

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

**A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600**



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**UNIVERSITY OF OTTAWA / UNIVERSITÉ D'OTTAWA
DEPARTMENT OF MUSIC / DÉPARTEMENT DE MUSIQUE**

**Savoir sur quel pied danser:
La Bottine Souriante, son succès, ses médiations**

par

Sylvie Genest

**Presented to the School of Graduate Studies and Research /
Thèse présentée à l'École des Études Supérieures et de la Recherche
in partial fulfillment of the requirements of the Master in Music (M.Mus.) /
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en musique (M.Mus.)**



**Sylvie Genest
March 1997 / Mars 1997**

University of Ottawa / Université d'Ottawa



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced with the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-20974-1

Autrefois avec aujourd'hui? C'est pas la même chose, mes amis... Y a ben du changement; c'est pas comme dans l'ancien temps!

**Chanson traditionnelle québécoise
interprétée par La Bottine Souriante,
«Y a ben du changement» (1978).**

SYNOPSIS

Cette étude se penche sur l'identité sonore, les pratiques de production, et les médiations propres au cas particulier de La Bottine Souriante, un groupe qui s'inscrit dans le créneau de la musique traditionnelle québécoise. Le thème central est celui du succès dans l'entreprise musicale au Québec.

De facture ethnomusicologique, cette analyse s'appuie à la fois sur une recherche documentaire et une enquête ethnographique menée entre septembre 1994 et août 1996 auprès des musiciens des formations actuelles et antérieures de La Bottine Souriante. Trois modèles explicatifs permettent d'organiser les données recueillies: d'abord, celui de l'esthétisme, qui place le "son" au centre des préoccupations théoriques et qui soutient essentiellement l'hypothèse de l'immanence des forces de la musique; ensuite, celui du sociologisme, qui s'intéresse principalement aux pratiques socioculturelles d'articulation de la musique et qui défend plutôt la thèse d'une réflexion des forces sociales par le phénomène musical; et enfin, celui de la médiation, qui permet de reformuler le questionnement théorique en mettant l'accent, non plus sur des objets sonores ou des pratiques culturelles de production, mais bien sur des opérations qui permettent à la fois aux différents agents d'attribuer un sens à la musique et à la musique de prendre une part active dans l'élaboration d'une identité culturelle donnée.

Dans un premier temps, un chapitre d'introduction présente les grands traits de la carrière de La Bottine Souriante, expose les objectifs et les options théoriques de cette thèse ainsi que les méthodes d'enquête dont elle a profité. Suivent ensuite les trois chapitres de cette étude qui examinent comment le succès peut revêtir différentes interprétations selon qu'on l'observe à travers le modèle explicatif de l'esthétisme, du sociologisme ou de la médiation.

REMERCIEMENTS

Ce projet de recherche a bénéficié de l'appui financier de plusieurs organismes qui ont cru à mon travail et auxquels je m'empresse d'exprimer ma gratitude: le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche du Gouvernement du Québec (FCAR) pour une bourse m'ayant permis de consacrer ma deuxième et dernière année de maîtrise à l'analyse et à la rédaction de ce mémoire; le Centre de recherche en civilisation canadienne-française, qui a assumé les frais de déplacement occasionnés par mes travaux de recherche; l'Université d'Ottawa, qui m'a accordé une bourse d'excellence pour l'année 1995-1996; Monsieur Ernest A. Côté ainsi que les distingués membres du jury qui m'accordèrent à deux reprises la Bourse Ernest Gagnon, décernée chaque année à un chercheur dont les travaux portent sur la "musique s'inspirant de la tradition canadienne-française en Amérique"; et l'Université du Québec à Montréal (UQAM) pour une bourse de perfectionnement du personnel enseignant qui me fut octroyée en septembre 1994.

Toute ma reconnaissance à ma directrice de projet, le professeur Jocelyne Guilbault, qui sut tout autant m'imposer un cadre rigoureux, nécessaire et productif que respecter mes dissidences et mon inépuisable besoin d'autonomie. Sa grande compétence et sa renommée dans le milieu de la recherche comme de l'ethnomusicologie furent pour moi, et demeurent toujours, un exemple et un modèle.

Merci au département de musique de l'Université d'Ottawa, à son directeur, Robert Cram, sa directrice des études supérieures, Jocelyne Guilbault, aux professeurs qui m'ont formée, Lori Burns, Jocelyne Guilbault et

Paul Merkley, et enfin au personnel administratif dont je retiens surtout les noms de Sylvie Gélinas et Linda Bergeron.

Mon enquête auprès des membres de La Bottine Souriante a été grandement facilitée par l'accueil chaleureux et la collaboration généreuse de Françoise Boudrias, gérante du groupe, qui à chaque rencontre m'obligea davantage; et par la contribution désintéressée de Denise Levac, archiviste et agent de tournée, qui m'a rendu avec le sourire mille petits services dont celui de me laisser fouiller dans ses dossiers. Merci à toute l'équipe des Productions Mille Pattes incorporées qui compte encore Lucie Dufresne et enfin Céline Michaud, à qui je dois la très aimable autorisation de réunir sur une bande jointe à ce mémoire des extraits sonores tirés de la production discographique de La Bottine Souriante.

Un remerciement spécial au journal Le Devoir et à sa rédactrice en chef, Lise Bissonnette, pour l'autorisation de reproduire une photographie parue dans l'édition du 25 juin 1976.

Au cours des entretiens formels et informels que j'ai réalisés avec les membres de La Bottine Souriante, outre la documentation consultée et les renseignements recueillis, j'ai eu l'occasion de mesurer la richesse des personnalités de Régent Archambault, Michel Bordeleau, Guy Bouchard, Gilles Cantin, Jean Fréchette, Yves Lambert, André Marchand, Martin Racine et André Verreault. Le privilège de m'entretenir avec ces musiciens me fut toujours accordé avec la meilleure volonté de collaboration; j'en remercie grandement les responsables.

Parmi ceux qui acceptèrent gracieusement de répondre à mes questions, j'aimerais encore souligner la participation courtoise de Jean-François Doré, de Radio-Canada; Daniel Gagnon, de la compagnie de

Distribution Madacy; Michel Veillette, de CFEI, à Saint-Hyacinthe; Robbie Laplante, jeune admirateur de St-Jean-sur-Richelieu; Nathalie Rousseau, admiratrice et observatrice de première loge; Danièle Pettigrew, observatrice critique; et enfin, à titre de professionnels de la musique, Lucie Genest, André Lambert et Gaston Rochon.

Un merci tout particulier à Gaston Rochon dont l'amitié m'honore et dont les conseils me furent toujours profitables, non seulement dans la réalisation de ce projet de maîtrise, mais dans l'accomplissement de ma carrière musicale. Il reste la source de ma très grande admiration.

Mon amitié est toute acquise à ma collègue, Annette Chrétien, dont le cheminement académique a par bonheur rejoint le mien le temps de ces deux années de maîtrise. Nos échanges sont mémorables, les intellectuels comme les culinaires.

Toute ma reconnaissance à mon frère, Christian Genest, pour le temps qu'il a accordé à la lecture de la dernière épreuve de cette thèse. Merci enfin à mes amis, fidèles ou déserteurs, pour les petits mots d'encouragement semés au fil des quelque vingt-huit mois que dura cette expédition intellectuelle.

TABLE DES MATIÈRES

SYNOPSIS	II
REMERCIEMENTS	III
TABLE DES MATIÈRES	VI
LISTE DES TRANSCRIPTIONS MUSICALES	VIII
ET DES EXEMPLES SONORES CORRESPONDANTS	
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	X

INTRODUCTION

Introduction	1
Petite histoire d'une réussite: «Cette Bottine est faite pour marcher!».	2
Bottes de sept lieues: exploration théorique et méthodologique	7
Trouver chaussure à son pied: l'arsenal des modèles explicatifs	9
À propos de la nécessité de mener une enquête ethnographique	14
L'enquête	15
Techniques documentaires	15
Techniques vivantes	19
Notes sur la langue	26
Présentation des informateurs	32

CHAPITRE UN

METTRE LE «SON» EN CAUSE: LE MODÈLE DE L'ESTHÉTISME

Introduction	39
Note concernant les transcriptions sonores	40
Évaluation de l'identité sonore	41
Les instruments mélodiques	47
Les instruments accompagnateurs	53
Le rythme	62
Les voix	67
Les cuivres	71
Le répertoire	73
Des caractéristiques sonores aux effets universels et intemporels?....	81

CHAPITRE DEUX

METTRE UNE CULTURE EN CAUSE: LE MODÈLE DU SOCIOLOGISME

Introduction	86
Conditions socio-économiques favorables: la chance des débutants.	87
Modes de gestion du patrimoine au Québec	91
La musique traditionnelle: un objet de conservation	92
La musique traditionnelle: un objet de consommation	100
Produire le «son des Français d'Amérique»?	109

CHAPITRE TROIS

RÉCONCILIER L'INCONCILIABLE: LE MODÈLE DE LA MÉDIATION

Introduction	118
Assimilation et dissimilation: les duettistes du processus identitaire ...	122
La dynamique de l'amalgame: être à la fois «néo» et «folklorique»....	124
Savoir sur quel pied danser	136

CONCLUSION	140
LISTE DES RÉFÉRENCES	142
DOSSIER DE PRESSE	150
COMMUNIQUÉS ET RAPPORTS DE PRESSE	168
DISCOGRAPHIE	169
VIDÉOGRAPHIE	169
FILMOGRAPHIE	170
LISTE DES PRIX ET RÉCOMPENSES	170
AUTRES ARTISTES: DOSSIER DE PRESSE	171
AUTRES ARTISTES: DISCOGRAPHIE	172

LISTE DES TRANSCRIPTIONS MUSICALES ET DES EXEMPLES SONORES CORRESPONDANTS

n° 1	Thème du «Reel des deux Lisa» (1980) 48 exemple sonore n° 1
n° 2	Reel en mineur sur le mode aeolien 49 Contre-mélodie de «Trinque l'amourette» (1978) exemple sonore n° 2
n° 3	Extrait de «L'acadienne» (1991) 50 exemple sonore n° 3
n° 4	Introduction à l'harmonica 51 «Les trois capitaines» (1983) exemple sonore n° 4
n° 5	Gigue exécutée au flageolet et ornée par l'harmonica 53 «Les patins de Pauline» (1983) exemple sonore n° 5
n° 6	Modèle d'accompagnement de base (A) 54 joué par les pianistes traditionnels
n° 7	Stratégies pianistiques traditionnelles 55 «Nos braves habitants», La Bolduc (1993)
n° 8	Harmonisation de type traditionnel 57 «J'aurai le vin» (1986)
n° 9	Accompagnement de guitare réalisé par André Marchand 57 «J'aurai le vin» (1986) exemple sonore n° 6
n° 10	Exemple d'accompagnement simple au piano 58
n° 11	Rythme syncopé joué au piano par Denis Fréchette 58 exemple sonore n° 7
n° 12	Schéma d'un <i>guaejo</i> ; «Chapeau» (1996) 59 exemple sonore n° 8

n° 13	Accompagnement de contrebasse joué par Régent Archambault .. 61 «Chapeau» (1996) exemple sonore n° 9
n° 14	Figure rythmique de base (A) jouée aux pieds par62 les membres de La Bottine Souriante, notamment Gilles Cantin exemple sonore n° 10
n° 15	Figure rythmique de base (B) jouée aux pieds par63 Louis «Pitou» Boudreault exemple sonore n° 11
n° 16	Association des figures rythmiques de base (A) et (B)65 exemple sonore n° 12
n° 17	Variation de la figure rythmique de base (A)65 «Reel du pendu» (1980) exemple sonore n° 13
n° 18	Variation du rythme des pieds improvisée par André Marchand 66 «Le meunier et la jeune fille» (1986) exemple sonore n° 14
n° 19	Formule originale (C) créée par Michel Bordeleau 67 exemple sonore n° 15
	Réponse <i>brouillon</i> ; «L'ivrogne» (1978) 68 exemple sonore n° 16
	Réponse <i>prudente</i> ; «Sur le pont d'Avignon» (1986)68 exemple sonore n° 17
	Réponse <i>élaborée</i> ; «La ziguezou» (1983)68 exemple sonore n° 18
	Voix typique de Gilles Cantin; «Pinci Pincette» (1978)69 exemple sonore n° 19
	Voix atypique de Michel Bordeleau 69 «Turlutte des 33 voleurs» (1991) exemple sonore n° 20
	Voix de Yves Lambert; «'Dérap' de la guerre» (1991)71 exemple sonore n° 21

Déplacement du reel de l'avant à l'arrière plan sonore	72
Arrangement de Jean Fréchette; «Reel irlandais ou Bees wax, skin sheep» (1991) exemple sonore	n° 22

LISTE DES ILLUSTRATIONS

n° 1	Programme de spectacle du 19 décembre 1976 74 extrait d'un cahier de notes prêté par Mario Forest
n° 2	Liste des titres endisqués par La Bottine Souriante 77
n° 3	Photographie prise sur le site du Mont-Royal108 (Montréal). Festivités de la Saint-Jean-Baptiste, 24 juin 1976. Alain Renaud, <u>Le Devoir</u> , 25 juin 1976
n° 4	Adoption des modes de vie ancestraux; La Bottine 132 Souriante (1977), collection privée de Denise Levac
n° 5	Chemises à carreaux; photographie apparaissant 133 au dos de la pochette du premier disque de La Bottine Souriante, «Y a ben du changement» (1978)

INTRODUCTION

Le thème de ce travail est le succès dans l'entreprise de la musique professionnelle au Québec. Il s'agit d'une étude de cas intéressée à la carrière d'une formation au nom ostensiblement farfelu et falot de La Bottine Souriante, soutenue dans ses efforts par une équipe de promotion, direction et production nommée les Productions Mille-Pattes Inc. Cet ensemble musical qui s'inscrit dans le créneau de la «musique traditionnelle québécoise» est encouragé dans son entreprise musicale et commerciale par l'intérêt des milliers d'auditeurs québécois, canadiens, américains et européens qui ont participé à sa réussite depuis sa naissance en 1976; ce qui, à première vue, semble faire de La Bottine Souriante un sujet pertinent pour cette étude du succès.

Les questions générales qui motivent ma recherche peuvent être formulées comme suit: d'où vient la force de La Bottine Souriante? Quels sont les paramètres de son succès? Quels sont les mécanismes de sa réussite? De façon plus précise, je me demande pourquoi, comment et dans quelles conditions la musique de La Bottine Souriante est parvenue, dans le contexte québécois des vingt dernières années, à résister aux fluctuations du marché et de la mode; à monopoliser des intérêts sociaux de différentes natures; à traverser des frontières culturelles et temporelles; et à renégocier des règles sociales, économiques ou esthétiques qui semblaient inébranlables dans le système de référence où elle s'inscrit.

Il ne faut pas voir dans cette étude des mécanismes de la réussite une tentative de repérer des recettes commerciales, un exercice pour mettre en valeur le génie de musiciens performants, originaux ou particulièrement méritants; ou encore une évaluation des tendances du marché québécois en

matière de consommation. Il s'agit plutôt d'une enquête théorique et ethnographique qui cherche à comprendre l'articulation sonore, socioculturelle et idéologique de la carrière de La Bottine Souriante.

Petite histoire d'une réussite: «Cette Bottine est faite pour marcher!»¹

La Bottine Souriante est née en 1976 de différents mouvements sociaux, culturels, politiques et économiques favorables à son émergence; je pense notamment à la vague folk ayant déferlé sur l'Amérique du Nord entre 1967 et 1978; à la montée nationaliste qui, avivée par la «crise d'octobre» de 1970, aboutit en 1976 à l'élection d'un parti indépendantiste au palier provincial, et en 1980 à un référendum sur l'indépendance du Québec; au mouvement de valorisation de la culture québécoise qui était stimulé par les subventions gouvernementales et qui se trouvait en pleine force autour de 1976; et à l'industrialisation du champ culturel au Québec à partir de 1974. Profitant de ces conjonctures particulièrement propices pour un groupe faisant la promotion de la culture ancestrale québécoise, La Bottine Souriante fit ses premières armes (1976) dans le circuit des bars, brasseries et festivals populaires du Québec pour connaître rapidement un succès envié avec un premier microsillon consacré à l'interprétation de la musique traditionnelle québécoise (1978). Après avoir représenté le Québec dans différents événements d'importance en France, en Suisse et en Belgique, La Bottine Souriante enregistra un second microsillon qui coïncida cette fois avec la défaite du projet d'indépendance proposé par le Parti Québécois (PQ), l'épuisement

¹En octobre dernier, le journaliste Alain Brunet tirait un article qu'il consacrait au groupe: «Cette Bottine était faite pour marcher» (1996). L'expression exploite le sens figuré du mot «marcher» qui signifie alors «produire l'effet souhaité, réussir». En outre, le titre évoque une chanson qui fut très populaire au Québec au cours des années soixante et qui s'intitulait «Ces bottes sont faites pour marcher»; sous cet autre angle, l'expression prend le sens de «faire du chemin, se déplacer».

économique de l'industrie culturelle locale et l'avènement de l'ère technologique en musique populaire (1980). N'ayant pas déclenché les effets escomptés auprès du public québécois avec ce second enregistrement, le groupe roda son style, ses méthodes de travail et les rouages de son organisation pour se constituer dès 1982 une réputation solide dans le réseau nord-américain des festivals «folk». Au cours de cette période intense d'activité sur la scène anglophone (1982-1986), scène qui offrait toute la structure nécessaire à la promotion et à la diffusion des «produits ethniques», les membres de La Bottine Souriante eurent l'occasion d'apprécier tous les reliefs et toutes les zones climatiques du continent nord-américain, du Nouveau-Brunswick à la Colombie-Britannique et du Yukon à la Californie. Par ailleurs, l'ensemble traversa ponctuellement quelques fuseaux horaires dans de nouveaux voyages vers la France (1978, 1979, 1984, 1985 et 1989), la Suisse (1979, 1983 et 1985), la Belgique (1979, 1985) et même le Danemark (1985). Un troisième (1983) et quatrième disque (1986) furent par ailleurs financés et endisqués par le groupe qui créa en 1983 sa propre étiquette.

C'est le cinquième disque (1987) qui relança la carrière du groupe au Québec. Il s'agit d'un enregistrement effectué en direct qui replace la musique traditionnelle dans le contexte d'une fête de famille québécoise. Obtenant dès lors une très grande popularité chez les auditeurs francophones qui firent du disque un outil pour les rassemblements des fêtes de Noël et du Jour de l'An, La Bottine Souriante chercha néanmoins sans tarder le moyen d'exploiter d'autres périodes commerciales en soumettant son répertoire à des expériences d'improvisation. Un sixième disque (1988) fusionnant plusieurs styles musicaux provoqua chez les auditeurs une réaction mitigée: certains perdirent de l'intérêt, d'autres commencèrent à porter une plus grande attention

à la musique soudainement «hybride» et «originale» du groupe. L'industrie canadienne du disque (*Canadian Academy of recording Arts and Sciences*) reconnut pour sa part les qualités techniques et esthétiques de l'album qui se mérita ainsi un JUNO dans la catégorie «Best Roots/Traditional Album» (1989). Le changement d'orientation musicale porta par ailleurs de beaux fruits quand, en 1990, la formation effectua une percée importante auprès du public montréalais, public sévère qui, depuis 1980, était resté indifférent aux chansons à répondre et reels que la formation avait, semble-t-il, toujours traité avec un certain conformisme. Grâce à des arrangements empruntant franchement au jazz des années 20, à la salsa et au blues, La Bottine Souriante suscita peu à peu les critiques flatteuses et les applaudissements qu'elle attendait toujours dans les villes de Québec, Toronto, Winnipeg, Burlington, Denver, Chicago et Pittsburgh. À partir de là, les tournées européennes se multiplièrent (Finlande, Suède et Norvège, 1990; Angleterre, Danemark et Allemagne, 1991; France, régulièrement depuis 1991; Portugal, 1995), et les prix et récompenses commencèrent à affluer.

