

Rire des campagnards et des *hillbillies* : une histoire transnationale des spectacles de musique du bon vieux temps (1921-1929)

Pierre Lavoie

Université du Québec à Trois-Rivières

Résumé

Cet article revisite l'historiographie de la musique country aux États-Unis et celle de la musique traditionnelle au Québec en croisant l'analyse des phénomènes des barn dance shows et des veillées du bon vieux temps des années 1920. En extirpant ces pratiques culturelles de leurs cadres nationaux et des présupposés découlant de la catégorisation musicale, l'auteur y observe de nouvelles potentialités, autant d'un point de vue esthétique et poétique que social et politique. Les spectacles de musique du bon vieux temps, de part et d'autre de la frontière, auraient ainsi brièvement offert à leur public une occasion de moduler leur rapport aux identités collectives, aux traditions et au passé à l'aune du rire, de l'humour et de la parodie.

Abstract

This article revisits the historiography of country music in the United States and that of traditional music in Quebec by comparing the phenomena of barn dance shows and veillées du bon vieux temps of the 1920s. By removing these cultural practices from their respective national frameworks and from assumptions born of musical categorization, it becomes possible to observe new potentialities, as much from an aesthetic and poetic point of view as from a social and political one. The musical performance of the good old days, on both sides of the border, has briefly

offered an opportunity for the audience to modulate its relationship to collective identities and to the past through laughter, humor, and parody.

Le 28 novembre 1925, les « radiophiles¹ » de Nashville, Tennessee, et de plusieurs autres régions à portée d'antenne ont la possibilité d'entendre un événement médiatique précurseur de la structuration et de l'institutionnalisation du country, un des genres musicaux les plus populaires en Amérique du Nord depuis le milieu du xx^e siècle. Ce soir-là débute sur les ondes de la station WSM la diffusion régulière de l'émission *The Barn Dance Show*, sous la direction de George D. Hay, un annonceur et directeur de programmation récemment recruté à la station WLS de Chicago, Illinois, où il participait depuis l'année précédente au succès d'une émission similaire intitulée *The National Barn Dance*. Les premières éditions du *Barn Dance Show* de WSM mettent en vedette Uncle Jimmy Thompson, alors âgé de 77 ans, un vétéran des circuits vaudevillesques et des concours de violoneux (*fiddlers*) qui font sensation à travers le pays². L'émission sera surnommée le *Grand Ole Opry* à compter de 1927³, nom sous lequel elle deviendra au fil des décennies une institution incontournable de l'industrie de la musique country, contribuant à faire de Nashville son pôle d'attraction principal.

Quelques semaines plus tôt, le 3 octobre 1925 à 20 h 30, l'auditoire qui syntonise la station CKAC de Montréal, principalement composé de francophones qui résident dans le sud du Québec, le nord de la Nouvelle-Angleterre et l'est de l'Ontario, a pour sa part la chance d'entendre un « concert de folklore canadien » dirigé par Conrad Gauthier, « fondateur » des Veillées du bon vieux temps du Monument-National, situé sur le boulevard Saint-Laurent à Montréal⁴. L'auditoire peut ainsi découvrir à l'avance quelques-uns des artistes qui feront partie de la veillée scénique du jeudi 8 octobre, intitulée *L'épluchette de blé d'Inde*, notamment l'accordéoniste franco-américain, Alfred

¹ Terme employé dans les médias écrits francophones de la période pour décrire les auditeurs et les auditrices de la radio. Voir, par exemple, « Le radio de la Citadelle », *Le Soleil*, 15 décembre 1924, p. 10.

² Bill C. Malone et Jocelyn R. Neal, *Country Music U.S.A.*, 3^e éd. rév., Austin, University of Texas Press, [1968] 2010, p. 70.

³ Richard A. Peterson, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 70.

⁴ « Le Radio de La Presse », *La Presse*, 3 octobre 1925, p. 38.

Montmarquette, et le chanteur du terroir, Stanislas Laporte. Lors de ces productions scéniques saisonnières, Gauthier se fait lui aussi un honneur de puiser ses interprètes parmi un bassin de « folkloristes » dont il vante l'âge vénérable, sorte de gage de l'authenticité de leur répertoire et de la façon dont ils l'exécutent.

Dans cet article, je suggère de prendre au sérieux cette coïncidence, voire de tenter d'épuiser les rapprochements à faire entre les deux phénomènes. L'idée selon laquelle les veillées du bon vieux temps auraient une certaine filiation avec la musique country-western au Québec surgit occasionnellement et superficiellement dans la recherche universitaire et dans les biographies d'artistes publiées dans la province⁵. On l'associe la plupart du temps à une figure individuelle et exemplaire : Mary Travers, mieux connue sous le nom de M^{me} Édouard Bolduc. Son biographe, David Lonergan, la présente comme précurseure des premières vedettes de country-western du Québec :

Elle a composé dans le contexte de la Dépression. Ses successeurs créeront dans un autre contexte, mais avec tout autant d'entrain. 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 québécoise⁶.

Lonergan ne va toutefois pas jusqu'à impliquer une parenté réelle et significative entre les pratiques et les formes culturelles mises en scène, c'est-à-dire, d'une part, les *barn dance shows* censés avoir généré le genre country et son appropriation subséquente au Québec et, d'autre part,

⁵ J'ai mentionné la possibilité de ce rapprochement entre les spectacles de musique du bon vieux temps et de *old-time music* dans mes recherches précédentes, sans toutefois dépasser le stade de l'évocation et de l'intuition. Je ferai d'ailleurs référence à ces travaux dans la deuxième section de cet article. Voir Pierre Lavoie, *Mille après mille : célébrité et migrations dans le Nord-Est américain*, Montréal, Éditions du Boréal, 2022, p. 78 et 231; et Pierre Lavoie, « Chansons, identités et solidarités francophones *made in Music City, U.S.A. (1967-1976)* », *Écrire l'histoire*, n° 22 (2022), p. 56. La musicologue Laura Risk mentionnait aussi la ressemblance des deux phénomènes en note en bas de page dans sa thèse déposée en 2016. Voir Laura Risk, *Veillées, Variants, and Violoneux: Generic Boundaries and Transnational Trajectories in the Traditional Instrumental Music of Quebec*, thèse de doctorat (musique), Montréal, Université McGill, 2016, p. 94, note 80.

⁶ David Lonergan, *La Bolduc : la vie de Mary Travers (1894-1941)*, Bic, Isaac-Dion Éditeur et Musée de la Gaspésie, 1992, p. 192.

les veillées qui ont permis à Travers et à ses contemporains d'atteindre la notoriété et le succès populaire dans les années 1920 et 1930. Sans pour autant sous-estimer les singularités (locales, musicales, politiques, économiques, médiatiques) qui différencient ces pratiques, je pose l'hypothèse que le croisement⁷ de leur étude peut mener à remettre en question la factuelité des processus d'américanisation de la culture canadienne-française ainsi que ceux d'importation, d'appropriation et de transfert des genres musicaux états-unis au Québec. Ce croisement a aussi le potentiel de nuancer le caractère identitaire et traditionnel de ces pratiques culturelles qui ont participé et qui participent encore au processus de construction nationale de leurs pays respectifs.

Mon approche fait écho à l'histoire culturelle transnationale appliquée à l'histoire des musiques populaires, entre autres, par les historiens Ludovic Tournès et Michael Denning, qui m'incitent à m'intéresser à la circulation, à la similarité et à la simultanéité des pratiques artistiques associées aux médias de masse et aux industries culturelles dans la première moitié du xx^e siècle⁸. Dans un texte

⁷ Voir Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empire et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 58, n° 1 (2003), p. 5-36. Werner et Zimmermann soulignaient en 2003 les impasses de l'approche purement comparatiste – découlant de la binarité de ses oppositions, du décentrement de ses points de vue et du caractère statique de ses objets (p. 8-11) – et de l'étude des transferts culturels, surtout en raison de l'invariance de leurs catégories d'analyse (p. 14). L'historien et la sociologue proposaient pour pallier ces impasses un modèle qualifié d'histoire croisée, qui permet d'analyser les objets « les uns à travers les autres, en matière de relations, d'interactions, de circulation » (p. 16). À leur suite, je préfère ici la notion de croisement à celle de comparaison pour décrire la façon dont je traite le rapport entre les veillées du bon vieux temps et les *barn dance shows*. Par ailleurs, la notion de croisement n'invalide pas celle de transfert culturel. Au contraire, en évitant d'assimiler toutes les circulations de pratiques culturelles à la notion de transfert, il m'est possible d'isoler des événements précis où des pratiques sont transférées concrètement d'un territoire national ou régional à un autre.

