en 1971. Grimaldi joue, encore une fois, un rôle d'intermédiaire, de passeur. Latulippe invite les plus grands noms du burlesque à se produire sur sa scène ; c'est notamment le cas d'Olivier

⁷⁷ Richard Peterson, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity* (Chicago : University of Chicago Press, 1997), 33.

⁷⁸ Lefrançois, « La chanson country-western », 201.

Guimond fils, qu'il côtoie depuis quelques années sur les plateaux de télévision. Jusqu'à sa fermeture en 2000, le Théâtre des Variétés représente donc un lieu phare de la patrimonialisation d'artistes et de formes artistiques qui, hormis de rares exceptions, sont tombés dans un oubli relatif dès la fin des activités de directeur de théâtre de Grimaldi et de Rose Ouellette. L'équivalent pourrait être dit des nombreux projets télévisés qui ont mis Guimond fils et Latulippe en vedette au cours des années 1960 et 1970, comme *Cré Basile* (1965-1970) et *Symphorien* (1970-1977). Ces succès populaires associés au genre télévisuel de la comédie de situation sont eux aussi héritiers de la scène burlesque montréalaise de maintes façons, autant en ce qui a trait à la nature des canevas mis en scène qu'au jeu des comédiens.

Sans associer leur culture de prédilection à un patrimoine au même titre que les différentes instances officielles mentionnées en amont, les membres de ces communautés d'intérêts country-western et burlesque — les artistes, les producteurs, les médias de niche, le public, etc. — ont réussi à transmettre et à renouveler dans la durée une offre culturelle parfois incompatible avec la culture légitime. De réfléchir à la transmission de ces legs culturels comme des manifestations de patrimonialisation non autorisée permet : de considérer l'agentivité socioculturelle de ceux qui la pratiquent et qui la valorisent ; d'éviter le piège des entreprises d'appropriation du patrimoine en ne concédant pas la capacité d'articuler des identifications de groupe aux formes artistiques et aux artistes plus directement associés aux identifications collectives ; et conséquemment d'arriver à étudier ses aspects politiques et identitaires, normalement associés aux corpus légitimes, mais pourtant présents dans toutes les pratiques et les productions culturelles, même celles vues comme commerciales.

Ces constats s'appliquent aux entreprises de création et d'entretien d'une mémoire publique de la vie et de la carrière des artistes étudiés dans cette thèse. Travers, Vallée, Grimaldi et ses principaux artistes comme Robi, Guimond fils et Lamothe ont tous été l'objet d'une forme ou d'une autre de patrimonialisation — parfois des trois. Ils n'ont pas été effacés de l'histoire ou oubliés par les gouvernements, les industries, le public et leurs confrères et consœurs artistes. Leurs personnalités publiques ont toutefois été remodelées, ou réinterprétées, au gré des besoins politiques et identitaires de différents groupes d'intérêt au fil des générations ; et de l'évolution du contexte médiatique et esthétique. L'intérêt de la notion de patrimonialisation tient ici à ce qu'elle permet d'isoler les éléments retenus, amplifiés ou créés, ainsi que ceux qui sont écartés,

diminués ou remplacés par les institutions, les entreprises et les individus en position de transmettre leur mémoire. Ma contribution, à la suite de celle de Roberts et Cohen, consiste à voir la patrimonialisation non autorisée, celle qui naît des pratiques des artistes et du public, comme un phénomène qui traverse les autres formes de patrimonialisation. Comme il sera possible de l'observer au cours des prochaines sections, le patrimoine non autorisé n'évolue pas en marge des autres patrimoines ; il les précède, les influence, les modèle et les oriente.

3. De Mary Travers à « La Bolduc »

De tous les artistes présentés dans cette thèse, Mary Travers est celle qui a bénéficié de la plus intense et durable entreprise de patrimonialisation. Depuis les années 1940, des artistes, des biographes, des critiques culturels ainsi que des instances des différents paliers gouvernementaux, du municipal au fédéral, l'ont honorée et, comme c'est souvent le cas des entreprises de légitimation et de transmission d'une mémoire publique, l'ont utilisée à des fins de construction identitaire et de représentation de la collectivité. Il est possible d'isoler trois périodes particulièrement actives de cette patrimonialisation : on lui rend d'abord hommage dans les années suivant son décès en l'imitant, en reprenant son répertoire et en l'élevant au rang d'autrice et d'artiste ; ensuite, de 1958 à 1969, paraissent les premières rééditions sur microsillons de ses enregistrements, les premières biographies, le premier film et de nombreux articles de journaux et de magazines s'intéressant à sa vie privée ; et, finalement, du début des années 1990 à nos jours, les différents paliers gouvernementaux récupèrent sa mémoire et consolident sa place comme figure exemplaire de la Crise au Québec et au Canada.

Pourtant, les principales mesures empiriques disponibles qui rendent compte de la renommée de Mary Travers à Montréal et dans le reste du Québec au cours de sa carrière — ventes de disques, présences à la radio, présence dans les journaux et les magazines — indiquent qu'elle n'est à ce moment ni l'artiste qui enregistre le plus de disques ni celle qui dispose du plus grand rayonnement médiatique par la radio, les journaux et les magazines. Les folkloristes Henri Lacroix, Isidore Soucy et Joseph Allard, de même que les chanteurs de variétés Ludovic

Huot et Albert Marier enregistrent tous plus de disques qu'elle au cours des années 1930⁷⁹. Sa période de visibilité médiatique accrue dans les journaux et les magazines au Québec, qui débute au même moment que la célébrité nationale américaine de Rudy Vallée en 1929, se limite surtout aux publicités de ses spectacles. Elle est aussi présente à la radio, notamment à CKAC et CFCF, où elle offre des concerts et annonce probablement les produits des commanditaires⁸⁰, mais elle n'y représente pas une figure dominante ou récurrente et ses présences se raréfient après 1932. Comme il a été possible de l'observer au chapitre 2, c'est plutôt aux États-Unis qu'elle vit ses plus grandes réussites professionnelles à partir de ce moment. Elle y bénéficie d'une plus grande exposition médiatique et y joue devant des centaines, voire parfois des milliers de spectateurs, alors qu'au Québec elle doit se contenter de spectacles en intermèdes de films dans les théâtres montréalais et de spectacles dans des salles de fortune en région.

Rien n'indique par ailleurs qu'elle aurait reçu au cours de sa carrière le traitement réservé aux célébrités de la période comme Rudy Vallée ou même à Alys Robi et Olivier Guimond fils quelques années plus tard. On ne s'intéresse en aucun cas à sa vie privée ; on ne parle que de ses chansons et de sa persona de scène, jamais de son intimité. Une revue méticuleuse des articles portant sur son accident à Rimouski en 1937 révèle le peu d'intérêt et de curiosité suscités par l'événement. Seuls quelques journaux comme *Le Soleil* de Québec et *Le Progrès du Golfe* de Rimouski en font mention dans les jours qui suivent⁸¹. La manière dont l'événement est présenté est aussi révélatrice : c'est l'accident en tant que tel, impliquant deux véhicules et neuf blessés, qui retient l'attention, pas la renommée de ses victimes. On parle d'ailleurs de la troupe Rollin et non de la troupe Bolduc ; dans le *Canada* du 20 juin 1939, le journaliste se sent même le besoin de rappeler au lectorat que Madame Édouard Bolduc est une artiste⁸².

En revenant aux mécanismes sous-jacents à la célébrité recensés par Lilti, comme la curiosité du public envers la vie privée des figures publiques et l'importance des scandales dans

⁷⁹ Robert Thérien, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde, 1878-1950* (Québec : Presses de l'Université Laval, 2003), 174.

⁸⁰ Luc Bellemare, « Les réseaux des "lyriques" et des "veillées" : une histoire de la chanson au Québec dans l'entre-deux-guerres par la radiodiffusion au poste CKAC de Montréal (1922-1939) » (Thèse de Ph.D., Université Laval, 2012), 93-94.

⁸¹ « Une collision d'auto a fait huit victimes », *Le Soleil*, 26 juin 1937, 1 et « Formidable collision de deux automobiles ce midi », *Le Progrès du Golfe*, 25 juin 1937, 1.

⁸² « Une indemnité de \$250 accordée à une artiste », *Le Canada*, 20 juin 1939, 3.

le renouvellement de cette fascination, il devient évident que Mary Travers ne peut être considérée comme une célébrité au même titre que Vallée, et ce même à l'échelle des communautés francophones du Nord-est américain. Autrement, il aurait été question dans les journaux locaux du procès Bolduc-Rollin et la nouvelle de leur accident aurait créé une onde de choc dans les médias à Montréal, à travers la province et même en Nouvelle-Angleterre. Cela n'équivaut pas à dire qu'elle n'a pas connu de succès ou qu'elle n'est pas une figure culturelle marquante de l'entre-deux-guerres, mais plutôt que la renommée qu'on lui attribue de façon posthume relève plutôt d'une forme de glorification que de la célébrité. Il faut dire qu'avant l'arrivée du *Radiomonde* en 1939, le Québec compte peu de journaux et de magazines consacrés à la couverture des arts populaires et du divertissement. Outre l'article de 1931 de la *Revue populaire* qui la compare avantageusement à Vallée, il est ainsi ardu de trouver des textes plus élaborés à propos de la chanteuse dans les médias de la province au cours de sa carrière.

Certains des traits de la personnalité publique et de la production artistique de Travers deviennent au cours des décennies suivantes des facteurs qui encouragent sa patrimonialisation. On lui découvre des qualités exemplaires que l'on souhaite associer aux récits nationaux canadiens et québécois. Les trois principaux thèmes par lesquels les biographes et les chercheurs académiques ont abordé la vie et la carrière de Travers sont l'expérience de genre, l'expérience de classe et la création d'une forme et d'une expression chansonnières nationales propre au Québec⁸³. À leurs façons, ces trois angles sont compatibles et promeuvent tous un ancrage territorial et identitaire aux récits nationaux qui ont cours au Québec pendant la deuxième moitié du 20^e siècle. La majorité des strates de patrimonialisation consacrées à Mary Travers jusqu'aux années 1990 portent aussi la marque d'un double effacement lié à l'utilisation dominante de son nom d'épouse et de son nom de scène, Madame Édouard Bolduc, et de son surnom La Bolduc. D'une part, cet usage écarte de la sphère publique son histoire personnelle en tant que femme ; d'autre part, il efface le fait non négligeable qu'elle grandit dans un foyer bilingue à prédominance anglophone. À cela s'ajoute la marginalisation systématique de son expérience de la migration, de l'urbanisation et de l'urbanité, des tournées américaines et du milieu théâtral

⁸³ En guise d'exemple, voir : Marie-Josée Charest, « Chansons de travail, chansons de chômage : une lecture du monde ouvrier pendant la crise à travers l'œuvre de La Bolduc », *Études littéraires* 40, 2 (2009) : 57 : « Issue d'un milieu pauvre et ayant elle-même dû occuper divers métiers entre l'enfance et l'âge adulte (femme de ménage, couturière, etc.), Mary Travers parle de sa réalité et de celle des travailleurs qui peinent à joindre les deux bouts. »

burlesque et vaudevillesque, au profit de son image de ménagère canadienne-française, pionnière de la chanson québécoise authentique et faisant l'apologie de la vie rurale et traditionnelle.

3.1 Une réaction immédiate : hommages des pairs et élévation au rang d'artiste

Les premiers intervenants qui rendent hommage à Travers viennent de son milieu et emploient ses propres outils pour la mettre en valeurs en reprenant ses chansons et sa façon de les interpréter. Ils légitiment son legs par la pratique. La plus célèbre des imitatrices de la chanteuse au cours des années 1940 et 1950, Jeanne D'Arc Charlebois, se donne comme défi de recréer le moment de communion et de légèreté que procuraient Travers et ses chansons. Charlebois performera d'ailleurs la mémoire de Travers en tant que membre des troupes Grimaldi pendant plus d'une décennie⁸⁴. Muriel Millard n'hésite pas elle aussi à intégrer des chansons de Travers dans son répertoire pourtant surtout identifié au music-hall et à la chanson de genre. Grâce à ses troupes nostalgiques et folkloristes comme les Chevaliers du Folklore, Grimaldi perpétue pour sa part la forme des spectacles, les réseaux et la logistique perfectionnés en compagnie de Travers au cours des années 1930. On peut aussi compter au nombre des artistes lui ayant rendu hommage Charles Trenet qui, dans sa chanson de 1949 *Dans les rues de Québec*, évoque le nom de la chanteuse et s'inspire de son fameux turlutage.

Le critique culturel et artiste montréalais Henri Letondal entame une campagne de réhabilitation et de légitimation de l'œuvre de Travers et de sa mémoire dès le décès de la chanteuse en 1941. Il fait paraître dans le *Radiomonde* un article élogieux qui illustre l'évolution du discours sur l'art populaire au cours de l'entre-deux-guerres⁸⁵. Il la décrit comme une « grande artiste » dont le « genre populaire [...] lui avait valu d'être ovationnée au Canada et aux États-Unis. » Il prend sa défense face aux esthètes qui considèrent que ses chansons n'ont « que le mérite de faire rire », qui la snobent malgré sa sincérité et sa probité : « [Elle] était tenue en méfiance par un certain groupe qui ne prisait ni la spontanéité de son invention, ni les moyens qu'elle employait pour atteindre la popularité. » Il procède ensuite de l'opposition des préjugés

⁸⁴ Elle poursuit son devoir de mémoire envers Travers jusqu'à la fin de sa vie. Elle est notamment invitée au spectacle *Les Turluterics* en 1992 au Centre national des arts à Ottawa, mettant notamment en vedette André Gagnon, Jim Corcoran et Diane Dufresne.

⁸⁵ Henri Letondal, « Une voix qui s'est tue : Madame Bolduc », *Radiomonde*, 8 mars 1941, 9.

de cette élite aux désirs de la population : « Mais le bon peuple, lui, jugeait différemment avec un enthousiasme débordant : il acclamait celle qui savait si bien le distraire. » Letondal attribue l'originalité de Travers à sa capacité à « trouver des sujets amusants, parfois des sujets d'actualité, et à rimer des couplets sur un rythme de gigue. » L'ordre de l'énumération faite par Letondal correspond au détail des pratiques analysées au chapitre 2 : les spectacles et les chansons de Travers sont d'abord amusants, ensuite sociaux et, finalement, ancrés dans un imaginaire nostalgique, folklorique et identitaire. Cela ne semble par ailleurs choquer en rien le critique. En 1941, Letondal accepte la distraction comme une qualité dans la mesure où l'artiste est sincère et qu'elle représente et respecte, à sa façon, la collectivité.

Pourtant, au tournant des années 1930, le même Letondal est au centre d'une querelle à propos de ce qu'il catégorise comme de bonnes et de mauvaises troupes théâtrales d'amateurs. La distinction s'opère dans son discours entre ceux qui pratiquent l'art pour l'art et ceux qui le pratiquent pour le profit ou encore pour l'épanouissement personnel⁸⁶. Pour lui, le théâtre amateur doit profiter de son indépendance — au sens où ses artisans ne vivent pas de cette pratique — et être consacré à l'exploration et à la consolidation d'une certaine modernité théâtrale plutôt qu'à la recherche de gains personnels. Il n'adresse alors aucune critique au théâtre professionnel, un milieu qu'il tente en fait de défendre pour favoriser le développement d'une véritable scène théâtrale artistique canadienne-française. Une distinction doit bien entendu être faite entre les critères d'évaluation qu'il emploie pour le théâtre et pour la chanson, mais il ne faut pas oublier que Travers, Vallée et nombre de leurs contemporains sont encore souvent considérés à cette époque comme des artistes de théâtre par leur association au milieu du vaudeville et du burlesque. Ce n'est que progressivement que le statut de vedette des chanteurs populaires s'installe comme figure dominante des industries culturelles.

Letondal, longtemps défenseur d'un respect sans compromis des textes classiques au théâtre, fait montre par le biais de son article d'une ouverture à la valorisation de la parole d'auteurs issus des sphères du divertissement et des médias grand public. Travers représente un cas intéressant pour lui dans la mesure où il œuvre depuis les années 1920 à défendre une vision

⁸⁶ Hervé Guay et Marie-Noëlle Lavertu, « Henri Letondal et la querelle des bons et des mauvais amateurs », dans Karine Cellard et Vincent Lambert (dir.), *Espaces critiques. Écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)* (Québec : Presses de l'Université Laval, 2018), 62-63.

laïcissante de l'art⁸⁷. Sous la plume de Letondal, Travers devient ainsi une artiste dotée d'une intention, celle de communiquer les désirs, les sensibilités et les aspirations du peuple, plutôt qu'une artisane au service des valeurs traditionalistes, malgré sa foi affichée et sa proximité des réseaux paroissiaux. De surcroît, il ne fait aucun cas de son association à des formes artistiques basses ou commerciales et insiste plutôt sur sa sincérité et sur le fait qu'elle chante ses propres chansons. Pour lui, il ne fait aucun doute que Madame Bolduc est une artiste et une autrice.

En 1946, le critique récidive en publiant un article sur le populaire chanteur français Jean Sablon qui, selon ses propres dires, aurait partagé les disques de Madame Bolduc à Paris où ils seraient tous devenus très populaires⁸⁸. Le simple fait que le titre choisi par Letondal rapproche les noms de Sablon et de Bolduc, alors que l'article effleure rapidement le sujet pour plutôt parler des séjours américains du chanteur français, est révélateur. Il cherche sciemment à perpétuer une présence médiatique de la chanteuse et à prouver que son talent est reconnu en France, qui représente alors le pôle artistique privilégié d'une partie de l'élite culturelle du Québec. Cette légitimation artistique par association à l'Europe est fréquente en Amérique du Nord au cours du 20^e siècle, notamment au Québec, et participe dans ce cas à l'effacement dans la mémoire de Travers de son lien privilégié avec les États-Unis.

Letondal jette les bases de la patrimonialisation du milieu culturel et des différents paliers gouvernementaux dont elle sera l'objet au cours des décennies suivantes. Il insiste sur le caractère imprévu et accidentel de sa carrière, elle qui aurait été au départ si timide et qui n'aurait accepté l'idée de la carrière que pour subvenir aux besoins de sa famille. Il tient aussi à distancier Travers, une femme honorable, de l'image rustique et grivoise que pouvaient suggérer ses chansons, précisant qu'elle « possédait une distinction naturelle qui charmait toutes les personnes qui venaient en contact avec elle. » Il l'éloigne de ce fait de son vaste corpus comique et la rapproche de son œuvre sociale et folklorique. Il cherche à créer l'équilibre entre ses mérites artistiques et personnels, confortant son image de mère et de femme de foyer : « Celle qui vient de disparaître ne fut pas seulement une artiste exceptionnelle, mais aussi une mère admirable qui savait puiser à son foyer les joies les plus pures de ce monde. » Il accorde par ailleurs une grande place à ses succès sur les scènes américaines dans son éloge, mais, sans surprise, ne les

⁸⁷ *Ibid.*, 55.

⁸⁸ Henri Letondal, « Jean Sablon et les chansons de madame Bolduc », *Radiomonde*, 13 mai 1946, 6.

différencie pas de ceux obtenus au Canada ; au début des années 1940, la Nouvelle-Angleterre fait plus que jamais partie du marché intérieur des troupes montréalaises.

3.2 « La Bolduc », femme du peuple : la consécration culturelle et sociale

On assiste à la fin des années 1950 et dans les années 1960 à une nouvelle vague de récupération et de relecture de l'œuvre et de la carrière de Travers. Grâce à la réédition en 1958 de ses chansons sur microsillon par la compagnie Apex, on l'entend à nouveau à la radio au grand plaisir de ceux qui l'ont écoutée avant la guerre⁸⁹. Les journaux de l'époque annoncent la sortie des disques comme un acte d'immortalisation de l'artiste, comparable à celui dont ont bénéficié les plus grands de la chanson au 20^e siècle comme Caruso, Al Jolson et Mistinguett⁹⁰ : « En renaissant, La Bolduc demeurera une sorte d'institution nationale représentant le plus authentique talent folklorique canadien-français jamais égalé⁹¹. » Fait à noter, le texte de Letondal paru 17 ans plus tôt dans le *Radiomonde* est imprimé sur le revers de la pochette de la première compilation des succès de la chanteuse.

En 1959, Réal Benoit fait paraître la première biographie complète consacrée à l'artiste. Son court ouvrage présente une forme singulière, plutôt télégraphique, qui établit un récit chronologique à partir d'un enchaînement d'événements, de dates, d'extraits de chansons et de témoignages. Il confie la préface à Doris Lussier, comédien populaire et enseignant de philosophie. Celui-ci s'emploie à dépeindre Travers comme une véritable folkloriste, une artiste qui savait rendre compte de l'âme du peuple. Il renchérit sur l'idée avancée par Letondal du mépris que lui témoigne l'élite de la province, qu'il oppose à l'admiration que lui témoigne le peuple⁹². Dans un chapitre intitulé « Une artiste exceptionnelle, une mère admirable », Benoit retranscrit d'ailleurs quasi intégralement l'article de 1941 du critique montréalais⁹³. Dans le chapitre précédent, intitulé « Les beaux esprits découvrent la Bolduc », l'auteur soutient en ce

⁸⁹ Disques numérotés AFL-1505 (1958) et AFL-1515 (1959). À noter que l'on entend encore Travers à la radio à la fin des années 1940 comme en témoigne une publicité de CKVL dans le *Radiomonde*, 20 septembre 1947, 14.

⁹⁰ « Comme Caruso, Mistinguett, Al Jolson, Le disque va immortaliser », *La semaine illustrée*, 18 octobre 1958, 22.

⁹¹ « La Bolduc renaît », 1958, (AMG, P11/7).

⁹² Doris Lussier, cité dans Lonergan, *La Bolduc, la vie de Mary Travers (1894-1941)* (Bic/Gaspé : Isaac-Dion/Musée de la Gaspésie, 1992), 194 : « Les chansons de La Bolduc sont simples en effet. Elles sont directes, spontanées, drôles, truculentes et pleines de santé. [...] C'est pour ça que le peuple les a retenues. Et heureusement, il n'a pas attendu pour cela la permission des esthètes angoissés qui se croient les prêtres du Beau. »

⁹³ Réal Benoit, *La Bolduc : sa carrière fulgurante, sa vie courageuse, ses chansons canailles* (Montréal : Les Éditions de l'Homme, 1959), 47.

sens que si « de son vivant notre chanteuse devait son succès extraordinaire au bon gros peuple, une fois morte, c'est aux intellectuels, aux artistes qu'elle dut de survivre. » Selon Benoit, la mémoire de Travers risque de se buter aux goûts des bien-pensants, mais a le potentiel de triompher :

Il y a encore beaucoup de gens, cependant, qui ne prisent pas les chansons de la Bolduc. C'est évidemment leur droit. Il s'en trouvera aussi dans cinquante ans. Ce sera encore leur droit. Mais si dans cinquante ans on parle encore de la Bolduc et de ses chansons, les détracteurs auront beau dire et beau faire, à ce moment-là ils auront perdu la bataille⁹⁴.

De différentes manières, il nomme et décrit directement et clairement le processus naissant de patrimonialisation de Travers et de son œuvre. Il présente plusieurs commentaires de figures publiques respectées qui contribuent à sa légitimation. Le folkloriste Marius Barbeau juge que son répertoire mérite d'être préservé puisqu'elle composait ses propres chansons et que celles-ci présentaient une « verve endiablée et un tour de langue assez unique - à la manière des chanteurs du vrai terroir. » En tant que Gaspésien, le journaliste et futur premier ministre René Lévesque confie avoir toujours eu un faible pour la chanteuse, mais qu'il en ressentait auparavant une certaine honte. Or, il se dit maintenant prêt à se dévoiler comme un de ses plus grands admirateurs parce que sa « vulgarité est pleine de vraie sève populaire⁹⁵ ». Le comédien et dramaturge Gratien Gélinas participe lui aussi de l'essentialisation de son œuvre, la comparant à la production des artistes afro-américains : « [s]es chansons ont des racines puisées directement à même l'instinct, comme pour beaucoup de Negro Spirituals. ⁹⁶»

L'inclusion de Travers au récit national du Québec se poursuit progressivement au cours des années 1960. En 1964, Philippe Laframboise se demande même dans les pages du *Télé-Radiomonde* si la chanteuse n'était pas séparatiste⁹⁷. Laframboise est un de ceux qui consolident

⁹⁴ *Ibid.*, 64.