La reconnaissance de l'industrie du disque se consolida en 1992 avec un second JUNO (Canada) et un premier FÉLIX (Québec) décernés dans la catégorie «Folklore» pour un septième album de facture «ethno-pop» (1991). Peu après la sortie de son huitième disque (1994), La Bottine Souriante reçut par ailleurs trois «Disques d'Or» pour la vente respective de plus de 50,000 copies de ses cinquième, septième et huitième albums. Enfin en 1995, la formation se vit décerner un nouveau FÉLIX pour son enregistrement le plus récent.

Parmi les réalisations les plus significatives du groupe depuis ses débuts à Joliette, La Bottine Souriante put participer au tournage de quelques films ou

séries télévisées produites entre autres par la télévision de Radio-Québec (1979)²; l'union des télévisions nationales de Suisse romande, de France et de Belgique (1982); la télévision publique de Burlington (1983) et de Bâton-Rouge (1984); et et la télévision nationale britannique écossaise (1985). Elle collabora par ailleurs à quelques reprises avec d'autres artistes québécois, dont la troupe de ballet Pointépiénu (1978) et l'ensemble vocal Tudor (1988). La musique de La Bottine Souriante figure aussi sur des albums «édition spéciale» ou «compilation» édités notamment au profit du Festival de Folklore de Nyon, Suisse (1979); de l'Association internationale des Luthiers et Maîtres-Sonneurs, France (1985); et des studios de Peter Gabriel (Angleterre) dans le cadre de la célèbre série «Real World» (1992). Plusieurs prestations publiques du groupe ont en outre fait l'objet de radiodiffusions sur les réseaux locaux et nationaux canadiens et états-uniens.

Dans ses grandes lignes, l'histoire de La Bottine Souriante se distribue donc en quatre espaces distincts: une première tranche d'activités comprise entre juin 1976 et avril 1981 s'inscrit à la fois dans l'axe d'une ère de «valorisation du patrimoine québécois» et dans la foulée d'une période d'effervescence de la culture et de l'identité québécoises qui coïncida avec l'industrialisation du champ culturel au Québec. Un second intervalle s'étirant du printemps 1981 à l'été 1986 se caractérise par les nombreux déplacements du groupe sur le territoire canadien et états-unien, et par la mise en place d'une structure organisationnelle de plus en plus autonome. Un troisième épisode allant de l'été 1986 au printemps 1990 peut être qualifié de «laboratoire» en ce qu'il fut occupé au rodage des méthodes de travail, au raffinement du style musical et artistique, et à la perfection d'un réseau de contacts dans les divers

²Radio-Québec est devenu Télé-Québec au cours de l'année 1995-1996.

points d'intérêts du monde des affaires culturelles, notamment au Québec. Une dernière période, en cours depuis mai 1990, se démarque par la triple reconnaissance des médias écrits, de l'industrie du disque et des auditoires provinciaux, nationaux et internationaux. Ce découpage met bien en évidence, à mon avis, non seulement la constance de la formation dans sa marche vers le succès, mais aussi sa qualité de persévérance qui lui vaut le titre du «'plus vieux groupe' du Québec, toutes catégories confondues» (Drouin 1994). Mieux que toute autre réalisation, la survie de La Bottine Souriante fait la preuve de son succès auprès du public québécois et rend compte des forces qui se jouent à travers son activité.

Outre cette résistance peu commune aux fluctuations de la mode et des marchés culturels, La Bottine Souriante se démarque encore par l'originalité et l'efficacité de son système de gestion, de ses modes d'organisation et de ses méthodes de travail; par la qualité de sa performance sur scène, l'originalité de son style musical et le pouvoir de socialisation de sa musique; par l'influence manifeste sur le plan sonore et professionnel qu'a la formation sur d'autres groupes de musiciens traditionnels au Québec; et enfin par l'effort commun de ses membres, représentants et observateurs pour investir sa musique d'un certain pouvoir symbolique de représentation de la culture québécoise.

En vingt ans, La Bottine Souriante s'est accomplie de différentes manières sur des scènes de différentes importances avec des résultats diversifiés. Sa production musicale a su démontrer des propriétés et des manières de se comporter qui ont suivi les conditions particulières dans lesquelles elle s'est inscrite. Son succès s'est tour à tour manifesté en termes de réussite économique, de reconnaissance du public et des média, de développement des marchés et d'actualisation constante de son produit

artistique et de ses méthodes de travail. Aussi, pour tenir compte de la dimension multiple de la réussite de La Bottine Souriante, le terme «succès» doit-il être élargi à la notion d'accomplissement qui convient mieux à la nature polymorphe de sa réussite musicale, sociale et commerciale.

L'ensemble des constatations présentées jusqu'à maintenant me semble propre à justifier la pertinence de La Bottine Souriante comme sujet d'une étude sur les mécanismes de la réussite. Cependant, ma décision d'opter pour cette formation de musique traditionnelle québécoise ne se défend pas uniquement par la qualité, la quantité et le niveau de ses réalisations; elle s'explique aussi par l'abondance de la documentation qui la concerne, l'accessibilité de mes sources d'informations à son sujet et mon inclination, à titre d'auditrice et de musicienne professionnelle, à la fois pour le dynamisme de ses prestations et pour l'intérêt de sa production discographique.

Bottes de sept lieues: exploration théorique et méthodologique

Afin de mieux saisir les mécanismes de l'accomplissement multidimensionnel de La Bottine Souriante, j'adopterai au cours de cette thèse un regard critique qui me permettra, d'une part, de repérer les approches, les méthodes et les concepts appropriés pour comprendre le sens, les effets, la spécificité ou la valeur de «la musique»; et d'autre part, d'évaluer la pertinence de ces concepts pour une étude de La Bottine Souriante, c'est-à-dire leur capacité à saisir, situer, rendre compte et expliquer les processus qui articulent les différentes formes de son achèvement sonore, social, culturel, commercial, esthétique, économique, politique ou autre. Ma réflexion sera organisée autour des trois perspectives théoriques qui, selon les sociologues Line Grenier (1990) et Antoine Hennion (1993), dominent les études contemporaines en

musique populaire, c'est-à-dire: la perspective de l'esthétisme qui fait de la musique une œuvre sonore presque entièrement autonome; celle du sociologisme qui fait de la musique le médium d'une entité socioculturelle; et celle de la médiation, qui soulève le problème de l'intégration des deux premières perspectives. L'application au cas particulier de La Bottine Souriante des trois modèles d'analyse qui découlent respectivement de ces points de vue mettra en relief leurs propriétés comme leurs limites respectives.

Ce travail me permettra par ailleurs de vérifier une hypothèse récente émise par plusieurs auteurs - quoique dans des termes différents (Grenier 1990; Hennion 1993; Wicke 1995) - hypothèse qui suggère que l'intérêt, les effets ou la valeur de la musique résident plus dans ses *processus* que dans les *objets* sonores ou socioculturels qui l'actualisent. Dans ce contexte, le succès de La Bottine Souriante pourrait être compris comme étant tributaire de son aptitude particulière à actionner différents mécanismes de l'accomplissement identitaire, sonore, social ou commercial.

À la lumière de ce point de vue, je vérifierai une seconde hypothèse énoncée respectivement par les mêmes auteurs qui prétendent qu'il existe deux procédés de base mis en œuvre notamment dans l'accomplissement *identitaire*. Le premier pourrait être reconnu comme étant le *processus d'assimilation* - «the process of similarity» (Grenier 1990: 45); et le second, comme étant le *processus de dissimulation* - «the process of difference» (Ibid.). Dans mon enquête sur les mécanismes du succès, j'observerai comment La Bottine Souriante est parvenue à actionner ce double mécanisme dans différents plans de son activité sociale, musicale, individuelle ou collective et comment la *combinaison* plutôt que l'opposition de ces deux actions joue un rôle déterminant dans sa marche vers le succès.

Trouver chaussure à son pied: l'arsenal des modèles explicatifs.

Sur le plan méthodologique, je tirerai profit d'un commentaire émis par Peter Wicke à propos des conséquences déterminantes que peuvent avoir sur une analyse les différentes conceptions du terme «musique». En effet, il faut reconnaître qu'en dépit de l'emploi généralisé d'une dénomination globale, «la musique» - qui est l'objet d'étude de nombreuses disciplines - se présente comme un phénomène complexe ramifié en de multiples «réalités» ou «représentations». En accuse assurément le foisonnement de ses définitions. Déjà, en 1961 par exemple, Charles Seeger concevait le visage fluide de «la» musique en pas moins de trois plans distincts:

Music must be viewed in three general classes of context. viz: (a) as a concept in the universe of discourse (i.e., of speech-communication); (b) as a phenomenon in the universe of nature; (c) as itself, like speech, a communicatory medium operating within a funded aggregate of traditional communicatory content of its own that can be regarded as a universe of music-communication. (Seeger 1961: 77)³

Alors que toute définition contribue inévitablement à construire la musique en tant que *concept* dans l'univers du discours, on trouve dans les textes académiques, journalistiques ou autres, quantité d'autres définitions qui vérifient, corrigent ou augmentent cette liste présentée par Charles Seeger. Participant notamment au concept de musique «en tant que phénomène dans

³Ma traduction: «La musique doit être conçue en trois classes générales de contexte. viz. (a) en tant que concept dans l'univers du discours (i.e. dans l'univers de la communication verbale); (b) en tant que phénomène dans l'univers de la nature; (c) elle-même, comme la parole, en tant que médium de communication opérant à l'intérieur d'un agrégat important de contenu traditionnel de communication qui lui est propre et qui peut être considéré comme un univers de communication musicale.» (Seeger 1961: 77)

l'univers de la nature» se trouve par exemple l'idée de musique comme «manifestation de sons agréables à l'oreille», définition vulgarisée qui propose de joindre à la description du phénomène naturel un critère de discrimination esthétique. Pour leur part, les dictionnaires de langue française ou anglaise optent pour une définition de la musique comme savoir-faire et insistent plutôt sur la pratique musicale que sur l'objet qui en résulte:

Musique: art de combiner les sons d'après des règles (variables selon les lieux et les époques), d'organiser une durée avec des éléments sonores (Robert éds.1989: 1247).

Certains auteurs s'entendront, par ailleurs, pour concevoir la musique comme un procédé humain de communication et supposer avec plus ou moins d'insistance la présence d'un message codé dans la structure musicale.⁴ C'est le cas des auteurs Jean et Brigitte Massin qui, dans une Histoire de la Musique Occidentale, affirment que «[l]a musique est un langage [dont] le code a toujours suivi l'expérience» (1985: 64); et celui du musicologue Philip Tagg qui propose avec plus de prudence, mais autant de conviction, la définition suivante:

Let us assume music to be that form of interhuman communication in which individually experienceable affective states and processes are conceived and transmitted as humanly organised non-verbal sound structures to those capable of decoding their message in the form of

⁴Cette conception rejoint le troisième volet de la définition de Charles Seeger présentée plus haut. Voir Seeger (1961: 77).

adequate affective and associative response (Tagg 1982: 40).⁶

Selon une autre perspective encore, la musique adopte une dimension culturelle, sociale et même politique, et devient l'instrument par lequel des êtres humains se définissent individuellement ou collectivement. C'est ce que constate Jocelyne Guilbault dans le contexte de la pratique musicale de la population des Îles des Caraïbes:

Music has historically played a vital role in the cultural life of West Indians. Stripped of political and economic power, slaves and indentured workers found solace in music, and from it they built moral strength, developed social networks, and gained prestige in their communities. In such a context, music was not simply entertainment: it served socially and emotionally to nurture and show one's sense of belonging (Guilbault 1996: 1).⁶

Du fait de la diversité de ces regards portés sur «la musique», il faut sans doute conclure en constatant avec la sociologue Line Grenier «the highly polysemic nature of the term 'music'» (1990: 28)⁷. Dans un effort critique de «classification des concepts qui prédominent actuellement chez les théoriciens

⁶Ma traduction: «Supposons que la musique soit cette forme de communication interhumaine par laquelle des états et processus affectifs susceptibles d'être expérimentés de façon individuelle sont conçus et transmis en tant que structures sonores non verbales organisées par l'activité humaine à ceux qui sont capables de décoder leur message sous forme de réponse affective et associative adéquate.» (Tagg 1982: 40)

⁷Ma traduction: «Au cours de l'histoire, la musique a joué un rôle vital dans la vie culturelle des *West Indians*. Dépossédés de tout pouvoir politique et économique, les esclaves et travailleurs sous contrat trouvèrent dans la musique un refuge d'où ils cultivèrent une force morale, développèrent des réseaux sociaux et acquirent du prestige dans leurs communautés. Dans un tel contexte, la musique ne fut pas qu'un simple divertissement: elle servit sur les plans social et émotif à développer et à démontrer le sens d'appartenance» (Guilbault 1996: 1).

⁷Ma traduction: «la nature hautement polysémique du terme 'musique'» (Grenier 1990: 28).

de la musique» (ibid.), cette auteure a proposé une synthèse qui complète efficacement le tour d'horizon entamé dans mon texte par la nomenclature de Charles Seeger (1961):

In my opinion, the notion of music [...] designates distinct observable phenomena and stands for diverse if not irreconcilable objects of research. More precisely, I would argue that it connotes three basic concepts, hereafter referred to as «conceptualized art,» «cultural product» (or practice) and «symbolic system» (or phenomenon). (Grenier 1990: 28)*

Dans le cadre d'une étude qui s'intéresse spécifiquement au succès, lequel de ces concepts me permettra de situer, saisir et analyser les forces de la musique de La Bottine Souriante? Comment juger de l'efficacité de chaque concept pour la compréhension des effets sociaux, commerciaux ou autres de la musique? Puis-je me permettre d'opter pour un modèle explicatif au détriment d'un autre sans avoir au préalable évalué les implications d'un tel choix?

Afin de répondre à ces questions, un premier chapitre s'articulera sur le modèle de l'esthétisme et s'intéressera essentiellement au son produit par La Bottine Souriante. Dans ce cadre particulier, «la musique» sera considérée comme un «objet sonore» capable de s'accomplir indépendamment des conditions socioculturelles de sa production et de sa réception parce que doté

*Ma traduction: «À mon avis, la notion de musique [...] désigne des phénomènes observables distincts et englobe divers sinon d'irréconciliables objets de recherche. Plus précisément, je voudrais défendre l'idée qu'elle représente trois concepts de base, référés ci-après en tant qu'art conceptualisé, 'produit culturel' (ou pratique) et 'système symbolique' (ou phénomène)» (Grenier 1990: 28). Dans son article, la sociologue fait le point de façon explicite sur les principes qui commandent chacun de ces points de vue.

de forces internes et immanentes à sa structure, à sa forme ou à sa substance. Mon travail portera dès lors sur la constitution du son de La Bottine Souriante de même que sur les contraintes et lois propres à certaines pièces de son répertoire révélées dans une étude de cas. Un regard critique sera ensuite posé sur cette perspective de l'esthétisme.

Dans un second chapitre, j'adopterai le point de vue du sociologisme tel que nommé et présenté par le sociologue Antoine Hennion (1993). En accord avec ce modèle théorique, «la musique» de La Bottine Souriante sera cette fois comprise comme un «objet sonore» investi de forces externes transcendant sa matérialité et ne faisant «que» canaliser, représenter ou symboliser l'expérience sociale et culturelle qui la traverse. Dans ce cas, mon étude avantagera nettement l'analyse des pratiques de production et de consommation de la «musique traditionnelle» au Québec et prendra pour cible la période comprise entre 1976 et 1980, moment de gloire locale pour La Bottine Souriante. Le modèle du sociologisme - qu'il ne faut pas confondre avec d'autres approches proposées par la sociologie - fera par la suite l'objet d'un commentaire critique.

À la lumière des conclusions tirées de l'application des modèles de l'esthétisme (premier chapitre) et du sociologisme (second chapitre) sur «la musique» de La Bottine Souriante, un troisième chapitre se tournera enfin vers la solution de *médiation* proposée respectivement par les auteurs Line Grenier (1990), Antoine Hennion (1993) et Peter Wicke (1995). Dans ce contexte théorique, «la musique» de La Bottine Souriante sera conçue non plus comme un objet «fixe» inscrit dans une réalité «unique», mais comme issue d'un processus continu - les médiations - à travers lequel sont construites des «réalités» sociales, musicales et culturelles constamment «mises» et «remises

en cause» (Hennion 1993) par les différentes forces en jeu dans la pratique artistique et professionnelle de La Bottine Souriante. À travers quelques exemples, je montrerai comment La Bottine Souriante a su, jusqu'à ce jour, favoriser la construction de représentations apparemment contradictoires de sa pratique, mais qui toutefois, lorsque observées dans leur complémentarité, semblent avoir permis le maintien d'un intérêt chez le plus grand nombre d'auditeurs et donc, l'accès à la réussite.

À propos de la nécessité de mener une enquête ethnographique.

Parce qu'elle se penche sur l'activité *in fieri* - c'est-à-dire «en cours» - de la médiation, cette étude du succès impose à mon avis un rapport tout particulier aux membres de La Bottine Souriante qui, dans ce contexte, ne doivent plus être «que» les interprètes de manifestations sonores déterminées, mais aussi les médiateurs de toute une pratique musicale dans ses constructions sociales, musicales, politiques, économiques et autres. Comme le suggère Antoine Hennion, dans la mesure où l'on traite de médiations, il devient impérieux d'accorder aux musiciens le «droit à théoriser eux-mêmes leur monde»:

Non que nous n'ayons droit à nos propres médiations, à nos procédures de découpage et de représentation de leur monde, bien au contraire [...]

Le problème n'est pas d'ôter au théoricien le droit à la théorie, mais de l'accorder aussi aux acteurs. (Hennion 1993: 266-7)

Au cours des pages qui suivent, c'est précisément de ces informateurs, du mode d'expression qu'ils ont utilisé en entretien avec moi et du climat dans lequel je les ai rencontrés qu'il sera justement question.

L'enquête

L'enquête réalisée en vue de cette thèse de maîtrise résulte de la combinaison de techniques documentaires et de techniques vivantes, les unes incluant la recherche, la collection, la classification et l'analyse discursive et musicale de documents écrits, sonores et visuels jugés pertinents; et les autres, l'observation directe et active de diverses manifestations musicales, de même que la réalisation d'entretiens formels ou informels avec plusieurs membres de l'équipe de La Bottine Souriante.

Techniques documentaires.

Ma première démarche prit la forme d'une recherche bibliographique balisée de façon grossière par les diverses combinaisons et manipulations des mots clés suivants: musique, folklore, tradition, Québec, identité, nation et culture. Parmi les documents retenus pour leur pertinence et leur utilité, je voudrais signaler les ouvrages de Gabriel Labbé (1995), de Bruno Roy (1991) et de Françoise Tétu de Labsade (1990) qui fournirent respectivement une masse importante d'information sur les praticiens de la musique traditionnelle québécoise; une analyse fouillée de la musique populaire au Québec; et une perspective générale de l'histoire sociale, politique, économique et culturelle du Québec depuis sa colonisation.

Une autre étape de la recherche documentaire a consisté à faire la collection de documents directement reliés à la carrière de La Bottine Souriante. Cette tâche fut grandement facilitée par l'existence d'un fonds d'archives conservé au bureau même des Productions Mille Pattes et qui se compose entre autres de plusieurs coupures de presse, de tous les enregistrements sonores et visuels commerciaux ou inédits, de plusieurs

photographies, de tous les dossiers administratifs et du courrier officiel. Des séances de recherche ont eu lieu à plusieurs reprises, entre autres à l'été 1995 et à l'hiver 1996. Le lecteur peut trouver à la fin de cette thèse la discographie complète de La Bottine Souriante ainsi qu'un dossier de presse assez détaillé.

À ce jour (décembre 1996), la documentation concernant La Bottine Souriante comprend plus de deux cent-cinquante textes informatifs, promotionnels ou critiques rédigés principalement en français ou en anglais, et qui furent: ou bien publiés dans des journaux à petit, moyen et grand tirage (du Joliette Journal au New York Times); ou bien présentés dans des dictionnaires biographiques ou des petites histoires de la musique populaire au Québec (voir Kallmann et al. 1983; Thérien & D'Amours 1992); ou bien parus dans des textes académiques émanant de disciplines variées telles que les études littéraires ou les sciences sociales (voir Aubé 1988; Gauthier 1992).