⁸ Ludovic Tournès, *Américanisation : une histoire mondiale (xviii-xx^e siècles)*, Paris, Fayard, 2020; et Michael Denning, *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution*, New York, Verso, 2015. Tournès propose dans son ouvrage de combiner l'étude de l'américanisation en tant que phénomène d'acculturation perçu à travers le monde avec celle de l'américanisation en tant que phénomène d'intégration des personnes migrantes aux États-Unis. En soulignant le rôle de premier plan joué par les populations ethnicisées dans l'émergence et la structuration des industries culturelles aux États-Unis, Tournès arrive à nuancer considérablement le présupposé selon lequel une culture nationale états-unienne homogène et fixe aurait été diffusée à travers le monde au cours du xx^e siècle. En mettant en relation

paru en 2011, Tournès invitait déjà les historiens et les historiennes de la culture à faire le pari épistémologique et méthodologique de « considérer les aires nationales non comme des réalités fermées ou des points d'arrivée de phénomènes de diffusion, mais comme des points de passages ouverts aux flux transnationaux⁹ ». Acceptant cette invitation, je propose dans le cadre de cet exercice de déterritorialiser l'histoire des spectacles de musique du bon vieux temps des années 1920. L'attention portée aux origines nationales et traditionnelles putatives de ce phénomène brouille à mon avis son interprétation et nous empêche d'en observer l'ensemble des caractéristiques et des potentialités. Au contraire, l'étude transnationale des veillées, informée par l'exemple synchrone des *barn dance shows*, nous permet d'y entendre autre chose qu'une modalité de la musique folklorique québécoise ou même qu'un simple country-western en devenir¹⁰. De ce fait, elle nous offre aussi de nouvelles pistes de réflexion à propos des habitudes, des attitudes, des goûts et des besoins de leurs publics.

Cet article se décline en deux temps. J'y présente d'abord un survol de l'historiographie¹¹ récente portant sur les *barn dance shows* aux États-

l'émergence de nombreux genres musicaux vernaculaires à la fin des années 1920, comme le jazz, le hula, le krongcong, la samba, le flamenco et le tango, et ce, en dépit de leurs évidentes différences stylistiques, Denning est pour sa part arrivé à souligner l'effet similaire produit par ces musiques sur les mouvements de décolonisation et de démocratisation qui ont eu cours dans les décennies suivantes à travers le monde.

⁹ Ludovic Tournès, « L'histoire culturelle face au "tournant transnational" », dans Évelyne Cohen, Pascale Goetschel, Martin Laurent et Pascal Ory (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2011, p. 252.

¹⁰ « Épuiser », « déterritorialiser », « devenir », « potentialité » : il n'échappera pas au lectorat initié le fait que je « bricole » en partie mon cadre d'analyse à partir du lexique développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Je n'ai pas l'intention ni la prétention par ces emprunts de faire avancer le champ des interprétations de la pensée deleuzienne et guattarienne, mais plutôt de m'inspirer des façons de faire et des sensibilités de ces philosophes qui nous invitent explicitement à la créativité et à l'appropriation des concepts qu'ils fabriquent. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

¹¹ Dans cet article, le terme « historiographie » réfère à l'ensemble de la production savante, toutes disciplines confondues (musicologie, histoire, études littéraires, théâtrales et médiatiques, sociologie, communication), portant sur l'histoire des *barn dance shows* et des veillées du bon vieux temps. Ce corpus est, par conséquent, composé d'études aux visées et aux fondements méthodologiques divers et parfois divergents. En tant qu'historien, je suis conscient des limites de mes interprétations pour les autres disciplines concernées, mais je considère cette mise en commun nécessaire pour faire avancer la réflexion.

Unis et sur les veillées du bon vieux temps au Québec. J'étends ensuite ce survol historiographique au récit des origines de la musique country aux États-Unis et à celui de la musique country-western au Québec afin de montrer la façon dont ces champs d'études ont été, depuis leur création, délimités et contraints par leur cadre d'analyse national et par les catégories musicales adoptées par les industries culturelles. Dans un second temps, je propose d'isoler certains traits communs unissant les phénomènes des veillées et des *barn dance shows* tels qu'ils étaient mis en scène au cours des années 1920. Ces traits guident ensuite l'analyse d'un corpus d'articles portant sur les veillées du bon vieux temps qui ont eu lieu à Montréal entre 1921 – année qui marque le début des veillées de Conrad Gauthier au Monument-National – et 1929 – année qui marque le début de la carrière sur disque de Mary Travers, la plus célèbre artiste issue du phénomène au Québec¹².

En resserrant progressivement mes interprétations autour du cas des veillées du bon vieux temps, tout en continuant d'établir des liens avec celui des *barn dance shows*, j'arrive à un constat de nature historiographique : pour un ensemble de facteurs politiques et culturels, le caractère parodique, décalé, humoristique et divertissant des veillées a reçu peu d'attention de la part des chercheurs et chercheuses au Québec. Cette alliance entre humour et musique populaire est pourtant bien connue des musicologues et des historiens et historiennes de la culture, spécialistes de la fin du xix^e et de la première moitié du xx^e siècle, une période pendant laquelle les formats de spectacles de variétés, comme les *minstrel shows*, le théâtre burlesque et le vaudeville, favorisent la diversité et l'hybridation des pratiques artistiques¹³. Or l'usage insistant

¹² Les articles consultés ont été obtenus grâce à une recherche par mots-clés dans la banque de revues et de journaux numérisés de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). J'ai tenu compte de la faillibilité de l'outil de recherche en utilisant des versions tronquées et altérées des mots cherchés (par exemple : veillées, veillées, veill-les, etc.). Avant de me concentrer sur les articles de la période mentionnée dans le texte, qui ont été obtenus par le croisement des termes « veillée », « bon vieux temps » et « campagnard », j'ai d'abord repéré et sélectionné, parmi les milliers d'occurrences, 119 articles publiés majoritairement dans *La Presse*, *Le Devoir* et *Le Canada* entre 1919, année d'inauguration des Soirées de tradition populaire d'Édouard-Zotique Massicotte et de Marius Barbeau, et 1949, année de création de la catégorie *Country & Western* par le magazine *Billboard*.

¹³ En guise d'introduction, je vous invite à consulter Thomas M. Kitts et Nick Baxter-Moore (dir.), *The Routledge Companion to Popular Music and Humor*, New York, Routledge, 2019.

des lexiques de la nation, de la tradition, du passé et de la nostalgie par les artisans et les artisanes des veillées aurait fait en sorte de voiler leur caractère humoristique dans leur matériel promotionnel et, par conséquent, dans les traces archivistiques qu'elles ont générées et qui sont aujourd'hui accessibles.

Les *barn dance shows*, les veillées du bon vieux temps et le problème des origines

L'émergence des *barn dance shows* arrive quasi simultanément avec l'implantation de la radio commerciale aux États-Unis et ailleurs en Amérique du Nord en 1922. Outre le *Grand Ole Opry* évoqué en introduction, qui est toujours en ondes au moment d'écrire ces lignes, le plus célèbre et le plus étudié des *barn dance shows* est le *National Barn Dance*, diffusé à partir de 1924 par la station WLS de Chicago¹⁴. Les premières études de ces spectacles radiophoniques popularisés sur scène et à la radio au cours de l'entre-deux-guerres se sont généralement limitées à circonscrire leur rôle généalogique dans la structuration du genre country aux États-Unis¹⁵. L'année 2008 marque en ce sens un tournant, alors que Chad Berry dirige un ouvrage collectif consacré spécifiquement au *National Barn Dance* et que Kristine McCusker publie une monographie portant sur la place et le rôle genré des artistes féminines et de leurs personnages dans l'histoire des *barn dance shows*¹⁶.

L'expression *barn dance* renvoie à des événements de danse familiaux, communautaires et ruraux organisés, comme leur nom l'indique, dans des granges converties en salles de fortune. Les chercheuses et les chercheurs se sont toutefois particulièrement intéressés aux *barn dance shows* en tant que phénomène radiophonique qui atteint le sommet de sa popularité dans l'entre-deux-guerres. On pouvait entendre dans ces

¹⁴ D'autres émissions locales et régionales offrent un contenu similaire depuis 1923, surtout au centre et au sud du pays. Malone et Neal, *Country Music*, p. 68.

¹⁵ Parmi les premières études sur le sujet, outre les travaux de Malone, voir Richard A. Peterson and Paul J. DiMaggio, « The Early Opry: Its Hillbilly Image in Fact and Fancy », *Journal of Country Music*, vol. 2, n° 2 (1973), p. 39-51.

¹⁶ Chad Berry (dir.), *The Hayloft Gang: The Story of the National Barn Dance*, Urbana, University of Illinois Press, 2008; et Kristine McCusker, *Lonesome Cowgirls and Honky-Tonk Angels: The Women of Barn Dance Radio*, Urbana, University of Illinois Press, 2008. Les caractéristiques énumérées dans les prochains paragraphes sont tirées des observations générales de ces deux ouvrages.

spectacles médiatiques des violoneux (*fiddlers*), des chansons à répandre, des monologues ainsi que des sketches nostalgiques et comiques ayant pour thèmes communs la ruralité, la vie familiale et la simplicité des temps passés. Ces spectacles sont parfois présentés devant public¹⁷, ce qui permet à l'auditoire de voir les artistes costumés en campagnards du XIX^e siècle, entourés d'objets évoquant la vie rurale, comme des métiers à tisser, des chaises berçantes, des roues de wagon en bois et des bottes de foin.



Figure 1 – La troupe du Grand Ole Opry en 1935, comprenant plusieurs membres de la troupe du WSM Barn Dance Show formée entre 1925 et 1927, dont Uncle Dave Macon (assis avec son banjo au centre de l'image) et DeFord Bailey (à l'avant-scène au coin droit de l'image), gracieuseté du Country Music Hall of Fame® and Museum.

Selon le sociologue Richard A. Peterson, le public de ces spectacles, qu'ils soient présentés en salle ou médiatisés, est plus intéressé par l'impression d'authenticité qui se dégage des représentations et par leur caractère divertissant que par l'authenticité réelle de la démarche folkloriste censée les sous-tendre¹⁸. Les musiciennes et

¹⁷ Berry (dir.), *The Hayloft Gang*, p. 2.