⁹⁵ *Ibid.*, 65.

⁹⁶ Benoit n'établit pas seul les thèmes et les traits privilégiés du récit biographique de Travers. *La Tribune* de Sherbrooke fait paraître un article en janvier 1959 qui présente les grandes lignes du récit de vie de Travers, de ses origines rurales dans une famille irlandaise à ses succès imprévus et quasi accidentels, en passant par sa conciliation des rôles de mère et d'artiste. On dit d'elle qu'elle bat de son vivant tous les records de vente de disque et qu'elle côtoie les grands de la chanson française comme Charles Trenet et Jean Sablon. En novembre 1959, Jean-Paul Robillard publie pour sa part un article dans *Le Petit Journal* qui insiste sur le mépris dirigé envers Travers dans les années 1930 et du fait que le peuple avait, lui, reconnu son talent. Il parle toutefois de l'œuvre de la chanteuse dans des termes assez péjoratifs, la qualifiant de primitive et de « gauche ». Voir : « La mère Bolduc : Ses chansons inspirent une nouvelle génération! », *La Tribune*, 16 janvier 1959, C2-C3 et Jean-Paul Robillard, « De-la-di-doum et pa-par-lam! Vive la Bolduc! », *Le Petit Journal*, 29 novembre 1959, 105.

⁹⁷ Philippe Laframboise, « La Bolduc était-elle séparatiste ? », *Télé-Radiomonde*, 5 décembre 1964, 6.

le statut de première chansonnière québécoise de Travers et qui revendiquent sa qualité de voix authentique du peuple. Pour ce faire, il insiste, à tort, sur le fait que « chacun de ses refrains brodait sur l'actualité du moment » et sur le statut de vedette « sans précédent » de la chanteuse au Québec⁹⁸. En 1967, le critique culturel Claude Gingras de *La Presse* parle pour sa part de Travers comme de la plus grande figure de la chanson au Canada français en compagnie de Leclerc et Vigneault⁹⁹. Il n'est pas le premier ; on associe depuis le début de la décennie Mary Travers au mouvement des chansonniers québécois, en mettant de l'avant le fait qu'elle composait ses chansons et qu'elle se voulait la voix du peuple¹⁰⁰.

Le mouvement des chansonniers se distingue à partir d'un amalgame de critères esthétiques et politiques qui entrent en résonance avec les caractéristiques retenues de la vie et de la carrière de Travers par les critiques culturels des années 1950 et 1960. Ils se démarquent d'abord de leurs contemporains par l'importance qu'ils donnent au fait qu'ils composent les musiques et les textes de leurs chansons en plus de les interpréter — ce que font aussi nombre d'artistes country-western et yéyés sans en faire le premier critère de leur authenticité. Puis ils adoptent une esthétique sonore et même visuelle épurée et humble, laissant toute la place possible à la voix et, surtout, à la parole. Celle-ci, en plus d'être la parole subjective de son auteur-compositeur, se veut la parole associée à un temps particulier du Québec, celui d'une décennie fertile en bouleversements socioculturels et politiques. De plus, comme le rappelle Caroline Durand, de nombreux artistes du mouvement seront associés, de près ou de loin, au renouveau du nationalisme québécois et éventuellement à son principal véhicule politique à partir de 1968, le Parti québécois¹⁰¹.

L'appropriation de l'héritage artistique de Travers par les chansonniers est d'ailleurs remarquée par Willie Lamothe, un ancien des troupes Grimaldi qui perpétue par ses chansons

⁹⁸ Philippe Laframboise, « La belle époque... de la Bolduc », *La semaine illustrée*, 30 octobre au 5 novembre 1967, 42.

⁹⁹ Luc Bellemare, « Du théâtre en chanson ? : La transfolklorisation chez les collaborateurs du Carillon canadien de Charles Marchand », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 14, 2 (2013) : 39.

¹⁰⁰ En 1961, Jacques Keable fait commencer la « ligne de vie de la chanson canadienne » par « une explosion qui s'appelle Mary Travers-Bolduc », « le premier auteur canadien-français d'importance. » Voir : Jacques Keable, « La ligne de vie de la chanson canadienne », *La Presse*, 8 décembre 1961, 3.

¹⁰¹ Caroline Durand, « Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980 » (Mémoire de M.A., Université de Montréal, 2004), 23, 28 et 29.

country-western la forme comico-nostalgique privilégiée par la chanteuse, mais qui ne bénéficie pas de sa nouvelle aura politique et sociale :

[On] a boudé la Bolduc aussi, vous vous rappelez ? La Bolduc, c'était pas chic, c'était pas beau, c'était du mauvais français, c'était du joual ! Mais lorsque Vigneault est arrivé et qu'il a dit « le premier chanteur fantaisiste qui est arrivé, chanteur qui compose ses chansons c'est La Bolduc », tout le monde l'ont [sic] aimé [sic] parce que c'est Gilles Vigneault qui l'a dit...

Les traits de ménagère devenue célébrité nationale de Travers se consolident au fil de la décennie. En 1967, le magazine *McClean* désigne Travers comme un des vingt personnages les plus significatifs du Canada français¹⁰². Dans un article du *Telematch*, on met de l'avant le caractère impromptu de la carrière de cette « grande figure canadienne » et le fait qu'elle est davantage une mère et une domestique qu'une entrepreneuse¹⁰³. Pauline About de *La Patrie* parle pour sa part d'une « nouvelle jeunesse » pour la défunte chanteuse populaire¹⁰⁴. Fernande Bolduc, la fille de Travers, affirme qu'au cours des trois mois précédant l'entrevue, plus de 2000 disques de sa mère auraient été vendus par Carnaval, un succès considérable pour une artiste décédée près de trois décennies plus tôt. About mentionne que la légende de la Bolduc survit au temps grâce aux repiquages de ses chansons, mais aussi grâce aux ouvrages biographiques et semi-fictionnels comme ceux de Benoit et de Olivette Larouche Nadeau¹⁰⁵. Elle évoque le mémoire alors en rédaction de Sœur Marie-Blanche Doyon, qui associe le français utilisé par Travers à celui utilisé par les Canadiens au temps de la Conquête¹⁰⁶. About résume ainsi le rôle symbolique et identitaire de Travers : « Quoi qu'on en pense, la Bolduc fut le symbole d'une époque, la gloire d'une classe moins privilégiée. »

Son article annonce aussi la production par l'ONF de *Swing la baquaise* de Jean-Pierre Massé, qui doit sortir à l'hiver 1969. Au cours de la campagne promotionnelle entourant la sortie

¹⁰² « Émouvants souvenirs de “la Bolduc” évoqués par ses deux filles », *L'Hebdo de Sherbrooke*, 15 mars 1967, 11.

¹⁰³ « Madame Bolduc : une grande figure canadienne », *Telematch*, 1968, (AMG, Boite 33), [s.p.].

¹⁰⁴ Pauline About, « 27 ans après sa mort, la Bolduc vit une nouvelle jeunesse », *La Patrie*, 25 août 1968, 39. En 1968, la compagnie Apex produit en effet de nouvelles compilations des chansons de Travers dans sa collection Carnaval. Voir : Philippe Laframboise, « La Bolduc, tout simplement », *Nouvelles illustrées*, 20 au 26 novembre 1967, (AMG), [s.p.].

¹⁰⁵ Olivette Larouche-Nadeau, *Le Forillon (du turlutage au gogo)*, Ottawa, [s.é.], 1967.

¹⁰⁶ Marie-Blanche Doyon, « Madame Édouard Bolduc et ses chansons » (Mémoire de M.A., Université Laval, 1969).

¹⁰⁶ Bellemare, « Les réseaux », 45.

du film, Massé parle de Travers comme d'une femme qui « revendiquait au nom des petits » et dont l'impact doit être compris en termes sociaux autant sinon plus que culturels¹⁰⁷. Dans le *Photo-Journal*, Pierre Vincent statue déjà du caractère historique de Travers qui ne sera reconnu par les différents paliers gouvernementaux qu'à partir du début des années 1990 : « La Bolduc fait partie de notre histoire. Il ne faudra pas l'oublier quand on écrira la vraie histoire du Canada. Ou du Québec¹⁰⁸. » Alors que Letondal se dévouait surtout à réhabiliter la valeur artistique de Travers, la plupart des critiques, des journalistes et des chercheurs des années 1960 privilégient une démarche d'identification sociale de la chanteuse. On cherche à en faire la pionnière de la parole québécoise et une relayeuse des traditions françaises en Amérique.

Au demeurant, la récupération de Travers faites par les intellectuels et les artistes nationalistes des années 1950 et 1960 est d'abord tributaire de changements dans les critères de la hiérarchisation culturelle. Après près de trois décennies de popularisation et d'ouverture progressive des médias comme la radio et les magazines aux divertissements et aux arts grand public comme la comédie, l'humour et la chanson de genre, les hiérarchies culturelles strictes héritées de la fin du 19^e siècle tombent progressivement au profit de catégories plus mobiles. Au cours des décennies 1930 à 1950, la radio, le disque, le cinéma et finalement la télévision se défont de leur statut de nouveautés technologiques et commerciales ; il ne fait plus aucun doute après la Seconde Guerre mondiale qu'ils représentent des forces indélogeables du paysage culturel. On assiste alors à une transposition des critères auparavant réservés à l'analyse et à la distinction des arts légitimes à l'intérieur même des nouvelles catégories créées par les médias.

L'exemple de l'opposition entre le mouvement des chansonniers québécois et les genres musicaux populaires comme le yéyé et le country-western est à ce sujet éloquent. Au temps de Mary Travers et des promoteurs du folklore et de la Bonne Chanson, le critère de qualité artistique ne repose pas sur la figure de l'auteur, comme c'est le cas dans la haute culture ; il repose principalement sur la justesse et l'authenticité de l'interprétation. À partir de la fin des années 1950, le critère d'authenticité se déplace progressivement vers la figure de l'auteur, qui porte avec elle l'idéal de désintéressement matériel et qui s'additionne au critère d'authenticité

¹⁰⁷ André Bertrand, « Le réalisateur de Swing la baquaise : La Bolduc revendiquait au nom des petits... », *Photo-Journal*, 30 octobre au 6 novembre 1968, 64.

¹⁰⁸ Pierre Vincent, « La Bolduc aurait eu 74 ans le 24 juin cette année », *Photo-Journal*, 24 au 31 janvier 1968, 70.

populaire auparavant associé à la chanson folklorique. En élevant ses chansons au statut d'œuvres, les critiques culturels comme Letondal et les artistes comme Vigneault extirpent Travers du terrain miné de la culture populaire au sens quantitatif, celui défendu par John Storey, pour la ramener sur le plan de la culture populaire au sens qualitatif, celui de voix du peuple.

Des artistes et des formes artistiques auparavant jugés inférieurs se voient ainsi progressivement élevés au rang d'art et accèdent à un statut plus légitime au sein des projets nationaux et ethniques. Il ne s'agit donc pas simplement de dire, comme René Lévesque dans son commentaire à Réal Benoit, que l'élite québécoise se dégourdit parce que La Bolduc est maintenant acceptée en France¹⁰⁹ — une figure rhétorique qui sera abondamment reprise au Québec pour justifier la popularisation de figures comme Félix Leclerc ou Pauline Julien¹¹⁰. Il faut plutôt y voir un phénomène comparable à ce qui se produit ailleurs dans le monde au cours de la même période de démocratisation de l'accès à la légitimité culturelle par la médiatisation. D'une façon comparable aux formes musicales vernaculaires étudiées par Michael Denning, qui ont d'abord connu un certain succès populaire dans les années 1920 et 1930 avant d'être récupérées par des mouvements politiques nationaux et ethnoculturels dans les années 1950 et 1960 à des fins de constructions identitaires et de revendications sociales¹¹¹, l'œuvre de Travers, maintenant légitimée grâce aux changements des goûts et des critères du jugement esthétique, peut devenir un outil pour ceux qui tentent de situer l'identité québécoise à la fois dans la continuité et dans la rupture.

Les critiques et les entrepreneurs culturels de l'époque ne font pas fausse route en soulignant le caractère revendicateur, identitaire et social de certaines chansons de Travers, dans la mesure où ces caractéristiques sont présentes dans son œuvre. Or, en faisant remonter ces traits à la surface, d'autres éléments centraux de sa biographie et de son œuvre se voient déjà relayés en arrière-ban. Les qualités retenues ne sont pas celles qui caractérisent le plus fidèlement Travers, mais bien celles qui permettent aux chansonniers de situer leurs propres

¹⁰⁹ Benoit, *La Bolduc*, 65.

¹¹⁰ Les critiques culturels des années 1950 et 1960 insistent par exemple sur la reprise du répertoire et les hommages faits à « La Bolduc » par Jean Sablon et Charles Trenet, alors qu'ils ignorent complètement ses succès sur les scènes des théâtres de la Nouvelle-Angleterre.

¹¹¹ Michael Denning, *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution* (London/New York : Verso, 2015).

pratiques dans un temps long, d'étirer leur présence, leur influence et leur crédibilité dans le temps ; et aux nationalistes québécois de donner des racines culturelles à l'identité collective qu'ils cherchent à renouveler et à défendre. C'est ainsi qu'à la rencontre de critères esthétiques et politiques, Mary Travers, ou plutôt La Bolduc, ne fait plus rire tant qu'elle défend ses semblables ; qu'elle est moins une femme de la scène et du divertissement qu'une mère qui subvient aux besoins de sa famille ; qu'elle ne peut plus être identifiée comme une figure en mouvement, mais plutôt comme un pilier enraciné et reterritorialisé.

3.3 Nationaliser « La Bolduc »

Au cours des décennies qui suivront, les milieux artistiques et culturels continueront à rendre hommage à Travers et à consolider sa place dans le panthéon des arts et de la culture au Québec¹¹². En la présentant comme figure exemplaire d'une période historique et en l'affiliant à l'histoire du mouvement chansonnier depuis le début des années 1960, les artistes, les critiques culturels et les historiens de la musique populaire lui permettent progressivement de s'intégrer à ce que Danick Trottier identifie comme un récit canonisé de la culture québécoise¹¹³. Selon le musicologue, cette canonisation du mouvement chansonnier s'intensifie à la fin des années 1990, notamment grâce à la production de lieux de mémoire comme des séries télévisées et des coffrets de disques sur la belle époque des boîtes à chanson¹¹⁴. Dans le cas de Travers, cette patrimonialisation reprend dès le début de la décennie, marquée en 1991 par le cinquantième anniversaire du décès de la chanteuse et en 1994 par le centenaire de sa naissance.

En 1991, Pierre Day lui consacre une biographie qui se veut un amalgame d'événements vérifiables, d'anecdotes et même de « légendes » à propos de la chanteuse, l'une d'elles évoquant une rencontre en 1938 avec le président américain Franklin Delano Roosevelt¹¹⁵. Il

¹¹² Par exemple, le pianiste et compositeur André Gagnon lui dédie l'album *Les Turluteries* en 1972, alors que l'historienne Monique Leclerc, à la suite de Marie-Blanche Doyon, lui consacre un mémoire de maîtrise où le répertoire de Travers est analysé en tant que représentation de la culture populaire montréalaise des années 1930. Voir : Monique Leclerc, « Les chansons de "La Bolduc" : manifestation de la culture populaire à Montréal (1928-1940) » (Mémoire de M.A., Université McGill, 1974).

¹¹³ Danick Trottier, « Canoniser la culture québécoise : la chanson comme vecteur de la grandeur culturelle », *Arguments* 14, 2 (2012) : 133-152.

¹¹⁴ Danick Trottier, « L'évocation mémorielle », 100-101.

¹¹⁵ Day situe cette rencontre au Grand Théâtre de Boston en 1938. Or, une recherche dans les horaires quotidiens du président s'est avérée infructueuse. Voir : Pierre Day, *Une histoire de La Bolduc : légendes et turlutes*.

sera suivi l'année suivante par l'universitaire David Lonergan qui publie la biographie sans doute la mieux documentée et la plus complète à ce jour. La cinéaste Isabelle Turcotte consacre à la célèbre chanteuse un long métrage mêlant biographie et fiction¹¹⁶. De son côté, Angèle Arsenault part pour une longue tournée canadienne avec un spectacle en hommage à Madame Bolduc et son œuvre, un spectacle qui s'arrête ensuite pour deux semaines au Théâtre des Variétés de Montréal en mars 1993¹¹⁷.

Dans un article consacré à l'événement, Odile Tremblay mentionne le fait qu'avant son décès en 1941, Travers a été « la star la plus populaire du Québec » et « la mère de la chanson québécoise », une idole « adorée des petites gens » et « boudée par les élites » qui « savait raconter mieux que quiconque la crise et sa misère », même s'il s'agissait d'une « quasi illettrée ». Tremblay souligne également la campagne en cours depuis 1991 visant à restaurer sa mémoire par la voie d'honneurs et d'œuvres. Or, comme on peut le constater par la façon dont la critique dépeint Travers, les thèmes véhiculés par cette nouvelle vague de patrimonialisation se démarquent bien peu de ceux mis de l'avant au cours des années 1950 et 1960, eux-mêmes semblables à ceux instaurés par Letondal en 1941. La principale différence se situe plutôt dans le fait que Travers est à partir de ce moment l'objet d'une patrimonialisation plus officielle, venant autant des paliers gouvernementaux que des industries culturelles.



12. Timbre-poste de Mary Travers¹¹⁸

(Montréal : VLB, 1991), 114 ; et FDR Presidential Library, Franklin D. Roosevelt Day by Day, 25 mai 2019 <http://www.fdrlibrary.marist.edu/daybyday/>.

¹¹⁶ Isabelle Turcotte, *Madame la Bolduc* (Montréal : Les Production Dix-Huit, 1992), VHS.

¹¹⁷ Odile Tremblay, « Le retour de la grande turlute : Angèle Arsenault au Théâtre des Variétés avec un spectacle consacré à Madame Bolduc », *Le Devoir*, 27-28 février 1993, C5. Angèle Arsenault choisit d'ailleurs le Théâtre des Variétés dans une perspective mémorielle, « [p]arce que c'est là que la Bolduc aurait chanté si elle était encore parmi nous. »

¹¹⁸ Bibliothèque et Archives Canada, « Madame Édouard Bolduc (Mary Travers), folkloriste et chansonnière (1894-1941) », *Gramophone virtuel*, 24 juillet 2019, <http://www.bac-lac.gc.ca/fra/decouvrez/films-videos-enregistrements-sonores/gramophone-virtuel/Pages/mary-bolduc-bio.aspx#queen>.

Toujours en 1992, la Ville de Québec procède à la désignation de la rue Mary-Travers. En octobre 1993, la Commission des Lieux et monuments historiques du Canada annonce à sa fille Fernande Bolduc la recommandation que sa mère « soit déclarée d'importance historique nationale et passe l'objet d'une plaque commémorative¹¹⁹. » La même année, elle est l'objet d'une capsule télévisée *Une Minute du patrimoine* produite par Historica Canada et financée en partie par Poste Canada. Travers apparaît l'année suivante sur une série de timbres postes canadiens de même qu'on lui consacre une exposition permanente au Site Mary Travers dite la Bolduc de Newport, puis au Musée de la Gaspésie à Gaspé.

Cette liste, qui n'aspire pas à l'exhaustivité, montre la portée et la diversité des actions mises en place pour immortaliser Travers dans le patrimoine et la mémoire publique canadienne et québécoise en l'espace de quelques années au début de cette décennie. Cette nouvelle vague de patrimonialisation préside à un léger remaniement de l'image publique de la désormais célèbre artiste. On s'intéresse par exemple de plus en plus à son expérience de femme et à son rôle de mère. À compter de ce moment, la majorité des lieux de mémoire qui lui sont consacrés, comme les expositions et les rues désignées, portent son nom de naissance et le distinguent de son nom de scène et d'épouse. Les États-Unis et la Nouvelle-Angleterre s'effacent de plus en plus de la mémoire publique de la Travers. Alors que Letondal, Benoit et leurs contemporains mentionnent quasiment tous ses succès chez les Franco-Américains, leurs successeurs des années 1990 omettent de s'intéresser au phénomène, ou l'évoquent succinctement. Les nombreux hommages qui lui sont témoignés demeurent avant tout, comme c'était le cas dès la fin des années 1950, autant d'occasions de se remémorer les années de la Crise et de l'avant-Deuxième Guerre mondiale.

Cet amalgame de patrimonialisation autorisée, auto-autorisée et non autorisée se poursuit de plus belle au 21^e siècle. En 2002, son œuvre est intronisée par le Trust pour la préservation de l'audiovisuel canadien¹²⁰ ; une plaque est alors remise des mains de la gouverneur générale Adrienne Clarkson à sa fille Fernande Bolduc, gardienne de la mémoire de sa mère jusqu'à son décès en juillet 2018. Travers est aussi décorée à titre posthume en 2011 par l'Ordre Saint-

¹¹⁹ « Plaque Parc Canada », (AMG, P50/2/d).

¹²⁰ Les plaques du AV Trust et de l'Ordre Saint-Patrick sont disponibles, mais non indexés, dans le fonds d'archives de la fille de Mary Travers, Fernande Bolduc. Voir : AMG, P50.

Patrick en tant que membre éminente de la communauté irlandaise du Québec, en plus d'être graciée de nombreux hommages et reprises par des groupes folkloriques comme La Bottine Souriante et d'être immortalisée par une murale dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve de Montréal¹²¹. En avril 2018, deux ans après que le Gouvernement du Québec en ait fait un personnage historique, on assiste à la sortie d'un nouveau film biographique à propos de Travers, bénéficiant cette fois d'un battage médiatique et d'un support institutionnel enviable. Le contexte politique et identitaire entourant la sortie du film diffère considérablement de celui entourant la production de *Madame Bolduc* d'Isabelle Turcotte en 1992, alors que le Québec se situe en pleine crise constitutionnelle avec le gouvernement canadien.

Sans surprise, l'accent mis sur le caractère national de Travers est moindre dans l'itération de 2018¹²². C'est par son statut de femme artiste, entrepreneuse et pourvoyeuse de sa famille que François Bouvier choisit de la représenter. L'actrice Debbie Lynch-White est chargée d'incarner cette grande femme à la fois forte et sensible, autonome et conservatrice, toujours déchirée entre ses valeurs familiales et sa réussite professionnelle. On pousse l'association de Travers au féminisme en la rapprochant du mouvement des Suffragettes et de Thérèse Casgrain (Mylène McKay). Dans un article de *Châtelaine*, la chroniqueuse Josée Boileau souligne l'improbabilité de ce rapprochement, de même que l'image policée donnée à l'environnement professionnel de la chanteuse¹²³. Le caractère sérieux donné au personnage par Lynch-White et l'inquiétude qui semble l'habiter en permanence contrastent en effet avec les nombreuses photographies de Travers lors de ses tournées, où on peut la voir rire à gorge déployée avec ses partenaires de jeu comme Grimaldi et Guimond fils. Ils détonnent aussi du ton humoristique et comique de la vaste majorité de ses chansons ou encore des décisions professionnelles et familiales controversées qu'elle a prises tout au long de sa carrière, notamment en refusant à son mari de s'ingérer dans ses affaires en devenant elle-même marchande publique et principale gestionnaire de ses revenus. La production techniquement plus modeste d'Isabelle Turcotte constitue en ce sens un effort plus précis et nuancé ; on y

¹²¹ Vanessa Hébert, « Une murale en hommage à la Bolduc », *Journal Métro*, 5 juillet 2018, <https://journalmetro.com/local/hochelaga-maisonneuve/1657497/une-murale-en-hommage-a-la-bolduc/>

¹²² François Bouvier, *La Bolduc* (Montréal : Films Séville, 2018), DVD.

¹²³ Josée Boileau, « La Bolduc et Thérèse Casgrain, même combat ? Pas sûr... », *Châtelaine*, 9 avril 2018, <https://fr.chatelaine.com/opinions/la-bolduc-et-therese-casgrain-meme-combat-pas-sure/>.

présente une femme bien entendu attachée à sa famille, mais qui ne cache pas son plaisir de partir en tournée.