Au moins une rédaction universitaire porte de façon spécifique sur la carrière de La Bottine Souriante et vient s'ajouter au lot des documents qui constituent le corpus de mon étude. Il s'agit d'un mémoire de maîtrise intitulé «Authenticity and La Bottine Souriante: Québécois Music as Living Tradition», ouvrage déposé à l'Institut de Folklore de l'Université d'Indiana en mars 1991 par son auteure, une ethnomusicologue états-unienne du nom de Linda Clare Breitag. Construit à partir d'une enquête ethnographique effectuée entre août 1986 et novembre 1987, le texte exploite le thème de l'«authenticité» dans la pratique de la musique traditionnelle et prend à témoin la carrière et la musique alors assez conformiste de La Bottine Souriante. Après avoir fait le détail de sa propre formation et exposé les conditions de sa recherche, Breitag fait brièvement état des différentes théories de l'authenticité en force chez les érudits (chapitre un) puis organise les propos de ses informateurs autour de

différentes questions dont celle des compromis qu'imposent à la musique de La Bottine Souriante les «exigences du show business» (chapitre deux); celle des «responsabilités» et des «qualifications» des «porteurs de traditions» (chapitre trois); et enfin celle de l'impact de différents facteurs de nature sociale ou politique sur la transformation ou la conservation de la musique traditionnelle au Québec (chapitre quatre). La conclusion inférée par Breitag suggère la remise en question du concept de «pureté» mis de l'avant par le code éthique de «l'authenticité», un terme qu'implicitement elle utilise dans le sens d'un conformisme aux usages courants ou reconnus et que ses informateurs semblent avoir interprété dans le sens d'une sincérité dans leur engagement artistique. Malgré l'omission de cette distinction qui, à mon avis, aurait été cruciale dans l'argumentation de Breitag, cet ouvrage me fut néanmoins fort utile en ce qu'il documente un aspect important du questionnement que pose l'activité de La Bottine Souriante, celui de la pertinence de certains concepts déployés par les milieux intellectuels en regard de la musique traditionnelle qui ne sont pas adaptés au cas de productions hybrides telle que celle présentée par le groupe. Le document conserve par ailleurs une valeur ethnographique en ce qu'il présente des extraits d'entretiens réalisés il y a plusieurs années sur des thèmes variés et pertinents.

Outre les écrits concernant La Bottine Souriante, des documents concernant la carrière d'autres artistes inscrits dans le champ de la pratique musicale traditionnelle québécoise ont parfois été collectionnés, pour le bénéfice de mon travail, au gré de leur rencontre et rangés dans un dossier témoin contenant essentiellement des coupures de presse et des bandes sonores commerciales. Il fut particulièrement intéressant de voir comment se développaient ou se «décomposaient» dans ces articles des thèmes fortement

exploités dans le cas de La Bottine Souriante tels que l'authenticité, la fête ou le patrimoine québécois par exemple. Certaines comparaisons, musicales ou autres, eurent par ailleurs un effet déclencheur et suscitèrent chez moi une réflexion productive.

Articles de presse, textes divers, publications, transcriptions d'entretiens, photographies et comptes rendus ont d'abord été classés par ordre chronologique de façon à permettre le repérage des individualités successives de La Bottine Souriante. Sur cette base, vingt dossiers ont ainsi été préparés, correspondant à chacune des vingt années de carrière écoulées entre 1976 et 1996. À l'intérieur de chacun de ces dossiers, les documents ont été ordonnés selon les thèmes qu'ils abordaient (carrière, performance, reconnaissance par exemple), et les informations retenues furent compilées selon un schéma couramment utilisé dans les études de communication en raison d'une efficacité particulière dans le cadre d'analyses de contenu (Grawitz 1986: 679). Selon ce schéma, toute information peut s'inscrire en réponse à l'une ou l'autre des six questions suivantes: qui parle? pour dire quoi? comment? pourquoi? à qui? et avec quel résultat?

Des ressources humaines et documentaires liées à d'autres aspects de mes recherches ont, bien sûr, été consultées en cours de route; celles-ci ont nécessairement contribué à forger mon point de vue quant à la musique traditionnelle, la culture ou l'identité québécoises. Je pense par exemple aux publications du Conseil Québécois de la Musique; à celles de l'association Héritage et Patrimoine Vivant du Québec (HPVQ); aux travaux de la chaire pour le développement de la recherche sur la Culture d'Expression Francophone en Amérique du Nord (CEFAN); à ceux du Groupe de Recherche en Citoyenneté Culturelle (GRECC); aux petits cahiers de l'Association pour l'Avancement de la

Recherche en Musique du Québec (ARMuQ)*; au travail du *Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions (CRCCII)*; et aux études de l'Institut Québécois de Recherche sur la Culture (IQRC).

Techniques vivantes

Au cours de mon enquête, j'ai fait la rencontre de plusieurs personnes ressources, notamment des musiciens professionnels et amateurs, des programmeurs radio et des sonoriseurs, et j'ai eu l'occasion de participer à des rencontres informelles, publiques ou privées, avec des membres du noyau et des groupes satellites de La Bottine Souriante. Parmi mes principaux informateurs, se trouvent par ordre alphabétique: Régent Archambault, contrebassiste membre de La Bottine Souriante depuis décembre 1988; Michel Bordeleau, musicien polyvalent membre depuis septembre 1987; Guy Bouchard, violoneux et ethnologue amateur, membre actif d'octobre 1980 à l'automne 1982; Françoise Boudrias, gérante du groupe depuis 1992; Gilles Cantin, guitariste, chanteur et porteur de traditions, membre de juin 1977 à août 1979 et d'octobre 1980 au printemps 1981; Mario Forest, harmoniciste et percussionniste, membre fondateur ayant quitté à quelques reprises pour assumer officiellement la gérance du groupe du printemps 1985 au printemps 1988; Jean Fréchette, saxophoniste et arrangeur à l'emploi du groupe depuis 1990; Yves Lambert, chanteur principal, accordéoniste et seul membre fondateur toujours actif au sein du groupe; André Marchand, guitariste, chanteur et membre fondateur qui quitta définitivement en 1990 après quelques arrêts temporaires; Martin Racine, violoneux présent depuis octobre 1980; et André Verreault, tromboniste invité participant aux activités du groupe depuis

***Depuis son assemblée générale du 19 octobre 1996, l'ARMuQ porte le nom de: Société Québécoise de Recherche en Musique (SQRM).**

1990 environ.

Outre les rencontres individuelles pour fins d'entretien, j'ai eu l'occasion d'assister à différentes activités professionnelles du groupe ou de certains de ses membres, telles que des prestations publiques ou des répétitions dont il me faut signaler les suivantes pour leur intérêt particulier:

Prestations de La Bottine Souriante:

Spectrum de Montréal, décembre 1993,

St-Antoine-de-Tilly, avril 1994

Sherbrooke, avril 1994

Théâtre Le Gesù, Montréal, septembre 1994

Lancement du huitième album, septembre 1994

Bar Salon le Christophe de Victoriaville, novembre 1994

Fête nationale des Québécois à Saint-Jean-sur-Richelieu, juin 1995

Centre Culturel de Drummondville, décembre 1995

Le Clouzo, Saint-Sauveur, juillet 1996 (enregistrement du 9e disque)

Lancement du neuvième album, novembre 1996

Institut de technologie agricole de Saint-Hyacinthe, décembre 1996

Medley, Montréal, décembre 1996

Autres Activités:

Le Festival Mémoire et Racines: Joliette, juin 1995

Le Festival Mondial de Folklore de Drummondville: juillet 1995

Le Festival Provincial de l'AQLF, Saint-Hyacinthe: octobre 1995

Spectacle du conteur Michel Faubert: Saint-Hyacinthe, novembre 1995

La Grande Virée, Festival de musique traditionnelle: hiver 1996

Les Veillées du Plateau: Montréal, hiver 1996

Répétitions en vue de l'enregistrement de «Carte Blanche: Denis Fréchette», mai 1996

Festival de l'Art Vocal, «La Galvaude»: Trois-Rivières, juillet 1996

Les informations recueillies grâce à mes observations lors de ces événements constituent, avec celles fournies par la réalisation d'entretiens, une riche banque d'informations ethnographiques qui couvrent des thèmes diversifiés tels les arrangements musicaux, la publicité, les moyens de financement, la recherche de répertoire, les relations établies avec les journalistes, les tensions émotives entre les membres anciens et actuels de La Bottine Souriante et les projets d'avenir.

Pour des raisons pragmatiques évidentes, je n'ai pu assister qu'à des spectacles donnés au Québec. J'ai dû, en outre, restreindre mes déplacements aux régions qui m'étaient les plus accessibles, c'est-à-dire l'Estrie, la Montérégie, les Bois-Francs, les régions de Lanaudière et de l'île de Montréal. Toutefois, certains enregistrements prêtés courtoisement par Jean Fréchette et André Marchand me permirent de me déplacer dans le temps et dans l'espace pour assister en différé à des spectacles donnés notamment aux États-Unis.

Les renseignements recueillis au cours des événements publics observés répondent surtout aux questions suivantes: quelles sont les pièces du répertoire mises au programme? Dans quel ordre les pièces sont-elles interprétées? Dans quelles proportions retrouve-t-on les chansons, les pièces instrumentales, les pièces originales, les nouvelles versions? Quels sont les commentaires des musiciens entre les performances musicales? Quelle est l'attitude des musiciens sur scène? Quelle est leur tenue vestimentaire, la teneur et la forme de leurs commentaires ou le degré de leur complicité en scène? De quels lieux s'agit-il? De quels types d'auditoire s'agit-il? Quelles sont les réactions spontanées et observables du public? C'est dans la mesure où les réponses à ces questions m'ont permis de reconnaître comment La Bottine Souriante reconstruit chaque fois son individualité et comment elle

réaffirme continuellement son mandat d'ambassadeur de la musique traditionnelle québécoise qu'elles font la preuve de leur pertinence pour cette étude.

Une journée type de cueillette de données a pu généralement débiter avec les premiers sons d'un spectacle et s'achever avec les derniers rappels accordés par les musiciens. À quelques reprises cependant, mon travail s'est prolongé de chaque côté de ces limites, me donnant alors l'occasion d'assister à une prise de son ou à une répétition, de participer aux conversations «de loge» ou aux moments de détente collective en fin de soirée. Ces moments furent toujours particulièrement prolifiques dans la mesure où les conversations autocritiques battaient leur plein et qu'il devenait facile d'observer les divers modes de fonctionnement mis en œuvre par ces musiciens.

Ma présence auprès des membres de La Bottine Souriante fut chaque fois préalablement autorisée par qui de droit et, apparemment, toujours bien acceptée par les musiciens. À ce propos, je distingue chez mes informateurs deux types de réaction à mon égard, réactions provoquées peut-être par le double statut que j'occupais, malgré moi, à ces occasions. D'abord celui d'ethnomusicologue qui, sans vraiment indisposer mes informateurs, semblait toutefois les intriguer, bien que j'aie toujours pris le temps d'expliquer mon rôle et mes objectifs à mes interlocuteurs avant d'amorcer un entretien avec eux. Curieusement toutefois, je n'ai que rarement pu relever dans leurs propos ou leurs attitudes le désir explicite de cerner ou de comprendre ma démarche universitaire, ce qui peut être interprété comme une forme de respect ou, à l'inverse, comme une marque d'indifférence.

Mon second rôle, parallèle au premier, était celui de collègue et amie de certains des musiciens invités du groupe. En effet, au gré de rencontres faites

au cours de ma carrière de musicienne, j'ai eu la chance de me lier d'amitié avec quelques-uns des instrumentistes actuels de La Bottine Souriante, notamment chez ceux qui forment la section des cuivres. Ce fut sans doute ma meilleure porte d'entrée dans le petit monde de La Bottine Souriante, du moins en ce qui concerne l'observation sur le terrain et la collecte d'informations ou de documents. Une certaine familiarité avec quelques personnes a toutefois rendu difficile, voire même impossible la réalisation et l'enregistrement de certains entretiens, même informels, centrés sur les questions de mon travail. Ce fut le cas, par exemple, en janvier 1996 alors qu'une rencontre avait été organisée de façon à réunir à la même table trois des six trompettistes ayant joué régulièrement ou occasionnellement avec La Bottine Souriante. Ces musiciens étaient si bons copains que la conversation dévia continuellement, au point où j'abandonnai l'idée de les interroger ce soir-là. La perspective d'une discussion formelle désintéressa par ailleurs les musiciens qui remirent continuellement notre entretien à plus tard.

Dans tous les cas où des entretiens ont été possibles, ils furent en revanche effectués dans un bon esprit de collaboration. Je laissai chaque fois mes interlocuteurs choisir les conditions et lieux de la rencontre. Ce sont en général des endroits propices à la conversation - tels que des restaurants et des maisons privées - qui furent privilégiés par mes interlocuteurs. À certaines occasions, le ton confidentiel fut même adopté.

Pour permettre à chaque informateur de s'exprimer sur les sujets qu'il connaissait ou qui l'intéressaient de façon plus particulière, j'ai par ailleurs eu recours à l'entretien à réponses libres qui, comme le précise Madeleine Grawitz, se caractérise par «des questions nombreuses, non formulées ou ordonnées d'avance, et dont les thèmes seulement sont précisés» (1986: 723).

Selon Anne-Marie Laperrière (1984: 229-30), ce genre de questionnement convient particulièrement bien aux travaux de type exploratoire qui visent à faire une analyse inductive des données, comme c'est le cas pour la présente étude.

Au cours des entretiens, je fus particulièrement attentive au fait que certains de mes interlocuteurs orientaient la conversation en fonction de ce qu'ils jugeaient plus pertinent, plus agréable ou plus intéressant de discuter. Par exemple, au moins deux musiciens me fournirent des informations sur l'origine, les caractéristiques déterminantes et la valeur culturelle de la musique traditionnelle québécoise là où je demandais de décrire leur expérience au sein du groupe. C'est le cas de Martin Racine qui insista sur l'importance de déterminer l'apport «typiquement québécois» dans notre héritage musical:

C'est important de dire ça: [il]¹⁹ y a une grosse partie de répertoire qui vient d'Écosse, d'Irlande; de la France aussi dans les chansons. Les chansons viennent de Bretagne, de Normandie. Mais c'est c[e] que nous autres on en a fait [qui donne la valeur à la musique traditionnelle québécoise]. (Racine, entretien personnel, mai 1996)

Un autre signifia sa déception quant au type de travail que j'avais entrepris en me suggérant de façon discrète et diplomatique une autre voie d'exploitation de mon sujet:

On m'avait dit que quelqu'un écrivait un *livre*. J[e] pensais qu[e] c'[é]tait

¹⁹Le langage parlé au Québec trouve tout son rythme dans l'élision de certaines lettres ou de certaines syllabes. J'ai tenu à respecter, dans mes transcriptions, la prononciation livrée par mes interlocuteurs. Cependant, pour ne pas nuire à la compréhension du lecteur, j'ai réinséré les parties manquantes en les signalant par des crochets.

un livre romancé sur La Bottine... Ça, ça s[e]rait drôle! Avec des anecdotes, p[u]is toutes sortes d'affaires qui se s[e]raient passées. Ça, ça s[e]rait merveilleux! (Cantin, entretien personnel, avril 1996)

En accord avec sa propre vision d'une analyse portant sur La Bottine Souriante, cet informateur fut d'ailleurs particulièrement généreux en anecdotes, ce qui aiguïsa mes préoccupations en termes éthiques. En effet, bien qu'aucun de mes interlocuteurs ne voulut poser des restrictions quant à mon éventuelle utilisation des informations qu'ils me procuraient, ma propre conscience m'oblige toutefois à ignorer certains détails concernant la vie amoureuse, la santé physique ou mentale, ou les déboires financiers des personnes interrogées ou concernées par les propos d'un tiers. D'autre part, certaines confidences sur les conflits internes de La Bottine Souriante me semblent appeler une certaine censure. Je reconnais cependant que tous les renseignements obtenus ont contribué à construire ma perception du groupe et qu'en ce sens, ils furent pertinents et considérés comme tels.

Par ailleurs, il faut noter que ceux de mes interlocuteurs qui sont le plus rompus aux relations publiques et médiatiques sont conscients de la part de responsabilité qui me revient dans la transcription de leurs entretiens. En conséquence, ils ont généralement appris à mesurer leurs paroles, à faire confiance à l'enquêteur ou à atténuer les situations critiques. Questionné par exemple sur la quiétude qu'il avait que je rapporte fidèlement ses propos, Yves Lambert me répondait:

T[u] as sûrement des idées préconçues en partant. Tu sais où est-ce que tu t'en vas. Tu te sers de c[e] que j[e] va[i]s dire, mais pour ce que tu veux

dire, toé!" (rires). [Ce] [qui] fait que, [il] y a une grosse partie d'interprétation sur laquelle j[e] [n']ai aucun contrôle, t[u] sais. (Lambert, Yves, entretien personnel, janvier 1996)

À mon avis, cette remarque est significative en ce qu'elle m'incite à reconnaître l'incidence de ma propre interprétation sur l'information ethnographique véhiculée. Cependant, pour en réduire un peu les effets, j'ai dû mettre en œuvre les quelques moyens que j'avais à ma disposition. D'une part, dans la majorité des cas, les divers propos et circonstances de leurs émissions ont été minutieusement fixés sur papier, soit sous forme de notes cursives, de comptes rendus synthétiques, extensifs ou signalétiques (Laperrière 1984: 239-40). Les entretiens substantiels ont, quant à eux, fait l'objet d'enregistrements sur bande magnétique et furent ensuite retranscrits intégralement de façon à conserver les termes exacts employés par mes interlocuteurs. D'autre part, j'ai opté pour un respect maximum de leurs modes d'expression en gardant intacte la qualité du français qu'ils ont utilisé.

Notes sur la langue.

À ce propos, il faut observer que la langue française ne se parle pas au Québec comme elle se parle en Louisiane, en France, au Sénégal, en Belgique ou en Syrie. La proximité des États-Unis, la puissance médiatique du monde anglo-saxon, les déplacements et transformations de la population, les différentes législations du domaine linguistique, voilà quelques-uns des nombreux facteurs qui agissent sur l'état du français au Québec¹². Sans être suffisamment distinct du français normatif standard pour être reconnu comme

¹¹Le mot «toé» est mis pour «toi».

¹²À propos de la langue française au Québec, voir Charest (1974); Marchello-Nizia & Picoche (1994: 72-82); et Tétu de Lapsade (1990: 83-109).

entité propre, le «joual» n'en est pas moins l'un des attributs culturels majeurs des Québécois, ce qui implique à mon avis qu'il soit de rigueur d'en tenir compte ici.

La langue des Québécois en est une qui se distingue par ses emprunts tout azimut, du français à l'anglais, du sacré au profane, du passé au futur et du commun au livresque. Parmi les traits caractéristiques de ce «dialecte» employé par plus de six millions de locuteurs, on trouve notamment des archaïsmes, des anglicismes, des néologismes et des jurons très caractéristiques de la langue parlée. Quelques exemples de chacune de ces spécificités permettront au lecteur de se familiariser avec elles et de se rendre compte de leur valeur en terme de contenu sémantique, psychologique et émotif.

Longtemps conservé en Amérique du Nord par la seule tradition orale, le français des Québécois présente sans équivoque les marques de son éloignement - dans le temps et dans l'espace - des instances du français «international» par le lot considérable d'archaïsmes qu'il maintient toujours vivants dans sa pratique quotidienne. Entrent dans cette catégorie les substantifs en -eux, souvent péjoratifs, qui sont venus ponctuer les discours portant sur la musique traditionnelle et colorer occasionnellement le langage familier de ceux avec qui je me suis entretenue.

On trouve par exemple les mots «violoneux», «tapeux de pieds» et «gigueux» qui expriment l'aspect rudimentaire ou la désuétude de certaines pratiques musicales traditionnelles; ou encore les mots «niaiseux», «bébelleux», «swingeux», «trippeux» ou «zigonneux» qu'on utilise habituellement pour désigner des individus qu'on trouverait un peu immatures, sans talent ou très naïfs.