¹⁸ Peterson, *Creating Country Music*, p. 70 et Lavoie, *Mille après mille*, p. 75.

musiciens et les comédiennes et comédiens qui s'y produisent sont souvent des habitués des circuits vaudevillesques et des concours de *fiddlers* popularisés à travers le pays sous l'impulsion d'entrepreneurs identitaires¹⁹, notamment Henry Ford, qui cherchent à protéger et à revitaliser la culture américaine face à l'immigration et à l'émergence des divertissements urbains jugés néfastes pour l'identité nationale²⁰. Les *barn dance shows* se développent donc dans la foulée de la montée de la pratique folkloriste aux États-Unis, de la popularité de formes de divertissements, comme le théâtre vaudevillesque, et de l'émergence de la radio. Ils sont une modalité particulière de la culture du divertissement de l'entre-deux-guerres qui se caractérise par ses nombreuses références identitaires, autant régionales que nationales.

Cette description pourrait à bien des égards être transposée aux veillées du bon vieux temps mises en scène à partir de la fin de la décennie 1910 au Québec et dans les communautés francophones du Nord-Est américain. En effet, ces veillées émergent elles aussi sous l'impulsion de folkloristes et « d'agitateurs culturels²¹ » qui ont pour objectifs de conserver et de diffuser une culture nationale qu'ils jugent sur le point de disparaître en raison de l'urbanisation et de la popularisation de divertissements vus comme malsains ou étrangers. Comme aux États-Unis, le format de ces spectacles évolue rapidement et échappe aux folkloristes universitaires ainsi qu'à leurs visées

¹⁹ Par « entrepreneurs identitaires », je renvoie ici aux individus qui créent, popularisent et entretiennent des entreprises ou des projets voués à promouvoir l'identification de la population à un groupe d'appartenance putatif (p. ex. la nation ou l'ethnie) sans nécessairement faire partie de la classe politique. Cet usage de l'expression se rapproche de la définition qu'en donne Sébastien Ségas, dans « Introduction : de nouveaux territoires du politique? Interroger les évolutions du répertoire de la territorialité dans les domaines de l'action collective, des politiques publiques et de la compétition politique », *Pôle Sud*, vol. 1, n° 52 (2020), p. 12.

²⁰ Henry Ford en est un des exemples les plus illustres dans l'histoire états-unienne en raison de ses positions xénophobes sur l'identité nationale et des ressources faramineuses qu'il a investies dans la promotion des pratiques culturelles dites traditionnelles dans son pays. Voir, notamment, Daniel J. Walkowitz, *City Folk: English Country Dance and the Politics of the Folk in Modern America*, New York, New York University Press, 2010, p. 153-154; Benjamin Filene, *Romancing the Folk: Public Memory and American Roots Music*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2000, p. 9-46; et Malone et Neal, *Country Music*, p. 42.

²¹ Diane Joly, *(En)quête de patrimoine au Canada français 1882-1930 : genèse du concept et du processus de patrimonialisation*, thèse de doctorat (ethnologie et patrimoine), Québec, Université Laval, 2012, p. 74-123.

scientifiques, morales et politiques particulières. Un grand nombre d'artistes et d'entrepreneurs et entrepreneuses francophones reprennent à leur compte les thèmes de la nostalgie et de l'identité nationale au cours des années 1920, tout en les modulant pour répondre aux goûts du public grâce à des stratégies empruntées aux milieux théâtraux et vaudevillesques²².



Figure 2 – La troupe des Veillées du bon vieux temps de Conrad Gauthier au Monument-National de Montréal, Bibliothèque et Archives Canada, Collection de la musique, décembre 1928.

Les veillées présentées par Gauthier et par son collègue Arthur Lapierre, à compter de 1921 au Monument-National, se démarquent du lot par leur pérennité et leur succès. Ces spectacles sont, comme les *barn dance shows*, un agencement de numéros d'instrumentistes virtuoses, de danse et de chant ainsi que de pièces théâtrales comiques mettant en scène des personnages du bon vieux temps. Ces personnages sont, eux aussi, déguisés en campagnards du XIX^e siècle et sont aussi entourés sur scène d'outils agricoles, de bottes de foin et de mobilier ancien²³. Gauthier produira ces spectacles jusqu'en 1941,

²² Lavoie, *Mille après mille*, p. 76-78.

²³ Les publicités et les comptes rendus de la période ne s'entendent pas sur la distance historique de ces ancêtres et de leurs objets. Certains articles parlent de 25 ans,

enregistrant au passage plusieurs disques et participant fréquemment à la programmation de la station CKAC. Plusieurs de ses artistes se démarqueront d'ailleurs au cours des années 1930 autant sur scène, en particulier en tournée, que sur disques et à la radio. C'est notamment le cas de Mary Travers, mentionnée en introduction et à laquelle je reviendrai subséquemment dans cet article.

Outre l'origine nationale ou ethnoculturelle, réelle ou putative, des répertoires folkloriques dans lesquels on puise le contenu musical des numéros, la principale différence entre ces spectacles et les *barn dance shows* états-uniens réside dans la préséance de la forme théâtrale sur la forme radiophonique du phénomène. En effet, la présence à la radio de Gauthier et de ses artistes du bon vieux temps ne prend jamais la forme d'une émission régulière, comme le *Grand Ole Opry* ou le *National Barn Dance*. Or, dès le 4 novembre 1922, ils sont invités à la station CKAC de Montréal, qui n'est alors en activité que depuis quelques semaines, pour présenter des numéros qui servent à faire la promotion des spectacles scéniques à venir²⁴. On ne peut donc pas parler ici d'importation, d'emprunt ou de transfert d'une pratique artistique et médiatique états-unienne au Québec. La diffusion des veillées du bon vieux temps ne suit pas celle des *barn dance shows*; elle la précède.

En plus de la diffusion de ces numéros promotionnels à la radio, les artistes des veillées, comme ceux des États-Unis, bénéficient d'une production de disques substantielle à compter de la seconde moitié de la décennie. Le boom de l'industrie du disque, qui marque les années séparant, d'une part, la popularisation de l'enregistrement électrique vers 1924-1925 et, d'autre part, la crise économique et la crise du disque qui débudent entre 1930 et 1932, permet aux artistes *old-time*²⁵,

d'autres de 50 ans, d'autres encore de 100 ans. En guise de comparaison, voir notamment « Les Sucres », *La Presse*, 29 mars 1924, p. 28; « Veillée du bon vieux temps », *Le Canard*, 20 novembre 1921, p. 10; et « Les Canadiens de '37 », *Le Canard*, 20 novembre 1927, p. 10.

²⁴ Luc Bellemare, *Les réseaux des « lyriques » et des « veillées » : une histoire de la chanson au Québec dans l'entre-deux-guerres par la radiodiffusion au poste CKAC de Montréal (1922-1939)*, thèse de doctorat (musicologie), Québec, Université Laval, 2012, p. 90.

²⁵ L'expression « *old-time music* » fait ici référence à la catégorie mise de l'avant par l'industrie musicale états-unienne – notamment l'étiquette OKeh – à compter du milieu des années 1920 pour commercialiser les musiques vernaculaires et folklorisées créées et produites par des musiciennes et des musiciens blancs. Cette catégorie

*hillbilly*²⁶ et du bon vieux temps de faire une incursion remarquée sur le terrain de la commercialisation des musiques populaires pour le grand public²⁷. Entre 1927 et 1929, des producteurs innovateurs, comme Ralph Peer aux États-Unis et Roméo Beaudry au Québec, font le pari d'enregistrer les airs entonnés, entre autres, par Jimmy Rodgers et par Mary Travers²⁸. De Bristol à Montréal, l'Amérique du Nord devient un terreau fertile pour les producteurs à la recherche de musiciennes et musiciens et de chanteuses et chanteurs associés à un imaginaire ruraliste et nostalgique. Le bon vieux temps, compris ici comme catégorie musicale et théâtrale, est donc tout à fait en phase avec les développements contemporains de la période dans les industries culturelles, autant au chapitre des technologies d'enregistrement et de diffusion que des stratégies de commercialisation.

L'historiographie récente consacrée aux veillées de l'entre-deux-guerres emprunte trois avenues principales pour analyser le phénomène. Luc Bellemare replace ces événements épisodiques dans leur « réseau », c'est-à-dire dans un ensemble de relations professionnelles et d'infrastructures médiatiques qui distinguent les artistes des veillées de leurs homologues associés au réseau des « lyriques²⁹ ». Diane Joly examine pour sa part les veillées à partir de la notion de patrimoine. Les veillées, toutes modalités confondues, auraient contribué à la genèse du processus de patrimonialisation au Québec, en s'inscrivant dans un régime particulier de la conservation et de l'instrumentalisation du passé dans l'espace public³⁰. Laura Risk choisit de son côté d'aborder le sujet en réfléchissant aux processus de catégorisation des genres musicaux. La musicologue prend à bras le corps le « problème des origines » qui

comprend alors des chansons et des pièces musicales d'origines et de styles divers qui ont en commun d'être associés à un imaginaire de la ruralité et, parfois, à un sentiment nostalgique. Cette catégorie est généralement présentée comme précurseure de celle de *Country & Western*.

²⁶ Comme l'expression « *old-time* », le terme « *hillbilly* » est popularisé dans les années 1920 et abondamment utilisé dans les années 1930 et 1940 pour commercialiser les musiques vernaculaires et folklorisées des musiciennes et des musiciens blancs, particulièrement celles et ceux du sud des Appalaches aux États-Unis. J'aurai l'occasion de revenir plus loin dans cet article sur le caractère péjoratif de ce terme au sein des industries culturelles états-uniennes.