Dans le film de Bouvier, la place des États-Unis dans la vie de Travers est abordée de façon expéditive. On apprend, dans le cadre d'une conversation sur le trottoir entre Travers et son amie Juliette (Bianca Gervais) que sa famille est restée à peine quelques mois en Nouvelle-Angleterre et qu'elle ne s'y sentait pas chez elle ; ils seraient revenus notamment parce qu'ils s'ennuyaient du Canada français. On ne présente ni le départ ni l'établissement des Bolduc-Travers aux États-Unis. La migration chez Bouvier est un sursaut, une erreur de parcours. De même, on n'effleure que marginalement ses tournées en Nouvelle-Angleterre, pourtant centrales à sa renommée et à son succès pendant la plus grande partie de sa carrière.

Au début des années 1990, alors que débute la patrimonialisation autorisée de Travers, son image publique, bien que déjà fortement reterritorialisée, est encore sujette à changements. L'interprétation de Madame Bolduc qui est faite par Jacqueline Barrette dans le film de Turcotte laisse une grande place à la vitalité de la chanteuse, surtout lors de ses performances scéniques. Barrette sourit, grimace et s'anime au rythme des airs enjoués et des paroles légères et parfois fortement connotées de Travers. Elle ne cherche pas à amenuiser le caractère vaudevillesque ou burlesque de ses performances. Au contraire, Bouvier et Lynch-White choisissent de présenter Mary Travers sous des traits plus solennels, ceux que défendent les premiers défenseurs de la mémoire de Travers comme Henri Letondal. Le film est le résultat de près de huit décennies de renouvellement, de contestation et de consolidation des critères de la patrimonialisation de Travers. Il est tributaire des différentes tentatives d'élévation artistique, sociale et culturelle de la chanteuse. Ils ne travaillent plus à partir du récit d'une femme, d'une mère, d'une artiste, d'une migrante ou d'une entrepreneuse, mais bien à partir d'un personnage historique.

En filigrane de ces nuances et de ces variations, le récit établi à propos du personnage historique « La Bolduc » à la fin du 20^e et au début du 21^e siècle repose systématiquement sur le caractère accidentel de son arrivée sur les planches, sur la nécessité matérielle qui guide son choix de poursuivre sa vie publique et sur les difficultés émotives que cela engendre chez elle, puisqu'au fond, elle aurait toujours souhaité s'acquitter de son rôle de mère de famille. C'est dans cette optique que l'on présente souvent ses succès comme inespérés ou imprévus, malgré

la confiance, la résilience et la combativité qui lui sont concédées¹²⁴. On la présente comme une amatrice sans expérience alors qu'elle fait ses classes comme artiste de scène et comme musicienne-accompagnatrice en studio depuis quelques années déjà au moment d'enregistrer ses premières compositions. Dans les différentes biographies et dans le film de Bouvier, on insiste aussi pour montrer que c'est en raison de l'invalidité de son mari et contre sa volonté qu'elle débute sa carrière professionnelle à la fin des années 1920 et qu'elle la poursuit dans les années 1930, alors qu'elle continuera à faire la tournée même lorsqu'ils ne manqueront plus d'argent et qu'Édouard aura retrouvé un travail.

Qu'elle ait elle-même senti la nécessité de présenter cette image publique au cours de sa carrière et que ses enfants aient souhaité la perpétuer après sa mort n'a rien de surprenant, considérant les normes sociales et la place désignée et accordée aux femmes à l'époque. Comme il a été possible de l'observer au chapitre 2, la personnalité publique de Travers, Madame Édouard Bolduc, la protège d'ailleurs efficacement d'attaques directes des autorités culturelles de son temps. C'est plutôt la persistance de ce récit dans les manifestations artistiques et médiatiques de la seconde moitié du 20^e siècle et du début du 21^e siècle qui a de quoi surprendre. En effet, à l'exception de la biographie de Lonergan et du film d'Isabelle Turcotte qui laissent entrevoir son caractère entreprenant et son amour de la scène, on plaque généralement les valeurs traditionalistes canadiennes-françaises sur les décisions de la chanteuse.

La marginalisation de son expérience migratoire et de sa fructueuse carrière itinérante aux États-Unis met pour sa part en exergue plusieurs des traits centraux de la patrimonialisation des artistes et des œuvres à la fin du 20^e siècle au Québec, mais aussi du contexte culturel de la Dépression et de la fin des grandes migrations ouvrières vers les États-Unis. De rappeler qu'elle a vécu et passé une grande partie de sa carrière en Nouvelle-Angleterre à jouer pour un public qui, comme elle, était partagé entre différentes ascendances linguistiques et culturelles sert mal les récits nationaux. Il s'agit d'un rappel d'une période où le Canada et le Québec peinent à contenir leurs citoyens en quête de conditions matérielles plus avantageuses. Or, comme il a été

¹²⁴ C'est notamment le cas dans la *Minute du patrimoine* qui lui est dédiée en 1991. On y voit Travers convaincre Roméo Beaudry de lui donner sa chance, alors que selon toute vraisemblance, c'est plutôt celui-ci qui lui offre volontairement son premier contrat après l'avoir vu et entendu. *Minute du patrimoine : La Bolduc*, Historica Canada, 1 minute, 1993, <https://www.historicacanada.ca/fr/content/heritage-minutes/la-bolduc>.

possible de l'établir, ce ne sont pas les gouvernements qui procèdent à la première vague de patrimonialisation de Travers, mais bien les artistes et les critiques culturels.

Ceux-ci, en privilégiant la mémoire de la « reine des folkloristes » — et son prolongement dans la figure de la première chansonnière québécoise — à celle de la « reine de la comédie » ont contribué à sa mobilité dans le temps, en faisant d'elle une artiste authentique, nationale, territorialisée et donc digne d'être patrimonialisée. Le folklore en tant qu'expression populaire — au sens identitaire d'une filiation culturelle réelle ou putative avec le passé — n'est pourtant qu'une composante de son œuvre. Il ne s'agit pas ici d'invalider toute présence de formes musicales dites folkloriques dans le répertoire de Mary Travers¹²⁵. On peut en effet y entendre par moment les rythmes des danses « irlandaises » et les ritournelles mélodiques « françaises ». Seulement, en isolant ces références et les emprunts à des répertoires musicaux nationaux ou traditionnels ; et en tentant de subordonner les textes comiques et l'instrumentation — dominée par le piano, instrument plus associé à la musique de variétés et au vaudeville —, des chansons à ces formes musicales et aux traits linguistiques qui le caractérisent, les folkloristes et les musicologues ont écarté le fait que c'est l'interaction entre la musique, les paroles, la présentation scénique, le matériel promotionnel visuel et les contextes de diffusion qui produit du sens¹²⁶. Conséquemment, il s'avère insuffisant de se demander ce que signifie la musique, par exemple la forme des reels irlandais parfois utilisée par Travers, mais bien de se demander ce qu'elle signifie dans le contexte de spectacles comiques de variétés présentés sur la route aux quatre coins du Nord-Est américain.

Comme plusieurs de ses contemporains des Veillées et de la scène *old-time* aux États-Unis, Travers offre à un public marqué par la migration et l'urbanisation la possibilité de rire, de chanter et de se divertir dans un environnement où la nostalgie côtoie la parodie, où le passé est conjugué au présent. Il ne s'agit pas d'une posture de transmission ou de défense de la tradition, mais d'adaptation au changement. La marginalisation de la mobilité et de la

¹²⁵ Bellemare préfère dans son cas parler de musique folklorisée. Voir : Bellemare, « Les réseaux », 18.

¹²⁶ Je reprends cette idée des travaux de Serge Cardinal sur la musique au cinéma qui réfléchit dans ce contexte à partir des travaux de Nicholas Cook. La prise en compte de ces « instances multi-médiatiques » est, comme le rappelle l'auteur, centrale à l'analyse de la musique au cinéma, mais elle me semble tout aussi pertinente à l'analyse des formes scéniques des variétés. Lire : Serge Cardinal, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : cinéma, radio, musique* (Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2018), 171-172.

transgression comique au moment de patrimonialiser Travers illustre bien les enchevêtrements constants de l'identitaire, du politique et de l'artistique. La prédilection chez les critiques culturels des années 1930 à 1960 de certaines formes artistiques jugées plus authentiques ou valables, comme le folklore et la chanson d'auteur, favorise l'association d'artistes aux pratiques a priori complexes, mouvantes et difficilement catégorisables à des qualités identitaires, sociales et historiques fixes ; et vice versa. De cette façon, le jugement esthétique des autorités culturelles d'une époque n'a pas besoin d'infléchir les pratiques de ses contemporains pour exercer son pouvoir ; il met en place les termes de la légitimité par lesquels se forment par la suite la mémoire des arts et, par extension, celle de la nation.

4. Vallée, le refus de la nostalgie et l'oubli de la célébrité

On pourrait presque douter de la réalité du phénomène populaire entourant Rudy Vallée lorsqu'on considère à quel point il est désormais dans l'ombre d'autres figures comparables de l'époque comme Bing Crosby et Fred Astaire. Pourtant, dans les années 1950, lorsque l'on assiste à une première vague de nostalgie des années folles à Hollywood, Vallée devient une sorte de figure homologique des débuts de la radio et des spectacles new-yorkais à grand déploiement des années précédant la Grande Dépression. *Singing in the Rain* (1952), une comédie musicale de Gene Kelly et Stanley Donen ayant pour thème le passage de l'industrie cinématographique aux *talkies* à la fin des années 1920, présente un montage de figures marquantes de cette transition¹²⁷. Il est constitué d'un enchaînement frénétique de plans de journaux annonçant la révolution médiatique en cours, d'une « ligne de filles », de danseurs, de chanteuses de genre et d'un *barbershop quartet* masculin. On y voit à plusieurs reprises un imitateur de Vallée aux cheveux blonds bouclés, à la voix douce et légèrement nasillarde, affublé de son inséparable porte-voix et reprenant les poses célèbres du crooner. Il est par ailleurs le seul artiste du montage présenté isolément par un gros plan du visage.

En 1959, c'est au tour de Billy Wilder d'évoquer le souvenir de Vallée dans la comédie *Some Like it Hot*, mettant en vedette Marilyn Monroe, Jack Lemmon et Tony Curtis¹²⁸. L'action

¹²⁷ Stanley Donen et Gene Kelly, *Singing in the Rain* (Los Angeles : MGM, 1952), DVD.

¹²⁸ Billy Wilder, *Some Like it Hot* (Los Angeles : Mirisch Company, 1959), DVD.

du film se déroule en 1929, année au cours de laquelle Vallée accède au statut de vedette nationale. Pour fuir la pègre, les musiciens Joe (Curtis) et Jerry (Lemmon) se travestissent et intègrent un orchestre de tournées composé uniquement de femmes. Dans une série de quiproquos, le millionnaire Osgood Fielding III s'éprend de Daphne, l'alter ego féminin de Jerry, et l'invite sur son yacht pour un encas de minuit, composé de faisan et de champagne. Le clou de la soirée, et dernier incitatif glissé dans l'invitation : ils pourront écouter ensemble les derniers disques de Rudy Vallée.

Cette vague de nostalgie arrive à un moment où Vallée est encore un artiste actif, même si ses grandes années de célébrité sont maintenant loin derrière lui. Il est toujours présent dans l'œil du public grâce à ses participations sporadiques au cinéma, à la télévision et sur le circuit des cabarets nord-américains, mais son image de collégien au porte-voix lui colle à la peau. Le public et les médias sont moins intéressés à savoir, à voir et à entendre ce qu'il a de nouveau à offrir qu'à ce qu'il rejoue son propre rôle, figé dans la nostalgie des salles de danse du New York de la fin des années 1920. Plutôt que d'embrasser cet engouement populaire, Vallée réagit fort négativement. Les entrevues accordées par Vallée au cours des années 1950 à 1980, de même que la correspondance qu'il entretient avec ses proches au long de cette période, témoignent en effet d'un homme de plus en plus amer¹²⁹. Lui qui a été considéré et qui s'est lui-même perçu pendant la première décennie de sa carrière comme un précurseur, un chef de file et un symbole de la modernité médiatique américaine se voyait confiné à caricaturer ses débuts. Pour une période de plus de trente ans, à son corps défendant, il sera appelé à rejouer pour le public et les médias le personnage du crooner avec son *raccoon coat* et son mégaphone, alors qu'il se voit toujours comme un intervenant pertinent et actuel de la scène artistique, culturelle et même politique des États-Unis¹³⁰.

¹²⁹ Paul Sullivan, « He Soulda Stood in Bed », *Boston Herald American*, 29 juillet 1980, A12. Sullivan parle de la réaction de Vallée, à 79 ans, face à une question sur l'usage du mégaphone à ses débuts. Vallée dit de la question qu'elle est stupide ; il préférerait se faire parler de la Chine ou de Kennedy et dit que les interviewers manquent d'imagination, puisqu'ils semblent incapables de l'imaginer avoir un cerveau. Voir aussi : Marci McDonald, « No Nostalgia Nonsense for Singer Rudy Vallee, He Just Needs the Money », *Toronto Star*, 22 janvier 1972, 6.

¹³⁰ Vallée, contrairement à Travers ou à Grimaldi, a entretenu tout au long de sa carrière des rapports avec le monde politique. Dans les années 1960, il est une des figures publiques les plus vocales dans son support du candidat puis du président Richard Nixon. Dans une lettre datée du 11 décembre 1967, celui-ci le remercie d'ailleurs de le défendre publiquement : « Dear Rudy, Several friends have called me with reports of how you came to my defense

4.1 De la célébrité à l'oubli : la patrimonialisation mitigée de Rudy Vallée

De tous les artistes étudiés dans cette thèse, Vallée est celui qui se préoccupe le plus de son image et de son héritage. Ironiquement, il est aussi celui qui a bénéficié toute proportion gardée de la plus faible entreprise de patrimonialisation. Dès la rédaction de sa première autobiographie, Vallée témoigne d'un grand désir de contrôle sur son propre récit : « At this point, I want to make one thing very clear: I have myself written all that you will read here. I believe that I alone am capable of expressing myself on this particular subject¹³¹. » En 1941, il fait même construire une pièce consacrée à la préservation de ses archives personnelles dans sa résidence californienne¹³². Dans les années 1960 et 1970, il tente de faire rebaptiser la rue sur laquelle il habite à Hollywood Hills « Rue de Vallée », se lançant de ce fait dans une querelle hargneuse de plusieurs années avec les élus municipaux et ses voisins¹³³.

Lorsqu'il décède le 3 juillet 1986 à l'âge de 84 ans, la nouvelle circule abondamment dans les médias nord-américains. Le président Reagan, par le biais de son porte-parole, souligne le triste événement¹³⁴. Richard Nixon déclare publiquement son amitié pour cet artiste qu'il considère comme un grand américain. Or, cette reconnaissance trouve peu écho dans la patrimonialisation autorisée à l'échelle nationale américaine. Outre la reconnaissance de la maison familiale des Vallée par le National Register of Historic Places, la plupart des commémorations dédiées à l'artiste le sont au niveau municipal. Le 25 juillet 2009, la ville de Westbrook installe un buste à son effigie au coin des rues Main et Bridge, un carrefour nommé Rudy Vallee Square en son honneur en juillet 1930 lors d'un retour triomphal dans la ville¹³⁵. La cérémonie se déroule en présence de la veuve du *Vagabond Lover*, Eleanor Vallee. Le maire de la ville, Bruce Chuluda, profite de l'occasion pour désigner officiellement le 25 juillet en tant que Rudy Vallee Day. Malgré ces honneurs et d'autres formes de commémoration auto-

on the Merv Griffin show—and bested Mr. Susskind while doing it. This is just a note of personal appreciation and thanks for the effort—as well as for your kind note and continued support. » Voir : Richard Nixon, « Lettre à Rudy Vallée », (SC, Box 2590).

¹³¹ Rudy Vallée, *Vagabond Dreams Come True*, New York, E.P. Dutton, 1930, xi.

¹³² « Vallee to Preserve Record of his Life », 30 novembre 1941, (SC, *Deceased Alumni*, File 4).

¹³³ Michael Seiler, « Rudy Vallee, 85, Crooner and Star for 60 Years, Dies », *Los Angeles Times*, 4 juillet 1986, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-07-04-mn-741-story.html>.

¹³⁴ « Reagan: Vallee Was a Pioneer », *Boston Herald*, 5 juillet 1986, (RVC), [s.p.].

¹³⁵ Lors de ce retour triomphal pendant lequel on parade Vallée sur la place publique, on rebaptise le coin de rue de la pharmacie de son père Rudy Vallee Square. C. Stewart Doty, « Rudy Vallée: Franco-American and Man from Maine », *Maine Historical Society Quarterly* 33, 1 (1993), 9.

autorisées, notamment par des institutions comme l'Université du Maine, et non autorisées, comme les pages d'admirateurs toujours présentes sur Internet au moment d'écrire ces lignes, le contraste entre la célébrité de Vallée dans les années 1920 et 1930 et la mémoire publique préservée à son endroit frappe.

Alison McCracken attribue une bonne partie de l'oubli de Vallée au fait qu'il a été surpassé par son rival Bing Crosby dans l'imaginaire collectif américain. À compter de 1935, Vallée doit composer avec la présence de son rival sur les ondes de son réseau d'adoption NBC. Crosby, fort de ses succès au cinéma, lance cette année-là l'émission *The Kraft Musical Hall* qui devient un succès instantané, dépassant la *Fleischmann Hour* de Vallée dans les cotes d'écoute en 1936. Le déclin lent de Vallée au profit de Crosby serait d'abord de nature médiatique. Les émissions de variétés présentées par Vallée sont ancrées dans le milieu du divertissement new-yorkais et ses vedettes de la scène, souvent anciennes étoiles des circuits de vaudeville ; celles de Crosby puisent dans la scène artistique hollywoodienne, le nouveau pôle d'influence des industries du divertissement et de la culture aux États-Unis¹³⁶.

Il faut aussi rappeler qu'en tant que première vedette multimédiatique associée à la mode des crooners, Vallée encaisse la majorité des attaques des critiques culturels et des autorités morales de son époque. Il devient le bouc émissaire de la construction sociale négative qui y est associée, celle d'un corps et d'une voix faibles, désincarnés, féminins et surtout inauthentiques — contrairement, par exemple, à la fabrication de stéréotypes positifs, même si souvent racistes ou essentialistes, d'une voix et d'un corps forts et authentiques pour les chanteurs de *old-time music* et de blues¹³⁷. Crosby se distingue de ce stéréotype en se présentant comme l'Américain moyen, mettant sa famille de l'avant et présentant une retenue émotive en accord avec les normes de la masculinité de l'époque¹³⁸.

McCracken souligne la façon dont Bing Crosby s'est employé à partir de 1933 à construire l'image publique d'homme du pays, faisant contraste avec l'association faite entre

¹³⁶ Allison McCracken, *Real Men Don't Sing: Crooning in American Culture* (Durham/London : Duke University Press, 2015), 305.

¹³⁷ *Ibid.*, 234.

¹³⁸ *Ibid.*, 6 et 118. Il s'emploie à se dissocier systématiquement du terme crooner, utilise volontairement un registre vocal plus bas et présente un éthos plus réservé et stoïque que Vallée.

Vallée et le cosmopolitisme new-yorkais des années 1920 et 1930¹³⁹. Il représente la quintessence de ce que l'on reproche aux crooners : il projette une aura de vedettariat et de richesse, de même qu'il entretient sa persona artistique d'amoureux vagabond, en quête de romances plutôt que de stabilité relationnelle. La pérennité de la célébrité de Crosby, comme celle de Mary Travers, passe ainsi par son association à une vision idéalisée de la vie à la campagne et, dans une certaine mesure, conservatrice. Qu'ils aient tous deux été citadins pendant la vaste majorité de leur vie a à cet effet bien peu d'incidence sur l'image qu'ils ont projetée et que les médias ont véhiculée à leur sujet.

Contrairement à Bing Crosby, Vallée ne joue pas jusqu'au bout la carte du naturel et de l'authenticité. Vallée nomme l'illusion ; il est un magicien qui livre ses trucs au public. Il partage dans ses entrevues et dans ses biographies les motivations derrière chaque choix esthétique, derrière chaque geste de créateur, et révèle de ce fait l'inadmissible : il cherche à séduire les masses, à gagner de l'argent, à être célèbre. Sa première autobiographie ressemble d'ailleurs plus à un manuel d'instruction pour atteindre le succès qu'à un récit de vie intimiste. Vallée n'y fait que rarement allusion à son enfance, à sa famille, à sa vie privée ou à ses goûts personnels à l'extérieur du travail. Il s'agit plutôt d'un enchaînement d'observations sur ce qui l'a rendu célèbre : il y décrit son jeu de saxophone et le ton de sa voix, son usage du mégaphone et du microphone, la façon dont il sélectionne les pièces jouées dans les spectacles, etc¹⁴⁰. Les titres des chapitres sont à ce sujet révélateurs. Plutôt que de diviser sa biographie par segments chronologiques ou par événements, il la sépare souvent par thèmes liés aux industries culturelles : *Pleasing the Majority*, *Showmanship*, *Vaudeville*, etc. En révélant les coulisses de la création, il est d'ailleurs conscient de s'exposer à des réprimandes : « The reason that this task

¹³⁹ *Ibid.*, 305-306.

¹⁴⁰ Aucun aspect n'est laissé au hasard, jusqu'à la réception du public. Il a une idée bien précise de sa composition en salle et à la maison et conceptualise des spectateurs types ; par exemple, il présume que la majorité des spectateurs sur place sont des couples qui sont arrivés ensemble avec une intention événementielle, plutôt que des célibataires en quête de rencontre comme c'était le cas dans certains types de cabarets. Il s'agit selon lui de la plus grande qualité d'un chef d'orchestre de danse : « A wise orchestra leader studies his crowd, and finding that it is either a young crowd or a middle-aged crowd dancing, watches the length of his dances and punctuates them accordingly. » Il explique en quoi les orchestres syndiqués font leur profit en étirant volontairement les danses et la soirée pour obtenir un cachet supplémentaire et comment il doit s'ajuster selon la composition socioéconomique de l'assemblée. Il se permet même d'expliquer les techniques de composition qui produisent l'émotion, par exemple en faisant concorder les notes les plus hautes et tenues d'une chanson avec des voyelles doublées et résonantes comme les doubles « e » des mots « deep » et « weep ». Voir : Vallée, *Vagabond Dreams*, 52,53, 56 et 207.

is so dangerous for me is simply that it is very risky for one who is still active in his artistic profession to attempt a sincere explanation as to the reason for his being a success¹⁴¹. »

L'élitisme compte également parmi les facteurs ayant contribué au déclin de Vallée comme célébrité nationale aux États-Unis, mais dans un rapport de force inversé à celui impliquant Mary Travers et les autorités culturelles canadiennes-françaises. La synergie entre Vallée et NBC, dont l'image de marque vise à l'associer à la haute culture, doublée de l'accent mis par l'agence JW Thompson sur son passage à l'Université Yale, font en sorte de créer une distance entre le chanteur et le public qui se relève péniblement de la Crise au milieu des années 1930¹⁴². Le rapport à l'argent de Vallée au cœur de la Grande Dépression est d'ailleurs un des points qui le distinguent le plus de sa contemporaine montréalaise. Alors que celle-ci se présente en public sous les traits d'une ménagère de la classe ouvrière même au zénith de son succès commercial qui lui permet de gagner en quelques sessions d'enregistrement l'équivalent du salaire annuel d'un ouvrier, Vallée joue pour sa part la carte du faste et de la démesure¹⁴³.

Le sort de Vallée, celui d'un artiste étoile devenu caricature d'une époque puis oublié du grand nombre, est indissociable des étapes de légitimation artistiques liées aux technologies médiatiques. À l'instar des opérateurs de cinématographes oubliés du tournant du 20^e siècle, qui ont souvent été réduits à leur rôle de machinistes, Vallée incarne la radio à un moment où celle-ci sort de façon hasardeuse de son statut de nouveauté, de curiosité, d'objet de fascination technique plutôt qu'artistique. À cela s'ajoute l'influence des hiérarchies culturelles strictes de la période qui font en sorte de discréditer la qualité esthétique du travail d'artistes associé à tort ou à raison à une démarche commerciale, intéressée, insuffisamment authentique. Le rapport ambigu et changeant de Vallée à son ethnicité ne semble donc pas avoir joué un rôle prépondérant dans son oubli du côté américain, ce facteur étant submergé par d'autres d'ordre

¹⁴¹ *Ibid.*, 84.