Les mots en -eux s'opposent souvent à d'autres, en -iste ou en -eur offrant à qui en use la possibilité d'émettre un jugement de valeur implicite. Par exemple, Martin Racine qui se dit «violoneux» et non «violoniste» explique ainsi la distinction:

J[e] su[i]s autodidacte au violon. J[e] [n]'ai pas appris la musique. C'est par oreille [que je joue]. C[e] qui est intéressant, dans l[e] monde des violoneux, c'est que chacun le fait par instinct. Les violonistes classiques eux-autres, b[i]en, i[ls] vont étudier, hein: les positions, les coups d'archet, tout ça. Le violoneux lui, i[l] va te jouer ça comme i[l] pense. I[l] [ne] s[e]ra pas censuré sur rien. I[l] va pogner ça, lui, comme i[l] se sent à l'aise. (Racine, entretien personnel, mai 1996)

Michel Bordeleau fournit pour sa part l'exemple du ton péjoratif exprimé par les mots en -eux dans la phrase suivante:

Moi, [il] y a une époque où j'haïssais la musique traditionnelle pour mourir. Les zigonneux, les reeleux... j[e] [n]'étais pas capable! (Bordeleau 1996)

Dans la catégorie des néologismes, il faut souligner le mot «podorythmie» qui désigne, à l'instar de l'expression «tapage» ou «tapement» de pieds, le jeu de talons et de pointes d'un musicien qui marque le rythme avec ses pieds en les frappant sur une planche ou un plancher de bois. J'ai noté les alternatives suivantes, trouvées sur certaines pochettes de disque datant du milieu des années '70: «pédorythmie», «harmonie pédestre» et

«planche de plywood». Ces divers néologismes sont les symboles d'un désir de redonner ses lettres de noblesse à une pratique souvent tournée en dérision, peut-être à cause de son accessibilité. Il est intéressant de voir par ailleurs comment celui qui pratique la podorythmie reste, dans le langage courant, un «tapeux de pieds»; l'usage n'a toujours pas, semble-t-il, consacré les titres de «podorythmeur» ou de «podorythmiste».

Les anglicismes sont pour leur part des preuves tangibles et criantes de la domination des concepts anglo-saxons dans la pratique musicale professionnelle en Amérique du Nord. Le vocabulaire technique de l'arrangeur et de l'ingénieur de son est particulièrement riche de ces emprunts parfois purs, mais plus souvent adaptés à la grammaire française. Par exemple, on peut lire les phrases suivantes tirées des entretiens respectifs avec l'ingénieur de son André Lambert, et l'arrangeur Jean Fréchette:

Généralement quand tu sors un «single», c'est parce que tu veux le «tracker». (Lambert, André, entretien personnel, novembre 1994)

J[e] «build» cette ligne de «brass» là jusqu'au «break» de «brass» qui part avec la même «riff». (Fréchette, entretien personnel, novembre 1994)

Ces extraits pourraient sans doute être traduits avec plus ou moins de justesse par les phrases suivantes:

Généralement, quand tu lances sur le marché un disque ne comportant qu'une pièce extraite de ton album, c'est parce que tu veux faire la

**promotion de cette pièce en particulier auprès des radiodiffuseurs.
(Lambert, André, entretien personnel, novembre 1994)**

Je développe peu à peu ce thème, donné aux cuivres, jusqu'au solo de la section des cuivres qui débute par ce même motif rythmique et mélodique. (Fréchette, entretien personnel, novembre 1994)

Mais, d'une part, le français en usage au Québec n'offre pas toujours d'équivalent du point de vue de la forme et du sens précis de certains termes empruntés à l'anglais, comme c'est le cas par exemple pour les mots «tracker» (prononcer «tracké»), «jammer», «groove», «single», «walking» etc., de telle sorte qu'il devient difficile de «rectifier» mes informateurs sans risquer de faire dévier leur pensée ou le sens de leurs commentaires. Dans les cas où ce sera nécessaire, une note indiquera au moins au lecteur le sens probable du terme employé.

Les jurons ont ponctué la conversation de plusieurs de mes interlocuteurs. Ils sont le signe d'une certaine aisance en cours d'entretien dans la mesure où ils appartiennent habituellement au langage familier. Ils marquent tantôt la surprise, l'ardeur à défendre une idée, la désapprobation, la prise de position, servent à appuyer un commentaire, remplacent les superlatifs ou viennent simplement s'ajouter aux attributs d'une personnalité moulée sur «l'identité québécoise». Les mots représentant des objets du culte religieux tels que Hostie, Calice, Christ, Ciboire ou Tabernacle sont souvent transformés de façon à en moduler l'impact ou en nuancer le sens; on trouve alors de nombreux dérivés du genre «esti», «câlik», «christi», «cibole» ou «tabarnouche». Ces petits mots portent souvent tout le sens d'une phrase,

comme c'est le cas dans l'exemple qui suit:

Quand un vieux chantait ses chansons, ahl cibole, tu l'écoutais en tabarouettel (Bordeleau, entretien personnel, janvier 1996)

Enfin, il faut savoir que les Québécois pratiquent la diglossie, c'est-à-dire qu'ils alternent l'usage du français international - surtout réservé aux communications écrites ou officielles - et du joual employé dans la vie de tous les jours. Cette pratique a donné lieu à des phrases curieuses qui me permettaient de comprendre à qui de l'ethnomusicologue ou de la copine mes vis-à-vis voulaient adresser leur message. Il est difficile de donner un exemple écrit de ce mécanisme, le ton de la voix et la qualité de prononciation y faisant pour beaucoup. Mais la phrase suivante en donne tout de même un aperçu intéressant:

**Je comprends: la phobie de la foule, c'est un phénomène important...
Mais t[u] sais, j[e] veux dire, t[u] as toujours la possibilité d'êt[re] à côté du
band, comme nous autres. (Boudrias, entretien personnel, janvier 1996)**

Selon certains enquêteurs, «les expressions typiquement privilégiées par les acteurs constituent des sources précieuses de dépistage de leur univers symbolique» (Laperrière 1984: 239), et en ce sens, il ne faut surtout pas les sous-estimer. En effet, force est de constater que les archaïsmes, néologismes, anglicismes et jurons relevés dans les propos de mes informateurs constituent les traits distinctifs d'une certaine identité culturelle québécoise et qu'il serait

peu respectueux de les censurer ou de les banaliser. Si certains rituels de normalisation de la langue poussent en général les journalistes et autres chroniqueurs à retoucher les propos de leurs informateurs, et ce, surtout lorsqu'ils sont tenus dans un français non reconnu par l'Académie de la langue française ou exprimés sur un mode méprisé tant par la morale catholique romaine que par l'élite intellectuelle en place, c'est pour ma part en faux que je m'inscris contre cette pratique, préférant de beaucoup les sacres, la mauvaise construction syntaxique et les anglicismes au bâillon.

Présentation des informateurs

Le fait que mes observations aient porté sur un artiste *collectif* dont la composition fut modifiée à plusieurs reprises en vingt ans de pratique professionnelle est venu donner un tour particulier à mon enquête. L'instabilité du personnel de La Bottine Souriante, de même que la nature plurielle de sa constitution, m'obligent en effet à me positionner quant à certaines questions liées aux politiques de représentation, notamment en regard d'une hiérarchie à respecter entre les différents paliers de son activité (production, gestion, animation) et les diverses périodes de sa production musicale; ou quant à l'importance relative de ses musiciens sur le plan des rôles, des compétences, de l'expérience, du niveau d'implication ou de la personnalité de chacun d'eux.

Mon choix constitue sans doute une première médiation forgée sur le souci de recueillir des informations et des commentaires portant sur l'ensemble des époques et des aspects de la carrière de La Bottine Souriante. Une représentation des différents rôles musicaux identifiés au sein de l'équipe m'a semblé réclamer un échantillonnage effectué tout autant auprès des musiciens «membres» que des musiciens «invités», des «accompagnateurs» que des

«solistes», des «animateurs» que des «organisateurs», des «instrumentistes» que des «administrateurs». À cet effet, j'ai rencontré plusieurs informateurs qui, chacun à leur façon, ont pris une part importante dans l'édification des diverses individualités du groupe, tant sur le plan musical que structurel ou commercial.

Yves Lambert (1976-1996)¹³

Accordéoniste et harmoniciste dynamique, animateur coloré et chanteur principal du groupe depuis plusieurs années, celui qu'on appelle aussi «Bébert» est en fait le seul membre fondateur du groupe toujours actif en 1996, ce qui lui donne sans conteste le crédit de bien connaître l'histoire, le répertoire et les modes de fonctionnement de la formation. Par ailleurs, depuis 1990 environ, le musicien autodidacte est devenu pour le public comme pour les journalistes le «leader à l'éternel chapeau» (Marsolais 1995), bien que son rôle de premier plan ne soit pas, du moins encore, officialisé par un titre ou des privilèges au sein de l'organisation. C'est en revanche sa prestance sur scène, sa participation à presque tous les entretiens avec les médias et ses talents d'animateur, de musicien, de chanteur et d'homme d'affaires qui en font aujourd'hui l'un des visages proéminents du groupe.

Gilles Cantin (1977-1981)

Chanteur, guitariste des premières heures de La Bottine Souriante, Gilles Cantin fut l'âme du groupe entre 1977 et 1981 grâce à son expérience et ses talents musicaux. Issu d'une famille où certaines traditions musicales se sont perpétuées jusqu'à ce jour, ce «porteur de traditions» fut non seulement la source précieuse du premier répertoire de chansons et de reels de La Bottine

¹³Pour chaque musicien présenté sous cette rubrique, les chiffres entre parenthèses indiquent la période où celui-ci fut actif au sein de La Bottine Souriante.

Souriante, mais la voix et le génie qui provoquèrent ses premiers succès. De quelques années plus âgé que ses collègues, il joua auprès d'eux, bon gré, mal gré, le rôle de mentor musical pendant tout le temps de sa participation, ce qui l'exposa aux critiques et le mena par ailleurs dans une situation personnelle précaire, ayant volontairement endossé les risques et déboires financiers qu'avaient impliqués certaines décisions collectives. C'est avec amertume et regret qu'il abandonna sa participation à La Bottine Souriante en 1981 malgré les sollicitations répétées, non pas de ses partenaires musiciens, mais de ses plus fidèles admirateurs qui voyaient en lui l'incarnation du succès du groupe.

André Marchand (1976-1990)

Membre fondateur officieusement responsable du nom de la formation, André Marchand participa au groupe à titre de musicien jusqu'en 1990, puis y revint sporadiquement en tant qu'arrangeur, compositeur et ingénieur de son. Le guitariste occupe une grande place dans l'histoire de La Bottine Souriante, quoiqu'en entretien, il fut lui-même assez discret sur l'impact de sa contribution musicale, humaine et professionnelle. Ce sont ses idées d'harmonisation, sa voix et son jeu instrumental, son humour particulier dans ses commentaires auprès du public anglo-saxon et sa persévérance à donner des détails ethnographiques qui ont laissé les marques les plus profondes de sa présence dans toute la production de La Bottine Souriante, mais de façon particulièrement remarquable dans celle qui fut révélée entre 1982 et 1988.

Michel Bordeleau (1987-1996)

Michel Bordeleau est à la fois un musicien polyvalent, un compositeur

talentueux et une source stimulante d'idées au sein du groupe. Ce «mordu» du style québécois ne se considère pas lui-même comme un «vrai» musicien traditionnel d'après les critères d'authenticité en vigueur dans son milieu immédiat. Ses collègues le perçoivent comme «l'idéaliste du groupe» et le public le considère comme «le bon gars, ben sympathique». Sur scène, sa personnalité discrète se change en charisme et sa timidité apparente en énergie physique peu commune. Sa performance lui attire l'attention du public comme celle des critiques qui sont en voie d'en faire une espèce de héros du folklore en insistant sur les 15 000 coups de pied qu'il donne chaque soir de spectacle.

Martin Racine (1980-1996)

Entré dans l'équipe de La Bottine Souriante par le biais d'un groupe provisoire (Harlapatte) qui réunissait trois de ses musiciens fondateurs, Martin Racine est un autodidacte qui apprit à jouer du violon par imitation grâce à un instrument emprunté au Cégep qu'il fréquentait à l'époque du retour aux sources de la culture québécoise (1970-1980). Son talent naturel lui permet de mémoriser quantité de mélodies ornées qu'il utilise, soit en contrepoint par affinité tonale et rythmique dans les chansons à répondre, soit comme thème primaire ou secondaire dans des reels qu'il interprète à l'unisson avec l'accordéon, l'harmonica ou le saxophone. Lorsqu'en entretien avec les critiques, enquêteurs et journalistes, ses commentaires sont surtout de nature musicologique et montrent comment le musicien défend son rôle à travers celui qu'occupe son instrument dans le style traditionnel.

Guy Bouchard (1980-1982)

Expérimenté dans la recherche de répertoire auprès des porteurs de tradition comme dans les centres de documentation universitaires, Guy Bouchard fut un musicien discret pratiquant le chant, la guitare et le violon. Il fit quelques arrangements musicaux, mais travailla surtout à développer des contacts dans le réseau folk nord-américain. Son passage au sein du groupe fut bref, mais ses liens avec le milieu traditionnel persistent encore aujourd'hui, notamment grâce à différentes activités de promotion et de diffusion sur le réseau Internet.

Mario Forest (1976-1988)

Musicien du dimanche, Mario Forest fut des toutes premières heures de La Bottine Souriante. Ce sont ses qualités d'organisateur qui lui permirent d'assurer la gérance du groupe tout en étant musicien. Ses préoccupations de gestionnaire et de promoteur le poussèrent à négocier des contrats de plus en plus avantageux pour la formation auprès des compagnies de disques jusqu'au moment où fut créée l'étiquette Mille-Pattes (1983). Son implication dans le milieu de la musique traditionnelle s'est poursuivie depuis son abandon de La Bottine Souriante à travers l'organisation d'événements, dont celui du Festival Mémoires et Racines instauré dans la région de Joliette depuis juillet 1995.

Régent Archambault (1988-1996)

Entré dans La Bottine Souriante en 1988 à la suite d'une participation à titre de musicien invité lors de l'enregistrement du cinquième album du groupe, Régent Archambault est l'un des rares membres officiels qui possède une formation musicale académique. Il a acquis celle-ci au Cégep de Joliette et à

l'Université de Montréal où il s'intéressa notamment au jazz et à la musique baroque. Sa participation au sein de l'équipe est venue modifier le rôle musical des guitaristes ou du pianiste du groupe à des moments critiques de son développement stylistique. À l'instar de Martin Racine, c'est quand il parle de son instrument que Régent Archambault décrit le mieux son rôle, ses ambitions, ses compétences et sa place dans la hiérarchie sociale du groupe.

Jean Fréchette (à contrat)

Saxophoniste, arrangeur et directeur musical, Jean Fréchette est musicalement responsable de différents éléments harmoniques et rythmiques propres au style actuel de La Bottine Souriante. À titre de directeur musical, il assume par ailleurs toutes les tâches d'écriture musicale proprement dites, notamment celle qui consiste à concevoir les partitions des cuivres qui accompagnent la Bottine Souriante dans ses prestations sur scène et sur disque depuis 1990 environ. Le talent et les compétences de Jean Fréchette lui méritent le respect de la critique internationale de même que celui des membres du groupe qui, tout en reconnaissant l'importance de la contribution de l'arrangeur dans le succès de La Bottine Souriante, ne lui ont toutefois pas encore accordé le statut de «membre en règle» qu'il réclame depuis plusieurs mois. En fait, Jean Fréchette reste, encore à ce jour, un «musicien invité» ou «engagé» par La Bottine Souriante. Des négociations sont en cours à ce sujet.

André Verreault (à contrat)

Musicien pigiste de la région de Montréal, André Verreault fut engagé pour une première fois par les musiciens de La Bottine Souriante dans le cadre d'un spectacle qu'ils donnèrent dans la métropole québécoise, au Club Soda

(1989). La section des cuivres à laquelle il participa alors aux côtés du tromboniste basse Robert Ellis, du trompettiste Laflèche Doré¹⁴ et du saxophoniste Jean Fréchette marquait le changement d'orientation du groupe de musique traditionnelle. André Verreault participe depuis aux tournées québécoises, américaines et européennes de l'ensemble.

Françoise Boudrias, (à contrat).

La tâche de Françoise Boudrias consiste à coordonner les activités de La Bottine Souriante sur scène, sur disque et auprès des médias. Elle occupe le poste de gérance depuis 1992 environ, moment où elle fut engagée par les Productions Mille Pattes Inc., une entreprise dont tous les actionnaires sont des membres de La Bottine Souriante. L'image et la rentabilité de l'artiste reposant en partie sur les épaules de Françoise Boudrias, celle-ci doit mettre à profit à la fois son instinct, sa sensibilité et ses connaissances en arts visuels, par exemple, pour parvenir à ses fins commerciales. Elle cherche en outre tous les moyens financiers, médiatiques, artistiques ou autres pour construire la renommée du groupe. La difficulté de son travail réside, selon sa propre analyse, tantôt dans la fragilité, tantôt dans l'intensité des rapports humains qui s'établissent nécessairement entre elle et tous ceux avec qui elle a affaire, qu'il s'agisse des promoteurs, des admirateurs ou des artistes eux-mêmes.

¹⁴Depuis le décès de Laflèche Doré en 1993, c'est Jocelyn Lapointe qui assume le rôle de trompettiste au sein de La Bottine Souriante.

CHAPITRE UN

METTRE LE «SON» EN CAUSE: LE MODÈLE DE L'ESTHÉTISME

Introduction

Pour prendre un point de départ qui s'accorde bien à la longue tradition académique occidentale, je supposerai, dans ce premier chapitre, que les forces de la musique de La Bottine Souriante lui viennent essentiellement de la nature et de la structure des objets sonores dont elle use pour se manifester au public depuis vingt ans. Pour ce faire, j'adopterai le point de vue de l'*esthétisme*, modèle théorique qui fut recensé par Line Grenier sous le nom de «musique en tant qu'art conceptualisé» (1990: 29-32).

Lorsque compris selon ce modèle, le «son» en lui-même évoque des significations et des affects qui sont considérés comme étant immanents à sa nature et constitution (Wicke 1995). Dans cette perspective théorique, la musique est alors conçue comme étant fondamentalement un phénomène sonore, acoustique, dont le rayonnement social et culturel n'est pas essentiel à la compréhension des mécanismes. Line Grenier résume:

The [view of music as conceptualized art] can be considered as *the* traditional view on music, not only because its origins can be traced back to Ancient Greece, but because it has for a long time exerted a quasi-monopoly on most academic and formally sanctioned conceptualization of music. [Although] these theories do not deny the fact that music has, indeed, something to do with culture and society [...] they tend to assert that 'music itself' can be defined without any further reference to social

and cultural dimensions. (1990: 29-32)¹

Selon ce point de vue, c'est exclusivement dans les constructions et relations des composantes mélodiques, modales, harmoniques, rythmiques, formelles ou orchestrales déployées dans les reels et chansons à répondre de La Bottine Souriante qu'il me faut chercher les sources de sa réussite, les secrets de son efficacité, les formes de sa «beauté» ou les fondements de sa signification. Mon travail consiste dès lors à évaluer l'*identité sonore* de La Bottine Souriante.

Note concernant les transcriptions sonores

Les membres de La Bottine Souriante travaillent essentiellement dans les règles de la tradition orale, c'est-à-dire sans partition. C'est la raison pour laquelle j'ai dû réaliser moi-même toutes les transcriptions nécessaires à mon analyse. Par ailleurs, puisque la musique de La Bottine Souriante subit de constantes métamorphoses, les transcriptions jointes à ce chapitre ne doivent en aucun cas être considérées comme exhaustives. Il s'agit plutôt de schémas conçus spécifiquement pour cette étude et qui, dans cette mesure, n'ont d'autre raison d'être que la représentation des éléments utiles à mon propos.