²⁷ Denning, *Noise Uprising*, p. 67-107.

²⁸ Lavoie, *Mille après mille*, p. 78.

²⁹ Bellemare, *Les réseaux des « lyriques » et des « veillées »*.

³⁰ Joly, *(En)quête de patrimoine*.

découle de la pratique et de la médiatisation de musiques associées à l'idée de tradition³¹. C'est cette troisième approche qui offre à mon avis les pistes les plus stimulantes pour faire avancer ma réflexion ici.

Reprenant à son compte le modèle de la citationalité présenté par David Brackett dans son ouvrage *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*³², Risk s'est intéressée à la construction, à l'entretien et à la transformation du genre musical folklorique au Québec à partir, entre autres, de l'exemple des veillées du bon vieux temps mises en scène par la Société de folklore de l'Amérique, chapitre de Québec, au lendemain de la Première Guerre mondiale. Elle propose de dépasser le débat stérile sur l'authenticité des différentes formes de musiques traditionnelles popularisées au Québec pendant l'entre-deux-guerres. Pour y arriver, elle critique la notion d'invention des traditions de l'historien Eric Hobsbawm, qui exerce une grande influence sur les recherches récentes portant sur le folklore. Plutôt que d'opposer de « vraies » traditions à d'autres qui seraient « inventées », elle préfère se libérer de la définition de la tradition en tant que répertoire pour se concentrer plutôt sur la « tradition-comme-processus³³ ». Elle évite de la sorte de distinguer l'authenticité des veillées organisées par les folkloristes, comme Marius Barbeau et Édouard-Zotique Massicotte, de celles promues par des entrepreneurs et entrepreneuses et des artistes, comme Conrad Gauthier et Mary Travers.

Risk isole, à partir d'un corpus d'articles de journaux de la période, des pointes d'utilisation et des moments de stabilisation d'expressions comme « traditions populaires » et « folklore ». Elle arrive ainsi à isoler les années 1919 et 1920 comme un moment de « convergence de genres³⁴ » pendant lequel les veillées mises en scène au Québec deviennent des « espaces de jeu³⁵ », où la tradition est un outil de médiation plutôt qu'un synonyme d'origine ou d'antiquité. Ces espaces de jeu génèrent à leur tour de nouvelles citations inattendues, comme la forme des veillées proposée par Gauthier au Monument-National à

³¹ Laura Risk, « La citationalité, la tradition et le problème des origines : regard sur les veillées publiques et le "tradinationalisme" dans le Québec du début du xx^e siècle », *Volume!*, vol. 20, n^o 2 (2024), p. 83-107.

³² David Brackett, *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*, Oakland, University of California Press, 2016.

³³ Risk, « La citationalité, la tradition et le problème des origines », p. 89-90.

³⁴ *Ibid.*, p. 91.

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

compter de 1921 et reprise sur la route par différents artistes au cours des années 1930³⁶. C'est précisément cette forme, comprise en tant qu'espace de jeu et de représentation de l'identité et de la tradition canadienne-française, que je place ici en relation avec les *barn dance shows* états-uniens.

Country Music, U.S.A.? L'historiographie du country aux États-Unis et au Québec

La musique country constitue depuis le milieu du xx^e siècle une composante centrale de la « configuration culturelle nationale³⁷ » des États-Unis, au point où il semble impensable de remettre en doute les origines du phénomène. La présence du genre au Québec serait vraisemblablement, selon cette logique, le produit d'une importation ou, du moins, d'une adaptation ou d'une appropriation. Le country peut en ce sens être comparé au jazz, en ce qu'il est censé représenter une innovation artistique ancrée dans des traditions culturelles propres aux États-Unis et ensuite exportées dans le monde. Or des chercheurs et des chercheuses ont montré que le jazz, avant même de se structurer et de se stabiliser en tant que catégorie musicale et commerciale, s'est développé grâce à des circulations transnationales, entre autres, avec l'Asie et l'Europe³⁸. Un exercice semblable me semble aussi possible dans le cas du country. L'historiographie portant sur les origines de la musique country aux États-Unis peine toutefois à s'extirper d'un certain degré de nationalisme méthodologique³⁹. Le champ d'études semble, en quelque sorte, figé dans le récit de ses propres origines.

En 1968, l'historien Bill C. Malone publiait la première édition de *Country Music, U.S.A.*, une synthèse monumentale consacrée à l'histoire de la musique country aux États-Unis⁴⁰. L'année précédente, en 1967, la Country Music Association (CMA), fondée en 1958 à Nashville, lançait son gala annuel pour récompenser les artistes les plus

³⁶ *Ibid.*, p. 105.

³⁷ Tournès, *Américanisation*, p. 15.

³⁸ Denning, *Noise Uprising*, p. 89-92; et Tournès, *Américanisation*, p. 72-76.

³⁹ Voir Pierre-Yves Saunier, *Transnational History*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013, p. 179. Le nationalisme méthodologique serait, selon l'historien, « [...] 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 ».

⁴⁰ Malone et Neal, *Country Music*.

méritants de l'industrie⁴¹. Le *Journal of Country Music* devient pour sa part, en 1971, la première revue scientifique consacrée au sujet. Il s'agit d'un temps fort de la légitimation et de la stabilisation du genre. Plus de 50 ans et trois éditions supplémentaires plus tard, l'ouvrage de Malone demeure une référence incontournable dans le domaine pour sa rigueur documentaire et, surtout, pour son exhaustivité. William Ferris, de la University of North Carolina à Chapel Hill, en parle même comme de « l'histoire définitive » du country⁴².

L'influence de la périodisation proposée par Malone se fait sentir dans la façon dont les études récentes consacrées au phénomène des *barn dance shows* des années 1920, comme celles de McCusker et de Berry mentionnées en amont, se positionnent toujours dans le champ des recherches sur le country, même si le genre n'est pas encore nommé et structuré à cette époque. Malone choisit de situer la naissance du genre dans les années 1920, au moment où la modernisation des transports et des technologies d'enregistrement et de diffusion permet à des artistes ruraux et soi-disant amateurs, jusque-là supposément boudés ou ignorés par les industries musicales basées dans les grands centres, de se faire entendre en dehors de leurs régions d'origine. L'historien accorde ainsi une grande place à la présence des *barn dance shows* et des interprètes de *hillbilly music* et de *old-time music* dans les programmations radiophoniques de la période.

Or une des prémisses de Malone fait à mon avis défaut. À ses yeux, il semble que les différentes étapes de médiatisation, de commercialisation et de légitimation qui ont cours entre les années 1920 et la structuration du genre dans les années 1940 à 1960 ont servi la cause d'une musique qui existait déjà et qui attendait simplement d'être révélée au grand jour. Il présente les musiques traditionnelles anglo-américaines pratiquées au début du xx^e siècle dans les régions reculées du sud des Appalaches comme la matrice originelle du genre, alors que les musiques cajun, tejano et gospel seraient des influences subséquentes et exotiques⁴³. Cette lecture est affectée par le même biais qui orientait les travaux des

⁴¹ J'ai eu la chance d'aborder cet épisode dans un autre article, en me concentrant sur la présence d'artistes internationaux, notamment le Québécois Willie Lamothe, à cette première cérémonie. Voir Lavoie, « Chansons, identités et solidarités ».

⁴² Malone et Neal, *Country Music*, quatrième de couverture.

⁴³ Bill C. Malone et David Stricklin, *Southern Music/American Music*, Lexington, University Press of Kentucky, 2003, p. 5. Voir également Lavoie, « Chansons, identités et solidarités », p. 56.

folkloristes du début du xx^e siècle, comme Francis James Child, John Lomax et Cecil Sharp : elle tient pour acquis l'isolement géographique et culturel des musiciennes et des musiciens ruraux et montagnards de la fin du xix^e et du début du xx^e siècle, de même qu'elle surestime l'unicité de leurs pratiques artistiques⁴⁴. Des études récentes ont, au contraire, bien détaillé la pénétration des circuits de tournée, des cahiers de chansons et des partitions dans le sud des États-Unis de même que la mixité stylistique du répertoire des artistes de la région⁴⁵.

La parution, en 1997, de l'ouvrage *Creating Country Music: Fabricating Authenticity* de Richard A. Peterson marque une rupture majeure dans l'historiographie et vient corriger en partie l'interprétation problématique de Malone⁴⁶. Le sociologue montre que c'est autour d'institutions comme le *Grand Ole Opry*, qui mettent en scène une grande variété de styles musicaux et d'artistes, que se structure véritablement le genre country. En lisant Peterson, on arrive avec lui au constat que le genre country est en lui-même un appareil de lecture et de relecture de son propre héritage. La qualité des artistes country se mesurerait à leur capacité à renouveler l'expérience d'un produit associé à l'idée de tradition : c'est ce que Peterson nomme la « tradition renouvelable⁴⁷ ». Son approche socioconstructiviste nous invite à considérer les événements recensés par Malone dans les années 1920, 1930 et 1940 pour ce qu'ils sont : des projections à rebours qui frôlent parfois la mythification, qui donnent une profondeur historique et une légitimité culturelle à une industrie en pleine expansion au milieu du xx^e siècle⁴⁸. Cette approche solutionne en partie le problème des origines dans l'histoire de la musique country. Elle prend en compte la diversité des pratiques culturelles, des styles musicaux et des interprètes incorporés dans la catégorie country à partir de la fin des années 1940 et donne ainsi moins d'importance à la filiation du genre avec les pratiques musicales qui l'ont précédé. Or Peterson ne dépasse jamais le cadre national établi par Malone, son enquête se limitant aussi aux États-Unis.