¹⁴² McCracken, *Real Men Don't Sing*, 281.

¹⁴³ Les articles qui lui sont consacrés dans la foulée de sa fulgurante ascension en 1929 mentionnent quasi systématiquement les revenus faramineux qu'il engrange. Selon le *Daily Mirror* du 26 juin 1929, son salaire hebdomadaire serait passé de 60 \$ à 20 000 \$ en moins d'un an. Cette curiosité pour la fortune de Vallée et l'inclinaison de l'artiste à en témoigner en public ne semblent pas affectées par le Krach boursier d'octobre ni par la dépression économique qui sévit au cours des premières années de la décennie suivante. Au printemps 1930, il révèle exiger environ 500 \$ de l'heure pour ses services. Voir notamment : « Vallee's Songs Bring Fortune in Royalties », *Daily Mirror*, 26 juin 1929, 2 ; Deward Franklin Jones, « Heigh Ho! Everybody: A Personal Interview with Rudy Vallée », *The Commerce Caravel*, mars 1930, 7 et Rudy Vallée, « Radio Roads by Rudy Vallee », *Radio Digest*, novembre 1930, 7.

esthétique, médiatique et culturel. Il est cependant manifeste au Québec, où Vallée ne figure tout simplement pas dans la mémoire publique.

4.2 L'oubli de Vallée au Québec et l'invisibilité de l'histoire des Franco-Américains

Si quelques articles des médias montréalais au cours des années 1960 et 1970 font toujours mention de Vallée en tant que Franco-Américain¹⁴⁴, ceux relayés à son décès ne mentionnent ni les origines canadiennes de sa famille ni son passage fort médiatisé dans la métropole en 1936¹⁴⁵. Il ne s'agit pas à mon avis d'une simple illustration de la dislocation du projet national canadien-français dans les années 1960, mais bien d'une résultante de la façon dont se configure et se déploie au Québec le nationalisme face aux communautés outre-frontière depuis le début des migrations ouvrières au 19^e siècle. L'exemple du passage de Vallée à Montréal en 1936 est en ce sens révélateur.

Un an après que Vallée foule les planches du Mount Royal, les délégués franco-américains sont encore nombreux et à l'honneur lors du Congrès de la Société du Parler français au Canada à Québec. Des intellectuels influents comme Lionel Groulx parcourent les routes de la Nouvelle-Angleterre où ils encouragent les forces encore vives à poursuivre leur lutte civilisationnelle française et catholique en sol américain. Au niveau des entreprises et des actions concrètes de groupisation et d'identification collective, on perpétue l'idée d'un commun entre le Québec et les francophones de la Nouvelle-Angleterre. Or, il n'a jamais été question d'inclure, et encore moins de célébrer, les pratiques et les réussites d'individus qui prennent leur distance des idéaux de la survivance. Vallée ne répond pas aux codes de l'artiste folklorique ou ethnique, encore moins de l'artiste national, défendus par les critiques culturels et les intellectuels nationalistes majoritairement anti-américanistes de la période.

Le fait que Vallée n'ait pas été récupéré par les études des arts, du divertissement et de la culture au Québec qui se sont inspirées du courant moderniste en histoire au cours des dernières décennies relève à mon avis de deux facteurs principaux. Cela montre d'une part son incapacité à s'inscrire au sein de la communauté imaginée canadienne-française au temps de sa

¹⁴⁴ Par exemple : « Chamitov, pianiste international », *Photo-Journal*, 4 octobre 1951, 41 et « Léo Le Sieur aura bientôt 70 ans... », *Photo-Journal*, 8 au 15 mars 1967, 81.

¹⁴⁵ Voir notamment : « Mort du 1^{er} crooner », *La Presse*, 5 juillet 1986, 20.

carrière active ; et, d'autre part, la persistance depuis d'un certain degré de nationalisme méthodologique dans le milieu académique. Son parcours personnel en fait une figure exemplaire des phénomènes transnationaux et transculturels qui accompagnent et suivent souvent les mouvements migratoires et les carrières artistiques. Trop expressif, commercial et féminin pour représenter la culture américaine des années 1930, trop cosmopolite et américanisé pour se fondre à l'image que l'on se fait du Canada français et de la Franco-Américanie de la même période et sans attache concrète au territoire géographique de la nation québécoise promue par la suite, l'exemple culturel nuancé et complexe offert par Vallée, comme celui de tant de migrants, se voit ainsi relégué aux oubliettes.

5. Grimaldi et le passage de la scène culturelle des variétés à la télévision

L'implantation progressive de la télévision dans les foyers au lendemain de la Seconde Guerre mondiale — dès les années 1940 aux États-Unis et à partir des années 1950 au Québec est considérée comme un pivot de l'histoire du divertissement et des médias¹⁴⁶. La possibilité de regarder des œuvres de fiction à peu de frais — une fois l'appareil payé — et sans grand effort, qui véhiculent la voix et le corps des artistes dans le salon des maisons plutôt qu'au théâtre ou au cinéma affecte la façon dont ces lieux doivent se rentabiliser et se démarquer de la compétition. Comme l'imprimé, le disque, le cinéma et la radio avant elle, la télévision contribue aussi à mousser la célébrité des artistes qui profitent de cette distinction pour demander des cachets plus élevés aux producteurs de spectacles. La télévision aura aussi un impact considérable sur la façon dont Grimaldi et surtout ses vedettes, avec en tête Olivier Guimond fils, prendront place dans le patrimoine culturel québécois après la fin des grandes tournées de la Nouvelle-Angleterre, puisqu'elle absorbera le milieu du burlesque et des variétés pour n'en préserver que certaines vedettes et formes artistiques.

¹⁴⁶ Comme le rappelle Frédéric Demers, cet événement culturel majeur est souvent intégré dans les synthèses historiques sans être l'objet d'une analyse plus approfondie. Voir : Demers, « Sur l'historiographie », 236.

À première vue, la vente du bâtiment du Radio Cité à Gratien Gélinas en 1956, qui annonce la fin à venir des activités de Grimaldi comme directeur et propriétaire de théâtre¹⁴⁷, correspond à la courbe de popularisation de la télévision francophone à Montréal, les programmes télévisés réguliers de Radio-Canada ayant débuté officiellement en 1952 et l'offre de contenu s'étant diversifiée au long de la décennie. Or, selon Grimaldi, c'est surtout l'augmentation des cachets des artistes qui bénéficient du rayonnement médiatique de la télévision qui rend le travail de directeur de théâtre ardu et ses opérations peu rentables¹⁴⁸. Toutefois, avant l'arrivée de Télé-Métropole à l'hiver 1961, les comédiens vedettes et les musiciens de ses troupes sont relativement peu sollicités par la télévision nationale. Il faut donc prendre en compte des facteurs contextuels et culturels plus larges, qui s'ajoutent à l'impact de la télévision, pour comprendre le déclin des opérations de Grimaldi.

Le premier mandat de Jean Drapeau en tant que maire de Montréal débute à l'automne 1954. Assisté de Pacifique «Pax» Plante, policier et avocat responsable de l'escouade de la moralité, il accentue la pression établie depuis la fin des années 1940 sur le milieu des maisons closes, des maisons de jeu et des débits de boisson clandestins¹⁴⁹. Cette vague moraliste ne vise pas directement les cabarets et les salles de music-hall, mais entache durablement l'image publique des divertissements populaires de la métropole. Cette situation, doublée de la reprise économique en marche depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, contribue à l'accélération d'un retour du divertissement dans la sphère privée. Comme elles avaient apprécié du temps de Tony Pastor l'assainissement du contenu des spectacles de variétés, les familles possédant des téléviseurs dans les années 1950 sont heureuses de retrouver les formes artistiques qu'elles connaissent grâce au théâtre et à la radio sans devoir se déplacer au centre-ville de Montréal, secteur touché par la campagne politique de Plante et Drapeau.

Ce phénomène peut d'ailleurs être situé dans un contexte encore plus large, à l'échelle nord-américaine. Au cours des années 1950, l'étalement urbain s'accélère et les familles de la

¹⁴⁷ Il possèdera ensuite le National, anciennement dirigé par son amie Rose Ouellette, mais Grimaldi considère lui-même que le Radio Cité constitue sa plus grande aventure dans le domaine.

¹⁴⁸ Michelle Tisseyre, « Jean Grimaldi : la TV nous a ruinés », *Photo-Journal*, 17 au 24 septembre 1960, (FJG), [s.p.].

¹⁴⁹ Marc Laurendeau, « Pacifique Plante, l'incorruptible justicier », *Aujourd'hui l'histoire*, 25 octobre 2019, <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/139536/pacifique-pax-plant-encorruptible-justicier-marc-laurendeau>.

classe moyenne s'installent de plus en plus dans les développements suburbains aux alentours des métropoles. Les villes internes — *inner cities* — consolident ainsi un peu partout leur image de lieux peu sûrs, où se retrouvent les marginalisés, les criminels et, le plus souvent, les communautés migrantes et les populations racialisées. L'impact de la télévision que dénoncent Grimaldi et ses contemporains est donc un symptôme plutôt qu'une cause directe de leurs insuccès. Il doit être situé dans une histoire socioculturelle de l'urbanité et de la suburbanité, et, corollairement, d'un repli du divertissement et des loisirs dans la sphère privée, à l'abri des dangers associés à la sphère publique et à la ville.

Quand Grimaldi prend sa retraite en 1971, après avoir contribué dans la dernière étape de sa carrière à faire découvrir le talent des jeunes artistes du courant yéyé et à superviser Gilles Latulippe dans son projet de Théâtre des Variétés, il se concentre depuis plus de deux décennies sur ses rôles de coulisses. Il intervient encore parfois comme maître de cérémonie dans les spectacles, mais ne consacre plus la même énergie à ses rôles de chanteur de charme ou de comédien qu'au cours des années 1930 et 1940. Grimaldi rate donc partiellement le rendez-vous de la télévision ; il ne transpose pas sa notoriété gagnée sur les routes à l'écran, contrairement à ses protégés comme Jean Lapointe, Willie Lamothe et, surtout, Olivier Guimond fils. Après que ce dernier ait été tenu à l'écart des médias montréalais pendant les années de gloire de la troupe Grimaldi, la télévision fera non seulement de lui une célébrité ; c'est elle qui lui permettra de s'inscrire dans le patrimoine culturel du Québec.

5.1 De Tizoune Jr à M. Olivier Guimond : la télévision et la légitimité culturelle

Après avoir évolué dans les troupes Grimaldi pendant plus de deux décennies, Guimond s'enracine à Montréal dans la deuxième moitié des années 1950. Il fait sa marque comme artiste de cabaret et s'avère l'une des attractions les plus courues de la ville en compagnie de ses *straight men* Denis Drouin et Paul Desmarteaux. Or, il s'agit tout de même de lieux portant une connotation négative, comme les cafés-concerts du tournant du 20^e siècle et les théâtres burlesques des années 1920 et 1930. En confinant ses pratiques à ce milieu, Guimond s'inscrit donc en continuité de ses expériences antérieures, mais court le risque de s'isoler des milieux légitimes des arts et de la culture à Montréal.

Depuis 1952, la station de télévision bilingue CBFT de Radio-Canada, qui devient unilingue francophone en 1954 à l'ouverture de sa station sœur anglophone CBMT, se présente progressivement comme le nouveau pôle de la diffusion culturelle et artistique dans la métropole. L'implantation et la popularisation de la télévision au Canada amènent avec elles de nouvelles possibilités médiatiques. La télévision permet de combiner l'intimité, la quotidienneté et la réactivité de la radio à la puissance de représentation des médias audiovisuels. Considérant la nature éminemment physique de son jeu et de son art, Olivier Guimond n'est pas un candidat idéal pour la radio¹⁵⁰. L'industrie cinématographique locale, elle, est encore plutôt timorée, malgré quelques succès populaires au début des années 1950 comme *La Petite Aurore, l'enfant martyr* de Jean-Yves Bigras (1952). Surtout, elle se développe plus rapidement dans les domaines du film documentaire et des dramatiques que de la comédie. En ce sens, la télévision se présente enfin comme un média ayant le potentiel de transmettre adéquatement le talent des *burlesquers*.

Or, Radio-Canada bénéficie pendant quelques années de l'exclusivité du marché télévisuel francophone à Montréal. Comme c'est le cas depuis le lancement de son volet radiophonique en 1936, le nouveau réseau se veut un lieu de diffusion de culture, d'information et d'éducation. Le volet culturel et artistique est d'abord principalement dédié à des pratiques de culture légitime ; on privilégie par exemple la présentation d'émissions et de pièces de théâtre dramatiques aux comédies. Le diffuseur concède tout de même une certaine place aux manifestations associées à la culture populaire, comme la *Soirée du Hockey* qui permet à partir de 1954 de suivre les exploits des Canadiens de Maurice Richard, Jean Béliveau et Bernard « Boom Boom » Geoffrion sur le petit écran. Grâce à *Music-Hall*, animée par Jacques Normand, Radio-Canada offre aussi un échantillon, somme toute sélectif, des pratiques héritées des variétés. C'est à cette émission que Guimond fait ses premières apparitions mémorables à la télévision à partir de 1957¹⁵¹. Il demeure que l'orientation première de la chaîne et la faible place

¹⁵⁰ Le 21 novembre 1961, il confie à Roger Baulu des *Couche-Tard* à Radio-Canada qu'il se considère plutôt comme un mime que comme un *comique*. Roger Baulu et Jacques Normand (animateurs), *Montage d'archives : Les Couche-Tard*, Société Radio-Canada, 3 minutes, 21 novembre 1961, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1071979/olivier-guimond-fils-humour-quebec-archives>.

¹⁵¹ Guimond obtient auparavant des rôles mineurs à Radio-Canada, notamment dans *Toi et moi* en 1954, dans *Le Survenant* en 1956 dans l'opérette *Le comte du Luxembourg* la même année.

accordée au divertissement et aux arts populaires font en sorte de marginaliser l’empreinte du comédien au cours des premières années de la télévision au Québec.

À l’arrivée de Télé-Métropole en 1961, la donne change. Se voulant le compétiteur direct de Radio-Canada au sein du marché francophone, la nouvelle chaîne montréalaise choisit de concentrer ses activités autour des artistes et des genres délaissés par sa concurrente. On y accorde une place de choix à la comédie, aux variétés, à la musique populaire et aux « émissions de vedettes ». Guimond est d’abord engagé comme comédien régulier pour interpréter le personnage de Freddy Washington dans l’émission pour enfants *Le zoo du Capitaine Bonhomme*. En 1965, Marcel Gamache lui offre le rôle-titre de la comédie de situation *Cré Basile*. Le succès est instantané et pérenne ; pendant les cinq années de sa diffusion, l’émission se maintient en tête des palmarès télévisuels de la province. Guimond devient le porte-parole d’une campagne publicitaire du commanditaire de l’émission, la bière Labatt 50. Le slogan qu’il popularise, « Lui y connaît ça¹⁵² ! », devient vite un idiome de la culture populaire au Québec. Entre 1965 et 1970, Guimond est une figure médiatique dominante. La télévision lui permet d’obtenir ce que la tournée théâtrale n’avait pu lui offrir : la célébrité nationale et, conséquemment, une certaine légitimité culturelle.

Ses succès sont d’ailleurs vite reconnus par l’industrie. En 1966, Radio-Canada confie au réalisateur Gilles Carle la tâche de faire le portrait du *burlesquer* à partir d’extraits de spectacles scéniques, d’entretiens et de séquences tournées en coulisse¹⁵³. La même année, on lui décerne le titre de Monsieur Radio-Télévision au Gala des Artistes, un prix qui souligne avant tout sa grande popularité, mais qui témoigne également du respect que lui vouent ses collègues. Lors de son discours d’acceptation, l’émotion et la surprise de Guimond sont palpables. Comme beaucoup de ses contemporains qui œuvrent dans le milieu des spectacles de variétés populaires depuis les années 1930, il se voit constamment déchiré entre, d’une part,

¹⁵² La publicité présente Guimond tentant maladroitement de pratiquer différents métiers en compagnie de Québécois expérimentés dans leur domaine. Il conclut chaque publicité par admiration : « Lui y connaît ça ! »

¹⁵³ Gilles Carle, *Place à Olivier Guimond!* (Montréal : Société Radio-Canada, 1966), 16mm.

l'amour de son milieu et de son public et, d'autre part, l'impression profondément ancrée de la superficialité de sa pratique et la volonté d'accéder au statut privilégié et convoité d'artiste¹⁵⁴.



13. Olivier Guimond fils en 1970¹⁵⁵

À l'occasion de nombreuses entrevues télévisées, Guimond manifeste une fascination teintée de crainte envers la culture légitime. En novembre 1966, il témoigne à l'émission *Le Sel de la semaine* de Radio-Canada de la difficulté qu'il a eue, à la suite de son père, à convaincre un certain public que leurs spectacles n'étaient pas vulgaires¹⁵⁶. Il dit rêver de jouer dans un « bon » film et de monter une comédie de Molière, mais se protège en disant qu'il lui faudra pour cela beaucoup de temps et d'efforts. Lorsque l'animateur Fernand Séguin lui dit qu'il est probablement le meilleur clown de leur époque après Charlie Chaplin, le comédien baisse les yeux, incapable de recevoir le compliment. Il se commet tout de même à quelques occasions dans un théâtre plus légitime, notamment dans le rôle du clochard du télé-théâtre de Radio-Canada *Un cri qui vient de loin* (1965), réalisé par Louis-George Carrier et scénarisé par Françoise Loranger¹⁵⁷.

¹⁵⁴ À propos de la mobilité sociale et du sentiment d'illégitimité des artistes populaires, voir : Nicolas Roux, « La mobilité sociale d'artistes du spectacle issus des classes populaires : des "transclasses" entre désir d'émancipation et sentiment d'illégitimité », *Lien social et Politiques*, 74 (2015) : 57–76.

¹⁵⁵ Société Radio-Canada, « Une incursion dans l'humour d'Olivier Guimond », *Arts*, 8 décembre 2017, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1071979/olivier-guimond-fils-humour-quebec-archives>.

¹⁵⁶ Fernand Séguin (animateur), *Le Sel de la semaine*, Société Radio-Canada, 5 minutes, 8 novembre 1966, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1071979/olivier-guimond-fils-humour-quebec-archives>.

¹⁵⁷ Cinémathèque québécoise, « Œuvres : Un cri qui vient de loin », 3 août 2019, <http://collections.cinematheque.qc.ca/recherche/oeuvres/fiche/47865-un-cri-qui-vient-de-loin>.

C'est fort probablement motivé par cette volonté d'accéder à un statut plus légitime dans la culture au Québec qu'il accepte en 1970 de quitter Télé-Métropole et *Cré Basile* pour devenir la vedette d'une nouvelle émission de Radio-Canada, *La Branche d'Olivier*. La série s'avère toutefois un échec sur tous les plans. Alors que Guimond se démarque par son jeu physique et sa grande capacité d'improvisation, les producteurs et réalisateurs de *La Branche* l'intiment à s'en tenir aux textes et à respecter les mouvements de caméra et les cadres prescrits à l'avance. Contraint dans ses mouvements et dans sa spontanéité, Guimond n'arrive pas à émouvoir et à faire rire ; le public n'est pas au rendez-vous et l'émission est annulée après seulement dix épisodes. L'insuccès se transpose ensuite dans un autre projet de Radio-Canada, *Smash*, qui connaît un destin semblable. Ces échecs marquent profondément le comédien. Outre sa contribution à la revue de fin d'année *Bye Bye 1970* qui lui permet de se mettre en valeur dans des saynètes humoristiques d'actualité, sa tentative radio-canadienne constitue la dernière étape importante de sa carrière. Il s'éteint à l'automne 1971 sans avoir atteint à ses yeux le statut d'artiste légitime tant convoité. Ironiquement, les hommages pleuvent à son décès, non seulement au sein du milieu qui l'a vu naître et grandir, celui du théâtre burlesque, mais plus généralement dans les industries culturelles et dans le grand public.

En grande partie grâce à la militance de son ami Gilles Latulippe, ardent conservateur, défenseur et promoteur de la scène burlesque, on l'immortalise à partir des années 1980 en nommant des lieux publics en son honneur¹⁵⁸. Plusieurs biographies lui sont consacrées, notamment par ses pairs¹⁵⁹ et par sa famille¹⁶⁰. En 1989, Paul Brochu produit un documentaire à sa mémoire, diffusé à TQS, qui comprend une grande quantité d'extraits de performances de l'artiste. Sa mémoire publique est toutefois affectée par le même traitement nationalisant que reçoit Mary Travers depuis la fin des années 1950. On marginalise systématiquement sa participation aux tournées américaines des années 1930 à 1950 et son bagage culturel et linguistique hétérogène. La minisérie télévisée consacrée à Guimond en 1997, *Cher Olivier*, montre certains éléments tirés de la scène burlesque montréalaise de la première moitié du 20^e siècle de même qu'elle évoque la réalité des tournées, mais elle se concentre davantage sur la

¹⁵⁸ Gilbert David, « Inscriptions théâtrales dans l'espace urbain : le cas de Montréal », *Jeu* 14 (2013) : 78.

¹⁵⁹ Gilles Latulippe et Philippe Laframboise, *Olivier : un livre-témoignage* (Montréal : Stanké, 1985).

¹⁶⁰ Luc Guimond, *Mon père, mon héros* (Montréal : Édimag, 1997) et Manon Guimond, *Olivier Guimond* (Montréal : Québecor, 1982).

décennie 1960, celle qui le consacre comme vedette de la télévision et, par conséquent, comme personnage ancré dans une communauté territoriale fixe, celle du Québec.

La question linguistique, ou plutôt du bilinguisme, est aussi au cœur du rapport trouble de Guimond à l'art et à la culture légitimes, comme c'était le cas pour Mary Travers. Fils d'un père franco-ontarien bilingue et d'une mère d'origine écossaise ayant évolué une grande partie de leur carrière dans des milieux anglophones, Guimond parle uniquement l'anglais à la maison jusqu'à sa scolarisation à l'âge de huit ans. Lors de son entrevue au *Sel de la semaine* en 1966, il témoigne directement de son malaise face à son accent et à sa maîtrise du français. Son accent anglais lui aurait occasionné de nombreux refus professionnels. Or, cet autre aspect est aussi marginalisé dans la patrimonialisation du personnage. Une courte scène de la minisérie le présente dialoguant en anglais avec sa première femme, la danseuse anglophone Evelyn Drummond, mais les tensions linguistiques qui l'habitent tout au long de sa vie ne sont jamais explicitées.

L'ultime consécration d'Olivier Guimond survient en 1998, alors qu'on donne son nom au tout nouveau gala consacré aux artisans de l'humour au Québec et aux statuettes qui y sont décernées. Considérant la place monumentale occupée par l'humour dans la province, la visibilité offerte par une telle marque symbolique est considérable. Elle correspond à la patrimonialisation auto-autorisée définie par Roberts et Cohen, celle qui vient des industries culturelles plutôt que des autorités gouvernementales, et s'insère dans l'interstice d'une communauté d'intérêts, le milieu de l'humour, et d'une communauté identitaire et politique, celle de la société culturelle et médiatique québécoise. Guimond est sans contredit l'artiste issu de la scène burlesque montréalaise et des troupes de Grimaldi ayant bénéficié du plus grand rayonnement patrimonial. Or, pour arriver à constituer la figure du patriarche de l'humour québécois, il aura fallu écarter du portrait son bilinguisme, de même que le fait qu'il a passé une grande partie de sa carrière à parcourir les routes et les scènes du nord-est des États-Unis.

5.2 Grimaldi, le papa des artistes et le patriarche du show-business québécois

À partir de la fin des années 1960, Grimaldi apparaît occasionnellement à la télévision, parfois comme comédien à l'occasion de sketches — c'est le cas notamment dans les *Démons du midi*, quotidienne de variétés diffusée à Radio-Canada entre 1987 et 1993, animée par Gilles

Latulippe et Suzanne Lapointe —, mais la plupart du temps pour accorder des entrevues à propos de ses activités de directeur de troupes et de théâtres. Le fait qu’il ait peu joué devant la caméra explique une première caractéristique de la patrimonialisation de Grimaldi : la mémoire publique qu’on promet à son sujet, autant de son vivant qu’après son décès, se concentre sur ses rôles d’organisateur, de directeur et d’impresario plutôt que sur ses nombreuses expériences d’auteur-compositeur-interprète de chansons, de créateurs de canevas burlesques et de pièces théâtrales, ou encore sur ses débuts comme chanteur de charme et comme comédien. Par ailleurs, même s’il a été pendant près de quarante ans l’un des individus les plus actifs et influents du milieu du divertissement et des arts populaires à Montréal et à travers les communautés francophones du Nord-est américain, il n’a jamais été lui-même une célébrité au même titre que nombre de ses protégés. Il est donc compréhensible que sa vie et sa carrière n’aient pas suscité un engouement semblable à celui dont ont bénéficié Mary Travers ou Olivier Guimond fils.