¹Ma traduction: «Le [principe de la musique en tant qu'-art conceptualisé] peut être considéré comme étant le point de vue traditionnel sur la musique, non seulement parce que son origine remonte à la Grèce Antique, mais parce qu'il a longtemps exercé un quasi monopole sur la plupart des conceptualisations académiques et formellement consacrées. [Quoique] ces théories ne nient pas le fait que la musique ait, assurément, quelque chose à voir avec la culture et la société [...] elles ont néanmoins tendance à poser que la 'musique en elle-même' puisse être définie sans plus de référence aux dimensions sociale et culturelle.» (Grenier 1990: 29-32)

Évaluation de l'identité sonore

Quelles sont les caractéristiques dominantes du «son» produit par La Bottine Souriante? Quel créneau stylistique sa musique épouse-t-elle essentiellement? Quelle est l'identité sonore de la production musicale de La Bottine Souriante? À travers les voies que lui dégagent Les Productions Mille-Pattes, La Bottine Souriante se décrit elle-même comme un groupe de «musique traditionnelle québécoise»; ce que confirment les extraits suivants tirés des communiqués de presse émis par le groupe et ses représentants à l'intention des médias et producteurs nationaux et internationaux:

La Bottine Souriante, nom farfelu [...] exprimant l'état d'esprit qui transpire de la musique traditionnelle du Québec à travers la fête, la joie et la danse (Texte promotionnel, 1981).

Illustrant avec brio la vitalité de la tradition canadienne-française, La Bottine est devenue, depuis quelques années, le chef de file des groupes de musique traditionnelle du Québec (Texte promotionnel, 1991).

La Bottine Souriante diffuse la culture traditionnelle québécoise à travers le monde (Texte promotionnel, 1994).

Chef de file dans la diffusion de la musique traditionnelle et modèle pour une jeune génération de musiciens (Texte promotionnel, 1996).

Bien que cette appellation de «groupe de musique traditionnelle

québécoise» puisse être efficace sur le plan commercial et publicitaire, elle ne suffit toutefois pas sur la plan ethnomusicologique à décrire le phénomène sonore, social et commercial qui émane de La Bottine Souriante: en fait, la complexité artistique de la formation - qui se manifeste sur tous les plans de son activité - oblige la plupart de ses commentateurs à user de périphrases pour décrire sa musique. Illustrent bien ce fait les expressions suivantes, classées par ordre chronologique, et qui parlent tour à tour d'un style: «qui respecte toute la pureté de la musique traditionnelle» (Samson 1981); né «from a happy mixture of French, Scottish, Irish and English folklore» (Anon., 1987)²; qui se trouve «full of Quebec cowboy blues» (Lundy 1988)³; où se côtoient des pièces «d'inspiration classique», «qu'on peut qualifier de 'fusion'» ou qui s'apparentent «à ce qu'on appelle la musique New Age» (Tanguay 1988); qui emprunte quelques «elements of 1920s jazz and swing» (Jones 1990)⁴; qui épouse «les rythmes latino-afro-antillais» (Leblanc 1994); qui nage «dans l'océan des métissages folklo-jazzy-latino-afro-québécois» (Cormier 1994); ou encore, qui reste près de la «pure rural roots music» (Kelly 1994)⁵, même quand le groupe parvient à animer son public «without the help of electric guitars or a drum kit» (Ibid.)⁶. Ces quelques expressions, transmises par la voie de journaux québécois, canadiens ou états-uniens entre 1976 et 1994, font efficacement état, à mon avis, de la quantité et de la diversité des champs sémantiques utilisés par les journalistes pour construire chez leurs lecteurs une idée particulière du «son» déployé par La Bottine Souriante à divers moments de sa carrière.

²Ma traduction: «né d'un heureux mélange de folklore français, écossais, irlandais et anglais» (Anon., 23 mars 1987)

³Ma traduction: «plein de blues cow-boy du Québec» (Lundy 1988).

⁴Ma traduction: «des éléments du swing et du jazz des années vingt» (Jones 1990).

⁵Ma traduction: «musique folklorique rurale pure» (Kelly 1994).

⁶Ma traduction: «sans l'aide d'une batterie ou de guitares électriques» (Kelly 1994).

Depuis quelques années (1994), les représentants de La Bottine Souriante utilisent aussi les termes «rock'n reel» et «ethno-pop» pour qualifier leurs productions; des termes qui, s'ils restent indéfinis sur le plan musical, suggèrent néanmoins l'idée d'un métissage. Selon les propos du violoneux Martin Racine, l'hybridité du style de La Bottine Souriante naîtrait essentiellement de la combinaison de certains attributs caractéristiques des champs sémantiques du «populaire» et du «folklorique»:

Ce qu'on faisait avant, c'était du folklore. Mais aujourd'hui, c'est de l'«ethno-pop»: c'est de la musique folklorique mélangée avec des sons «pop» (Racine, entretien personnel, mai 1996).

C'est la présence régulière d'une section de quatre cuivres, d'une caisse claire, de rythmes blues, rock et brésiliens qui actualise ces sons «pop» dont parle Martin Racine. Quant aux idiomes sonores généralement reçus comme éléments «typiques» du folklore québécois, il s'agit entre autres des sonorités du violon, de l'accordéon, de l'harmonica, de la voix aux accents québécois ruraux et médiévaux et des pieds marquant le rythme sur une surface de bois. Ce sont ces sonorités, surtout, qui ont permis aux générations des dix-neuvième et vingtième siècles d'inscrire et de garder en mémoire un corpus «naturalisé» de danses et de chansons venues d'Europe, c'est-à-dire essentiellement du Royaume-Uni (Angleterre, Irlande, Écosse) et de la France (Bretagne et Normandie).

Le répertoire ancestral tel que retenu par les collectionneurs, enquêteurs et chercheurs actuels se compose, d'une part, de reels, de gigues, de galopes

et de quadrilles⁷; et d'autre part, de chansons brèves, strophiques, en laisse, énumératives, en formes de dialogue ou sur des timbres⁸. La Bottine Souriante, qui puise au hasard de ces rubriques, chante par ailleurs exclusivement en français populaire ou en joual.

Le métissage qui résulte de la combinaison chronologique et ethnique du «pop américain contemporain» et de la «musique traditionnelle française, écossaise, irlandaise et anglaise» permet aujourd'hui à La Bottine Souriante de s'inscrire dans le courant actuel du *World Beat*, un mouvement qui, selon le concept véhiculé par Les Productions Mille-Pattes, «adapte les racines musicales d'un peuple au monde moderne» (Texte promotionnel, 1996).

Le style de La Bottine Souriante affiche une hybridité évidente depuis 1988 environ, moment où la formation soumettait son répertoire à des expériences d'improvisation et produisait son sixième disque intitulé «Je voudrais changer d'chapeau» (1988). Sur cet album - réalisé au cours d'une période que je qualifie de «laboratoire» parce qu'elle introduisit des tendances stylistiques qui ne furent pas maintenues dans les productions subséquentes - se trouvent des éléments musicaux perçus comme étant allogènes à cause de

⁷Les dictionnaires de la musique donnent en général de bonnes définitions de ces différentes formes musicales. Je réfère le lecteur aux rubriques «Galop», «Gigue», «Quadrille» et «Reel» du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*; voir Collinson (1980); Lamb (1980); et Little (1980). Au Québec, les articles d'André Gladu (1972), de Jean Trudel (1977) et de Lisa Ornstein (1989), comme les mémoires de Carmelle Bégin (1978), de Jean-Pierre Joyal (1989) et de Lisa Ornstein (1985) donnent des points de vue plus locaux. D'autres ouvrages renseignent sur la musique instrumentale traditionnelle, notamment ceux de Charles-Marius Barbeau (1944), de Gabriel Labbé (1995) et de Robert-Lionel Séguin (1986).

⁸Les chansons traditionnelles québécoises sont souvent classées selon des critères littéraires rendus explicites par Conrad Laforte dans différents articles publiés par les Archives de l'Université Laval ou autres (1973; 1976; 1981; 1995). À ces travaux s'ajoutent les mémoires de Josée Bouchard (1983) et de Gaétane Gauthier (1992); et les textes de William Amtmann (1976), de Mary Ann Griggs (1969), d'Annette Lasalle-Leduc (1964), de Germain Lemieux (1965) et de Victor Morin (1928). On trouve aussi des recueils: je retiens ceux de Charles-Marius Barbeau (1944; 1979; 1982; 1987) de l'abbé François-Xavier Burque (1907; 1921) de Maurice Carrier et Monique Vachon (1977a; 1977b), de Pierre Daigneault (1961; 1963), de Marguerite et Raoul D'Harcourt (1956), d'Ernest Gagnon (1880) et de Conrad Gauthier (1954). Parmi les articles complémentaires, je note celui de Luc Lacourcière (1971).

leurs références socioculturelles respectives. Je pense notamment à des emprunts au dixieland, un style presque exclusivement associé à la Nouvelle-Orléans des années vingt; au nouvel âge, un courant artistique surgi des idéologies futuristes de la fin du vingtième siècle; et à la musique de tradition écrite comme celle d'un quatuor à cordes par exemple, horizon stylistique qui se place en opposition franche avec la musique de tradition orale. C'est à l'époque du lancement de «Je voudrais changer d'chapeau» (dont le titre évoque d'ailleurs un changement dans l'orientation musicale du groupe) que les musiciens abandonnèrent définitivement l'image puriste qu'ils avaient entretenue fermement jusqu'au début de la période laboratoire (1986):

Dernièrement Yves [Lambert] et André [Marchand] venaient nous rendre visite pour nous parler de leur nouvel album [«Je voudrais changer d'chapeau»]. «Avec cet album, on veut rendre La Bottine Souriante plus accessible, c'est un disque créé en fonction de l'écoute.» Selon les deux protagonistes, cet album a moins de valeur ethnologique [sic]. (Mayer 1988)

Au cours de ses troisième (1986-1990) et quatrième (1990-1996) périodes de vie, La Bottine Souriante s'occupa donc beaucoup moins de *conservation* que d'*actualisation* du répertoire traditionnel, ce qui semble être à l'inverse de ses premières préoccupations pour le patrimoine et la sauvegarde des traditions. Toutefois, bien que la formation eut présenté sa production musicale des première (1976-1981) et seconde (1981-1986) périodes comme étant «authentique», La Bottine Souriante ne se conforma jamais totalement aux pratiques ancestrales dans ses interprétations de musique traditionnelle.

Comme le mentionnait déjà Yves Lambert en 1987:

[N]os interprétations des airs traditionnels ont toujours évité le style 'archives' (Lambert dans Tanguay 1987).

Plusieurs éléments font état du caractère original des interprétations «traditionnelles» de La Bottine Souriante depuis 1976. Parmi ceux-ci, il faut compter l'exploitation sur scène d'une musique de la tradition privée, l'amplification électrique d'un genre essentiellement acoustique et la présence simultanée d'œuvres du domaine public et d'œuvres soumises au droit d'auteur. Pour sa part, André Marchand signale les éléments suivants:

Dans [La] Bottine, les pieds ont occupé un poste plus important que dans [la] réalité d[e] la musique traditionnelle: les pieds, c'[es]t une affaire pour *accompagner*. J'ai toujours eu l'impression qu[e] les vieux, i[ls] faisaient ça pour tenir le *beat*. C[e] [n]'[é]tait pas une affaire qui était [faite] pour être complètement en avant là... P[u]is de toutes façons, des guitares ça [n']existait pas; jouer en *band*, ça [n']existait pas; c'est toutes des affaires, dans l[e] fond, qui sont une façon contemporaine d'interpréter la musique traditionnelle. (Marchand, entretien personnel, avril 1996)

Selon ce point de vue, La Bottine Souriante se distingue du mode traditionnel par son insistance sur la dimension rythmique (et harmonique); par l'exploitation de sonorités qui auraient sans doute paru inusitées à nos ancêtres, notamment celles de la guitare, du piano, de la contrebasse, du flageolet et du bodhram (tambour irlandais); et par la pratique du jeu

d'ensemble alors qu'avant 1900, c'est le mode soliste qui était en usage forcé chez les musiciens traditionnels au Québec.⁹

Les instruments mélodiques

Le violon, l'harmonica et l'accordéon furent les instruments acoustiques les plus présents dans les foyers québécois depuis les débuts de la colonie jusqu'à la fin de la guerre 1939-1945 environ. Le violon, joué «à la corde» (c'est-à-dire avec des coups d'archet simples) fut longtemps l'instrument le plus populaire pour l'animation des «veillées» familiales ou communautaires. Autour de 1850 cependant, l'apparition de l'harmonica et de l'accordéon diatoniques - utilisés presque exclusivement dans les tonalités de do, sol, fa et ré - vint ébranler la suprématie du violon. Comme le dit simplement le violoneux Martin Racine:

Le violon était roi au Québec en musique traditionnelle. Il] a été détrôné par l'accordéon. (Racine, entretien personnel, mai 1996)

Sur les disques de La Bottine Souriante, les trois instruments traditionnels (ou dits «solistes») se côtoient de façon permanente. Des thèmes de reels sont ainsi joués simultanément ou successivement par un accordéon, un ou plusieurs violons et des harmonicas. Dans l'exemple du «Reel des deux Lisa» (1980), le thème est joué simultanément par quatre violoneux (transcription n° 1; exemple sonore n° 1):

⁹Le violoneux Louis «Pitou» Boudreault relate les conditions d'isolement que vivaient les musiciens québécois à l'époque pré-industrielle: «Il] y avait un violoneux par village. Des fois, par arrondissement de cent à deux cents milles, il] pouvait [y] avoir rien qu'un violoneux dans c[e] temps-là. Il] était regardé quand il] y en avait un.» (Boudreault 1975) Cet isolement explique le mode «soliste» et l'absence d'accompagnement orchestral dans les us musicaux ancestraux.



Transcription n° 1: Thème du «Reel des deux Lisa» (1980).

Les reels se composent habituellement d'un thème en deux, parfois trois parties doublées par des reprises. De tradition orale, les reels ont souvent perdu leur forme régulière de 8, 16 ou 32 mesures. Ce n'est pas le cas du «Reel des deux Lisa» qui conserve des périodes symétriques et régulières.

Il n'existe qu'un petit nombre de reels en mineur; La Bottine Souriante en interprète quelques-uns dont celui qui sert d'introduction et de contre-mélodie à la chanson intitulée «Trinque l'amourette» (1978) (transcription n° 2; exemple sonore n° 2):



**Transcription n° 2: Reel en mi mineur sur le mode aeolien
Contre-mélodie de «Trinque l'amourette» (1978)**

Ce reel fut joué simultanément au violon et à l'accordéon lors de l'enregistrement de 1978. La transcription proposée ici met toutefois mieux en évidence le jeu du violon que celui de l'accordéon, indiquant notamment le jeu des doubles cordes, une technique fréquemment mise en œuvre par les violoneux, au Québec. Généralement, ce sont les cordes «à vide» qui restent les plus exploitées. La transcription n° 2 permet d'observer les «ré» en mesures 1, 7, 8 et 15; et les «sol» en mesures 4, 5, 6, 12, 13 et 14¹⁰. Parfois, les violoneux accordent leur instrument de manière à permettre un «bourdon», c'est-à-dire un son continu que les musiciens du Québec ont l'habitude de désigner par le terme anglais «drone»¹¹.

En ce qui concerne l'accordéon, Yves Lambert utilise en général des instruments diatoniques, à une rangée en ré ou en sol. Ces accordéons sont désignés par le terme «mélodéon». Un accordéon à trois rangées permet par ailleurs à Yves Lambert d'interpréter des reels modulants, comme

¹⁰Le mi, mesure 2, n'est pas une corde à vide.

¹¹À propos du bourdon dans la musique traditionnelle, il faut lire l'article d'Edith Gerson-Kiwi (1972: 9-22). Pour cette auteure, le bourdon est une forme primitive de la polyphonie qui peut être retracée à toutes les époques, dans la musique de nombreuses cultures: «*bourdon* is one of the few instrumental devices common to both Eastern and Western music. It is the prototype of a combination of simultaneous sounds and therefore belongs outside the realm of polyphony.» (Gerson-Kiwi 1979: 9) Ma traduction: «le *bourdon* est un des rares éléments structurels communs à la musique orientale et occidentale. C'est le prototype d'une combinaison de sons simultanés et en conséquent, il tombe sous la rubrique de la polyphonie.» (Gerson-Kiwi 1979: 9)

"L'acadienne" (transcription n° 3; exemple sonore n° 3):

1

4

2

6

8

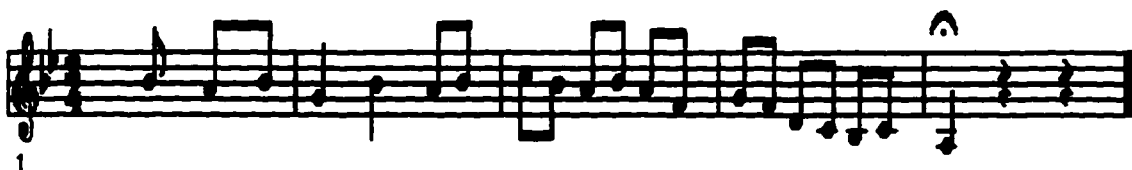
1. 2.

10

Transcription n° 3: Extrait de «L'acadienne» (1991)

Dans son intégrité, «L'acadienne» est un reel en trois parties: un premier thème (A), en sol, est joué en alternance avec un second thème (B), en do (transcription n° 3; exemple sonore n° 3); un troisième thème (C), en fa, (qui n'apparaît pas ici) permet de varier la forme. Dans l'arrangement proposé par La Bottine Souriante, le violon, la mandoline, le saxophone ténor et la trompette se joignent à l'accordéon pour «reeller» ce thème mesuré en 4 temps.

Par l'entremise des musiciens Yves Lambert et Mario Forest, La Bottine Souriante a par ailleurs exploité les possibilités des harmonicas diatoniques et chromatiques à anche simple alors que les interprètes du début du siècle (comme Madame Bolduc par exemple)¹² privilégiaient les harmonicas diatoniques à anche double¹³. Certaines inflexions «blues» appliquées aux thèmes folkloriques viennent colorer, dans les arrangements de La Bottine Souriante, les interventions de cet instrument habile à imiter la voix. Utilisé surtout pour les reels, l'harmonica apparaît aussi dans les contre-chants et les introductions de chansons. C'est ce dernier cas que documente la chanson «Les trois capitaines» (1983) (transcription n° 4; exemple sonore n° 4).



Transcription n° 4: Introduction à l'harmonica;
«Les trois capitaines» (1983)

Les sonorités du flageolet, de la mandoline, de la guitare et du

¹²Madame Bolduc, née Mary-Rose-Anna Travers (1894-1941) est l'une des premières vedettes de la chanson québécoise. Elle devint populaire au cours des années trente grâce à ses chansons à caractère folklorique.

