

Introduction

Sandria P. Bouliane

Volume 16, Number 1, Fall 2015

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

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1038982ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1038982ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1492-8647 (print)

1927-9299 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

P. Bouliane, S. (2015). Introduction. *Mens*, 16(1), 7–20.

<https://doi.org/10.7202/1038982ar>

Dossier

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

Introduction

Sandria P. Bouliane
Université McGill

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

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

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

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

Des migrants canadiens-français font aussi leur marque dans la vie culturelle montréalaise ; nommons-en trois, à commencer par Léo-Ernest Ouimet (1877-1972), né à Laval, qui ouvre dans le quartier Centre-Sud la première salle de cinéma du Canada en 1906. Jacques-Narcisse Cartier (1890-1955), originaire de la Montérégie, est le technicien expert derrière CKAC, l'une des premières stations de radio francophone dans le monde, fondée en 1922. Et quant à Mary Travers Bolduc (1894-1941), elle quitte le village de Newport en Gaspésie pour gagner Montréal, où elle deviendra la première des auteurs-compositeurs-interprètes de la province à obtenir un aussi grand succès commercial. Or les phénomènes d'urbanisation et de mouvements migratoires de même que les « personnalités vedettes » de la ville de Montréal ne sont pas particulièrement remarquables comparativement à ceux de New York, de Paris ou de Londres. Alors, pourquoi travailler sur cette « ville d'importance moyenne, une modeste métropole³ » ? À cette question, les codirecteurs du recueil *De la Belle Époque à la Crise : chroniques de la vie culturelle à Montréal* répondent que la métropole est « [l'une] de ces villes qui fait voir que la modernité des grandes capitales n'a rien de si exceptionnel et que cette nouvelle vie culturelle n'est pas d'ici ou de là, mais de partout,

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

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

Place à la musique dans les études montréalaises

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

⁴ *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ Sur l'**art lyrique** : Hélène Paul, « Le couple Maubourg-Roberval : un apport décisif à l'implantation de l'art lyrique à Montréal », *L'Annuaire théâtral*, n°13-14 (printemps-automne1993), p. 75-93 ; Marc Charpentier, *Broadway North: Musical Theater in Montreal in the 1920s*, thèse de doctorat (histoire), Montréal, Université McGill, 1999 ; Mireille Barrière, « Le goupillon, le maillet et la censure du théâtre lyrique à Montréal (1840-1914) », *Les Cahier des Dix*, n° 54 (2000), p. 119-135 ; sur la **musique religieuse** : Gilles Leclerc, *La musique religieuse d'Alexis Contant et son apport à la vie musicale de Montréal*, mémoire de maîtrise (musicologie), Ottawa, Université d'Ottawa, 1992 ; Mario Coutu, *Chant liturgique dans le diocèse de Montréal entre 1903 et 1951 : construction et essor d'un réseau*, thèse de doctorat (musicologie), Montréal, Université de Montréal, 2008.

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

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

Contenu du dossier

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Remerciements

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

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

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