En avril 1965, il accorde une entrevue aux *Couche-Tard*, une populaire émission de fin de soirée diffusée à Radio-Canada animée par Jacques Normand et Roger Baulu¹⁶¹. Les animateurs l’invitent à décrire la vie de tournées du temps de son association avec les grands noms comme Mary Travers, Olivier Guimond père et fils ou encore Manda Parent. C’est avec fierté qu’il rappelle qu’il se faisait un devoir d’aller jouer aussi loin qu’au Labrador et en Abitibi, et surtout qu’il a été le seul directeur de troupes du Québec à présenter des spectacles en français en Nouvelle-Angleterre pendant 25 ans. Déjà à ce moment, avant même d’avoir pris sa retraite, on l’invite en tant que témoin privilégié d’une époque révolue, sur un ton teinté de nostalgie. Grimaldi, contrairement à Vallée, s’enquiert avec plaisir de ce rôle. Grand conteur, il ressasse avec enthousiasme et un plaisir apparent les souvenirs accumulés sur la route avec tous ces artistes qu’il a accompagnés et, dans une certaine mesure, guidés au cours de sa carrière. C’est avec la même générosité et un amour sincère de la scène culturelle qu’il a contribué à créer et à faire grandir qu’il accepte de soutenir Latulippe dans son projet de Théâtre des Variétés¹⁶². Comme il l’a fait tout au long des années 1930 à 1950, Grimaldi continue à se placer au service

¹⁶¹ Mathieu Beauchamp, *Aujourd’hui l’histoire : Olivier Guimond, génie du burlesque*, Société Radio-Canada, 23 minutes, 24 janvier 2019, <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/103351/olivier-guimond-burlesque-cre-basile-labatt-bye-bye-pierre-lavoie>.

¹⁶² Sylvain Lampron, *Jean Grimaldi : Figure de proue* (Montréal : Les Productions Le Carrefour, 1996), DVD.

des artistes et du public, mais il s'acquitte désormais d'un rôle nouveau, celui de gardien de la mémoire et de passeur des traditions du music-hall et du théâtre burlesque québécois. Au cours des deux décennies suivantes, il accorde quelques entrevues de fond à la télévision. À chaque fois, il plonge dans ses souvenirs et rappelle aux spectateurs l'époque glorieuse des tournées du Nord-est américain, ses moments marquants et les difficultés logistiques qui en découlaient¹⁶³.

C'est au cours de la dernière décennie de sa vie, dans les années 1990, que Grimaldi bénéficie enfin d'une patrimonialisation plus officielle, surtout encadrée par les industries culturelles, mais aussi par l'État. En 1990, il reçoit la médaille de l'Assemblée nationale du Québec¹⁶⁴. La même année, on organise une émission en l'honneur du « patriarche du show-business québécois », *Salut ! Hommage à Jean Grimaldi*, animé par Roger Baulu, qui rassemble un grand nombre de ses anciens collègues et protégés¹⁶⁵. On lui décerne en 1992 le prix Hommage de l'ADISQ pour l'ensemble de sa carrière. Trois ans plus tard, le Cégep André-Laurendeau rebaptise sa salle de spectacle récemment rénovée en l'honneur de Grimaldi, pour sa contribution notable à l'histoire du théâtre et de l'humour au Québec.

À son décès en 1996, les grands quotidiens de la métropole consacrent tous des articles à la mémoire de Grimaldi. On parle de lui en tant que « [c]hanteur, comédien, imprésario, danseur, directeur de troupe, auteur de pièces de théâtre » qui « fut l'un des principaux acteurs d'une époque héroïque de la culture populaire québécoise, l'une des figures marquantes d'un temps que les moins de 50 ans ne peuvent pas connaître¹⁶⁶. » La thématique de la moralité, ou de la propreté, qui était au cœur de la promotion des spectacles de Grimaldi est abondamment reprise par les articles. On rappelle que Grimaldi lui-même comprenait que ses spectacles « n'étai[en]t pas du Molière ou du Racine... Mais c'était de la comédie saine. » Son fils Jean-Marie insiste d'ailleurs pour dire que son père ne faisait pas du burlesque, mais bien du vaudeville¹⁶⁷. Ce rejet du burlesque, qui détonne de l'usage affectif qu'en font la majorité des contemporains et des successeurs de Grimaldi comme Gilles Latulippe, s'explique facilement

¹⁶³ C'est notamment le cas en 1986, alors qu'il est l'invité de l'animateur Pierre Marcotte à l'émission *Montréal en direct* sur les ondes de Télé-Métropole en compagnie de Rose Ouellette, Claude Blanchard et Manda Parent.

¹⁶⁴ « À 92 ans, Jean Grimaldi reçoit la médaille de l'Assemblée nationale », *Hebdo Vedettes*, 23 au 29 juin 1990, 10.

¹⁶⁵ « “Salut à Jean Grimaldi!” On a fêté le patriarche du show-business québécois », *Écho-Vedette*, 3 au 9 février 1990, 40.

¹⁶⁶ Pierre Cayouette, « “Un rire à la seconde!” », *Le Devoir*, 16 octobre 1996, 1.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 8.

par le fait qu'à la fin du 20^e siècle, le terme est surtout associé aux spectacles érotiques popularisés aux États-Unis et non à la tradition théâtrale remontant au 19^e siècle.

Au cours de cette décennie, Grimaldi gagne en visibilité médiatique. Il est représenté en coulisse des récits de vie de nombreux artistes, dans leurs biographies ou encore dans les œuvres produites pour les honorer. Il est un des personnages centraux du film d'Isabelle Turcotte sur Mary Travers ; il apparaît à quelques occasions dans la minisérie *Alys Robi*¹⁶⁸; et on le présente comme une des victimes favorites des coups fourrés d'Olivier Guimond dans la minisérie *Cher Olivier*¹⁶⁹. En 1996, quelques mois avant son décès, Canal D diffuse un documentaire d'une heure de Carmel Dumas et Sylvain Lampron à son sujet. Le document contient de nombreux extraits d'entrevues accordées par Grimaldi, sa famille, ses proches et ses anciennes vedettes, comme Muriel Millard et Jenny Rock¹⁷⁰. En 2006, on lui consacre une exposition complète à l'Écomusée du Fier-Monde de Montréal, intitulée *Jean Grimaldi, l'amour de la scène*.

5.3 La nostalgie et les récits concurrents de l'identité au passé

Les années 1990 sont un moment particulièrement fertile de contestation de la mémoire et du patrimoine des arts populaires au Québec, sans aucun doute lié à l'effervescence de la question nationale — animée par l'échec de l'Accord du lac Meech, par les discussions autour de la Loi 101 et par le référendum sur l'indépendance de 1995 — et de l'intérêt pour l'identité québécoise qui en découle. Ce contexte préside à l'une des plus grandes périodes de patrimonialisation de Mary Travers et à une étape importante de la canonisation de la chanson québécoise des années 1960¹⁷¹. On cherche à valoriser la mémoire de ce courant culturel, celle d'une période où les artistes ne se seraient pas contentés de divertir, mais auraient participé à l'effervescence sociale et culturelle du Québec de la Révolution tranquille. Les hommages rendus à la scène des variétés des années 1930 à 1960 offrent en ce sens un récit concurrent à

¹⁶⁸ François Labonté, *Alys Robi* (Montréal : Téléfiction/TVA, 1995), en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=vgZMRjmakqU>.

¹⁶⁹ André Melançon, *Cher Olivier* (Montréal : Avanti Ciné Vidéo/TVA, 1997), en ligne : <https://illicoweb.videotron.com/chaines/Prise-2/630914/Cher-Olivier?skipSocialLinks=true>.

¹⁷⁰ Louise Cousineau offre une critique élogieuse du documentaire. Louise Cousineau, « Jean Grimaldi : amours orageuses, triomphes et jamais de subvention! », *La Presse*, 15 mai 1996, E3.

¹⁷¹ Trottier, « L'évocation mémorielle », 100-101.

celui de l'identité culturelle moderne et singulière des chansonniers et autres artistes « authentiquement » québécois des décennies 1960 et 1970.

Dans sa critique de la série *Cher Olivier*, Paule Des Rivières s'attaque à la nostalgie de la grande époque des variétés, des tournées et des cabarets¹⁷². Elle qualifie d'« incestueuse » l'abondance d'émissions et de séries sur la période, notamment parce qu'on y revoit les mêmes personnages, dont Grimaldi. Des Rivières associe la « paresse » de ces séries biographiques au fait que l'humour représente désormais une vache à lait des industries culturelles au Québec qui trouve résonance dans les figures de Grimaldi, de Guimond et de leurs contemporains associés à une période où le Québec, en attente de son émancipation socioculturelle et politique, ne savait qu'imiter la culture américaine et reproduire ses formes culturelles et artistiques populaires.

Certaines associations peuvent être faites entre, d'une part, cette façon de distinguer l'art véritablement québécois des pratiques jugées américanisées et, d'autre part, la distinction défendue au cours de la même période par des universitaires comme Yvan Lamonde entre l'américanité et l'américanisation. Pour Lamonde, l'américanité est une façon de vivre et de comprendre l'Amérique propre au Québec, informée par ses différentes ascendances coloniales et par son expérience continentale, alors que l'américanisation décrit plutôt les procédés par lesquels la culture américaine, ou l'*American Way of Life*, s'implante au Québec au 20^e siècle et surtout après la Seconde Guerre mondiale¹⁷³. Usant de la dichotomie américanisation/américanité telle que définie par Lamonde, Sylvain Schryburt associe cette prise en compte de l'américanité du Québec aux créateurs des années 1960 et 1970. Les artistes burlesques des années 1920 à 1960, eux, auraient plutôt participé de l'imitation et de l'adaptation des pratiques américaines ; ils seraient donc plutôt des acteurs de l'américanisation de la culture au Québec¹⁷⁴.

Cette opposition de l'américanisation et de l'américanité me semble incomplète et imprécise, du moins dans le contexte des arts et du divertissement, dans la mesure où la principale différence entre les pratiques jugées comme américanisées et celles dépeintes comme

¹⁷² Paule Des Rivières, « La nostalgie incestueuse », *Le Devoir*, 15-16 février 1997, B6.

¹⁷³ Voir : Yvan Lamonde, *Ni avec eux, ni sans eux : le Québec et les États-Unis* (Québec : Nuit Blanche, 1996).

¹⁷⁴ Sylvain Schryburt, « L'Amérique du théâtre québécois : un parcours en trois Mouvements », *Jeu* 1, 114 (2005) : 85-87.

porteuses d'américanité repose sur un différend esthétique fortement critiqué, à savoir l'opposition des pratiques jugées commerciales à celles jugées artistiques. Parce qu'ils ne participent pas du mouvement de modernité théâtrale qui s'opère à Montréal à partir des années 1940 et de son approche concentrée sur l'auteur et le texte, ces artistes ne pourraient pour ainsi dire posséder de voix propre, autre que celle d'un écho de la production américaine. La principale différence entre l'américanisation et l'américanité tient ainsi au fait que la première est sujette à un discours critique et résistant, alors que la seconde est faite de discours positifs et est associée à une volonté d'émancipation. Sans que les termes ne soient les mêmes que ceux promus par les enquêtes de la Revue Dominicaine de 1936, le fond demeure : l'américanisation, réelle ou putative, est un phénomène d'abord culturel qui menace l'identité locale, voire nationale, du Québec.

Malgré la reconnaissance du legs de Grimaldi par les industries culturelles, sa carrière demeure par conséquent peu traitée dans les histoires du théâtre au Québec¹⁷⁵. Jean-Marc Larrue, prenant le relai de Chantal Hébert, est l'historien du théâtre ayant consacré le plus de recherches et de publications à l'analyse et à la mémoire de la scène burlesque, vaudevillesque, music-hall et des variétés montréalaises. Il rappelle que l'absence de Grimaldi et de ses contemporains des histoires du théâtre repose avant tout sur un problème d'accessibilité des sources. Puisque le public bourgeois et lettré du Montréal de l'époque méprise ces formes artistiques, la critique fait de même :

En conséquence, on ne trouve aucun écho dans la presse de l'époque des activités du Théâtre National ou du Théâtre Canadien — pour prendre des exemples montréalais, sinon quelques petites annonces publicitaires éparses et irrégulières. Il devient difficile dès lors de suivre le parcours des Olivier Guimond, Arthur Petrie et Rose Ouellette¹⁷⁶.

D'autres raisons, d'ordre médiatique et esthétique, participent à la marginalisation du legs de Grimaldi. Un peu comme dans le cas de la bataille mémorielle opposant Rudy Vallée et Bing

¹⁷⁵ Le directeur et ses principaux comédiens sont notamment absents de l'ouvrage de référence : Hélène Beauchamp et Gilbert David, *Théâtres québécois et canadiens français au XX^e siècle* (Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2003).

¹⁷⁶ Jean-Marc Larrue, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *L'Annuaire théâtral*, 23 (1998) : 25-27. Il souligne le rôle transformateur et charnière de ces artisans dans la popularisation de nombreuses formes théâtrales dans les régions du Québec : « Grâce à Jean Grimaldi et à Henry Deyglun entre autres, le théâtre de tournée, qui est essentiellement celui du burlesque, de la revue, du mélodrame et des variétés, fait son entrée au Saguenay et au Lac-Saint-Jean, dans le Bas-du-Fleuve, en Abitibi, dans les Laurentides. »

Crosby, il semble qu'on ait préféré certaines figures à Grimaldi pour représenter la culture populaire de la période, notamment Gratien Gélinas. Ce dernier incarne dans ce contexte la figure artistique idéalisée, celle du passeur, de l'intermédiaire, de celui qui obtient un succès à la fois populaire et critique grâce à son personnage de Fridolin et à ses nombreuses revues qui empruntent un format éprouvé et commercial, mais qui répondent aux exigences esthétiques modernes d'un public plus sélectif¹⁷⁷. Pour leur part, Henri Letondal et Henri Deyglun se démarquent de Grimaldi par leur rôle majeur dans le développement de la comédie et de la dramatique à la radio.

Il semble que ce soit pour ces critères esthétiques et médiatiques que Grimaldi ait été à ce jour quelque peu marginalisé dans les histoires du théâtre au Québec, plutôt qu'en raison du fait qu'il ait été un migrant. Après tout, la plupart des grands noms associés à l'histoire du théâtre avant 1950, comme Deyglun et Cazeneuve, sont originaires d'Europe. À son manque d'exposition médiatique et à son association à des formes artistiques jugées plus « basses » s'ajoute cependant le fait qu'il ait été constamment en mouvement. Grimaldi ne s'est pas dévoué au théâtre et au divertissement uniquement à Montréal ; il a apporté ces pratiques avec lui sur les routes, sans se limiter aux limites de la métropole ou aux frontières du Québec — au détriment de son potentiel de patrimonialisation nationale.

Conclusion

Comme il a été possible de l'observer au long de ce chapitre, les conflits à propos de la définition de l'identité québécoise, de ce qui constitue son expression propre et de la sélection de ses artistes à patrimonialiser n'ont pas fait en sorte d'effacer la mémoire de Travers, Grimaldi et Guimond. Leur patrimonialisation s'est toutefois configurée en réaction et en dialogue avec les discours ambiants. L'élévation culturelle de leur pratique pour la faire passer du registre du divertissement et de la consommation à celui de l'art et de la culture s'est avérée nécessaire à leur légitimation historique et sociale. Mary Travers a trouvé sa place dans le patrimoine officiel de la province lorsqu'elle est devenue la matriarche de la chanson québécoise plutôt que la reine

¹⁷⁷ *Ibid.*, 32.

du rire, comme Guimond a pu devenir le patriarche de l'industrie de l'humour parce qu'on l'a comparé et associé en fin de carrière, grâce à ses succès télévisés, à d'autres figures plus respectables, comme Charlie Chaplin.

Cette élévation esthétique est d'ailleurs tributaire du fait que la célébrité soit devenue avec le temps un thème et même un critère de la patrimonialisation des artistes au Québec. Une fois légitimés en tant qu'artistes puis en tant que figures exemplaires de la culture nationale, leur statut de vedette ou de célébrité devient un argument de plus pour les honorer, plutôt qu'un argument dépréciatif. Ainsi, non seulement Mary Travers est-elle devenue la première chanssonnière authentique du Québec, mais aussi sa première chanteuse-vedette, dont on s'arrachait les disques. Sa figure neutralise par conséquent celles d'artistes comme Rudy Vallée dans le patrimoine culturel québécois ; elle prouve que le Québec a su se reconnaître dans l'œuvre de l'une des siennes, même au moment où la culture américaine l'envahissait par les disques, par les films et par les ondes.

Or, puisqu'elle est présentée comme une résistante à l'américanisation, son intégration à la mémoire publique, comme celle de ses contemporains et successeurs comme Grimaldi et Guimond, nécessite la marginalisation de ses activités transnationales, et ce même si, dans les faits, sa célébrité et son succès ont largement dépendu de ses présences en Nouvelle-Angleterre. C'est sa carrière américaine qui a généré les traces médiatiques (articles, publicités, critiques) qui ont pu par la suite être récupérées dans la fabrication de sa célébrité au Québec. Cet exemple décrit bien la place donnée aux Franco-Américains dans la culture et le patrimoine culturel au Québec non seulement depuis les années 1960, mais bien depuis le début des migrations au 19^e siècle : soit on les invisibilise parce que trop semblables, soit on les exclut parce qu'ils manifestent leur différence.

Conclusion

L'objectif principal de cette recherche était de montrer de quelles façons la mobilité des artistes populaires et leur médiatisation avaient pris le relai de la mobilité migratoire entre le Québec et les États-Unis au tournant des années 1930 sur les plans culturels et identitaires. Au long des chapitres, il m'aura été possible de mettre au jour l'ampleur, la fréquence et la portée de leurs pratiques culturelles au sein d'un espace transfrontalier qui survit au ralentissement des migrations entre les deux territoires. L'approche transnationale privilégiée au long de la thèse a permis de revoir en profondeur certaines des dynamiques identitaires en jeu au sein de cet espace hérité des migrations intracontinentales. En me concentrant sur la circulation des individus, des idées et des œuvres, de même qu'en favorisant l'analyse de sources médiatiques, biographiques et artistiques associées au milieu des arts populaires comme le burlesque, la chanson de genre et le *crooning*, des formes artistiques normalement délaissées par l'historiographie, j'ai pu nuancer le portrait de l'assimilation, de l'acculturation ou de l'intégration des descendants de migrants du Québec en Nouvelle-Angleterre.

Le phénomène migratoire qui a été au cœur de la vie des francophones du Nord-est américain pendant plus d'un siècle a laissé derrière lui des réseaux et des institutions, mais aussi des stratégies et des représentations sociales. Celles-ci auront été centrales dans la façon dont se sont développées les industries culturelles au Québec et dont les artistes ont façonné leur personnalité publique pour répondre au goût et aux exigences des publics rencontrés. La célébrité, réelle ou fabriquée, est devenue dans ce contexte un vecteur d'identification pour les individus composant ces publics. La patrimonialisation des artistes révèle pour sa part les actions entreprises par leurs contemporains et par leurs successeurs pour les reterritorialiser dans la mémoire publique des formations nationales et ethnoculturelles.

La projection de la mobilité migratoire sur les mobilités artistique et médiatique s'est manifestée à travers différents modes. Les artistes ont d'abord bénéficié des structures et des savoirs hérités des migrations intracontinentales. Entre le milieu du 19^e siècle et la Grande Dépression, des centaines de milliers de résidents du Québec choisissent de partir s'établir de façon temporaire ou permanente en Nouvelle-Angleterre, une région industrielle à proximité où

les emplois dans le secteur du textile abondent. La mobilité de ces individus les amène à développer des stratégies, notamment celle des chaînes migratoires qui repose sur l'aide de personnes-ressources, souvent la famille, présente dans le milieu d'accueil. Au fil des années, les communautés de migrants formées dans les villes de la Nouvelle-Angleterre mettent en place des institutions locales et interétatiques pour faciliter leur solidarisation. C'est de cette façon que naissent, par exemple, les grandes sociétés de secours mutuel comme l'Union Saint-Jean-Baptiste d'Amérique et l'Association Canado-Américaine, des organisations qui participent du phénomène de « l'invention de l'ethnicité » aux États-Unis.

La présence de ces communautés francophones permet à des artistes et à des troupes théâtrales montréalaises souvent composées d'artistes originaires d'Europe, comme Paul Cazeneuve, de séjourner en Nouvelle-Angleterre pour faire la promotion du « Théâtre français ». Ces séjours sont toutefois temporaires, ponctuels et événementiels ; avant les années 1930, alors que les mouvements de population sont encore nombreux entre les deux territoires nationaux, aucune troupe théâtrale montréalaise standardise ou régularise ses activités transnationales. Au même moment se développe à Montréal une scène culturelle dynamique et « populaire » qui participe de l'évolution des formes théâtrales popularisées aux États-Unis à la fin du 19^e siècle, comme le burlesque, le vaudeville et plus généralement les variétés. Ces formes sont toutefois rapidement perçues comme américanisées et vulgaires par l'élite culturelle nationaliste canadienne-française qui craint l'américanisation de ses compatriotes. Lorsque la Dépression débute en 1930, les médias locaux utilisent d'ailleurs les artistes populaires pour exemplifier la différence entre les cultures canadienne-française et américaine ; Mary Travers, ou plutôt Madame Bolduc, devient alors pour certains l'antidote à la superficialité et au matérialisme de Rudy Vallée, alors qu'ils participent à maints égards de la même scène culturelle, celle des spectacles de variétés, du burlesque et du vaudeville.

C'est dans ce contexte que Mary Travers et Jean Grimaldi développent leurs circuits de tournée sur la carte des réseaux ethnoculturels franco-américains en sollicitant les organisations locales, comme les paroisses et les sociétés de secours mutuelles, pour légitimer et encadrer leur venue. En Nouvelle-Angleterre, les artistes des troupes Bolduc et Grimaldi bénéficient d'une couverture médiatique inédite au Québec, notamment en raison de la concentration et de l'accessibilité des médias dans la région et de l'attrait particulier de ces spectacles francophones

pour le public des communautés franco-américaines. Les artistes de variétés, contrairement à leurs pairs du « bon théâtre » et de la « bonne chanson », n'hésitent pas à suivre les migrants et leurs descendants dans les lieux de socialisation et les journaux anglophones, sans toutefois cesser de performer en français.

Au cours des années 1930 et 1940, l'authenticité des artistes populaires s'évalue en bonne partie grâce à leur représentativité des collectivités auxquelles on les associe, qu'elles soient nationales ou ethnoculturelles. En raison de leur grand rayonnement médiatique, la personnalité publique de ces artistes participe de la constitution des imaginaires nationaux et ethniques ou, dit autrement, à la nationalisation et à l'ethnisation de la culture. Travers et Grimaldi ont dans ce contexte choisi de mettre en scène le passé, la tradition et la vie rurale avec légèreté, en faisant se côtoyer nostalgie et parodie au grand plaisir de leur public. Ces spectacles sont devenus au fil des années des événements centraux de la socialisation des descendants de migrants du Québec en Nouvelle-Angleterre, qui leur permettaient de préserver un sentiment d'appartenance sans toutefois devoir se conformer aux exigences culturelles, religieuses et linguistiques prescrites par les institutions dévouées à la survivance. Les artistes populaires étudiés dans cette thèse ne font donc pas qu'instrumentaliser les réseaux et les institutions héritées des migrations ; ils participent à l'articulation des rapports entre, d'une part, les migrants et les descendants de migrants et, d'autre part, les identifications collectives auxquelles ceux-ci sont appelés à s'associer ou se distancier.