¹³Les harmonicas à anche simple diffèrent clairement des instruments à anche double par le son plus «sec» qu'ils produisent.

saxophone ont périodiquement été disponibles au sein de La Bottine Souriante pour interpréter les mélodies des reels. À propos du flageolet, c'est à Daniel Roy que revient tout le crédit de sa présence sur les deuxième (1980) et troisième (1983) disques de la formation. Sur l'album intitulé Autour du flageolet (Roy 1996) que le musicien a consacré ultérieurement à cet instrument en tant qu'artiste indépendant, on peut lire le commentaire suivant:

[B]ien que le flageolet ne soit pas d'usage courant dans notre musique traditionnelle, Daniel Roy l'y introduit de façon toute naturelle. Ce petit instrument [...] se prête bien à l'interprétation de nos airs de danse, dont la facture rappelle souvent celle des mélodies d'Irlande, patrie du 'tin whistle'. (Hubert Tremblay dans Roy 1996)

Le flageolet trouve une place de choix dans la gigue «Les patins de Pauline» (1983), une pièce non pas irlandaise, mais québécoise puisqu'elle a été composée par André Marchand. Le thème est enjolivé par une seconde voix créée par un harmonica «bluesé» (lire «blousé») (transcription n° 5; exemple sonore n° 5):

**Transcription n° 5: Gigue exécutée au flageolet et ornée par l'harmonica
«Les patins de Pauline» (1983)**

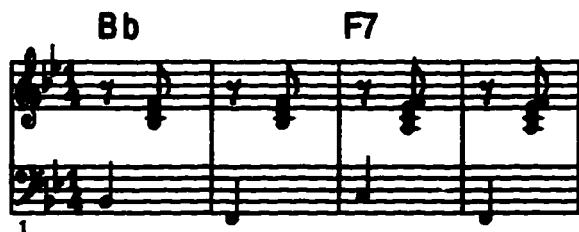
Les instruments accompagnateurs

Parmi les instruments accompagnateurs exploités par La Bottine Souriante, il faut d'abord compter la guitare qui, si elle fut l'un des instruments les plus populaires au cours des années soixante-dix, ne fut pas beaucoup mise en valeur au Québec avant 1950. La guitare fut même pratiquement absente de l'histoire culturelle en Nouvelle-France. En effet, d'après des recherches menées par Élisabeth Gallat-Morin et Jacques Guimont, les habitants français qui en avaient les moyens semblent avoir préféré le luth:

En Nouvelle-France, il y a quelques mentions de luths dans les

chroniques et les archives, mais une seule guitare [sic]. Ce n'est que dans l'inventaire des biens de Charles Aubert de Lachenaye, écuyer et marchand à Québec, que l'on trouve l'entrée: 'Item une guittarre avec son etuy vieil' [datée du 12 mai 1695]. (Gallat-Morin et al. 1996: 50-1)

Au début du vingtième siècle, le piano a eu préséance sur la guitare, le banjo et la mandoline. Plusieurs vedettes de la chanson dont Oscar Thiffault, Madame Bolduc et Les Montagnards Laurentiens en usèrent par exemple dans leurs enregistrements et leurs diffusions radiophoniques. Généralement, le piano joue un rôle harmonique et rythmique grâce à un mouvement de «pompe» entre la main gauche et la main droite du pianiste, mouvement qui distribue chaque accord (surtout des premier et cinquième degrés) sur deux temps. Dans un enregistrement de «Nos braves habitants» (Bolduc 1993: 2) réalisé en 1931, la pianiste Denise Bolduc¹ appliquait la formule de base (A) (transcription n° 6):



Transcription n° 6: Modèle d'accompagnement de base (A) joué par les pianistes traditionnels

Lorsque, dans la mélodie, un membre de phrase présente un nombre impair de temps (comme c'est fréquemment le cas) ou encore quand les changements d'accord doivent être opérés avant la fin d'une période de deux

¹Denise Bolduc est la fille de Mary-Rose-Anna Travers dite Madame Bolduc, vedette de la chanson québécoise.

mesures, les pianistes se voient dans l'obligation de varier, d'anticiper ou de contracter la formule de base (A). Par exemple, dans le refrain de «Nos braves habitants» (Bolduc 1993: 2), Denise Bolduc applique ces différentes stratégies pour accompagner une mélodie asymétrique (transcription n° 7):

Légende:

	= formule de base (A) complète
	= formule de base (A) interrompue
	= modification de la formule de base (A)

Transcription n° 7: Stratégies pianistiques traditionnelles
«Nos braves habitants», La Bolduc (1993)

Les enregistrements de musique traditionnelle - qui sont heureusement disponibles depuis les premiers balbutiements de l'industrie du disque (1900) -

permettent par ailleurs d'entendre quelques exemples¹⁵ du type d'accompagnement usuellement produit par la guitare. La plupart du temps, il s'agit d'adaptations du style pianistique de base présenté plus haut (transcription n° 6).

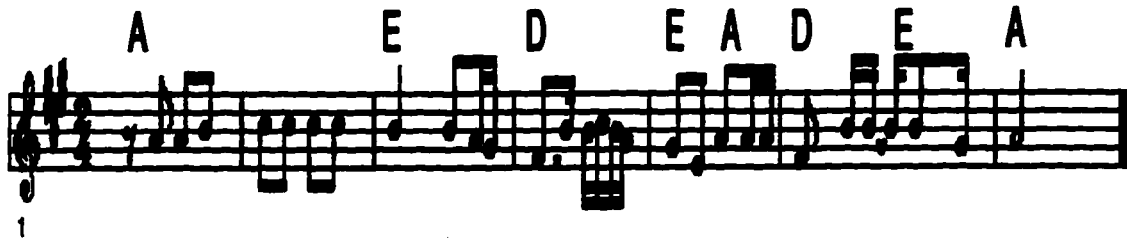
Dans le cas de *La Bottine Souriante*, le style de guitare déployé par Gilles Cantin et André Marchand porte davantage l'influence des guitaristes folk américains des années soixante-dix. Guy Bouchard explique:

Au début des années soixante-dix, qu'est-ce qu'on avait comme exemple? On avait notre *background* du temps, t[u] sais! On avait écouté Bob Dylan qui jouait en arrière des chansons; mais pour jouer de la guitare en arrière des reels, avant 1950 au Québec, t[u] [n']en as pas. Quand le piano p[u]is la guitare apparaissent sur les 78 tours, t[u] écoutes ça, là... deux accords, pas les bons, joués par un musicien de studio; c'est pas de «d'ça» qu[e] tu peux t'inspirer! (Bouchard, entretien personnel, mai 1996)

Toujours selon Guy Bouchard, lui-même guitariste, chanteur et violoneux, le style développé et déployé par André Marchand entre 1980 et 1990 est reconnu partout dans les milieux folk nord-américains. Cette reconnaissance lui a été méritée par des progressions d'accords complexifiées et un jeu contrapuntique qu'il élabore entre le thème accompagné et la ligne de basse qu'il réalise (à la manière d'une contrebasse) sur les cordes graves de

¹⁵Chez les guitaristes, les années trente et quarante ont vu: Raymond Chevalier; Jean-Ludger Foucault; Billy et Charles Harris, membres des «Montagnards Laurentiens»; Lucien Leclerc; Calixte Morin; Edgar Morin (un membre des «Gaietés canadiennes»); et Alfred Vadeboncoeur. Les années soixantes ont permis d'entendre: Amilco Funaro, membre des «Ménestrels»; et Maurice Lizotte, membre des «Frères Lizotte». À la mandoline, on peut citer le nom de Jack Dabaté. Voir Labbé (1995).

son instrument. Par exemple, sous une mélodie comme celle de «J'aurai le vin» (1986), un accompagnateur traditionnel aurait probablement choisi un enchaînement harmonique formé des premier, quatrième et cinquième degrés du ton de La majeur (transcription n° 8):



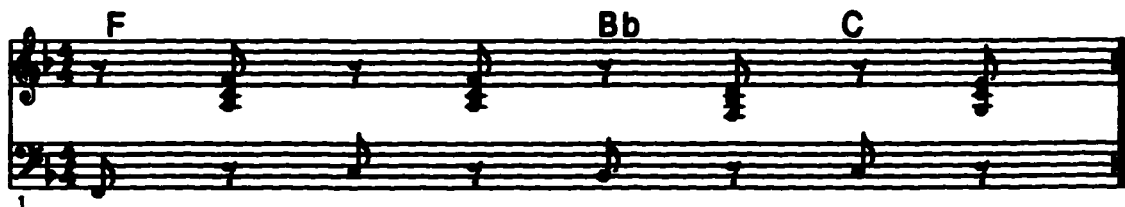
Transcription n° 8: Harmonisation de type traditionnel;
«J'aurai le vin» (1986)

Pour sa part, André Marchand exploite différentes techniques pour constituer un accompagnement plus élaboré, évitant entre autres les redites et réservant la cadence parfaite pour la fin de la phrase. Ces techniques sont, d'une part, le renversement des accords de premier et cinquième degrés; et d'autre part, l'utilisation des notes pédales «si» et «mi» qui correspondent aux cinquième et sixième cordes à vide de l'instrument (transcription n° 9; exemple sonore n° 6):

Transcription n° 9: Accompagnement de guitare réalisé
par André Marchand; «J'aurai le vin» (1986)

Depuis 1987, le piano s'est fait une place de plus en plus importante dans les arrangements de La Bottine Souriante et ce, grâce à la participation de Denis Fréchette. À ses débuts dans la formation, le pianiste utilisait surtout le modèle de la «pompe» (transcription n° 6): sa main gauche articulait les fondamentales et sa main droite, les échelons des accords, notamment des premier, deuxième, cinquième et sixième degrés. Les harmonies jouées au piano entre 1987 et 1990 s'inscrivent dans la foulée de celles initiées par le guitariste André Marchand.

Sur le plan rythmique toutefois, Denis Fréchette se permit peu à peu diverses figures syncopées qui ont allégé et complexifié les accompagnements des reels et des chansons. Par exemple, pour varier un enchaînement simple formé des premier, quatrième et cinquième degrés (transcription n° 10), Denis Fréchette produit une formule très rythmée et en continuelle métamorphose (schématisée par la transcription n° 11). Une version de ce rythme peut être entendue dans l'introduction de «La cuisinière» (1996) (exemple sonore no.7).



Transcription n° 10: Exemple d'accompagnement simple au piano.



Transcription n° 11: Rythme syncopé joué au piano par Denis Fréchette

Très attiré par la musique latine, Denis Fréchette est aussi responsable de la présence des idiomes de la salsa dans la musique de La Bottine Souriante. Parmi les éléments stylistiques latins, je note surtout le *guajeo*¹⁶ utilisé dans un solo réalisé pour «Chapeau» (1996), version actualisée de «Je voudrais changer d'chapeau» (1987)¹⁷. Un schéma (transcription n° 12) permet de visualiser la structure rythmique et harmonique sur laquelle s'appuie Denis Fréchette pour réaliser un passage qui le met bien en évidence (exemple sonore n° 8):



Transcription n° 12: Schéma d'un *guajeo* ; «Chapeau» (1996)

¹⁶Le *guajeo* est un petit motif improvisé et constamment répété par les pianistes de salsa tout au long de la section dite «montuno» (qui correspond au refrain). La plupart du temps, le *guajeo* se synchronise sur le *tumbao*, figure rythmique jouée par les congas; raison pour laquelle plusieurs musiciens, au Québec, confondent les deux termes. Voir Gerard et al. (1989: 34-41).

¹⁷Les musiciens de La Bottine Souriante encaissent des droits d'auteurs, non pas sur les mélodies traditionnelles (qui sont du domaine public), mais sur les arrangements musicaux qu'ils en font. Afin de diriger les sommes perçues aux musiciens effectivement concernés par un arrangement ou un autre, le titre de chaque nouvelle version - grâce auquel la société de perception reconnaît une œuvre - doit se distinguer des versions précédentes. C'est la raison pour laquelle la chanson «Je voudrais changer d'chapeau» (1987) est devenue, en 1996, «Chapeau».

Le son de la contrebasse fit son entrée dans la musique de La Bottine Souriante en même temps que celui du piano, en 1987. Le rôle de cet instrument fut alors, ou bien de doubler les lignes de basse développées par le guitariste André Marchand, ou bien de suivre le mouvement de la main gauche du pianiste Denis Fréchette. En entretien avec moi, Régent Archambault a reconnu les limites actuelles de son rôle musical au sein du groupe et exprimé ses attentes pour les productions à venir:

Au début, quand j[*e*] su[*i*]s rentré dans [La] Bottine, la guitare p[*u*]is le piano jouaient tous les deux les même *run*, t[*u*] sais. Ça faisait b[*i*]en *busy* dans l[*e*] même registre à mon avis. Si t[*u*] écoutes le disque «Tout comme au jour de l'An» [1986], tu vas voir que la guitare, le piano p[*u*]is la basse se suivaient tout le temps. André faisait la basse, Denis faisait la basse lui aussi; ça fait que j[*e*] me sentais un peu coincé dans mon rôle. Ç[a] aurait pu être exploité différemment [...] D'un aut[re] côté, on a déjà essayé d'enlever la basse du piano p[*u*]is de laisser juste la contrebasse, mais ça [ne] faisait pas assez pesant. C'était pas assez percussif; il[*l*] manquait de *drive*. Ça fait que la plupart du temps, la contrebasse reste un supplément du piano... Moi, j'aimerais qu'on cherche une autre façon de faire. Que la contrebasse soit indépendante; qu'elle ait la liberté d'aller jouer où elle veut aller jouer. Ça me tente de faire ressortir mon instrument, avec l'archet, comme dans le classique par exemple, ou d'autres manières, comme dans le jazz ou dans les *bands* traditionnels que j'ai entendus en tournée. Mais ça dépend des orientations qu'on va prendre. (Régent Archambault, entretien personnel, mai 1996)

Quoique discrète, la contrebasse prend néanmoins une place unique

dans les arrangements d'inspiration jazz réalisés par La Bottine Souriante.
(transcription n° 13; exemple sonore n° 9):

Voix

Contrebasse

1

7

13

19

25

Transcription n° 13: Accompagnement de contrebasse joué par Régent Archambault; «Chapeau» (1996)

Dans «Chapeau» (1996) par exemple, le premier couplet et le premier refrain ne sont en effet supportés que par un *walking*¹⁸ de contrebasse légèrement appuyé par la caisse claire.

Le rythme

Sur le plan rythmique, les musiciens de La Bottine Souriante ont mis en œuvre différentes stratégies musicales permettant de considérer les pieds comme un instrument à part entière tout en conservant le cachet propre au genre traditionnel. Entre 1977 et 1980, Gilles Cantin tapa des pieds comme il aurait joué de la batterie (instrument qu'il pratiquait d'ailleurs), ralliant les instrumentistes autour d'une formule rythmique de base qui respectait la métrique à un seul temps généralement en usage en musique traditionnelle québécoise (transcription n° 14; exemple sonore n° 10).

■	▲	▲
d	d	g
		

■	▲	▲
d	d	g
		

■	▲	▲
d	d	g
		

■	▲	▲
d	d	g
		

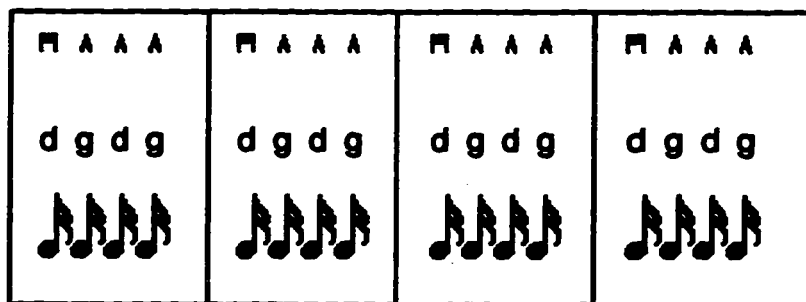
■ = Talon ▲ = Pointe d = Pied droit g = Pied gauche

Transcription n° 14: Figure rythmique de base (A) jouée aux pieds par les membres de La Bottine Souriante, notamment Gilles Cantin.

Cette figure rythmique de base (A) que le conteur et spécialiste de la

¹⁸Le terme «walking» pourrait être traduit en français par l'expression «basse ambulante» qui représente bien les déplacements continuels des sons graves entre les degrés prévus par l'harmonie dans le style *swing*. Toutefois, il s'agit d'une locution qui n'est ni employée, ni même connue au Québec ou ailleurs. Je la propose quand même, à l'intention des intéressés par la question de l'emploi du français dans la pratique musicale au Québec.

podorythmie, Alain Lamontagne, a appelée avec humour «Le Ti-Galop» (Tamanoir 1977), se distingue de celle que produisait le musicien traditionnel Louis «Pitou» Boudreault, une figure de quatre double croches (B) (transcription n° 15; exemple sonore n° 11):



Note: Dans certains cas, c'est tout le pied - sans appui particulier sur le talon ou la pointe - qui est utilisé.

Transcription n° 15: Figure rythmique de base (B) jouée aux pieds par Louis «Pitou» Boudreault

Guy Bouchard articule toute l'importance que les musiciens de La Bottine Souriante accordèrent (d'abord inconsciemment, puis consciemment) au jeu des pieds en relatant le déséquilibre occasionné par le départ de Gilles Cantin, en 1981:

Gilles, c'était la rythmique de fond. C'est sur lui que tout était assis, sans qu'on s'en rende compte: c'est lui qui faisait les pieds. On a toujours pensé que les pieds, c'était «bing bang», en arrière (rires)! Mais les pieds, c'est pas ça. C'est aussi important qu'un *drummer* dans un orchestre de rock. Si l[e] *drummer* est pas *tight*, tout devient flou. Quand Gilles est parti, on se demandait: «est-ce qu'on joue trop vite? est-ce qu'on accélère? est-ce qu'on ralentit?» Là, le doute s'est installé entre nos deux oreilles. On s'était jamais posé ces questions-là parce qu'avec

Gilles, ça avait toujours été évident. (Bouchard, entretien personnel, mai 1996)

En remplaçant Gilles Cantin dans son rôle de tapeux de pieds, André Marchand contribua à son tour à accentuer la dimension rythmique, notamment par l'utilisation de fers sous ses semelles. Il explique les raisons qui motivèrent cette décision:

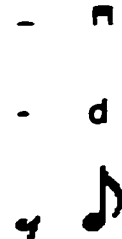
Au début là, quand tu [n']as pas de pratique p[u]is que tu [ne] sais pas trop quels muscles utiliser là, après deux *tunes* t[u] es «fait», t[u] sais? J'ai souffert, souffert... Parce que c'est dur en maudit tenir un spectacle de trois quatre heures de temps! (Dans ce temps-là, on jouait tant que le monde en voulait là!) [Ça] fait que, les fers, j[e] m'en suis servi par la force des choses. Vu que ça fait plus de bruit, t[u] as besoin de taper moins fort, p[u]is t[u] as moins d[e] misère avec le micro. Donc, c'['é]tait pas un choix pour le son, mais [un choix] pratique, t[u] sais. B[ie]n pratique! (Marchand, entretien personnel, avril 1996)

Par ailleurs, chaque tapeux de pieds de La Bottine Souriante a fait entendre des variations de la figure rythmique de base (A). Dans «Mon père mariez-moi donc» (1980) (transcription n° 16; exemple sonore n° 12), Gilles Cantin insère le pas double (B) entre deux pas simples (A):

(A)	(A)	(B)	(A)
			

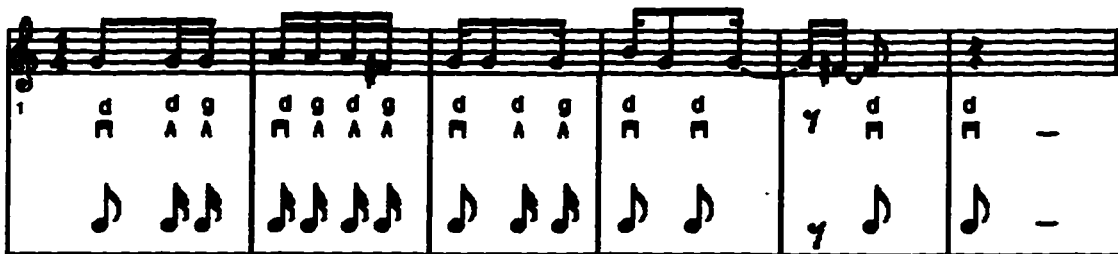
Transcription n° 16: Association des figures rythmiques de base (A) et (B).

Dans sa version solo du «Reel du pendu» (1980) (transcription n° 17; exemple sonore n° 13), conformément aux pratiques ancestrales, le violoneux Pierre Laporte bat lui-même le rythme avec ses pieds; il produit alors des figures syncopées qui varient le rythme de base (A):

				
---	---	---	--	---

**Transcription n° 17: Variation de la figure rythmique de base (A).
«Reel du pendu» (1980)**

André Marchand a lui aussi exploité diverses variations rythmiques, notamment dans «Le meunier et la jeune fille» (1986) (transcription n° 18; exemple sonore n° 14), alors que son jeu entre en relation avec la mélodie principale (mesures 1 et 2):



**Transcription n° 18: Variation du rythme des pieds improvisée
par André Marchand;
«Le meunier et la jeune fille» (1986)**

Dans cet exemple (transcription n° 18), les pieds font déjà plus que simplement manifester en «sons» la pulsation dont conviennent généralement les musiciens et auditeurs d'une œuvre pour son organisation et sa compréhension; en effet, le rythme produit par les pieds se détache progressivement de la formule de base (A) (mesures 1 et 3) pour s'associer à la mélodie (mesure 2) et finalement interrompre, de connivence avec la voix, la régularité du débit sonore (mesures 4, 5 et 6). Cette interruption exige des interprètes la faculté de maintenir en esprit cette pulsation implicite grâce à laquelle ils pourront poursuivre leur «communion» musicale.