⁴⁴ Filene, *Romancing the Folk*, p. 12-34.

⁴⁵ Karl Hagstrom Miller, *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 23-50 et 121-156.

⁴⁶ Peterson, *Creating Country Music*.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 33. L'expression en langue originale est « *renewable tradition* ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 185-204.

Cette hégémonie du cadre national explique probablement en partie pourquoi la recherche universitaire sur la musique country s'est faite plus rare au Québec. Les débats historiographiques sur le sujet y sont d'ailleurs quasi inexistants⁴⁹. Dans ce contexte, la thèse soutenue par la musicologue Catherine Lefrançois à l'Université Laval en 2013 est arrivée telle une bouffée de fraîcheur et constitue à ce jour la contribution la plus importante sur l'histoire de la musique country-western locale⁵⁰. Lefrançois arrive à déplacer le regard et l'écoute des chercheurs et des chercheuses au-delà des clichés associés au genre. Elle souligne dans ses analyses la modernité du country-western et son rôle dans l'évolution des techniques d'enregistrement au Québec. Elle insiste notamment sur le rôle primordial joué par la radio dans la structuration du genre dans les années 1940 et 1950⁵¹, comme le fait Peterson à propos des *barn dance shows* des années 1920 et 1930 aux États-Unis.

Dans sa thèse et dans les articles scientifiques qui en ont découlé, Lefrançois fait remonter l'émergence de la chanson country-western au Québec à la parution des premiers disques de Roland « Soldat » Lebrun en 1942⁵² et à celle des premiers enregistrements de Willie Lamothe, de Paul Brunelle et de Marcel Martel au lendemain de la Seconde Guerre mondiale⁵³. En faisant commencer la période par les enregistrements de Lebrun, Lefrançois reconduit ainsi l'idée selon laquelle la musique country, avant même que le genre soit stabilisé et structuré à Nashville, peut être définie par certaines caractéristiques,

⁴⁹ Pour un survol complet de l'historiographie locale, voir Catherine Lefrançois, *La chanson country-western, 1942-1957 : un faisceau de la modernité culturelle au Québec*, thèse de doctorat (musicologie), Québec, Université Laval, 2011, p. 5-10.

⁵⁰ À la suite de Lefrançois, j'utiliserai ici le terme « country-western » pour distinguer les modalités du genre produites au Québec. Voir *Ibid.*, p. 5-10 et 24.

⁵¹ Catherine Lefrançois, « À l'assaut de Montréal : les chanteurs country-western dans les studios de la métropole, 1942-1958 », *Mens*, vol. 16, n° 1 (automne 2015), p. 110.

⁵² Catherine Lefrançois, « “Le train qui siffle” : nostalgie et modernité dans la chanson country-western au Québec », *Volume!*, vol. 11, n° 1 (2014), p. 70; et Lefrançois, « À l'assaut de Montréal », p. 109.

⁵³ L'esthétique mise en avant par ces trois derniers artistes est inspirée directement de la popularité des *singing cowboys* en vogue au cinéma depuis le milieu des années 1930, comme Roy Rogers et Gene Autry. Dans ce cas précis, il s'agit donc bel et bien d'un phénomène de transfert. Il s'agit d'une commande des grandes compagnies de disque établies localement, comme RCA Victor et Compo. Lefrançois, *La chanson country-western*, p. 26.

notamment l'interprétation vocale (nasalisation), qui les rattachent aux caractéristiques des musiques associées à rebours au country dans les années 1920 et 1930, impliquant de ce fait que le country existait aux États-Unis avant de s'implanter au Québec.

Or, comme le soutient Brackett, la quête de formes et d'interprètes prototypiques d'un genre musical ne peut mener qu'au repoussement incessant de leur point d'origine⁵⁴. En s'inspirant des visées du modèle de la citationnalité utilisé par Brackett et Risk et en les appliquant à l'historiographie du country, il devient au contraire possible de tracer certaines lignes de partage entre les pratiques culturelles des années 1920 et les processus de structuration qui ont mené à la stabilisation du genre country dans les décennies suivantes.

Aux États-Unis, le terme « *country music* » est utilisé de façon quasi interchangeable avec les termes « *southern folk* », « *hillbilly music* », « *western* » et « *old-time music* » au cours des années 1930 et pendant une partie des années 1940. L'expression « *country & western* », qui vise à englober dans un tout cohérent les musiques « *old-time* » et « *hillbilly* » et celles issues de la mode des *singing cowboys* hollywoodiens, comme Roy Rogers et Gene Autry, est ensuite consacrée par son utilisation dans *Billboard* à compter de 1949⁵⁵. Sa réduction au terme « *country* » se serait pour sa part imposée progressivement au cours de la décennie suivante, notamment grâce à la création de la CMA⁵⁶.

Au Québec, il m'a été possible de constater, grâce à une recherche par mots-clés dans la banque de revues et de journaux numérisés de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), que le terme « *hillbilly* » et sa traduction « montagnard » sont d'usage courant dans les années 1930 et 1940 pour qualifier des spectacles et des interprètes de musiques ruralistes et nostalgiques⁵⁷. Il y a donc des cas où un

⁵⁴ Brackett, *Categorizing Sound*, p. 13.

⁵⁵ Joel Whitburn, *The Billboard Book of Top 40 Country Hits*, New York, Watson-Guptill, 1996, p. 8.

⁵⁶ Pour une étude de la structuration du champ country, voir Peterson, *Creating Country Music*, p. 185-204.

⁵⁷ Il semble que les gens du milieu de la musique aient employé le terme de façon quasi aléatoire avec celui de « campagnard ». C'est le cas notamment de Roger Perry, qui fait la promotion des spectacles et des concerts radiophoniques de ses orchestres dans la région de Québec sous les deux appellations. Voir « Le coin du radiophile », *Le Soleil*, 16 avril 1934, p. 11; et « Le coin du radiophile », *Le Soleil*, 28 juillet 1934, p. 5.

emprunt – ou transfert – de la terminologie états-unienne est sans équivoque et témoigne de l'influence des pratiques développées au sud de la frontière et médiatisées par la radio, les disques, les magazines, les journaux, le cinéma et les circuits de tournée nord-américains. Or l'usage du terme « campagnard » les précède pour sa part de plusieurs décennies. Il est présent dans les médias écrits québécois au moins depuis 1910 pour qualifier certains types de musiques, d'interprètes et de spectacles inspirés de la popularisation de la pratique folkloriste⁵⁸. Il est toujours d'usage pour qualifier les artistes et les numéros des veillées de Gauthier dans les années 1920.

Cette figure du campagnard correspond à bien des égards à celle du *hillbilly* aux États-Unis, aussi médiatisée à partir de la première décennie du xx^e siècle : il s'agit à la fois d'une figure idéalisée découlant de la pratique des folkloristes universitaires et amateurs, qui porte en elle un fantasme de pureté ethnique, sur laquelle on projette des valeurs et par laquelle on promeut des normes sociales; et d'une figure caricaturale du bon vieux temps et de la ruralité, parfois sympathique et parfois dénigrée, réconfortante mais aussi risible, qui offre à un public souvent ouvrier et urbain une médiation décomplexée entre le présent et le passé de même qu'entre les mémoires personnelles et collectives⁵⁹.

Rire du bon vieux temps, ou comment conjuguer la nostalgie du passé au temps présent

À ce stade, cet exercice de croisement aura déjà généré deux constats. La prise en compte des veillées, en tant que pratiques culturelles apparentées à celles des musiciens et des musiciennes *old-time* et *hillbilly* qui composent les *barn dance shows*, vient nuancer le caractère unilatéral et invasif de l'implantation du country-western au Québec dans les années 1940. Les veillées mises en scène notamment par Gauthier de même que la présence de ce dernier et de ses artistes à la radio et sur

⁵⁸ Le 7 février 1910, *Le Soleil* annonce la tenue à Québec d'un spectacle intitulé « Allo! Québécoise » qui promet d'épater la galerie grâce aux effets électriques et aux jeux de lumière du chef électricien, M. E. Monette. Les principales attractions de la soirée sont toutefois les nouvelles chansons de M^{me} Bella Ouellette de même que « les musiques campagnardes de Baptiste » (« Allo! Québécoise », *Le Soleil*, 7 février 1910, p. 10).

⁵⁹ Pour une étude complète de cette figure du *hillbilly*, voir Anthony Harkins, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

disques contribuent à façonner les habitudes d'écoute et de divertissement d'un large public francophone avant même la structuration du genre aux États-Unis. Le *country & western* tel qu'on le connaît à partir de la fin des années 1940 serait en ce sens une nouvelle modalité d'une pratique musicale et culturelle déjà bien implantée de part et d'autre de la frontière. Ce premier constat mène au second : pour mieux comprendre le contexte d'émergence et pour mieux observer l'ensemble des caractéristiques et des potentialités des musiques du bon vieux temps mises en scène et médiatisées au Québec et aux États-Unis dans les années 1920, il faut se concentrer sur l'historicité de ces différentes pratiques. Il faut aussi les écouter et les entendre comme autre chose qu'un folklore à préserver ou que le country en devenir, notamment en replaçant l'accent sur leur contexte, celui de spectacles de variétés où la musique partage la scène avec la comédie.