Au Québec, les phénomènes de mobilité et de célébrité étudiés s'inscrivent aussi dans une période de reconfiguration des hiérarchies culturelles. La valeur accordée aux artistes de variétés et à leurs pratiques évolue au long de leur période d'activité et varie selon les milieux rencontrés. Au début de la période, Travers et Grimaldi ne sont tout simplement pas pris en considération par les critiques culturels. Leur présence médiatique se limite aux publicités, consolidant leur association au domaine du divertissement et de la consommation, ainsi que leur dissociation du domaine des arts et de la culture. Ils bénéficient de plus de visibilité lors de leurs passages aux États-Unis dans les années 1930, mais trouvent progressivement leur place dans les magazines, notamment grâce à la création du *Radiomonde*, et les émissions de radio et de télévision à Montréal au cours des années 1940 et 1950. Le discours critique sur les arts populaires change. Alors qu'au tournant des années 1930, un critique comme Henri Letondal

s'insurge contre la vulgarité de la représentation du passé rural canadien-français des Veillées, il est prêt en 1941 à reconnaître en Mary Travers une artiste et une autrice qui représente le peuple, ses désirs et ses aspirations.

Les stratégies promotionnelles de Grimaldi en Nouvelle-Angleterre, qui reposent en bonne partie sur la célébrité réelle ou putative des artistes, s'arriment parfaitement à la culture du vedettariat local qui émerge au Québec. Elles permettent à des artistes comme Olivier Guimond fils, Alys Robi et Willie Lamothe de sortir des circuits vaudevillesques et burlesques et de s'intégrer à l'offre médiatique à l'échelle nationale au Québec. L'ambiguïté du statut des communautés franco-américaines dans le projet national canadien-français puis québécois se transpose dans la façon dont on dépeint les activités transnationales de ces artistes dans les médias. Par moment, il semble clair qu'il s'agit d'activités outre-frontière et l'on mise sur cette particularité pour se distinguer. Il est cependant fréquent au cours de la période de présenter la Nouvelle-Angleterre comme une partie du marché intérieur du Québec, et ainsi de diminuer le caractère exceptionnel de ces activités.

Cette ambivalence entre l'éloignement et la proximité des communautés francophones du Québec et de la Nouvelle-Angleterre est constitutive de l'expérience montréalaise de Rudy Vallée en 1936. Comme tant de descendants de migrants de sa génération aux États-Unis, Vallée a appris à composer avec les codes de l'ethnicité pour mieux se plier aux normes de la culture américaine dominante. Il construit sa personnalité publique entre la fin de la Première Guerre mondiale et la Dépression, à une époque où le nativisme américain gagne en influence et préside à l'imposition de restrictions migratoires et de campagnes d'américanisation des migrants. Dans ce contexte, Vallée choisit de se présenter comme un *New Englander* typique, se dissociant au possible des groupes marginalisés, comme les Afro-Américains et les migrants, auxquels sa musique urbaine et sans ancrage identitaire précis tend à l'associer. Il préfère construire sa persona à partir de clichés culturels déterritorialisés, comme celui du charmeur français, plutôt que de s'identifier à un groupe ethnoculturel territorialisé comme les Franco-Américains.

Or, en devenant la figure dominante d'un courant artistique et médiatique critiqué par les autorités culturelles autant au Québec qu'aux États-Unis, il s'est vu confiné aux marges des identifications de groupe des deux côtés de la frontière. Malgré une campagne publicitaire imposante, il n'arrive pas à convaincre de son appartenance à la communauté imaginée

canadienne-française au Québec. De même, en dépit de ses efforts pour mettre en valeur son patriotisme et son appartenance à la nation américaine, notamment par son enrôlement au cours des deux guerres mondiales, il n'arrive pas à se crédibiliser comme artiste et à s'inscrire durablement dans la mémoire publique aux États-Unis.

Les procédés sous-jacents à la popularisation et à la médiatisation des artistes étudiés sont intrinsèquement liés à l'orientation et à la réussite de la patrimonialisation de leur vie, de leur carrière et de leur œuvre. Dès lors qu'il devient célèbre, Rudy Vallée est décomposé par ses admirateurs et par ses critiques à partir de traits de sa personnalité publique, comme sa sensibilité, sa féminité, son côté volage et son mode de vie luxueux. On le réduit à des clichés de la période ; Vallée devient son *raccoon coat* et son porte-voix. Peu importe la vigueur et la persistance avec lesquelles il tente par la suite d'imposer un récit différent, en mettant l'accent sur sa masculinité, sur son éthique de travail, sur sa polyvalence ou sur ses origines canadiennes-françaises, ce sont ces caractéristiques qui restent figées dans la mémoire publique. De même, Mary Travers a beau vivre de façon quasi permanente sur la route, avoir du succès aux États-Unis et chanter des textes comiques, humoristiques et parfois même grivois ; elle est instrumentalisée au Québec en tant que figure exemplaire de la mère de famille canadienne-française. Cette récupération est rendue possible par certaines des traces médiatiques qu'elle laisse derrière elle et par son instrumentalisation d'une esthétique de la tradition et de la ruralité à travers la forme des Veillées du Bon Vieux Temps.

C'est pour ces raisons que les discours identitaires sur la culture et sur l'identité collective produits au temps de leurs carrières prennent leur importance, notamment ceux des critiques culturels, comme Frédéric Pelletier et Henri Letondal, et ceux des auteurs des enquêtes de la *Revue dominicaine*. En projetant sur les artistes des normes associées à leur nationalité, à leur ethnicité, à leur genre et à leur classe sociale, les élites culturelles n'ont pas nécessairement réussi à entraver la mobilité ou le succès des artistes, mais elles ont influencé la façon dont ils devaient se présenter dans l'espace public. En laissant des traces médiatiques de leurs jugements approuvateurs et réprobateurs, elles ont aussi établi en bonne partie les termes par lesquels il est possible d'en parler par la suite. De la sorte, lorsqu'on convoque ces artistes à l'autel de l'histoire nationale à partir de leur mémoire publique, par exemple quand le gouvernement du Québec fait de Mary Travers un personnage historique, on transpose dans le présent des perceptions

faussées, caricaturales et idéologiques du passé ; d'un temps qui, dans une certaine mesure, n'a jamais été.

Il m'aura été possible d'établir au dernier chapitre que les artistes associés au divertissement commercial ne sont pas écartés d'office de la patrimonialisation par l'État (ex. les titres de l'Ordre national du Québec) et par les industries culturelles (ex. les prix Hommage de l'ADISQ) ; ils y sont présents en nombre quasi égal à leurs pairs vus comme plus artistiques ou authentiques. Pour les intégrer au patrimoine culturel national, il aura toutefois fallu dénaturer leur pratique et leur œuvre ; par exemple en les élevant dans les hiérarchies culturelles et en écartant de leurs récits de vie les traces d'altérité linguistique et de mobilité migratoire et professionnelle. Or, de réduire l'importance de leur caractère divertissant et commercial ou de leur mobilité procède de facto de la marginalisation de ces thèmes dans la mémoire publique.

J'ai aussi été en mesure de montrer que la patrimonialisation non autorisée, celle qui est mise de l'avant par les pratiques des artistes et de leur public, ne se limite pas aux marges de la culture ou à une réaction aux formes plus officielles de patrimonialisation. Elle traverse les autres formes de patrimonialisation autorisées et auto-autorisées. Elle les précède souvent et influence par conséquent leurs critères de sélection, de sorte qu'elle joue un rôle majeur dans la valorisation et la pérennisation de pratiques culturelles et d'artistes dans les récits nationaux. Je considère qu'il s'agit ici d'un terrain de réflexion riche pour les études critiques du patrimoine, qui recoupe à la fois des questions d'ordre esthétique, politique, historique et socioculturel ; et qui remet en question les critères de sélection privilégiés par les formes officielles du patrimoine, même lorsque celles-ci s'intéressent au populaire.

Les conclusions de cette thèse posent également les bases de chantiers futurs pour l'historiographie du nationalisme canadien-français et québécois, notamment en ce qui concerne l'américanisation et l'américanité de la province. Je me permettrai ici d'en présenter deux exemples. L'analyse attentive de la composition des spectacles vaudevillesques et burlesques des années 1930 nuance d'abord le portrait d'une culture élitaires tournée vers la France et d'une culture populaire tournée vers les États-Unis brossé par Lamonde, Bouchard et leurs collègues. Comme il a été possible de l'observer aux chapitres 2, 3 et 4, les spectacles de variétés auxquels participent Vallée, Travers et Grimaldi comportent des imitations d'artistes français. Lors de leur tournée de la Nouvelle-Angleterre en 1937, deux artistes féminines de la troupe de Travers,

Simonne Roberval et Juliette Sylvain, imitent et parodient respectivement Lucienne Boyer et Maurice Chevalier¹. Rudy Vallée se spécialise lui aussi dans les imitations du chanteur et comédien français ; il intègre ces numéros aux différents spectacles radiophoniques et scéniques auxquels il participe, notamment dans le cadre de la revue *Scandals* du producteur George White sur Broadway en 1931².

Boyer et Chevalier ont en commun d'avoir remporté un grand succès aux États-Unis au cours de l'entre-deux-guerres — principalement à New York dans le cas de la première et à Hollywood dans le cas du second. La période, ainsi que celle des années 1950, regorge d'exemples de ces exodes américains des artistes de café-concert et de music-hall français, notamment Edith Piaf, Charles Trenet, Tino Rossi et Charles Aznavour. De plus, tous ces artistes remportent un succès retentissant au Québec. À des moments et à des degrés différents, ils répondent tous aux codes de la célébrité médiatique de la période et sont associés au monde du divertissement plutôt qu'à celui de la culture et des arts. La France est, elle aussi, un incubateur pour les industries culturelles. Le fossé entre les critères du jugement esthétique émis par les élites culturelles canadiennes-françaises et ceux observables dans les goûts et les habitudes du grand public ne s'explique donc pas par une division claire entre la référence française et la référence américaine, mais bien par la réaction suscitée au Québec comme ailleurs par la démocratisation des arts populaires et leur médiatisation à grande échelle.

C'est par exemple le cas d'Alban Janin, qui cherche à démontrer en quoi le cinéma français est supérieur au cinéma américain par sa moralité, sa beauté, et son réalisme³ ; mais aussi celui des folkloristes américains évoqués antérieurement, comme Francis James Child, qui cherchent à préserver les traces intactes de la culture européenne arrivée en Amérique aux 17^e et 18^e siècles. En ce sens, la culture légitime et la culture folklorique sont deux faces d'une même médaille ; les deux rejettent l'instable, l'indéfini et l'éphémère des pratiques artistiques populaires associées à la culture « de masse ». C'est ce qui explique qu'un entrepreneur culturel

¹ « Brillant succès à Sainte-Anne pour Mme Bolduc et sa troupe », *L'Indépendant*, 8 avril 1937, (AMG, P11/7), [s.p.].

² Rudy Vallée et Gil McKean, *My Time Is Your Time: The Story of Rudy Vallee* (New York : I. Obolensky, 1962), 103.

³ Alban Janin, « Notre américanisation par le cinéma », dans Marcolin-Antonio Lamarche (dir.), *Notre américanisation : enquête de la Revue dominicaine (1936)* (Montréal : Œuvre de presse dominicaine, 1937), 82, 85 et 86.

conservateur comme Charles-Émile Gadbois ait pu être aussi critique des artistes du Québec et de la France⁴.

Ce pas de recul permet aussi de voir en quoi les pratiques développées par Travers, Grimaldi et les autres artistes des Veillées s'inscrivent activement dans une mouvance continentale, plutôt que d'en subir l'influence. À la même époque aux États-Unis, la mode des *fiddling contests* et des soirées de danses folkloriques se mute elle aussi en une forme de spectacles médiatisés héritée du vaudeville et du burlesque. Les musiciens et les danseurs virtuoses partagent progressivement la scène avec des comédiens et des chanteurs au sein de *barn dance shows*⁵, comme le célèbre Grand Ole Opry, qui deviennent les principaux véhicules de la *old-time music*. En sortant des limites imposées par les cadres nationaux et par les catégories de commercialisation de la musique, il est possible de voir dans les Veillées du Bon Vieux Temps du Québec et de la Nouvelle-Angleterre des pratiques qui contribuent, comme celles du Sud et du Centre des États-Unis, à l'émergence du country-western et, par conséquent, de repenser celui-ci dans une perspective transnationale. Or, au Québec, il est toujours d'usage de présenter le style comme une importation de la culture américaine⁶. Il s'agit là d'un autre exemple de la circulation du cadre national, qui se greffe aux pratiques artistiques au moment de leur médiatisation et qui fabrique de ce fait la preuve de sa légitimité culturelle dans la durée.

Faire l'histoire de la célébrité et, par conséquent, d'individus aux parcours exceptionnels peut sembler contradictoire avec les visées des historiens et des historiennes qui, depuis le milieu du 20^e siècle, ont démontré que le changement vient souvent des « actions solidaires des

⁴ Gadbois cité dans Jean-Nicolas De Surmont, *La Bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX^e siècle* (Montréal : Triptyque, 2001), 103 : « Que préférez-vous pour vos élèves ? Les 500 [sic] chansons de La Bonne Chanson ou le répertoire de Félix Leclerc, Charles Trenet (le fou chantant), “la Bolduc” et autres du même genre, comme Maurice Chevalier, Fernandel, Andrex, Édith Piaf (la môme), Mistinguette [sic] ».

⁵ Voir notamment : Chad Berry (dir.), *The Hayloft Gang: The Story of the National Barn Dance* (Champaign : University of Illinois Press, 2008).

⁶ David Lonergan, l'un des biographes de Mary Travers, est l'un des premiers auteurs à avoir établi un lien direct entre la chanteuse et les chanteurs country et western des décennies suivantes : « Les héritiers de Madame Édouard Bolduc s'appellent Roland Lebrun, Willie Lamothe, Paul Brunelle, Marcel Martel, Oscar Thiffault tous chanteurs westerns et tous longtemps exclus de l'histoire de la chanson québécoise. » David Lonergan, *La Bolduc, la vie de Mary Travers (1894-1941)* (Bic/Gaspé : Isaac-Dion/Musée de la Gaspésie, 1992), 192.

hommes et des femmes »⁷. Il me semble pourtant que l'étude de la célébrité offre un accès inédit aux représentations de la nation, de l'ethnicité, du genre et de la classe sociale véhiculées par les médias et, par conséquent, aux représentations de l'identité collective accessibles au grand public. Les exemples fournis par Travers, Vallée et Grimaldi rappellent aussi qu'au-delà de leur renommée, ces hommes et cette femme ont vécu, comme leurs contemporains, à une époque marquée par le mouvement, où la culture et l'identité collective, loin d'être fixées, sont des espaces et des outils d'interprétation du monde.

Leur exemple permet de mieux comprendre l'épisode évoqué à l'avant-propos au cours duquel Fernand Séguin s'est permis de parler au nom de la nation canadienne-française pour rappeler à Jack Kerouac qu'il était un Franco-Américain – une identification pour laquelle l'auteur ne semble disposer d'aucune affinité, lui qui se voit d'abord comme un catholique et qui parle toujours des francophones de la Nouvelle-Angleterre en tant que Canadiens français. Avec les années, la renommée de Kerouac, son œuvre et sa visibilité médiatique en ont fait un objet de la mémoire publique. Aux États-Unis, il est intégré — à son corps défendant — au courant *beatnik* et est instrumentalisé au sein d'un récit consensuel de la nation américaine qui neutralise le caractère subversif de son œuvre et de celle de ses contemporains de la contre-culture. Au Québec, comme les *Tisserands du Pouvoir* de Fournier, il est aussi devenu pour certains un exemple de l'assimilation qui guette les francophones en Amérique. Il demeure, même dans la mémoire, un nomade que l'on cherche à sédentariser. Pour Kerouac comme pour Travers, Vallée et Grimaldi, la mobilité est bien plus qu'une stratégie ou qu'une nécessité, elle est en elle-même une façon de s'identifier. Leur mouvement ne cherche pas de destination ; il génère d'autres mouvements et, parfois, de nouvelles identités :

... I felt the sensation of each of the directions I mentally and emotionally turned into amazed at all the possible directions you can take with different motives that come in like it can make you a different person...⁸

⁷ Laurence De Cock, Mathilde Larrère et Guillaume Mazeau, *L'histoire comme émancipation* (Marseille : Agone, 2019), 116.

⁸ Jack Kerouac, *The Subterraneans* (New York : Grove Press, 1958), 48.

Bibliographie

1. Sources primaires

1.1 Centres et fonds d'archives

Fonds Fernande Bolduc, Musée de la Gaspésie, Gaspé, QC

Fonds Jean Grimaldi, Bibliothèque et archives nationales du Québec, Vieux-Montréal, QC

Fonds Madame Édouard Bolduc, Musée de la Gaspésie, Gaspé, QC

Franco-American Collection, University of Southern Maine, Lewiston, ME

Rudy Vallee Collection, American Radio Archives, Grant R. Brimhall Library, Thousand Oaks, CA

Special Collections, Maine Folklife Center, University of Maine Humanities Center, Fogler Library, Orono, ME

1.2 Collections numérisées

Newspapers.com—Historical Newspapers from 1700s-2000s, Ancestry, Lehi, UT

- <https://www.newspapers.com/>

Revue et journaux québécois numérisés, BANQ, Montréal, QC

- <http://numerique.banq.qc.ca/ressources/details/RJQ>

1.3 Journaux et périodiques cités

1.3.1 Revue et journaux québécois numérisés par BANQ

L'Action catholique, Montréal

L'Autorité, Montréal

L'Autorité nouvelle, Montréal

L'Avenir du Nord, Saint-Jérôme

Le Canada, Montréal

Le Canada français et le Franco-Canadien, Saint-Jean-d'Iberville

Le Clairon, Saint-Hyacinthe

Le Courrier, Saint-Hyacinthe

Le Devoir, Montréal
Écho-Vedette, Montréal
L'Hebdo de Sherbrooke, Sherbrooke
Hebdo Vedette, Montréal
L'Illustration nouvelle, Montréal
Le Jour, Montréal
La Lyre, Montréal
Nouvelles illustrées, Montréal
Le Nouvelliste, Trois-Rivières
La Patrie, Montréal
Le Petit Journal, Montréal
Photo-journal, Montréal
La Presse, Montréal
Le Progrès du Golfe, Rimouski
Le Progrès du Saguenay, Chicoutimi
Radiomonde, Montréal
Relations, Montréal
La Revue du théâtre, Montréal
La Revue moderne, Montréal
La Revue populaire, Montréal
La Semaine illustrée, Montréal
Le Soleil, Québec
Télé-Radiomonde, Montréal
La Tribune, Sherbrooke
L'Union des Cantons de L'Est, Arthabaska
La Voix de l'est, Granby

1.3.2 Journaux américains numérisés par Newspapers.com

The Biddeford Daily Journal, Biddeford, ME

The Boston Herald American, Boston, MA
The Fitchburg Sentinel, Fitchburg, MA
The Hartford Daily Courant, Hartford, CT
The Lowell Sun, Lowell, MA
The Nashua News, Nashua, NH
The Nashua Telegraph, Nashua, NH
The North Adams Transcript, North Adams, MA

1.3.3 Autres journaux et magazines (Coupures dans AMG, FJG, RVC et SC)

L'Avenir national, Manchester, NH
The Boston Traveler, Boston, MA
The Daily Mirror, New York, NY
The Daily News, New York, NY
L'Étoile, Lowell, MA
Le Franco-Américain, Waterville, ME
The Free Press, London, ON
L'Indépendant, Fall River, MA
La Justice, Biddeford, ME
Liberty, New York, NY
Le Messenger, Lewiston, ME
The Monitor, Montréal, QC
The Montreal Gazette, Montréal, QC
The Montreal Herald, Montréal, QC
The Montreal Standard, Montréal, QC
The Montreal Star, Montréal, QC
The New York World Telegram, New York, NY
Radio Digest, New York, NY
The Toronto Star, Toronto, ON

1.4 Biographies analysées

BENOIT, Réal. *La Bolduc : sa carrière fulgurante, sa vie courageuse, ses chansons canailles*. Montréal : Les Éditions de l'Homme, 1959.

CIMON, Jacques et Philippe LAFRAMBOISE. *Jean Grimaldi présente*. Montréal : Ferron, 1973.

DAY, Pierre. *Une histoire de La Bolduc : Légendes et turlutes*. Montréal : VLB, 1991.

DUFOUR, Christine. *Mary Travers Bolduc, la turluteuse du peuple*. Montréal : XYZ éditions, 2001.

GUIMOND, Luc. *Mon père, mon héros*. Montréal : Édimag, 1997.

GUIMOND, Manon. *Olivier Guimond*. Montréal : Québecor, 1982.

LATULIPPE, Gilles et Philippe LAFRAMBOISE. *Olivier : un livre-témoignage*. Montréal : Stanké, 1985.

LONERGAN, David. *La Bolduc, la vie de Mary Travers (1894-1941)*. Bic/Gaspé : Isaac-Dion/Musée de la Gaspésie, 1992.

VALLÉE, Rudy. *Let the Chips Fall...* Harrisburg : Stackpole Books, 1975.

VALLÉE, Rudy et Gil McKEAN. *My Time Is Your Time: The Story of Rudy Vallee*. New York : I. Obolensky, 1962.

VALLÉE, Rudy. *Vagabond Dreams Come True*. New York : E.P. Dutton, 1930.

1.5 Documents audiovisuels

1.5.1 Documents accessibles en ligne

ANCTIL, Gabriel. *Sur les traces de Kerouac*. Société Radio-Canada, 210 minutes. 28 novembre 2014. <https://ici.radio-canada.ca/premiere/balados/2968/jack-kerouac-origine-francophone-quebec>.

BAULU, Roger et Jacques NORMAND (animateurs). *Montage d'archives : Les Couches-Tard*. Société Radio-Canada, 3 minutes. 21 novembre 1961. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1071979/olivier-guimond-fils-humour-quebec-archives>

BEAUCHAMP, Mathieu. *Aujourd'hui l'histoire : Olivier Guimond, génie du burlesque*. Société Radio-Canada, 23 minutes. 24 janvier 2019. <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/103351/olivier-guimond-burlesque-cre-basile-labatt-bye-bye-pierre-lavoie>.

HISTORICA CANADA, *Minute du patrimoine : La Bolduc*, Historica Canada, 1 minute. 1993. <https://www.historicacanada.ca/fr/content/heritage-minutes/la-bolduc>.

SÉGUIN, Fernand (animateur). *Le Sel de la semaine*. Société Radio-Canada, 5 minutes. 8 novembre 1966. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1071979/olivier-guimond-fils-humour-quebec-archives>.

SÉGUIN, Fernand (animateur). *Le Sel de la semaine*. Société Radio-Canada, 23 minutes. 7 mars 1967. <https://curio.ca/fr/video/jack-kerouac-auteur-8639/>.

1.5.2 Autres supports

MADORE, Sylvie. *Le siècle de la Poune*. Montréal : Société Radio-Canada/CFP, 1997. VHS.

LAMPRON, Sylvain. *Jean Grimaldi : Figure de proue*. Montréal : Les Productions Le Carrefour, 1996. DVD.

1.5.3 Œuvres analysées (Films, émissions et chansons)

BIGRAS, Jean-Yves et René DELACROIX. *Le Gros Bill*. Montréal : Les Productions Renaissance, 1949. En ligne : <https://itunes.apple.com/ca/movie/le-gros-bill/id1182046373?l=fr>.

BOUVIER, François. *La Bolduc*. Montréal : Films Séville, 2018. DVD.

CARLE, Gilles. *Place à Olivier Guimond!* Montréal : Société Radio-Canada, 1966. 16mm.

DESSUREAULT-DECÔTEAUX, Aurore (scénariste). *Entre chien et loup*. Montréal : Télé-Métropole/TVA, 1984-1992. En ligne : <https://illicoweb.videotron.com/channels/Prise-2/543576/Entre-chien-et-loup>.

DONEN, Stanley et Gene KELLY. *Singing in the Rain*. Los Angeles : MGM, 1952. DVD.

FOURNIER, Claude. *Les Tisserands du pouvoir*, 2 parties. Montréal : Ciné Les Tisserands, Groupe Malofilm, 1988. VHS.

GRIGNON, Claude-Henri (scénariste). *Les belles histoires des pays d'en haut*. Montréal : Société Radio-Canada, 1956-1970. DVD.