C'est Michel Bordeleau qui, à ce jour, poussa le plus loin la performance des pieds et leur rôle en musique traditionnelle québécoise. Hors le fait que ses collaborateurs lui reconnaissent une «attitude» relevant davantage du rock que du folklore, Michel Bordeleau est l'initiateur de quelques formules rythmiques originales dont celle occasionnée par l'anticipation du rythme de base (A). Au lieu de synchroniser les coups de talons sur chaque temps, cette formule (C) - applicable seulement dans les cas où le thème peut être écrit et arrangé selon une métrique en quatre temps - provoque une accentuation particulière qui insiste plutôt sur la partie faible des temps (les levées). Les talons produisent

en effet un son plus marqué que la pointe du soulier (transcription n° 19; exemple sonore n° 15):

TEMPS

1 2 3 4				1 2 3 4				1 2 3 4							
d	d	g	d	d	g	d	d	d	g	d	d	d	g	d	d
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩

(A)
(C)
(A)

Transcription n° 19: Formule originale (C) créée par Michel Bordeleau¹.

Parmi les instruments rythmiques utilisés par La Bottine Souriante, figurent encore occasionnellement la caisse claire, les os, le bodhram et les «cuillères», instrument typique du Québec composé de deux véritables cuillères appuyées dos à dos et choquées alternativement dans une main et sur les genoux. Quoiqu'on trouve aujourd'hui sur le marché des cuillères en bois dur (merisier, chêne, érable ou frêne) qui donnent un son moins agressant, La Bottine Souriante a préféré utiliser les cuillères de métal, de simples ustensiles de cuisine.

Les voix

Le répertoire vocal de La Bottine Souriante, parce qu'il est presque entièrement constitué de chansons à répondre, met généralement en jeu un soliste et des choristes. Selon les pratiques traditionnelles, un animateur (souvent un membre de la communauté réunie) se lève pour entonner un air

¹Michel Bordeleau tape aussi des pieds dans les mesures à 6/8, pratiquant de ce fait un pas qui lui reste exclusif, du moins jusqu'à maintenant.

qu'il chante de mémoire. Il énonce des phrases courtes et faciles à mémoriser, que l'assemblée des danseurs ou des fêtards doit reprendre en chœur: c'est le principe bien connu de l'appel et de la réponse qu'on trouve très tôt dans l'histoire de la musique.²⁹ Les membres de La Bottine Souriante assument habituellement tous les rôles vocaux, qu'il s'agisse de solo ou de réponse et ce, même quand le public «répond» en chœur. Sur disque, les voix exploitent au moins trois types de réponse: la réponse qu'on peut appeler *brouillon*, qui imite une assemblée de fêtards comme dans la chanson «L'ivrogne» (1978) (exemple sonore n° 16); la réponse qu'on peut appeler *prudente*, qui élimine les défauts d'ensemble et d'intonation produits par une foule, comme dans la chanson «Sur le pont d'Avignon» (1986) (exemple sonore n° 17); et la réponse qu'on peut appeler *élaborée* qui met en œuvre différentes techniques musicales, telles les harmonies vocales par exemple, comme dans la chanson «La ziguezou» (1983) (exemple sonore n° 18).

En ce qui a trait au soliste, sa voix doit répondre à certains critères esthétiques qui furent mis en valeur dans le milieu des musiciens traditionnels au cours des années soixante-dix. Le modèle type présente des caractéristiques de timbre, de prononciation et d'inflexion qu'on retrouvait jadis fréquemment dans la voix et le langage des habitants des régions rurales du Québec. Surtout masculines, les voix les plus appréciées chevrotent légèrement comme celle des vieillards. Les «A» sont gras, les «D» et les «T» sont mouillés, et les «R» sont roulés comme dans le jodel de la région de Lanaudière, lieu d'origine de La Bottine Souriante. Gilles Cantin, membre de

²⁹Selon les auteurs Jean et Brigitte Massin: «l'habitude du chant 'responsorial', où un soliste chante les textes bibliques avec répons de la congrégation, est [empruntée] à la liturgie juive» par la première liturgie chrétienne autour du 3^e siècle après Jésus-Christ (1985: 166). Conservée jusqu'à ce jour comme élément du rite catholique romain, le chant responsorial a entretenu chez les Québécois pratiquants (qui représentaient la majorité chez nos ancêtres) l'intérêt pour cette forme de chant qui parodie l'Église, ses cérémonies et ses idéologies, comme le font aussi les sacres et les textes de plusieurs chansons à répondre écrites au Québec.

La Bottine Souriante de 1977 à 1981, fut tout particulièrement reconnu pour sa voix très caractéristique du genre traditionnel québécois: malgré les trente et quelques années qu'il avait à l'époque, son timbre présentait tous les traits distinctifs d'une voix de vieillard habitant la campagne. La chanson «Pinci Pincette» (1978) (exemple sonore n° 19) permettra au lecteur de le constater.

Bien qu'il ne soit pas impossible pour un chanteur dont la voix ne présenterait pas ces caractéristiques de se faire une place dans le milieu traditionnel, il s'avère que la majorité de ceux qui y aspirent, ou bien tendent (naturellement ou artificiellement) vers ce modèle, ou bien se refusent eux-mêmes le titre de «vrai chanteur traditionnel». C'est le cas de Michel Bordeleau, qui chante avec La Bottine Souriante depuis 1986 (exemple sonore n° 20). Malgré des habiletés remarquables et une carrière d'envergure, cet interprète croit toujours honnêtement ne pas avoir la voix de l'emploi:

T[u] écoutes les chanteurs de chansons traditionnelles, p[u]is tu t'aperçois qu'i[ls] ont un timbre de voix particulier. T[u] sais, la chanson, c'est pas juste des mots, une mélodie: c'est une façon d[e] faire aussi. Moi, j[e] trouve [que] j[e] [n']ai pas l[e] timbre de voix pour chanter ces genres de chansons-là. J[e] trouve que j[e] [n']ai pas l'accent non plus, t[u] sais. J[e] [ne] me considère pas comme un chanteur de chansons à répondre. (Bordeleau, entretien personnel, janvier 1996)

C'est aussi le cas d'André Marchand qui fut l'un des principaux chanteurs du groupe entre 1976 et 1990, et plus particulièrement entre 1982 et 1986 alors que, pour le public anglo-saxon, il fut «la» voix de La Bottine Souriante. Comme il le rapporte lui-même:

[Il] y a b[i]en «du monde» qui m'ont dit qu'aux États-Unis entre autres, «le monde» associait la Bottine à ma manière de chanter (Marchand, entretien personnel, avril 1996).

Et pourtant, André Marchand demeure sceptique quant à ses qualités vocales:

Moi, j[e] [ne] me suis jamais considéré [comme] un très bon chanteur de musique traditionnelle. J'aime b[i]en ça, chanter, mais c[e] [n'] est pas ma force. Moi, j[e] [ne] viens pas d'un milieu traditionnel; donc, quand j[e] chante, je fais une interprétation comme j[e] le comprends, comme j'aime le faire. (Marchand, entretien personnel, avril 1996)

Depuis le départ d'André Marchand en 1990, c'est Yves Lambert qui est l'animateur et chanteur «numéro un» de La Bottine Souriante. Son commentaire sur les usages vocaux résume clairement la situation:

[Il] y a b[i]en des chanteurs, surtout dans l[e] traditionnel, qui se donnent un personnage: imitation de «pepère» là. Ça, ça s'est fait longtemps: imiter les vieux. Comme moi, j'ai fait aussi. [Gilles] Cantin, lui, c'[é]tait naturel par exemple: lui, c'est un blues rural [qu'il produit]. Mais, à part ça, on a tous imité les vieux. C'était ça le *trip* des chanteurs [il y a vingt ans]. (Lambert, entretien personnel, janvier 1996)

Quoiqu'il imita les «vieux» dans ses premières prestations, Yves Lambert juge aujourd'hui qu'il est préférable pour lui de s'en tenir à sa voix naturelle et de créer ses propres modèles:

Pour le chanteur, c[e] qui est important, c'est qu'i[l] trouve sa manière à *lui* de chanter. D'après moi, t[u] as toujours avantage à [ne] pas essayer d'imiter. Tu trouves ta personnalité. Des fois, tu peux interpréter une chanson que mille personnes ont interprétée déjà: le but, c'est de donner ton cachet personnel. (Lambert, entretien personnel, janvier 1996)

La voix d'Yves Lambert peut être entendue dans tous les disques de La Bottine Souriante. Une chanson comme le «'Déráp' de la guerre» (1991) (exemple sonore n° 21) fait bien la démonstration de l'individualité vocale, originale et riche de l'interprète.

Les cuivres

Au cours de sa période laboratoire (1986-1990), sous l'influence de Denis Fréchette qui avait déjà intégré quelques passages de trompette et trombone basse aux arrangements de La Bottine Souriante (notamment en 1988), les membres du groupe décidèrent de poursuivre dans cette voie en joignant toute une section de cuivres (trompette, saxophone et trombones) à la formation existante (accordéon, harmonica, pieds et violon accompagnés par le piano, la contrebasse et la guitare). C'est lors d'une première apparition publique dans la ville un peu «réticente» de Montréal, en 1989 (une auto-production), que La Bottine Souriante initia cette stratégie sonore grâce aux arrangements de Denis Fréchette. Le tromboniste André Verreault, engagé par La Bottine Souriante à cette occasion, rappelle l'événement:

La première fois que j'ai joué avec La Bottine au Club Soda, les cuivres

représentaient le changement d'orientation de La Bottine, le «Y» dans leur cheminement... Dans ce temps-là, les arrangements [n']étaient pas élaborés trop, trop. On [ne] jouait pas dans toutes les pièces, mais quand on jouait, c'était par dessus des arrangements déjà tout organisés par les musiciens traditionnels; i[l] fallait adapter notre jeu à leur musique. (Verreault, entretien personnel, mars 1996)

Depuis 1990, la section des cuivres s'est taillée une place de choix dans la musique de La Bottine Souriante grâce au talent de Jean Fréchette et des musiciens qui jouent ses partitions. L'écriture savante de Jean Fréchette permet un traitement des cuivres à la fois harmonique, mélodique, rythmique et orchestral. Selon le mode choisi, le saxophone ou la trompette «reelent» avec les instruments traditionnels tandis que les trombones appuient la contrebasse ou encore, servent de bourdon. Dans certains passages d'inspiration jazz, les quatre instruments improvisent ou scandent le rythme par des interventions évoquant les *big bands* américains. Ailleurs, la section se déploie à la manière d'un ensemble à cordes.

Le travail d'orchestrateur et d'harmonisateur de Jean Fréchette a donné des résultats spectaculaires sur les trois derniers disques de La Bottine Souriante, c'est-à-dire: «Jusqu'aux p'tites heures» (1991), «La mistrine» (1994) et «En spectacle» (1996). Parmi les stratégies les plus intéressantes déployées par le musicien, celle apparaissant dans le «Reel irlandais ou Bees wax, skin sheep» (1991) qui détourne subtilement l'attention de l'auditeur, du reel joué par la mandoline, l'accordéon et le violon, vers le solo de saxophone ténor, grâce à des interventions des cuivres très élaborées sur les plans harmonique et orchestral (exemple sonore n° 22).

Le répertoire

De toujours La Bottine Souriante inclut des compositions originales à son répertoire, ce qui fait dire à André Lambert, observateur que j'ai interrogé en sa qualité de musicien et ingénieur de son, que La Bottine Souriante n'est pas un groupe de musique traditionnelle, mais un groupe de *style folklorique*:

**I[ls] vendent leur image comme étant les sauveteurs du folklore, mais la majorité de leurs *tunes*, c'est eux-mêmes qui les écrivent. I[ls] devraient vendre ça comme le *style folklorique*, mais pas comme le *vrai folklore*.
(Lambert, André, entretien personnel, novembre 1994)**

En fait, un bon nombre d'œuvres originales occupent une part imposante du répertoire de La Bottine Souriante, alors qu'une autre partie se constitue d'œuvres signées par des auteurs et compositeurs québécois, contemporains ou non; ce qui ne laisse qu'une portion grignotée de répertoire effectivement issu de la tradition orale. Le répertoire qui fut interprété sur scène ou sur disque par La Bottine Souriante depuis 1976 représente par ailleurs une quantité impressionnante de pièces appartenant à des zones stylistiques, historiques et géographiques multiples. Le programme d'un spectacle donné par La Bottine Souriante à la salle de La Montagne Coupée le 19 décembre 1976, un des tout premiers spectacles de la formation, montre bien la diversité du répertoire du groupe à cette époque (illustration n° 1)²¹.

²¹Ce programme de spectacle, écrit à la main par un membre de la première formation en 1976, est extrait d'un cahier de notes appartenant à l'histoire de La Bottine Souriante et conservé avec soin par le musicien Mario Forest. Bien que les archives de La Bottine Souriante soient dispersées du fait que chaque membre en ait retenu une partie, il est quand même possible de les consulter grâce à la bonne volonté de chacun. On trouve dans ces archives des photographies, des contrats, des programmes et des affiches de spectacles, de la correspondance personnelle ou d'affaires, et des articles de presse. Le cahier de notes auquel je fais référence ici contient par ailleurs des textes de chansons, des adresses et des noms de boîtes à chansons, des schémas mélodiques, quelques dessins et des commentaires personnels.

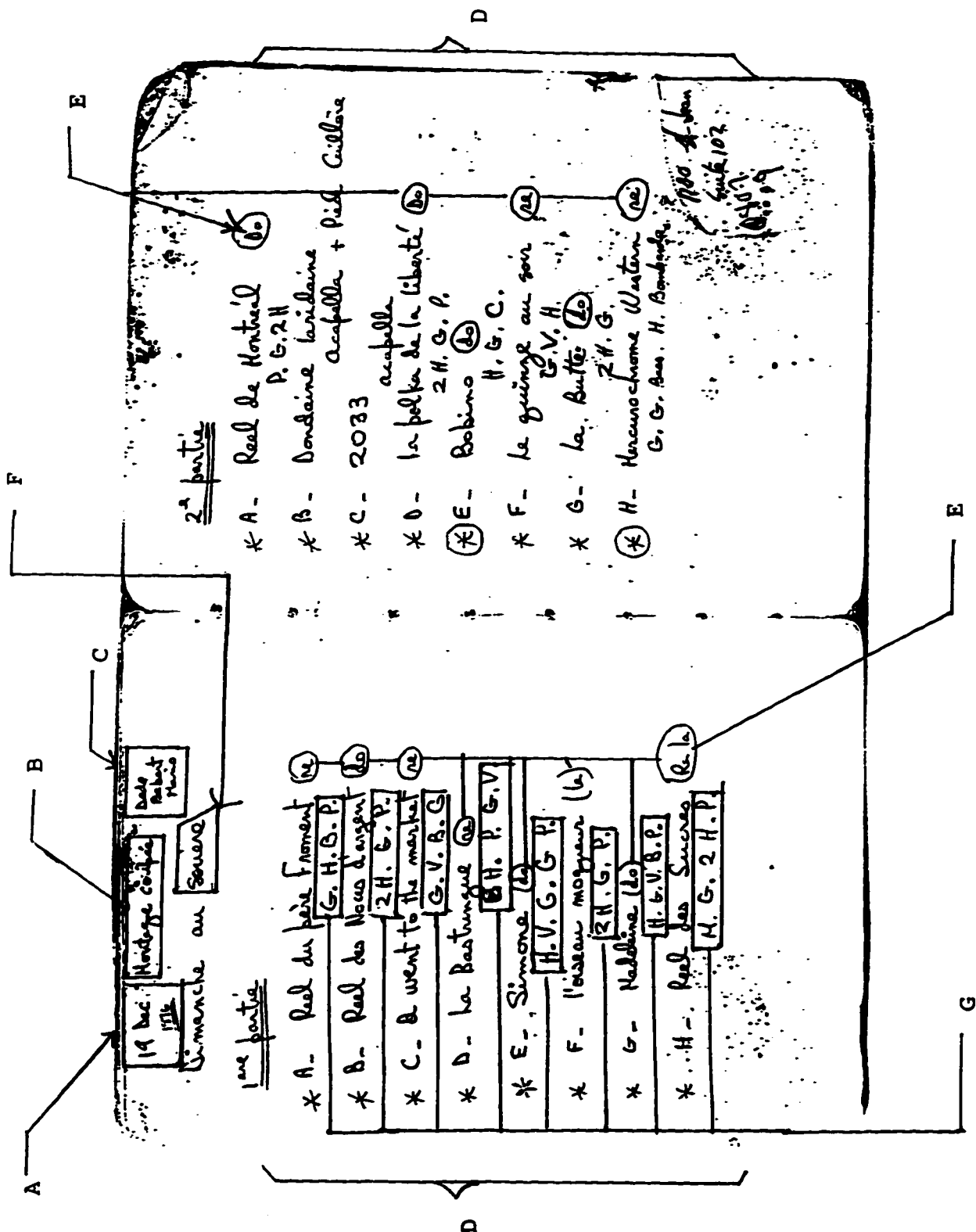


Illustration n° 1: Programme de spectacle du 19 décembre 1976
extrait d'un cahier de notes prêté par Mario Forest

Outre les indications concernant la date (A) et le lieu (B) de la représentation, le nom des musiciens impliqués (C), le titre, le nombre et l'ordre des pièces interprétées (D), leur tonalité (E), et le mode de langage employé dans les commentaires de présentation (F)²², ce document (à l'instar de plusieurs autres de même nature), contient de précieuses informations sur l'instrumentation prévue par les musiciens à l'époque (G), chaque lettre désignant un instrument particulier: le «B.» symbolise la «bombarde» (instrument mal nommé qu'on appelle plus précisément la «guimbarde»); le «C.» représente les «cuillères»; le «G.», la «guitare»; le «H.», l'«harmonica»; le «P.», les «pieds»; et le «V.», la «voix». Ainsi, à partir des indications «2 H.G.P.» par exemple, il est possible de déduire que «Le reel des noces d'argent» était interprété par deux harmonicas (joués par Yves Lambert et Mario Forest), une guitare et des pieds (André Marchand). Ce genre de renseignement est particulièrement précieux dans le cas de pièces qui ne furent jamais enregistrées par le groupe. C'est toutefois à partir des bandes sonores commerciales ou inédites qu'il est possible d'établir les traits caractéristiques de la musique de La Bottine Souriante et de classer les pièces de sa production de façon à mettre en relief ses points d'accomplissement et ses périodes de (trans)formation musicale.

En limitant le large répertoire de La Bottine Souriante aux seules pièces consignées dans sa production discographique²³, j'obtiens une liste de 123 titres dont la moitié environ appartient à la musique instrumentale (63 pièces) et l'autre, à la musique vocale (60 pièces). Loin d'être un hasard, ce partage équitable est le fruit d'une préoccupation qui persiste chez les musiciens

²²Le mot «soir» qu'on peut lire dans son orthographe habituelle en page de droite («Le quinze au soir») se trouve modifié dans le titre du spectacle («Dimanche au souère») pour rendre compte de la prononciation «jouale» du mot. J'en déduis que les musiciens s'adressaient au public dans un langage volontairement près du «parlé québécois».

²³Le lecteur peut se référer à la discographie incluse à la fin de ce mémoire.

depuis 1976. Un survol de l'instrumentation des pièces du programme de 1976 (illustration n° 1) vient d'ailleurs corroborer cette proposition puisqu'on y trouve en effet neuf pièces instrumentales (n° A, B, F, H en première partie et A, D, E, G, H en seconde partie) contre sept pièces vocales (n° C, D, E, G en première partie et B, C, F en seconde partie). Par ailleurs, le répertoire global de La Bottine Souriante compte 29 compositions originales dont 15 sont des pièces instrumentales et 14, des pièces vocales. La liste qui suit (illustration n° 2) consigne tous les titres endisqués par la formation et la date de leur parution sur disque. Chaque pièce est classée dans l'une des catégories suivantes: A) compositions originales; B) Reels traditionnels; C) Chansons traditionnelles.