Pour y arriver, on peut notamment s'inspirer des conclusions de Peterson. En plus d'être un genre qui se définit par des caractéristiques musicales découlant de la composition et de l'interprétation, le country est un phénomène social, culturel et économique qui se structure en tant qu'industrie, en tant qu'écosystème médiatique et en tant qu'éthos politique et identitaire. La conjoncture historique est imbriquée dans sa fabrique. Le genre et l'industrie se sont stabilisés à Nashville, dans un état ségrégationniste, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en pleine montée du mouvement des droits civiques et du contrecoup réactionnaire et raciste qui l'accompagne. Comme le suggère Geoffroy Mann, le country s'est d'ailleurs en bonne partie défini par sa capacité à produire de la blanchité, c'est-à-dire à fabriquer des codes sonores, esthétiques et poétiques qui l'associent à la majorité blanche états-unienne⁶⁰. Cette tendance était déjà présente dès les balbutiements de la commercialisation des musiques *old-time* et *hillbilly* dans les années 1920, des catégories qui étaient explicitement mises en opposition avec celle de *race music*. L'historien Karl Hagstrom Miller qualifie ce processus de « ségrégation des sons⁶¹ », c'est-à-dire la façon dont les industries musicales ont contribué à essentialiser des musiques et des musiciens et musiciennes à partir de leur race putative, faisant fi

⁶⁰ Geoff Mann, « Why Does Country Music Sound White? Race and the Voice of Nostalgia », *Ethnic and Racial Studies*, vol. 31, n° 1 (2008), p. 76. Voir aussi Lavoie, « Chansons, identités et solidarités », p. 59.

⁶¹ Hagstrom Miller, *Segregating Sound*.

de la mixité des pratiques et des formes culturelles alors en cours aux États-Unis en dépit de la ségrégation raciale.

Dans son ouvrage *I'd Fight the World*, l'historien Peter La Chapelle s'est pour sa part intéressé aux relations unissant les musiques *old-time*, *hillbilly* et *country* et les milieux politiques aux États-Unis⁶². L'un de ses résultats de recherche les plus significatifs tient au fait qu'il arrive à montrer que ces musiques n'ont pas toujours été l'apanage des mouvements politiques conservateurs. Entre la fin du XIX^e siècle et les années 1970, des politiciens de gauche et de droite, le plus souvent associés à des mouvements jugés populistes, s'approprient et instrumentalisent les musiques ruralistes afin de construire leur personnalité publique et de s'associer aux classes populaires. La relation quasi synergique entre la droite états-unienne et la musique *country* se consolide, selon La Chapelle, entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1970, notamment grâce à la *Southern Strategy* mise en branle par le Parti républicain et le président Richard Nixon pour faire basculer le vote des États du Sud, traditionnellement associés au Parti démocrate⁶³.

Ainsi, même si des politiciens de droite instrumentalisent les musiques nostalgiques et ruralistes avant la structuration du *country* et que les industries musicales participent à la ségrégation aux États-Unis en créant des catégories basées sur la race, les travaux de Hagstrom Miller, de La Chapelle et de Mann montrent tous que le statut politique des musiques *old-time* et *hillbilly* est instable et changeant dans les années 1920. Cette instabilité s'explique en bonne partie par le statut de ces pratiques dans les hiérarchies culturelles. Elles se définissent et se valorisent par leur association à la culture populaire, mise en opposition à une culture élitiste. Une anecdote tirée de l'histoire du *Grand Ole Opry* est à ce sujet fort révélatrice. Comme on l'a vu en introduction, l'émission diffusée par la station WSM de Nashville à compter de 1925 est d'abord nommée *The Barn Dance Show*. C'est en faisant une boutade à propos de l'ordre de la programmation que George D. Hay aurait fait référence pour la première fois à l'émission en tant que *Grand Ole Opry* en décembre 1927. Hay se moquait alors du fait que le *Barn Dance Show* suivait immédiatement la diffusion sur

⁶² Peter La Chapelle, *I'd Fight the World: A Political History of Old-Time, Hillbilly, and Country Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2019.

⁶³ *Ibid.*, p. 191-232.

les ondes du *Grand Opera*⁶⁴. Cette boutade de l'animateur et le fait que ce surnom se soit implanté montrent que les créateurs de l'émission et son public se solidarisent dans leur rapport narquois aux pratiques qu'ils associent à la culture élitare. Les *barn dance shows* sont ainsi une manifestation concrète des conflits qui découlent de la démocratisation de la culture amorcée par la popularisation des médias de masse au tournant du xx^e siècle et par leur prolifération transnationale après la Première Guerre mondiale.

Ce ton moqueur se transpose d'ailleurs dans le contenu des spectacles mis en scène et radiodiffusés dans les années 1920. La première grande vedette du *Grand Ole Opry*, Uncle Dave Macon, représente l'archétype des personnages masculins mis en ondes lors de la première vague de *barn dance shows* radiophoniques : c'est un banjoïste, mais aussi un acteur comique, vétéran des circuits vaudevillesques, qui offrent des numéros alliant virtuosité instrumentale et commentaires humoristiques. Macon, comme ses contemporains, s'amuse avec son public en évoquant un passé rural à la fois idéalisé et caricaturé. La majorité des chercheuses et des chercheurs mentionnés en amont reconnaissent que les *barn dance shows* étaient des spectacles de variétés où le volet théâtral et comique partageait la scène avec la musique nostalgique et ruraliste. Or c'est davantage ces deux derniers traits que l'on retient pour expliquer l'émergence des *barn dance shows* et donc du country aux États-Unis. Ces spectacles et ces musiques nostalgiques auraient ainsi répondu aux besoins affectifs d'un public déraciné, marqué par l'urbanisation et par l'industrialisation, qui aurait cherché réconfort dans la représentation idéalisée d'un passé plus simple⁶⁵. Prenons par exemple les travaux de McCusker, qui s'est penchée plus précisément sur la construction et la projection des rôles de genre dans les *barn dance shows*. Selon l'historienne, les artistes féminines dans ces spectacles représentent des archétypes idéalisés tels que la mère du

⁶⁴ Malone et Neal, *Country Music*, p. 75.

⁶⁵ Dans leur introduction à un numéro spécial de la revue *Volume!*, Hugh Dauncey et Chris Tinker présentent une revue des définitions offertes à propos de la notion de nostalgie en musique populaire. Parmi celles-ci, je retiens ici celles proposées par les chercheurs et les chercheuses qui associent cette émotion personnelle et collective au déracinement (*homesickness*) et à son caractère doux-amer (*bittersweet*), qui fait osciller son expérience entre joie et tristesse du souvenir ou de la perte d'une réalité objective ou projetée (Hugh Dauncey and Chris Tinker, « Popular Music Nostalgia », *Volume!*, vol. 11, n° 1 (2014), p. 1-2).

sud des Appalaches, travaillante, résiliente et débrouillarde. Ces figures sont, selon McCusker, des véhicules évocateurs d'un passé stable et nostalgique, offertes à un public marqué par les conflits militaires à l'échelle internationale et par les problèmes économiques dans le pays⁶⁶.



Figure 3 – Portrait publicitaire du comédien et musicien Uncle Dave Macon sur le circuit vaudevillesque, vers 1920-1925, gracieuseté du Country Music Hall of Fame® and Museum.

Les veillées du bon vieux temps mises en scène par Gauthier et ses collègues sont elles aussi aux prises avec des enjeux de hiérarchisation culturelle. On retrouve dès leur apparition, et de plus en plus fréquemment au fil de la décennie 1920, des critiques acerbes de ces spectacles, qui sont alors accusés de dénaturer la véritable mission des folkloristes canadiens-français. La critique écrite en 1925 dans les pages de *La Lyre* par Henri Letondal, sous son pseudonyme de Fabio, et maintes fois évoquée dans l'historiographie⁶⁷, en constitue un bon exemple. Il compare les veillées à une « ridicule et inutile parade de “canayens” en perruque carotte, en pantalons rapiécés, en chemise

⁶⁶ McCusker, *Lonesome Cowgirls*, p. 34-37.

⁶⁷ Cette citation est notamment présente dans les travaux de Bellemare, de Joly et de Risk évoqués plus haut.

d'étoffe du pays et en souliers de bœuf⁶⁸ ». Ces attaques n'empêcheront toutefois pas les artisans des veillées de pérenniser leurs activités et même de renforcer leur caractère vaudevillesque et parodique au cours de la décennie suivante.

Dans mes recherches précédentes, j'ai eu la chance de me pencher avec attention sur les activités de tournée de Mary Travers en compagnie de sa troupe du bon vieux temps au cours des années 1930. La carrière et l'œuvre de cette dernière nous offrent plusieurs clés de compréhension sur cette modalité particulière des veillées à laquelle elle s'initie en 1928 sous la gouverne de Gauthier au Monument-National, modalité qui lui a permis ensuite de s'établir dans le paysage sonore et artistique francophone nord-américain et dont elle représente en quelque sorte le paroxysme⁶⁹. Les spectacles de la troupe de Travers et de celle de son collègue, Jean Grimaldi, modulaient le rapport qu'entretenaient les publics rencontrés avec les identités collectives et avec le passé à l'aune de la parodie et de l'humour. Les troupes du bon vieux temps des années 1930 avaient abondamment recours aux thèmes de la nostalgie et de l'identité, mais misaient surtout sur la présence de chansons comiques et de numéros burlesques et vaudevillesques pour attirer le public en salle. Autrement dit, la tradition y était un prétexte et un contexte pour provoquer le rire.