GRIMALDI, Jean et Mary TRAVERS. *Arrête donc Mary*. 1936. *La Bolduc, l'intégrale*. Montréal : Analekta, 2012. CD.

LABONTÉ, François. *Alys Robi*. Montréal : Téléfiction/TVA, 1995. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=vgZMRjmakqU>.

MELANÇON, André. *Cher Olivier*. Montréal : Avanti Ciné Vidéo/TVA, 1997. En ligne : <https://illicoweb.videotron.com/chaines/Prise-2/630914/Cher-Olivier?skipSocialLinks=true>.

NEILAN, Marshall. *The Vagabond Lover*. Los Angeles : RKO, 1929. DVD.

TRAVERS, Mary. *La Pitoune*. 1930. *La Bolduc, l'intégrale*. Montréal : Analekta, 2012. CD.

TRAVERS, Mary. *L'Ouvrage aux Canadiens*. 1931. *La Bolduc, l'intégrale*. Montréal : Analekta, 2012. CD.

TURCOTTE, Isabelle. *Madame la Bolduc*. Montréal : Les Production Dix-Huit, 1992. VHS.

WILDER, Billy. *Some Like it Hot*. Los Angeles : Mirisch Company, 1959. DVD.

1.6 Ouvrages (divers)

AIRD, John. *Rapport de la Commission Royale de la radiodiffusion*. Ottawa : F.A. Acland/Imprimerie du Roi, 1929.

GROULX, Lionel. *La naissance d'une race*. Montréal : Librairie d'Action canadienne-française, 1930.

LAMARCHE, Marcolin-Antonio (dir.). *Notre américanisation : enquêtes de la Revue Dominicaine (1936)*. Montréal : Œuvre de presse dominicaine, 1937.

SOCIÉTÉ DU PARLER FRANÇAIS AU CANADA. *Mémoires. Deuxième congrès de la langue française au Canada (1937)*, v. 1 et 3. Québec : Imprimerie du Soleil, 1938.

1.7 Articles (divers)

BOILEAU, Josée. « La Bolduc et Thérèse Casgrain, même combat ? Pas sûr... » *Châtelaine*, 9 avril 2018. <https://fr.chatelaine.com/opinions/la-bolduc-et-therese-casgrain-meme-combat-pas-sure/>.

FRIEDWALL, Will. « Louis Armstrong: Home and Away » *The Sun*, 8 septembre 2008. <https://www.nysun.com/arts/louis-armstrong-home-and-away/85307/>.

HÉBERT, Vanessa. « Une murale en hommage à la Bolduc », *Journal Métro*, 5 juillet 2018, <https://journalmetro.com/local/ hochelaga-maisonneuve/1657497/une-murale-en-hommage-a-la-bolduc/>.

LELYVELD, Joseph. « Jack Kerouac, Novelist, Dead: Father of the Beat Generation » *New York Times*, 22 octobre 1969. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/09/07/home/kerouac-obit.html>.

PILON-LAROSE, Hugo. « Patrimoine culturel : que contient la mémoire du Québec? » *La Presse*, 21 septembre 2016. <https://www.lapresse.ca/arts/nouvelles/201609/21/01-5022846-patrimoine-culturel-que-contient-la-memoire-du-quebec.php>.

REZZONICO, Philippe. « Soutien à la musique québécoise : plus que jamais, le temps presse » *Radio-Canada*, 24 octobre 2018. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1131733/adisq-musique-quebec-problemes-ventes-financement-loi-spotify-argent>.

SEILER, Michael. « Rudy Vallee, 85, Crooner and Star for 60 Years, Dies » *Los Angeles Times*, 4 juillet 1986. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-07-04-mn-7411>.

1.8 Sites internet

ADISQ. « Toutes les nominations et tous les gagnants depuis 1979 », 27 avril 2017. <http://adisq.com/gala/archives/>

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA, « *Le gramophone virtuel* : Alfred "Rochon" Nohcor », 15 juin 2010. <http://www.collectionscanada.gc.ca/gramophone/028011-1062-f.html>.

CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE. « Œuvres : Un cri qui vient de loin », 3 août 2019. <http://collections.cinematheque.qc.ca/recherche/oeuvres/fiche/47865-un-cri-qui-vient-de-loin>.

FDR PRESIDENTIAL LIBRARY. Franklin D. Roosevelt Day by Day, 25 mai 2019. <http://www.fdrlibrary.marist.edu/daybyday/>

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC. « Processus de nomination des membres », 2011. <http://www.ordre-national.gouv.qc.ca/processus-nomination/index.asp>.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC. « Répertoire du patrimoine culturel du Québec », 4 septembre 2019. <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/accueil.do?methode=afficher>

MUSÉE DE LA GASPÉSIE. « Madame Bolduc en tournée », 24 septembre 2018. <https://musedelagaspesie.ca/pages/madame-bolduc-en-tournee>.

RUEST, André, Anne-Marie, CAUVIER, Nathalie CHRÉTIEN et Éleine RÉHEL. « Fonds Madame Édouard Bolduc : répertoire numérique simple », décembre 1998. <http://www.archivesquebec.com/gaspesiep11.html>.

2. Sources secondaires

2.1 Ouvrages et chapitres

ALLEN, Robert C. *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1991.

ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. New York : Columbia University Press, 2004.

AMAR, Marianne, Yves FRENETTE, Mélanie LANOUILLE et Martin PÂQUET. *Musées, histoire, migrations*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2015.

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York : Verso, 2006.
- ANDERSON, Ann. *Snake Oil, Hustlers and Hambones: The American Medicine Show*. Jefferson : McFarland, 2000.
- BAILLARGEON, Denyse. *Ménagère au temps de la crise*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 1991.
- BANCEL, Nicolas, Thomas DAVID et Dominic RICHARD. *L'Invention de la race*. Paris : Éditions La Découverte, 2014.
- BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert DAVID. *Théâtres québécois et canadiens français au XX^e siècle*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2003.
- BÉDARD, Éric. *Survivance. Histoire et mémoire du XIX^e siècle canadien-français*. Montréal : Boréal, 2017.
- BÉLANGER, Damien-Claude. *Prejudice and Pride: Canadian Intellectuals Confront the United States, 1891–1945*. Toronto : University of Toronto Press, 2011.
- BÉLANGER, Yves, Robert COMEAU et Céline MÉTIVIER (dir.). *La révolution tranquille, 40 ans plus tard : un bilan*. Montréal : VLB, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000.
- BERRY, Chad (dir.). *The Hayloft Gang: The Story of the National Barn Dance*. Champaign : University of Illinois Press, 2008.
- BOCK, Michel. *Quand la nation débordait les frontières. Les minorités françaises dans la pensée de Lionel Groulx*. Montréal : Éditions HMH, 2004.
- BOUCHARD, Gérard et Yvan LAMONDE (dir.). *Québécois et Américains : La culture québécoise au XIX^e et XX^e siècles*. Montréal : Fides, 1995.
- BOURASSA, André-G. et Jean-Marc LARRUE. *Les nuits de la « Main » : Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*. Montréal : VLB, 1993.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- BRAULT, Gérard J. *The French-Canadian Heritage in New England*. Hanover : University Press of New England, 1986.
- BRYCE, Benjamin et Alexander FREUND (dir.). *Entangling Migration History, Borderlands and Transnationalism in the United States and Canada*. Gainesville : University Press of Florida, 2015.

- CARDINAL, Serge. *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : cinéma, radio, musique*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2018.
- CELLARD, Karine et Vincent LAMBERT (dir.). *Espaces critiques. Écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2018.
- CHARBONNEAU, Hubert (dir.). *La population du Québec : études rétrospectives*. Montréal : Boréal Express, 1973.
- CHARTIER, Armand. *Histoire des Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre, 1775-1990*. Québec : Septentrion, 1991.
- CHASSÉ, Paul-P., Claire QUINTAL et Renaud S. ALBERT. *La presse chez les Franco-Américains*. Cambridge : National Assessment and Dissemination, Center for Bilingual/Bicultural Education, 1979.
- CORBIN, Alain. *Les cloches de la terre : Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*. Paris : Albin Michel, 1994.
- COTNAM, Jacques. « La prise de conscience d'une identité nord-américaine au Canada français (1930-1939) », dans Université libre de Bruxelles/Centre d'études canadiennes, *Les Grands voisins : actes du colloque belgo-canadien des 24, 25 et 26 novembre 1983*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984, 63-79.
- COUTURE, Claude. *Le mythe de la modernisation du Québec : Des années 1930 à la Révolution tranquille*. Montréal : Éditions du Méridien, 1991.
- DAGENAIS, Michèle. *Faire et fuir la ville : espaces publics de culture et de loisirs à Montréal et Toronto aux XIX^e et XX^e siècles*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2006.
- DANIELS, Roger. *Guarding the Golden Door: American Immigration Policy and Immigrants since 1882*. New York : Hill & Wang, 2005.
- DARD, Olivier et Hans-Jürgen LÜSEBRINK (dir.). *Américanisation et anti-américanismes comparés*. Québec : Septentrion, 2008.
- DAVID, Gilbert et Sylvain SCHRYBURT. *Théâtres au programme : panorama des programmes de théâtres de langue française à Montréal au XX^e siècle*. Montréal : Bibliothèque nationale du Québec, 2001.
- DAVID, Gilbert et Hélène BEAUCHAMP (dir.). *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2003.
- DE COCK, Laurence, Mathilde LARRÈRE et Guillaume MAZEAU. *L'histoire comme émancipation*. Marseille : Agone, 2019.

- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- DEMERS, Frédéric. *Céline Dion et l'identité québécoise*. Montréal : VLB, 1999.
- DENNING, Michael. *Noise Uprising : The Audiopolitics of of World Musical Revolution*, New York/London : Verso, 2015.
- DESAULNIERS, Jean-Pierre. *De La famille Plouffe à La petite vie : les Québécois et leurs téléromans*. Québec/Montréal : Musée de la civilisation/Fides, 1996.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas. *De l'écho canadien à la lanterne québécoise : Comment la chanson est devenue la figure de proue de l'identité québécoise, 1850-2000*. Québec : Les Éditions Gid, 2010.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas. *La Bonne Chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du 20^e siècle*. Montréal : Triptyque, 2001.
- DION, Léon. *La révolution déroutée, 1960-1976*. Montréal : Boréal, 1998.
- DOTY, C. Stewart. *The First Franco-Americans: New England Life Histories from the Federal Writers' Project, 1938-1939*. Orono : University of Maine at Orono Press, 1985.
- DUMONT, Fernand. *Genèse de la société québécoise*. Montréal : Boréal, 1993.
- DUPUIS, Serge. *Plus peur de l'hiver que du Diable : une histoire des Canadiens français en Floride*. Sudbury : Éditions Prise de parole, 2016.
- ELLIOTT, Anthony (dir.). *Routledge Handbook of Celebrity Studies*. Boca Raton : Routledge, 2018.
- ERDMAN, Andrew L. *Queen of Vaudeville: The Story of Eva Tanguay*. Ithaca : Cornell University Press, 2012.
- FILENE, Benjamin. *Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2000.
- FRENETTE, Yves, avec la collaboration de Martin PÂQUET. *Brève histoire des Canadiens français*. Montréal : Boréal, 1998.
- FRITH, Simon, Will STRAW et John STREET (dir.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. New York : Cambridge University Press, 2001.
- GAUVREAU, Michael. *Les origines catholiques de la Révolution tranquille*. Montréal : Fides, 2008.
- GELLNER, Ernest. *Nation and Nationalism*. Ithaca : Cornell University Press, 1983.

- GERSTLE, Gary. *Working-Class Americanism: The Politics of Labor in a Textile City, 1914—1960*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
- GORDON, Alan. *The Hero and the Historians: Historiography and the Uses of Jacques Cartier*. Vancouver : University of British Columbia Press, 2010.
- GROULX, Patrice. *Pièges de la mémoire : Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*. Hull : Vents d'Ouest, 1998.
- GUNN, Simon. *History and Cultural Theory*. Harlow/Toronto : Pearson Longman, 2006.
- HABERMAS, Jürgen. *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay. Paris : Éditions Payot, 1993 [1962].
- HABIB, Claude. *Galanterie française*. Paris : Gallimard, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Presses universitaires de France, 1952.
- HANDLER, Richard. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison : University of Wisconsin Press, 1988.
- HANSEN, Marcus L. *The Problem of the Third Generation Immigrant*. Rock Island : Augustana Historical Society, 1938.
- HÉBERT, Chantal. *Le burlesque au Québec : un divertissement populaire*. LaSalle : Hurtubise HMH, 1981.
- HEINICH, Nathalie. *La fabrique du patrimoine. « De la cathédrale à la petite cuiller »*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.
- HIGHAM, John. *Strangers in the Land: Patterns of American Nativism, 1860-1925*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1955.
- HOBSBAWM, Eric J. et Terence RANGER (dir.). *The Invention of Tradition*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
- HURLEY, Erin. *National Performance: Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*. Toronto : University of Toronto Press, 2011.
- JUTEAU, Danielle. *L'ethnicité et ses frontières*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1999.
- KASSON, Joy S. *Buffalo Bill's Wild West: Celebrity, Memory, and Popular History*. New York : Hill & Wang, 2000.
- KEROUAC, Jack. *The Subterraneans*. New York : Grove Press, 1958.

- KUN, Josh. *Audiotopia: Music, Race, and America*. Berkeley : University of California Press, 2005.
- KUN, Josh et Fiamma MONTEZEMOLO (dir.). *Tijuana Dreaming: Life and Art at the Global Border*. Durham/London : Duke University Press, 2012.
- LACASSE, Germain. « *Dream World* » : *parcours et discours d'un duo d'exploitant français aux USA (1899-1910)*. Lac Brome, édité à compte d'auteur, 2017.
- LACASSE, Germain, Johanne MASSÉ et Bethsabée POIRIER. *Le diable en ville : Alexandre Silvio et l'émergence de la modernité populaire au Québec*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2012.
- LACHAPELLE, Guy (dir.). *Le destin américain du Québec : américanité, américanisation et antiaméricanisme*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2010.
- LACROIX, Michel. *L'invention du retour d'Europe : réseaux transatlantiques et transferts culturels au début du XX^e siècle*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2014.
- LAMARRE, Jean. *Les Canadiens français du Michigan : Leur contribution dans le développement de la vallée de la Saginaw et de la péninsule de Keweenaw, 1840-1914*. Sillery : Septentrion, 2000.
- LAMONDE, Yvan et Denis SAINT-JACQUES (dir.). *1937 : un tournant culturel*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2009.
- LAMONDE, Yvan et Raymond MONTPETIT. *Le parc Sohmer de Montréal, 1889-1919 : un lieu populaire de culture urbaine*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.
- LAMONDE, Yvan. *Ni avec eux, ni sans eux : le Québec et les États-Unis*. Québec : Nuit Blanche, 1996.
- LANIEL, Jean-François et Joseph-Yvon THÉRIAULT (dir.). *Retour sur les États généraux du Canada français : Continuités et ruptures d'un projet national*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2016.
- LARRUE, Jean-Marc. *Le monument inattendu : Le Monument-National de Montréal, 1893-1993*. LaSalle : Hurtubise HMH, 1993.
- LARRUE, Jean-Marc. *Le théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*. Montréal : Fides, 1981.
- LEGRIS, Renée. *Le téléroman québécois : 1953-2008*. Québec : Septentrion, 2013.
- LEGRIS, Renée (dir.). *Le théâtre au Québec, 1825-1980*. Montréal : VLB, 1988.
- LE MENESTREL, Sara (dir.). *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*. Paris : Hermann, 2012.

- LEVINE, Lawrence W. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America (The William E. Massey Sr. Lectures in the History of American Civilization)*. Cambridge : Harvard University Press, 1988.
- LILTI, Antoine. *Figures Publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*. Paris : Fayard, 2014.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT. *Histoire du Québec contemporain*. Montréal : Boréal, 1989.
- L'HERBIER, Benoît. *La chanson québécoise*. Montréal : Éditions de l'Homme, 1974.
- LOUDER, Dean et Éric WADDELL (dir.). *Franco-Amérique*. Sillery : Septentrion, 2017.
- LOUDER, Dean (dir.). *Le Québec et les francophones de la Nouvelle-Angleterre*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1990.
- MACDONALD, Cheryl. *Emma Albani : Victorian Diva*. Toronto : Dundurn Press Limited, 1984.
- MACIEL, David R. et Maria HERRERA-SOBEK (dir.). *Culture Across Borders: Mexican Immigration and Popular Culture*. Tuscon : University of Arizona Press, 1998.
- MARTINEAU, France, Annette BOUDREAU, Yves FRENETTE et Françoise GADET (dir.). *Francophonies nord-américaines : langues, frontières et idéologies*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2018.
- MATHIEU, Jacques (dir.). *La mémoire dans la culture*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1995.
- McCRACKEN, Allison. *Real Men Don't Sing: Crooning in American Culture*. Durham/London : Duke University Press, 2015.
- McCRACKEN, Allison. « Real Men Don't Sing Ballads: The Radio Crooner in Hollywood, 1929-1933 », dans Pamela Robertson Wojcik et Arthur Knight (dir.), *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Durham/Londres : Duke University Press, 2001, 105-133.
- MELANÇON, Benoît. *Les yeux de Maurice Richard : une histoire culturelle*. Montréal : Fides, 2008.
- MILLER, Karl Hagstrom. *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*. Durham/London : Duke University Press, 2010.
- MONDON, Christine. « Le mythe du peuple : de Herder aux romantiques de Heidelberg », dans Jean-Marie Paul (dir.), *Le peuple, mythe et réalité*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, 17-27.
- NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 3 tomes, 1984-1992.

- ORY, Pascal. *L'histoire culturelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.
- PÂQUET, Martin. « Enjeux de l'histoire des migrations et de la diversité culturelle au Québec », dans Claude Hauser, Pauline Milani, Martin Pâquet et Damir Skenderovic (dir.), *Les sociétés face aux défis de la migration : Approche comparatiste Québec/Canada-Suisse*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2013, 41-61.
- PETERSON, Richard. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago : University of Chicago Press, 1997.
- PICARD, Yves. *Quand le petit écran devient grand : la télévision (de fiction et d'information) québécoise*. Montréal : Sur mesure éditeur, 2010.
- POTEET, Maurice, avec la collaboration de Régis NORMANDEAU. *Textes de l'exode : recueil de textes sur l'émigration des Québécois aux États-Unis, XIX^e et XX^e siècles*, Montréal : Guérin, 1987.
- QUINTAL, Claire (dir.). *Le patrimoine folklorique des Franco-Américains*. Québec : Conseil de la vie française en Amérique, 1986.
- QUINTAL, Claire (dir.). *The Little Canadas of New England*. Worcester : French Institute/Assumption College, 1983.
- RAMIREZ, Bruno, avec la collaboration d'Yves OTIS. *Crossing the 49th Parallel: Migration from Canada to the United States, 1900-1930*. Ithaca : Cornell University Press, 2001.
- RAMIREZ, Bruno, avec la collaboration d'Yves OTIS, *La ruée vers le sud : migrations du Canada vers les États-Unis, 1840-1930*, traduit de l'anglais par Pierrot Lambert, Montréal : Boréal, 2003.
- RAMIREZ, Bruno. *L'histoire à l'écran*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2014.
- RAMIREZ, Bruno. *Par monts et par vaux : migrants canadiens-français et italiens dans l'économie nord-atlantique, 1860-1914*, traduit de l'anglais par Christiane Teasdale. Montréal : Boréal, 1991.
- RICHARD, Mark Paul. *Loyal but French : The Negotiation of Identity by French-Canadian Descendants in the United States*. East Lansing : Michigan State University Press, 2008.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris : Éditions du Seuil, 3 volumes, 1983-1985.
- ROBY, Yves. *Histoire d'un rêve brisé? Les Canadiens français aux États-Unis*. Sillery : Septentrion, 2007.
- ROBY, Yves. « Les Canadiens français émigrés, des "soldats d'avant-garde" de l'idée française et catholique : autopsie d'un rêve », dans Guy Lachapelle (dir.), *Le destin*

- américain du Québec : américanité, américanisation et antiaméricanisme*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2010.
- ROBY, Yves. *Les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre (1776-1930)*. Québec : Septentrion, 1990.
- ROBY, Yves. *Les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre : Rêves et réalités*. Sillery : Septentrion, 2000.
- ROUILLARD, Jacques. *Ah les États! Les travailleurs canadiens-français dans l'industrie textile de la Nouvelle-Angleterre*. Montréal : Boréal, 1985.
- ROY, Bruno. *Panorama de la chanson au Québec*. Montréal : Leméac, 1977.
- RUDIN, Ronald. *Making History in Twentieth Century Quebec*. Toronto : University of Toronto Press, 1997.
- RUMILLY, Robert. *Histoire des Franco-Américains*. Montréal : Union Saint-Jean-Baptiste d'Amérique, 1958.
- SAINT-JACQUES, Denis et Marie-José DES RIVIÈRES (dir.). *De la Belle époque à la crise : chroniques de la vie culturelle à Montréal*. Montréal : Nota Bene, 2015.
- SAINT-JACQUES, Denis et Roger DE LA GARDE (dir.). *Les pratiques culturelles de grande consommation : le marché francophone*. Québec : Nuit blanche/CEFAN, 1992.
- SAINT-PIERRE, Marjolaine. *Louise Beaudet*. Sillery : Septentrion, 2017.
- SAUNIER, Pierre-Yves. *Transnational History*. Houndmills/Basingstoke/Hampshire : Palgrave Macmillan, 2013.
- SAVOIE, Chantal. « Michel Louvain : héritage, circonstances et convergences », dans Patrick Roy et Serge Lacasse (dir.), *Groove : Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2006, 133-148.
- SAVOIE, Chantal. « Sociologie du goût et vecteurs de la popularité : L'impact de la réception des femmes sur la chanson québécoise des années 1940 », dans Emmanuel Brandl, Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet (dir.), *25 ans de sociologie de la musique en France (tome 1. Réflexivité, écoutes, goûts)*. Paris : L'Harmattan, 2012, 135-146.
- SCHAFER, R. Murray. *The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester : Destiny Books, 1994.
- SCHLEIFER, Ronald. *Modernism and Popular Music*. Cambridge/New York : Cambridge University Press, 2011.
- SCHRYBURT, Sylvain. *De l'acteur vedette au théâtre de festival : Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011.

- SMITH, Jeff. *The Sound of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York : Columbia University Press, 1998.
- SMITH, Laurajane. *Uses of Heritage*. London : Taylor & Francis, 2006.
- STOREY, John. *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. Sunderland : Wiley-Blackwell, 2003.
- SUISMAN, David. *Selling Sounds: The Commercial Revolution in American Music*. Cambridge : Harvard University Press, 2012.
- THÉRIAULT, Joseph-Yvon. *Critique de l'américanité : Mémoire et démocratie au Québec*. Montréal : Québec Amérique, 2005.
- THÉRIAULT, Joseph-Yvon, Anne GILBERT et Linda CARDINAL (dir.). *L'espace francophone en milieu minoritaire au Canada : nouveaux enjeux, nouvelles mobilisations*. Montréal : Fides, 2008.
- THÉRIAULT, Mélissa. *Le « vrai » et le reste : Plaidoyer pour les arts populaires*. Montréal : Nota Bene, 2015.
- THÉRIEN, Robert. *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde, 1878-1950*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2003.
- VERMETTE, David. *A Distinct Alien Race : The Untold Story of Franco-American, Industrialization, Immigration, Religious Strife*. Montréal : Baraka Books, 2018.
- WALKOWITZ, Daniel J. *City Folk: English Country Dance and the Politics of the Folk in Modern America*. New York/London : New York University Press, 2010.
- WEIL, François. *Les Franco-Américains, 1860-1980*. Paris : Belin, 1989.
- WHITTAKER, Herbert et Jonathan RITTENHOUSE. *Setting the Stage: Montreal Theater, 1920-1949*. Montréal : McGill-Queens University Press, 1999.
- WHITE, Hayden V. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore : John Hopkins University Press, 1973.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford : Oxford University Press, 1977.
- ZIEGLER-McPHERSON, Christina A. *Americanization in the States: Immigrant Social Welfare Policy, Citizenship, and National Identity in the United States, 1908-1929*. Gainesville : University Press of Florida, 2009.

2.2 Articles

- ANCTIL, Pierre. « La Franco-Américanité et le Québec : une solidarité à réinventer ». *L'action nationale*, (juin 1990) : 830-843.