Qu'en est-il des veillées des années 1920? Peut-on projeter sur elles les conclusions obtenues à propos des veillées de la décennie suivante? Même si le caractère humoristique des spectacles organisés par Gauthier et ses collègues est annoncé moins explicitement dans la publicité que dans celle des spectacles de Travers et de Grimaldi quelques années plus tard, on y décèle une orientation similaire. Bien qu'elle évolue au cours de la décennie, la formule des veillées de Gauthier est clairement énoncée dans les journaux dès 1921 : les pièces qui y sont mises en scène seraient en effet « l'heureuse combinaison d'une amusante intrigue de comédie avec nos vieux chants et danses du pays⁷⁰ »

⁶⁸ Fabio, « Le Mois thé[â]tral », *La Lyre*, vol. 3, n° 29 (1925), p. 11.

⁶⁹ Lavoie, *Mille après mille*, p. 65-112 et 266-288.

⁷⁰ « Veillée du bon vieux temps », *Le Canard*, 20 novembre 1921, p. 10.



Figure 4 – Mary Travers (au centre) en compagnie d'Albertine Villeneuve et de Gustave Doiron, Bibliothèque et Archives Canada, Collection de la musique, 1928.

Dès le départ, les articles consacrés aux veillées tentent toutefois de justifier et d'excuser la présence des comédies. Un des procédés justificatifs les plus fréquents consiste à assurer l'authenticité des numéros :

Dans la nouvelle œuvre de M. Conrad Gauthier, « La Ste-Catherine », on verra des vieillards (authentiques et non maquillés) danser des rigodons, des gigue, des « réels » et des quadrilles, chanter des vieux refrains de « chez nous » et conter des histoires de feu follet et de loup-garou *[sic]* dont nous avons tous, pour le moins, entendu parler⁷¹.

On énumère aussi les artefacts ruraux et anciens qui seront présents sur la scène : « [...] ban de «siaux», rouet, ver, poêle à fourneau, séchoir, catalogues, etc.⁷² » À l'occasion de la veillée du 2 avril 1923, les premières lignes du communiqué de presse soulignent que le thème de la

⁷¹ « Veillée du bon vieux temps », *Le Canada*, 10 novembre 1921, p. 4.

⁷² *Ibid.* On remarque notamment la présence récurrente dans les publicités du début de la décennie de l'octogénaire, M. Isaie Leroux. Voir, entre autres, « Veillée du Bon Vieux Temps », *La Presse*, 19 novembre 1921, p. 4; et « Arcade », *La Presse*, 10 août 1922, p. 7.

soirée est « essentiellement canadien⁷³ ». La comédie principale de la soirée, une pièce intitulée « La cabane à sucre » de l'auteur Louvigny de Montigny, est pour sa part présentée comme « un acte foncièrement "pure laine"⁷⁴ ».

Cette tension observable dans la publicité entre patriotisme et humour témoigne des stratégies déployées par Gauthier à la fois pour attirer le public en salle (attrait de la nouveauté, accent mis sur la comédie, usage de mécaniques propres aux spectacles vaudevillesques de la période) et pour entretenir des liens avec les institutions élitaires qui lui assurent un toit au Monument-National et une médiatisation soutenue dans les journaux et à la radio (accent placé sur le caractère moral, éducatif et, surtout, identitaire des spectacles). Dans cette publicité du spectacle du Mardi gras de 1927, on insiste particulièrement sur la respectabilité des spectacles de Gauthier, sur leur valeur artistique et sur leur caractère patriotique. On cherche aussi à se distinguer d'autres itérations des veillées jugées moins authentiques :

Les « veillées du bon vieux temps », que nous devons à l'initiative de M. Conrad Gauthier, ont été fondées il y a six ans à peine, mais elles sont déjà « passées dans nos mœurs » et elles constituent un événement à la fois artistique et patriotique, dont l'importance et la popularité ne cessent de s'accroître. Elles sont d'abord artistiques, parce qu'en outre de leur mérite intrinsèque au point de vue pièce, mise-en-scène et interprétation, elles se sont toujours, malgré leur genre si spécial, maintenues à un niveau de bon goût et de distinction qui laisse bien loin en arrière les facéties supposées « du terroir », dont on nous a depuis longtemps saturés, en certains milieux. C'est du « canadien », mais du propre, du vrai, d'où les extravagances d'idées et de langage sont bannies; et c'est ce qui explique qu'une bonne partie de la clientèle de ces « veillées » se recrute parmi les membres du clergé et des professions libérales. Elles sont aussi patriotiques, puisqu'elles font revivre nos vieilles traditions nationales et donnent à la génération actuelle une salutaire leçon, démontrant à l'évidence que les us et costumes [*sic*] de nos pères n'avaient rien de la frivolité et des excès modernes, ce qui n'empêchait pas nos ancêtres de vivre une vie bien plus gaie et bien plus heureuse que la nôtre⁷⁵.

⁷³ « Veillée du Bon Vieux Temps », *La Presse*, 24 mars 1923, p. 28.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ « Le Mardi Gras », *La Presse*, 19 février 1927, p. 44.

En dépit de ces précautions et de ces justifications, il est évident à la lecture des comptes rendus et des publicités des spectacles que leur fondateur vise, d'abord et avant tout, l'effet comique. Cet aspect ressort particulièrement des commentaires publiés à partir du milieu de la décennie. On peut notamment lire en mars 1924 que Gauthier : « [...] nous fera de nouveau rire aux larmes dans son personnage de Roussin dit "LaS'nette", le maquignon bègue à la jambe de bois, qui s'est marié trois fois et dont les trois femmes sont mortes "pour des affaires de rien"⁷⁶ ». Au Mardi gras de l'année suivante, la publicité assure que Gauthier et sa troupe « nous feront passer une bonne demi-heure de rire continu⁷⁷ ».

Le lexique employé pour décrire les autres pièces auxquelles Gauthier participe outre les veillées trahit son appartenance au milieu de la comédie et du vaudeville. C'est le cas de la pièce *Les plaisirs du hasard* de son collègue Hector Charland, mise en scène à Montréal à la fin de décembre 1925, qu'on annonce comme « un grand succès de rire », dans laquelle Gauthier joue le rôle d'un « savant aliéniste⁷⁸ ». Il est aussi possible de juger du ton des soirées en consultant les titres des numéros présentés. En plus de la reconstitution d'une soirée du Mardi gras, la représentation du 24 février 1925 au Monument-National comprend un « acte canadien » de Napoléon LaFortune intitulé « Mascarade manquée⁷⁹! », un titre en tout point comparable à celui des saynètes burlesques présentées dans les salles de l'est de la ville au même moment.

Par ailleurs, le succès durable des événements organisés par Conrad Gauthier au Monument-National jusqu'en 1941 voile en partie les dizaines d'itérations spontanées et momentanées des veillées, de soirées et de numéros du bon vieux temps qu'on retrouve dans les journaux du Québec dans les années 1920 et qui semblent pour la plupart miser sur la comédie et sur la variété des numéros musicaux et théâtraux pour se démarquer. En décembre 1919, les comédiens et acrobates new-yorkais Bowers, Walters et Crocker offrent au public du théâtre Princess d'assister à « un numéro de grosse comédie, d'acrobatie,

⁷⁶ « Les Sucres », *La Presse*, 22 mars 1924, p. 41.

⁷⁷ « Le Mardi Gras », *La Presse*, 23 février 1925, p. 12.

⁷⁸ « Les plaisirs du hasard », *La Presse*, 29 décembre 1925, p. 8.

⁷⁹ « Le Mardi Gras », *La Presse*, 14 février 1925, p. 38.

de musique et danses campagnardes mélangées ingénieusement⁸⁰ ». Le 26 août 1921, *Le Soleil* de Québec publie de son côté un encart consacré à l'Exposition de Sherbrooke, qui aura lieu du 27 août au 3 septembre. On remarque dans la programmation la participation de « Ted Metz, attraction spéciale du bon vieux temps », pris en étau entre une « exhibition d'animaux sauvages » et « Midget City : les plus petites personnes du monde⁸¹ ». Les spectacles du Cercle Grinchette, qui ont lieu au Loew's de Montréal en février 1923, sont pour leur part annoncés en tant que « numéro spécial de vaudeville », en dépit du fait qu'ils mettent aussi l'accent sur l'authenticité de leurs costumes et de leur répertoire⁸². Parmi les six numéros de vaudeville à l'affiche à l'Impérial dans la semaine du 7 avril 1926, on compte « Honey, un pot-pourri de farces du bon vieux temps » interprété par les « artistes bien connus, Earle-S. Dewey et Mabel Rogers⁸³ ». Dans sa publicité de la semaine du 11 mars 1928, le théâtre Loew's annonce également la tenue sur scène d'un « [e]xcellent [v]audeville comprenant les Menestrels Primrose avec un groupe de célébrités du bon vieux temps⁸⁴ ». Et il ne s'agit là que de quelques exemples; les occurrences du genre abondent dans les journaux québécois de la décennie 1920.

La modalité dominante des veillées au cours des années 1920, celle qui bénéficie de la plus grande couverture médiatique et qui est la plus susceptible d'être connue et appréciée par un large public se caractérise par son identification au milieu vaudevillesque et son recours aux procédés comiques et humoristiques autant dans les numéros musicaux que théâtraux. Le divertissement et l'attractivité y passent bien avant la quête d'authenticité du folklore ou des traditions culturelles qui y sont représentés. Le public de Montréal, de Québec et des autres villes à forte concentration francophone du Nord-Est américain, comme celui du sud et du centre des États-Unis où émergent les premiers *barn dance shows* radiophoniques et les premières vedettes *hillbilly*, est mis en contact avec les musiques du bon vieux temps dans le contexte de spectacles de variétés où le rire est central. On rit en entendant des expressions datées, on rit en voyant ses comédiennes et ses comédiens

⁸⁰ « Nos lieux d'amusement », *Le Canada*, 6 décembre 1919, p. 9.

⁸¹ « Exposition Sherbrooke », *Le Soleil*, 26 août 1921, p. 3.

⁸² « Le Cercle "Grinchette" de La Prairie », *La Presse*, 20 février 1923, p. 2.

⁸³ « Impérial : un programme très intéressant est présenté cette semaine », *Le Canada*, 7 avril 1926, p. 3.

⁸⁴ « Everybody Knows Loew's Good Shows », *Le Petit Journal*, 11 mars 1928, p. 8.

préférés jouer à la bonne mère de famille ou à l'aïeul énergique, on rit en entonnant les chansons à répondre qui sont interprétées dans un contexte caricatural et parodique. Ce qui est mis en évidence pour attirer le public à ces représentations, ce n'est pas seulement la nostalgie, le déracinement ou la révérence aux ancêtres, mais aussi, et peut-être surtout, le plaisir de s'amuser du décalage qui existe entre les pratiques du passé qui y sont dépeintes et le quotidien urbain et moderne dans lequel on évolue.

À la lumière de ces observations, il me semble possible d'isoler deux caractéristiques centrales et pourtant négligées dans l'étude des spectacles du bon vieux temps mis en scène et médiatisés au Québec dans les années 1920 : leur caractère humoristique, décalé et parodique et, corollairement, leur instrumentalisation de l'opposition entre culture haute et culture basse⁸⁵. Cette piste d'interprétation recoupe deux thèses récentes de l'historiographie mentionnées en amont. D'une part, elle soutient la proposition de Risk selon laquelle les veillées mises en scène au lendemain de la Première Guerre mondiale créent des espaces de jeu et de représentation où les artistes et le public peuvent jouer à leur guise avec la notion de tradition. D'autre part, elle prolonge l'argumentation et la réflexion de La Chapelle à propos de l'instrumentalisation politique des musiques *old-time*, *hillbilly* et country aux États-Unis depuis la fin du XIX^e siècle.

Au moment de leur émergence sur la scène nationale aux États-Unis et au Québec, ces pratiques n'étaient pas uniquement et intrinsèquement nostalgiques, conservatrices ou traditionalistes. Ces caractéristiques figuraient parmi l'ensemble des potentialités de ces formes et ont pu s'imposer dans les décennies suivantes en raison de leur appropriation par des individus et des groupes dotés de motivations politiques particulières. Au Québec, les entrepreneurs et entrepreneuses et les artistes francophones, comme Gauthier, doivent entretenir des relations étroites avec différents membres de l'élite religieuse et nationaliste, par exemple la Société Saint-Jean-Baptiste et la Société historique de Montréal, pour bénéficier de leur soutien matériel et logistique. Aux États-Unis, la thématique nostalgique et traditionaliste promue par les *barn dance shows* joue un rôle similaire. Elle leur offre

⁸⁵ Je reprends ici l'expression consacrée de l'historien états-unien Lawrence W. Levine. Voir *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

une protection, une sorte de caution morale dont ne bénéficient pas la plupart des formes de divertissement de la période. La figure des *hillbillies* qui y sont mis en scène au cours des années 1920 et 1930 sert deux fonctions en apparence contradictoires. Comme le soutient Anthony Harkins, le *hillbilly* médiatique réussit à se renouveler à travers le *xx^e* siècle en tant que surface de projection qui sert autant à célébrer qu'à dénigrer le passé états-unien⁸⁶. Je compléterai son argumentaire en ajoutant que le *hillbilly* et, par extension, le campagnard ne sont pas que les objets du rire du public, mais aussi leurs créateurs. Et s'il y a bien une part de violence symbolique dans ce rire⁸⁷, qui contribue à ériger une figure dénigrante de la ruralité, il y a aussi une part d'émancipation de la tradition, qui renforce la capacité du public à mettre le passé à distance et à s'ancrer dans le temps présent.

Conclusion

Ce changement de perspective n'est pas anodin puisqu'il nuance l'interprétation généralement offerte à propos des causes de l'émergence et de la popularité des *barn dance shows* et des veillées du bon vieux temps des années 1920. Si le thème de la nostalgie de la ruralité et si la promotion de l'identité nationale y sont bel et bien présents, ils ne sont pas hégémoniques. Le public nord-américain est mis en contact avec ces modalités particulières des musiques traditionnelles ou folkloriques dans un contexte plus large de spectacles scéniques et médiatisés de variétés où l'humour, la légèreté et la parodie dominent et teintent l'ensemble des numéros musicaux et théâtraux. Les itérations les plus populaires du phénomène comportent toutes une grande part d'humour. Le rapport d'artistes comme Uncle Dave Mason ou Mary Travers avec l'imaginaire du bon vieux temps est caricatural et parodique. On ne fait pas que se complaire dans l'évocation nostalgique du passé et de la tradition; on se joue aussi de la distance et du décalage des normes d'un temps révolu. Il devient dès lors possible d'envisager l'intérêt du public pour les veillées en prenant en compte leur agentivité, c'est-à-dire en se rappelant qu'en dépit du sentiment de déracinement qui peut habiter les populations récemment urbanisées

⁸⁶ Harkins, *Hillbilly*, p. 220.

⁸⁷ Sur les relations entre l'humour et la violence symbolique, lire Julie Dufort, Martin Roy et Lawrence Olivier (dir.), *Humour et violence symbolique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2020, p. 1-70.

de l'entre-deux-guerres, celles-ci sont aussi en mesure de s'adapter et de vivre au diapason de la culture du divertissement qui leur est maintenant accessible grâce à leur nouveau milieu de vie.

Revenons un instant aux questionnements initiaux de cet article : que peut-on espérer tirer de nouveau du croisement de l'étude des *barn dance shows* radiophoniques et des veillées du bon vieux temps mises en scène par Gauthier et ses successeurs? De prime abord, ce croisement m'aura aidé à percevoir une évidence, qui n'avait pas encore suscité beaucoup d'intérêt chez les chercheurs et chercheuses : au même moment et presque au même rythme, en deux langues et en deux territoires politiques différents, et apparemment sans médiation directe entre les deux milieux (p. ex. un producteur, une entreprise, un circuit de tournée particulièrement assignés à ces pratiques), les campagnards et les *hillbillies* qui jouent la musique du bon vieux temps au nord et la *old-time music* au sud passent de la scène à la radio et aux disques dans différentes métropoles régionales nord-américaines, comme Montréal, Chicago et Nashville.

Ensuite, ce rapprochement m'aura permis de suggérer que les pratiques culturelles développées dans l'espace de jeu et de représentation des veillées et des *barn dance shows* révèlent un moment d'instabilité culturelle, identitaire et politique particulier, pendant lequel la potentialité de ces spectacles n'est pas inscrite ou prescrite dans leur forme. Un moment pendant lequel ces pratiques artistiques mises en scène, en ondes et sur disques ne sont pas seulement ou nécessairement le country en devenir ou le folklore à préserver, mais aussi une occasion de faire de la parodie et de l'humour des outils de médiation de l'identité et de l'urbanité. Les constats faits dans cet article ne réduisent d'ailleurs en rien l'importance de la musique présentée dans ces veillées du bon vieux temps au profit de l'humour; ils nuancent seulement le caractère ruraliste, nationaliste et identitaire des spectacles.

Ce croisement aura aussi souligné que les conflits découlant de la hiérarchisation culturelle effective en Amérique du Nord dans les premières décennies du *xx^e* siècle participent à l'émergence et à la définition autant des *barn dance shows* que des veillées. Leur association à la culture basse ne semble pas avoir nui à leur succès. Au contraire, c'est en bonne partie la façon dont elles embrassent leur statut de divertissement populaire et même, dans le cas du *Grand Ole Opry*, dans la manière dont on se joue ouvertement des codes de la culture haute, que ces formes artistiques se démarquent et pérennisent leurs activités.

Finalement, cette prise en compte des différentes potentialités des musiques et des spectacles du bon vieux temps des années 1920, au Québec et ailleurs en Amérique du Nord, nous force à les replacer dans un rapport diachronique qui sépare le moment de leur pratique du moment de leur mise en récit. La projection sur ces pratiques de valeurs et de sentiments particuliers et connotés, comme le conservatisme ou la nostalgie, nous en dit probablement beaucoup plus sur le regard, sur l'écoute et sur les *a priori* des élites culturelles nord-américaines de l'entre-deux-guerres que sur celles et ceux qui les ont pratiquées et qui les ont appréciées. Heureusement, les recherches récentes produites des deux côtés de la frontière, notamment celles de Risk et de La Chapelle, pointent dans la direction d'une plus grande reconnaissance de la complexité des relations entre politique, tradition et identité dans l'histoire des musiques du bon vieux temps au xx^e siècle. À leur suite, je lance une invitation à retourner aux archives pour tenter de mieux écouter et entendre, à travers les écrits, le rire émanant des salles, des studios et des salons où se rassemblaient les publics de ces spectacles scéniques et médiatiques.