- BÉLANGER, Damien-Claude. « L'abbé Lionel Groulx et les conséquences de l'émigration canadienne-française aux États-Unis ». *Quebec Studies* 33, 1 (2002) : 53-73.
- BELLEMARE, Luc. « Du théâtre en chanson ? : La transfolklorisation chez les collaborateurs du Carillon canadien de Charles Marchand ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 14, 2 (2013) : 39-58.
- BENNETT, Andy et Ian ROGERS. « Popular Music and Materiality: Memorabilia and Memory Traces ». *Popular Music and Society* 39, 1 (2015) : 28–42.
- BENNETT, Andy et Susanne JANSSEN. « Popular Music, Cultural Memory, and Heritage ». *Popular Music and Society* 39, 1 (2016) : 1–7.
- BERTHO LAVENIR, Catherine. « La biographie en histoire culturelle ». *Globe : Revue internationale d'études québécoises* 15, 1-2 (2012) : 183-199.
- BOUCHARD, Gérard. « L'imaginaire de la grande noirceur et de la révolution tranquille : fictions identitaires et jeux de mémoire au Québec ». *Recherches sociographiques* 46, 3 (2005) : 411–436.
- BOURGEON, Mathilde, Thalia D'ARAGON GIGUÈRE et Élisabeth VALLET. « Les flux migratoires à la frontière québéco-américaine ». *Quebec Studies* 64 (2017) : 141-156.
- BRANDELLERO, Amanda et Susanne JANSSEN. « Popular Music as Cultural Heritage: Scoping Out the Field of Practice ». *International Journal of Heritage Studies* 20, 3 (2014) : 224–40.
- BRUBAKER, Rogers. « Ethnicity, Race, and Nationalism ». *Annual Review of Sociology* 35 (2009) : 21–42.
- BRUBAKER, Rogers. « Ethnicity without Groups ». *European Journal of Sociology* 43, 2 (2002) : 163–189.
- BRUBAKER, Rogers and Frederick COOPER. « Beyond "Identity" ». *Theory and Society* 29, 1 (2000) : 1–47.
- CARDINAL, Serge. « La mélancolie du nom. Cinéma et identité nationale ». *Cinemas* 8, 1-2 (1997) : 13-33.
- CHAREST, Marie-Josée. « Chansons de travail, chansons de chômage : une lecture du monde ouvrier pendant la crise à travers l'œuvre de La Bolduc ». *Études littéraires* 40, 2 (2009) : 57-68.
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc. « La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : Anthropologie d'une notion problématique ». *Ethnologies* 35, 1 (2013) : 75-101.
- CHOQUETTE, Leslie. « Le mythe de la Nouvelle-France en Nouvelle-Angleterre ». *Quebec Studies* 33 (2002) : 129-134.

- CONZEN, Kathleen Neils, David A. GERBER, Ewa MORAWSKA, George E. POZZETTA et Rudolph J. VECOLI. « The Invention of Ethnicity: A Perspective from the U.S.A. ». *Journal of American Ethnic History* 12, 1 (1992) : 3-41.
- COULOMBE, Michel. « Entretien avec Claude Fournier ». *Ciné-Bulles* 8, 1 (1988) : 20-24.
- DANAUX, Stéphanie et Nova DOYON. « Introduction : l'étude des transferts culturels en histoire culturelle ». *Mens : Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française* 12, 2 (2012) : 7-16.
- DAVID, Gilbert. « Inscriptions théâtrales dans l'espace urbain : le cas de Montréal ». *Jeu* 149 (2013) : 74-87.
- DEMERS, Frédéric. « Sur l'historiographie de la télévision au Québec et le pesant récit de la Révolution tranquille ». *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française* 3, 2 (2003) : 233-267.
- DENAULT, Anne-Andrée et Linda CARDINAL. « Rupture et continuité : une relecture des représentations des effets de la Révolution tranquille sur les rapports entre les sociétés acadiennes et québécoises ». *Québec Studies* 43 (2007) : 67-81.
- DURAND, Caroline. « Entre exportation et importation ». *Revue d'histoire de l'Amérique française* 60, 3 (2007) : 295-331.
- FEINDT, Gregor, Félix KRAWATZEK, Daniela MEHLER, Friedemann PESTEL et Rieke TRIMÇEV. « Entangled Memory: Toward a Third Wave in Memory Studies ». *History and Theory* 53, 1 (2014) : 24-44.
- FOX, Cynthia Austin, Geneviève FORTIN, Véronique MARTIN et Louis STELLING. « L'identité franco-américaine : tendances actuelles dans le sud de la Nouvelle-Angleterre ». *Canadian Review of American Studies* 37, 1 (2007) : 23-50.
- FRANCFORT, Didier. « Tournées musicales et diplomatie pendant la Guerre froide », *Relations internationales* 156, 4 (2013) : 73-86.
- FRENETTE, Yves. « L'historiographie des Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre, 1872-2015 ». *Bulletin d'histoire politique* 24, 2 (2016) : 75-103.
- GAGNON, Nicole. « Richard HANDLER, *Nationalism and the Politics of Culture in Québec* ; Michael A. WEINSTEIN, *Culture Critique. Fernand Dumont and New Québec Sociology* ». *Recherches sociographiques* 30, 1 (1989) : 125-127.
- GOSNELL, Jonathan. « *Le baseball*, Assimilation, and Ethnic Identity: The National Pastime in Franco-America ». *Quebec Studies* 66 (2018) : 49-75.
- GRENIER, Line. « “Je me souviens”... en chansons : articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical au Québec ». *La mémoire sociale* 29, 2 (1997) : 31-47.

- HALL, David D. « Review of Levine, *Highbrow/Lowbrow* ». *Reviews in American History* 18, 1 (1990) : 10-14.
- HARVEY, Fernand et Paul-André LINTEAU. « Les étranges lunettes de Ronald Rudin ». *Revue d'histoire de l'Amérique française* 51, 3 (1998) : 419-429.
- HÉBERT, Chantal. « Convergences et divergences du burlesque québécois et du burlesque américain ». *L'Annuaire théâtral*, 2 (1987) : 8–17.
- HEINICH, Nathalie. « La consommation de la célébrité ». *L'Année sociologique* 61, 1 (2011) : 103-123.
- JONES, Christopher M. « Song and Nationalism in Quebec ». *Contemporary French Civilization* 24, 1 (2000) : 20–36.
- JORDAN, William. « “The Damnable Dilemma”: African-American Accommodation and Protest during World War I ». *Journal of American History* 81, 4 (1995) : 1562–1583.
- JUAN, Myriam et Nicolas PICARD. « Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l'étude historique du fait d'“être connu de ceux que l'on ne connaît pas” ». *Hypothèses* 15, 1 (2012) : 87-96.
- KANSTEINER, Wulf. « Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies ». *History and Theory* 41, 2 (2002) : 179-197.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. « Intangible Heritage as Metacultural Production ». *Museum International* 56, 1-2 (2004) : 52-65.
- KONRAD, Victor et Heather N. NICOL. « Border Culture, the Boundary Between Canada and the United States of America, and the Advancement of Borderlands Theory ». *Geopolitics* 16, 1 (2011) : 70-90.
- LANE, Brigitte. « De la culture immigrée à la culture ethnique : la chanson populaire d'expression française et l'expérience franco-américaine en Nouvelle-Angleterre ». *Études de linguistique appliquée*, 70 (1988) : 51-63.
- LANE, Brigitte. « Histoire orale des Franco-Américains de Lowell, Massachusetts : Mémoire, histoire et identité(s) ». *Francophonies d'Amérique* 5 (1995) : 153-72.
- LARRUE, Jean-Marc. « Le burlesque québécois : l'avant garde version "peuple" ». *Jeu* 3, 104 (2002) : 87-98.
- LARRUE, Jean-Marc. « Le cinéma des premiers temps à Montréal et l'institution du théâtre ». *Cinémas* 6, 1 (automne 1995) : 119-131.
- LARRUE, Jean-Marc. « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières ». *L'Annuaire théâtral*, 23 (1998) : 19-37.

- LAVOIE, Pierre. « Moi, c'est l'Autre. L'histoire des Franco-Américains dans la culture populaire télévisuelle et cinématographique au Québec (1949-1992) ». *Revue d'histoire de l'Amérique française* 71, 3-4 (2018) : 111-132.
- LAVOIE, Pierre. « Qui chante la nation ? La patrimonialisation de la chanson au Québec depuis la Révolution tranquille ». *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes* 52, 1 (2018) : 149-175.
- LEFRANÇOIS, Catherine. « "Le train qui siffle". Nostalgie et modernité dans la chanson country-western au Québec ». *Volume! La revue des musiques populaires* 11, 1 (2014) : 69-81.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn. « La mémoire de la technocratie et l'impensable histoire du Québec ». *Traces* 27, 1 (1989) : 29-31.
- LINTEAU, Paul-André. « Les migrants américains et franco-américains au Québec, 1792-1940 : un état de la question ». *Revue d'histoire de l'Amérique française* 53, 4 (2000) : 561-602.
- LITS, Marc. « L'espace public : concept fondateur de la communication », *Hermès, La Revue* 70, 3 (2014) : 77-81.
- LOUDER, Dean. « Reflections on le Quebec d'en Haut et le Quebec d'en bas ». *Journal of Cultural Geography* 8, 2 (1988) : 39-47.
- MACDONALD, John S. et Leatrice D. MACDONALD. « Chain Migration, Ethnic Neighbourhood Formation, and Social Network ». *Milbank Memorial Fund Quarterly* 42, 1 (1964) : 82-97.
- MANN, Geoff. « Why Does Country Music Sound White? Race and the Voice of Nostalgia ». *Ethnic and Racial Studies* 31, 1 (2008) : 73-100.
- MARTIN, Michèle, Béatrice RICHARD et Dina SALHA. « La pré-modernité de Radiomonde : un pas hésitant vers un Québec moderne ». *Histoire Sociale* 33, 65 (2000) : 37-57.
- MARTIN, Michèle. « Un magazine canadien-français résiste à l'envahisseur ! Radiomonde et les artistes français (1939-1949) ». *Réseaux* 107, 3 (2001) : 295-327.
- OLLIVIER, Michèle. « Snobs and Québécoises : Prestige and Boundaries in Popular Music in Quebec ». *Popular Music* 25 (2006) : 97-116.
- PERREAULT, Robert B. « Les Franco-Américains de Manchester, New Hampshire : réalités en 2011 ». *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, 44 (2011) : 23-32.
- PINETTE, Susan. « Jack Kerouac : l'écriture et l'identité franco-américaine ». *Francophonies d'Amérique* 17, 1 (2004) : 35-43.

- PINETTE, Susan. « La langue est gardienne : language and identity in Franco-American literature ». *Quebec Studies* 53 (2012) : 45-62.
- PIROTH, Scott. « Popular Music and Identity in Quebec ». *American Review of Canadian Studies* 38 (2008) : 145-164.
- PORTES, Alejandro et Leif JENSEN. « What's an Ethnic Enclave? The Case for Conceptual Clarity ». *American Sociological Review* 52, 6 (1987) : 768-71.
- RICHARD, Mark Paul. « "This Is Not a Catholic Nation": The Ku Klux Klan Confronts Franco-Americans in Maine ». *The New England Quarterly* 82, 2 (2009) : 285-303.
- ROBERTS, Les et Sara COHEN. « Unauthorising Popular Music Heritage: Outline of a Critical Framework ». *International Journal of Heritage Studies* 20, 3 (2014) : 241—261.
- ROUX, Nicolas. « La mobilité sociale d'artistes du spectacle issus des classes populaires : des "transclasses" entre désir d'émancipation et sentiment d'illégitimité ». *Lien social et Politiques*, 74 (2015) : 57–76.
- RUDY, Jarrett. « Approches matérialiste et symbolique dans l'historiographie de la culture populaire au Québec ». *Globe : Revue internationale d'études québécoises* 9, 2 (2006) : 11–25.
- SAVOIE, Chantal. « La chanson à succès dans les années 1940. Une modernité culturelle par acclamation? ». *Globe : revue internationale d'études québécoises* 15, 1-2 (2012) : 161-182.
- SHELLER, Mimi et John URRY. « The New Mobilities Paradigm ». *Environment and Planning A : Economy and Space* 38, 2 (2006) : 207-226.
- SCHRYBURT, Sylvain. « L'Amérique du théâtre québécois : un parcours en trois Mouvements ». *Jeu* 1, 114 (2005) : 82-93.
- STACEY, Charles Perry. « The Myth of the Unguarded Frontier 1815-1871 ». *American Historical Review* 56, 1 (1950) : 1-18.
- STRAW, Will. « Cultural Scenes ». *Society and Leisure* 27, 2 (2004) : 411–422.
- STRAW, Will. « Scenes and Sensibilities ». *Public: Art, Culture, Ideas* 5, 22-23 (2001) : 245—257.
- STRAW, Will. « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music ». *Cultural Studies* 5, 3 (1991) : 368–388.
- TORNATORE, Jean-Louis. « L'esprit de patrimoine ». *Terrain : anthropologie et sciences humaines* 55 (2010) : 107-127.

- TROTTIER, Danick. « Canoniser la culture québécoise : la chanson comme vecteur de la grandeur culturelle ». *Arguments* 14, 2 (2012) : 133-152.
- TROTTIER, Danick. « L'évocation mémorielle des boîtes à chansons au Québec. Quand le canon se fait complice de la nostalgie ». *Volume! La revue des musiques populaires* 11, 1 (2014) : 99-113.
- WALKER, David. « The Presidential Politics of the Franco-Americans ». *Canadian Journal of Economics and Political Science* 28, 3 (1962) : 353–363.
- WATERTON, Emma et Steve WATSON. « Framing Theory: Towards a Critical Imagination in Heritage Studies ». *International Journal of Heritage Studies* 19, 6 (2013) : 546—561.
- WERNER, Michael et Bénédicte ZIMMERMANN. « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 58^e année, 1 (2003) : 7-36.
- ZAHRA, Tara. « Imagined Noncommunities: National Indifference as a Category of Analysis ». *Slavic Review* 69, 1 (2010) : 93–119.

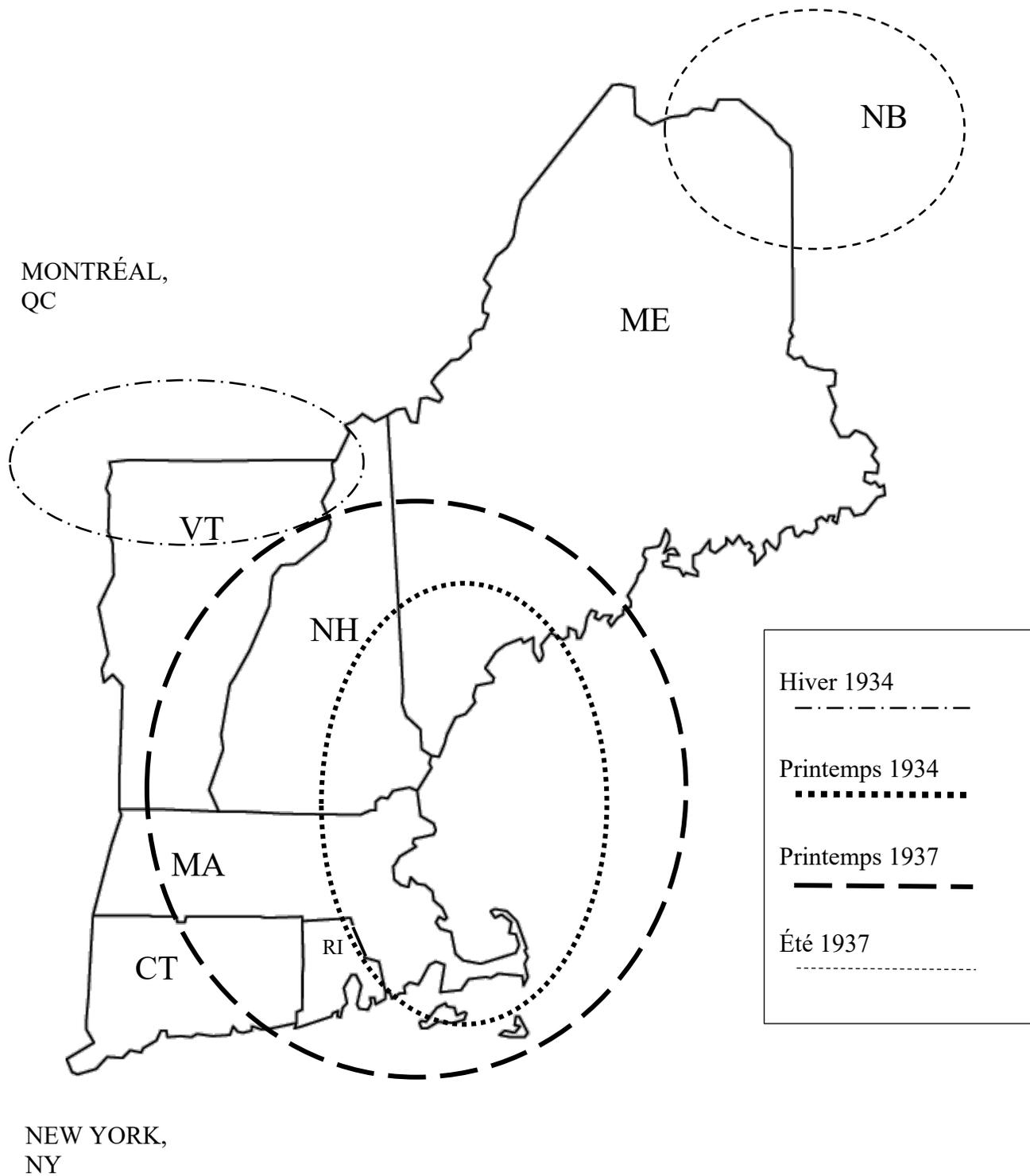
2.3 Mémoires et thèses

- BELLEMARE, Luc. « Les réseaux des « lyriques » et des « veillées » : une histoire de la chanson au Québec dans l'entre-deux-guerres par la radiodiffusion au poste CKAC de Montréal (1922-1939) » Thèse de Ph. D., Université Laval, 2012.
- BOULIANE, Sandria P. « "Good-bye Broadway, Hello Montreal" : Traduction, appropriation et création de chansons populaires canadiennes-françaises dans les années 1920 » Thèse de Ph. D., Université Laval, 2013.
- CHAREST, Marie-Josée. « Lire Mary Travers (La Bolduc) : chansons et représentations sociales dans le Québec des années 1930 » Mémoire de M.A., Université de Montréal, 2007.
- CUCCIOLETTA, Donald. « The Américanité of Quebec Urban Popular Culture as Seen Through Burlesque Theater in Montreal, 1919-1939 » Thèse de Ph. D., Université du Québec à Montréal, 1997.
- DOYON, Marie-Blanche. « Madame Édouard Bolduc et ses chansons » Mémoire de M.A., Université Laval, 1969.
- DUMONT-HENRY, Suzanne. « Analyse du contenu idéologique de la chanson au Québec, 1900-1919, 1960-1966 » Mémoire de M.A., Université de Montréal, 1972.
- DURAND, Caroline. « Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980 » Mémoire de M.A., Université de Montréal, 2004.

- FALCON, Cécile. « Théâtres en voyage : les grandes tournées internationales de la Comédie-Française, du Théâtre national populaire et de la Compagnie Renaud-Barrault, 1945-1969 » Thèse de Ph.D., Université Paul-Valéry-Montpellier 3, 2011.
- FRENETTE, Yves. « La genèse d'une communauté canadienne-française en Nouvelle-Angleterre : Lewiston, Maine, 1800-1880 » Thèse de doctorat, Université Laval, 1988.
- GUIMOND, Pierre. « La chanson comme phénomène socio-culturel : analyse de ses divers aspects » Mémoire de M.A., Université de Montréal, 1968.
- LANE, Brigitte. « Franco-American Folk Traditions and Popular Culture in a Former Milltown: Aspects of Ethnic Urban Folklore and the Dynamics of Folklore Change in Lowell, Massachusetts » Thèse de Ph. D., Université Harvard, 1983.
- LECLERC, Monique. « Les chansons de « La Bolduc » : manifestation de la culture populaire à Montréal (1928-1940) » Mémoire de M.A., Université McGill, 1974.
- LEFRANÇOIS, Catherine. « La chanson country-western, 1942-1957 : Un faisceau de la modernité culturelle au Québec » Thèse de Ph.D., Université Laval, 2011.
- RISK, Laura. « *Veillées*, Variants, and *Violoneux* : Generic Boundaries and Transnational Trajectories in the Traditional Instrumental Music of Quebec » Thèse de Ph.D., Université McGill, 2016.
- VAUTRIN-NADEAU, Marie-Ève. « La patrimonialisation au Québec : Ethnographie d'un milieu associatif dédié à la musique traditionnelle » Mémoire de M.A., Université de Montréal, 2017.
- VICERO, Ralph D. « Immigration of French Canadians to New England, 1840-1900. A Geographical Analysis » Thèse de Ph. D., Université du Wisconsin, 1968.

ANNEXES

1) Carte des tournées de la Troupe Bolduc (1934-1937)



2) Exhibit P-7 Recettes avant l'accident (Reproduction)

9 juin, 1937

Théâtre Capitol - TROIS RIVIERES

40% pour la troupe : \$ 88.70

10 juin,

GENTILLY -

60% pour la troupe: 101.40

11 juin

ST.JEAN DESCHAILLONS

60% pour la troupe : 96.70

12 juin

Hotel de Ville - MONTMAGNY

Location de la salle \$25.00

RECETTES BRUTES : 134.65

14 juin

RIVIERE BLEUE - Salle Paroissiale

Matinée, soirée pour le Curé.

60% ---- 141.10

15 juin, 1937

EDMUNSTON, N.B. - Théâtre Casino

50% pour le théâtre, bal. profit 161.80

16 juin

EDMUNSTON, N.B. - Théâtre Casino

ditto 134.05

17 juin - FRENCH VILLE, MAINE.

Salle Paroissiale.

60% pour la troupe, 124.00

63.

EXHIBIT P-7 (“Recettes avant l’accident”) (SUITE)

17 juin, NOTRE-DAME DU LAC

Salle des Forestiers

\$10.00 payé, balance des recettes \$188.10

19 juin, EDMUNSTON, N.B.

50%- - - - - pour la troupe : 164.00

20 juin, VAN BUREN, MAINE

Salle de l’Ecole

60% pour la troupe, donné : 140.00

21 juin, 1937

CLAIR, N.B.

Salle de l’Ecole, Loyer \$10.00

Recettes : 270.00

22 juin 1937. RIVIERE DU LOUP

Théâtre PRINCESS

50% pour théâtre, balance : 150.50

24 juin, JOUR DE LA ST.JEAN BAPTISTE

REPOS

25 juin, ACCIDENT

Un average de \$20.00 par jour pour la vente des chansons en plus des recettes à chacune de ces places.

3) Lettre type de la Troupe Grimaldi

Les Plus Beaux Spectacles Par
La Troupe Jean Grimaldi

3615 Papineau Avenue, Montréal
Tél. Kirkirk 2282

Montréal, le January 6th 1948

Dear Sir :

FRANCE-FILM suggest me to write you about the ^{possibility to help me} matter during the lent I have the intention to present in few town of the New-England state on a society and religious benefit the french film " Golgotha" in 35 m m I will use that film for about 2 weeks from March 10th to March 25th . During that time the " Golgotha" will be play about ten times one night ~~stand~~ at such town as Lewiston Maine, Woonsocket R-I Worcester Mass, New-Bedford Mass. Fall-River Mass, Springfield Mass, Nashua N-H, Manchester N-H. , Waterville Maine, Indian-Orchard Mass. I like to know the ~~w~~condition to rent that film from you in a good copy. Can you suggest me a French commentary or a short French subject to complete a French program who will last about 2½ hours. That film have to be sent to my business office, in Lewiston Maine, 4 Ash Street.

I will produce the garantee of those films it will be a good educational presentation to the youngest Catholic Franco-American people. Please reply that letter as soon as possible to my address here in Montreal, 3615 Papineau Ave. Hoping you will take this letter in serious consideration , I thank you

Yours. Very Truly

JEAN GRIMALDI

4) Carte des tournées de la Troupe Grimaldi (1937-1956)