A) Compositions originales

NOM, Prénom	TITRE	ANNÉE	NOTES
Bolduc	"Nos Braves Habitants"	(1982)	
Bordeleau, Michel (membre)	"Nuit Sauvage"	(1991)	
	"Fleur de Mandragore"	(1991)	
	"Reel des Quatre fers en l'Air"	(1988)	
	"Reel de la Sauvagine"	(1994)	
	"À Travers la Vitre"	(1996)	
Bruneau, Philippe	"La Complainte du Fokloriste"	(1994)	
Daunais, Lionel	"La Tourtière"	(1994)	
Faubert, Michel	"Turlutte des 33 voleurs"	(1991)	
Fillion, Jean-Paul	"La Parenté"	(1987)	
Lambert, Yves (membre)	"Dérap' de la Guerre"	(1991)	
Leclerc, Félix	"Contumace"	(1988)	
Légaré, Ovide	"La Chanson du Quéteux"	(1991)	
Lévesque, Raymond	"Émilien"	(1991)	
Loyer, Guy	"Hommage à Philippe Bruneau"	(1986)	
Marchand, André (membre)	"2033 ou Le Manifeste d'un vieux chasseur d'os"	(1978)	
	"Javaleurka du grain de beauté"	(1980)	
	"Le Bal chez Ti-Guy"	(1982)	
	"Les Patins de Pauline"	(1982)	
	"La Traversée de l'Atlantique"	(1986)	
	"La Valse des Bélugas"	(1988)	
	"La Valse d'Hiver"	(1986)	
	"Hommage à Edmond Parizeau"	(1988)	
	"Valse Bernadette"	(1987)	
	"Dans nos vieilles maisons"	(1994)	
	"Le Reel du mal de dos"	(1986)	
	"Martin de la Chasse-Galerie"	(1994)	
	"Chanson de la langue française"	(1980)	
	"Le Robineux"	(1982)	
	"La Banqueroute"	(1978)	
Verret, Jean-Marie	"Le Reel à Jean-Marie Verret"	(1986)	

A Cappella

Illustration n° 2: Liste des titres endisqués par La Bottine Souriante

"Chanson écrite en collaboration avec Jean-Pierre Rivest.

B) Reels traditionnels

TITRE"	ANNÉE	NOTES	TITRE (suite)	ANNÉE	NOTES
"Le Reel à Zeilus"	(1978)		"Pot-Pourri de l'Essouffé"	(1987)	Trois reels
"La Ronfleur Gobeil"	(1978)		"Reel du Cultivateur"	(1987)	
"Reel d'La Grand Gigue simple"	(1978)		"Reel du Pêcheur"	(1987)	
"Reel à Bouche"	(1978)	Irlandais	"Reel de Jos Cormier"	(1987)	
"Reel des Ouvriers"	(1978)		"Reel Marie Sauce ton Pain"	(1988)	
"La Tuque Rouge"	(1978)		"Reel de M. Lasanté"	(1988)	
"Reel à Bouche"	(1978)	Acadien	"La Gigue à Médée"	(1988)	
"Reel du Pendu"	(1980)		"Reel Béatrice"	(1988)	
"Morning Dew" ou "Rosée du Matin"	(1980)		"Dedicado à Jos"	(1988)	
"La Sauvagesse"	(1980)		"Rêve du Quéteux Tremblay"	(1988)	
"La Belle Catherine"	(1980)		"L'Acadienne"	(1991)	
"Reel à Neuf"	(1980)		"Brandy Payette"	(1991)	
"Reel à Blanchet"	(1980)		"Reel à Pointe-au-Pic"	(1991)	
"Reel à Pierre-Léon"	(1980)		"Reel de la Main Blanche"	(1994)	
"Reel des Nouveaux Mariés"	(1980)		"Bees wax, Skin sheep"	(1994)	
"Tire la Langué"	(1980)		"Les Soucoupes Volantes"	(1994)	
"La Chicaneuse"	(1980)		"Galoppe de la Rive-Sud"	(1996)	
"Reel des deux Lisa"	(1980)				
"Reel du Cordonnier"	(1980)				
"Le Batteur"	(1982)				
"Grand Gigue Simple"	(1982)				
"Reel des Voyageurs"	(1982)				
"La Danse des Foirs"	(1982)				
"Le Petit Bûcheux"	(1982)				
"Le Tablier du Maçon"	(1982)				
"Reel à Rémi"	(1982)				
"Reel des Vieux"	(1986)				
"Reel à Jules Verril"	(1986)				
"Reel du Petit Cheval de Bois"	(1986)				
"Set Carré à Pitou Boudreault"	(1986)				
"Reel Saint-Jean"	(1986)				

Illustration n° 2: Liste des titres endisqués par La Bottine Souriante (suite)

"Ces titres sont ceux utilisés par La Bottine Souriante.

C) Chansons traditionnelles

TITRE	ANNÉE	NOTES
"La Montagne du loup"	(1978)	Chanson strophique, narrative
"Trinque l'Amourette"	(1978)	Chanson en laisse
"Pinci-Pincette"	(1978)	Chanson énumérative
"Y a ben du changement"	(1978)	Chanson du début du siècle (narrative)
"L'ivrogne"	(1978)	Mise en scène; chanson strophique d'ivrogne
"Sur la grand Côte"	(1978)	Chanson strophique
"Les P'tits plaisirs de Basile"	(1980)	Chanson strophique narrative
"Les Plaisirs de la Table"	(1980)	À trois temps
"Chanson des Pommes de Terre"	(1980)	Chanson strophique
"La Nuit de Noces"	(1980)	Chanson strophique de circonstance
"Confession d'un Moribond"	(1980)	Chanson strophique
"Chanson d'un Embêté"	(1980)	Mise en scène; chanson strophique d'ivrogne
"Mon père Mariez-moi donc"	(1980)	Chanson énumérative et strophique
"La Tapinle"	(1982)	Chanson énumérative
"Sur le Chemin du Mont"	(1982)	Chanson en laisse ou strophique, narrative
"Le Fossignol Sauvage"	(1982)	Chanson en dialogue
"La Ziguezon"	(1982)	Chanson en laisse
"Les Trois Capitaines"	(1982)	Chanson strophique, narrative; à trois temps
"Sur le Pont d'Avignon"	(1986)	Chanson strophique narrative
"La Jeune Fille et le Meunier"	(1986)	Chanson en laisse
"J'aurai le Vin"	(1986)	Chanson en laisse
"La Belle Ennuîtée"	(1986)	Complainte en dialogue
"Au Lac à Beauce"	(1986)	Chanson strophique
"La Madelon"	(1986)	Chanson en laisse
"Chanson des Menteries"	(1986)	Chanson énumérative
"Chanson des Pompiers"	(1986)	Chanson strophique (descriptive)
"La Fille Engagère"	(1987)	Chanson strophique; saisonnière
"Le Réveillon du Jour de l'An"	(1987)	Mise en scène, chanson strophique; saisonnière
"Poule à Colin"	(1987)	Mise en scène, strophique
"Un Dimanche au Matin"	(1987)	Mise en scène, strophique
"Oublions l'An Passé"	(1987)	Chanson strophique; saisonnière
"Le Festin de Campagne"	(1988)	Chanson strophique

Illustration n° 2: Liste des titres endisqués par La Bottine Souriante (suite)

C) Chansons traditionnelles (suite)

TITRE (suite)	ANNÉE	NOTES
"C'est dans Paris"	(1988)	Complainte
"La Brunette est là"	(1988)	Chanson strophique
"Belle Vierge"	(1988)	Complainte
"Je Voudrais changer de Chapeau"	(1988)	Chanson strophique
"Les Filles de Larochele"	(1988)	Chanson en laisse
"Un P'tit coup Mesdames"	(1991)	Chanson strophique "à boire"
"Par un Dimanche au soir ou Ninette"	(1991)	Chanson strophique "à boire"
"Corps mort"	(1991)	Chanson strophique "à boire"
"P'coro"	(1991)	Chanson en laisse
"Ici-Bas sur Terre"	(1994)	Chanson strophique narrative
"La Mistrine"	(1994)	Chanson strophique narrative
"Christophe"	(1994)	Chanson en laisse
"Rap à Ti-Péang"	(1994)	Chanson en laisse
"Son P'tit Bidoukdou"	(1996)	Chanson strophique humoristique

Illustration n° 2: Liste des titres endisqués par La Bottine Souriante (suite et fin)

Des caractéristiques sonores aux effets universels et intemporels?

Jusqu'à maintenant, l'analyse descriptive du contenu musical de la production discographique de La Bottine Souriante a permis de constater deux choses. D'abord, que la formation n'a toujours déployé qu'un style hybride relevant à la fois du traditionnel et du contemporain, de l'indigène et de l'allogène, de l'instrumental et du vocal, du conforme et du différent. Ensuite, que le «son» dont La Bottine Souriante est responsable a été jusqu'à ce jour en perpétuelle transformation, les musiciens ayant en effet davantage pratiqué l'art de la métamorphose que celui de la reproduction intégrale. Comme le confirme dans le commentaire suivant le doyen du groupe, Yves Lambert, La Bottine Souriante *s'inspire* plus qu'elle ne cherche à reproduire des performances historiques:

La Bottine travaille à partir d'une matière de base qui est la musique traditionnelle. C'est amené dans un groupe de travail. [Il] y a toutes sortes de monde là-d[e]dans: des gens d'écriture p[u]is des autodidactes. On essaye d'organiser ça avec une bonne gestion pour qu'un moment donné, ça donne que[l]que chose qui [soit] cohérent. (Lambert, entretien personnel, janvier 1996)

Au terme de ce parcours ayant intentionnellement adopté les prédicats du modèle de l'esthétisme, il devrait maintenant apparaître que le succès de La Bottine Souriante est essentiellement tributaire des éléments propres à son identité sonore et donc, qu'il est nécessairement lié notamment à la nature de son répertoire, à la prédominance de la dimension rythmique et à l'introduction d'éléments stylistiques allogènes dans sa musique, ou encore à la complexité

de ses arrangements musicaux. Mais est-ce bien le cas?

Certaines «vérifications» pourraient sans doute nous en dissuader. Je pourrais par exemple identifier les pièces qui sont reconnues par l'industrie du disque comme étant les plus «achevées» du répertoire de La Bottine Souriante (sur le plan, disons, commercial)²⁸ et y vérifier la présence d'éléments sonores caractéristiques; dans l'éventualité où ces éléments apparaîtraient dans la structure de toutes les pièces examinées, ils seraient alors tenus responsables du succès du groupe. Toutefois, l'argument serait miné, à mon avis, par l'opération d'un tri initial qui, d'emblée, éliminerait les pièces n'ayant pas «battu de records de vente». Par ailleurs, sur le plan théorique, la mesure du degré d'accomplissement d'une œuvre demeure une question plutôt épineuse: faut-il opter pour des critères objectifs tel que le chiffre de vente, la demande du marché, la cote d'écoute, la position au palmarès? ou pour des critères plus subjectifs comme ceux dont on se sert pour évaluer l'originalité, la beauté, les pouvoirs évocateurs d'une œuvre musicale? Dans le cas où j'opterais enfin pour un accomplissement strictement commercial, comment pourrais-je expliquer à la fois le succès de tout un répertoire sur le territoire des États-Unis au milieu des années quatre-vingt et son échec auprès du public québécois au cours de la même période? Comment expliquer en outre qu'un solo de pieds puisse être un élément sonore de très grande efficacité sur scène, mais non sur disque, ni à la radio? Comment expliquer encore que la guitare puisse avoir été un facteur sonore déterminant dans le succès de La Bottine Souriante entre 1976 et 1979, et qu'elle ne figure plus que rarement sur les productions récentes pourtant très populaires de la formation?

Enfin, il est fort probable que toute tentative de généralisation échoue,

²⁸Il pourrait aussi être question d'achèvement sur le plan esthétique musical ou littéraire par exemple.

non seulement en raison des nombreuses transformations stylistiques de La Bottine Souriante, mais par l'évidence du caractère local, temporel et culturel des effets musicaux. Alors que la pièce intitulée «2033» (1978), qui est sans contredit le succès le plus persistant de la formation depuis ses débuts, brille par son dépouillement harmonique, le «Reel des soucoupes volantes» (1994), qui provoque actuellement des intérêts importants à l'échelle internationale, se caractérise au contraire par des progressions chromatiques très élaborées. Par ailleurs, alors que La Bottine Souriante déclenche des réactions majeures grâce à ses associations de cuivres et d'instruments traditionnels, d'autres interprètes du folklore québécois ont proposé bien avant elle des orchestrations très audacieuses sans parvenir pour autant au succès commercial: je pense notamment à une version de «C'est la belle Françoise» interprétée au cours des années soixante-dix par Yves Albert sur un disque qui resta impopulaire, et dont l'orchestration incluait non seulement des partitions de timbales, de guitare et de basse électrique, mais aussi des improvisations de trombone ténor et de saxophone soprano. Enfin, on trouve dans différentes productions discographiques peu commercialisées des pièces restées dans l'ombre avant de figurer parmi les meilleurs titres de La Bottine Souriante. C'est le cas de la chanson «Le réveillon du jour de l'an» (1987) que Yves Lambert avait retenu à l'époque d'un disque enregistré par la famille Larin (1969). Sous la garde de La Bottine Souriante, cette pièce devint en effet le premier cas de décroissement dans le domaine de la chanson saisonnière: j'ai pu moi-même observer avec quel enthousiasme le public accueillait, en juillet comme en décembre, cette chanson qui fait l'éloge du temps des fêtes.

Pour être en accord avec les fondements de l'esthétisme, il me faudrait en somme conclure que la vente de milliers de disques, le rassemblement de

centaines de personnes, la rédaction de centaines d'articles de presse et le maintien d'une carrière sur une période de vingt ans sont des événements strictement dépendants des caractéristiques sonores de la production de La Bottine Souriante et admettre (ou affirmer à titre d'autorité en la matière) que sa musique possède des qualités absolues, universelles et intemporelles. Bien que la dimension sonore ait effectivement contribué à l'intérêt de plusieurs auditeurs quand à la production de La Bottine Souriante - et notamment au mien (sans doute à cause de mes dispositions naturelles et culturelles²⁷), - il me semble malgré tout imprudent d'accorder la responsabilité exclusive de l'accomplissement global aux seuls aspects sonores d'un phénomène musical.

Les arguments venus à ce jour ébranler les conclusions tirées des visées esthétistes font, en outre, légion. Comme l'énonce de façon concise le sociologue Antoine Hennion, il apparaît clairement que:

l'analyse interne [...] attribue d'emblée trop de compétence au sujet et trop de propriétés à l'objet (1993: 225).

²⁷En effet, dans mon cas particulier, ce sont surtout les objets sonores «en eux-mêmes» plus que leur impact sur ou dans la société contemporaine locale ou globale qui furent à l'origine de mon intérêt pour le groupe. Formée successivement au Conservatoire de Musique de Chicoutimi en interprétation (1978-1983) et au Conservatoire de Musique de Montréal en techniques d'écriture musicale (1986-1989), j'ai hérité d'une magnifique boîte à outils me permettant d'observer, avec une certaine aisance, la musique de La Bottine Souriante à travers le prisme de l'analyse et de voir la pâte acoustique d'un reel ou d'une chanson se décomposer en thèmes, enchaînements harmoniques, mélièemes, lambes, urlinies (terme utilisé dans l'approche schenkerienne) ou tétrachorde 4-22 (selon la «set theory»). D'autre part, mon expérience personnelle à titre de musicienne professionnelle dans le réseau québécois de l'industrie du disque et du spectacle (1980-1992) me commanda régulièrement de chercher les caractéristiques rythmiques et formelles des différents tubes nord-américains pour pouvoir mieux les reproduire. Par conséquent, mes dispositions naturelles et culturelles ont permis que je sois attirée davantage par les forces internes de la musique de La Bottine Souriante que par son pouvoir de socialisation par exemple. Raison pour laquelle il m'apparaît difficile de nier la valeur heuristique d'une analyse d'ordre musical (et non social) bien que je ne souscrive pas à la thèse de l'universalité des objets musicaux.

Pour Line Grenier, la lacune de ce premier modèle explicatif (celui de l'esthétisme) réside spécifiquement dans sa tendance généralisée à favoriser les causes internes de la musique au détriment de ses causes sociales et culturelles. L'auteure explique:

[Although] these theories do not deny the fact that music has, indeed, something to do with culture and society [...] they tend to assert that 'music itself' can be defined without any further reference to social and cultural dimensions (1990: 29-32).²⁸

En fait, malgré la reconnaissance de la pertinence, de l'efficacité et de l'utilité de l'analyse structurelle et formelle du son dans le cas de certaines «problématisations» du phénomène musical - notamment dans le cadre d'un questionnement qui s'intéresserait à déterminer l'identité, la légitimité ou l'authenticité stylistique d'un phénomène sonore en particulier par exemple - le modèle de l'esthétisme fut sévèrement ébranlé à la fin du dix-huitième siècle par une remise en cause de la thèse des «fondations acoustiques» de la valeur musicale; par une dénonciation du présumé caractère «naturel» et «universel» de la musique; et par un réaménagement des concepts en place vers une compréhension de la musique en tant que «produit culturel» dont le sens transcenderait ses formes et sa structure interne (Grenier 1990: 32).

Dans cette foulée, les théoriciens élaborèrent et proposèrent un point de vue différent, celui du sociologisme, que je compte explorer dans un second chapitre.

²⁸Ma traduction: «[Quoique] ces théories ne nient pas le fait que la musique ait, assurément, quelque chose à voir avec la culture et la société [...] elles ont néanmoins tendance à soutenir que la 'musique en elle-même' peut être définie sans aucune référence aux dimensions sociale et culturelle» (Grenier 1990: 29-32).

CHAPITRE DEUX

METTRE UNE CULTURE EN CAUSE: LE MODÈLE DU SOCIOLOGISME

Introduction

Le second modèle d'analyse énonce et appuie le principe selon lequel les forces de la musique *transcendent* sa matérialité sonore; dans ce cadre conceptuel, ce sont la culture ou la société qui, en traversant le phénomène musical, lui confèrent toute sa signification. Présenté par Line Grenier comme étant le concept de «musique en tant que produit culturel» (1990: 32-7) et par Antoine Hennion comme étant le point de vue du sociologisme (1993), ce modèle déploie des arguments en faveur d'une conception qui fait de la musique le médium, le «canal» d'expression d'une culture donnée:

Such a wide *univers de discours* [...] converges towards a conception of music as both a medium and an expression of group differentiation. [These discourses] address music as one fundamental means by which groups (and individuals) actualize and manifest their respective cultural and social traits, and so their mutual differences; [...] in a formal or tacit way, they assume that these differences constitute crucial parameters since they provide each music with its most original characteristics. These characteristics act as determining components in the very def-

inition of musical phenomena as cultural phenomena. (Grenier 1990: 33)'

Dans la foulée de ce nouvel éclairage théorique, les phénomènes à observer sont, en conséquent, les musiciens, les auditeurs, les éditeurs, les événements politiques, les conditions historiques et, enfin, les pratiques de production et de consommation qui articulent la musique observée.

Conditions socio-économiques favorables: la chance des débutants

À première vue, la perspective du sociologisme semble convenir particulièrement bien au cas de La Bottine Souriante. D'une part, dans sa persévérance à se décrire comme une groupe de *musique traditionnelle québécoise*, la formation se place manifestement au service d'une certaine culture, notamment celle des francophones de descendance française en Amérique. D'autre part, il apparaît de façon claire que le succès de La Bottine Souriante ne fut pas étranger aux conditions socioculturelles, politiques et économiques dans lesquelles la formation évolua au cours de sa carrière.

La naissance de La Bottine Souriante en 1976 ainsi que son succès rapide entre 1977 et 1980 pourraient en effet s'expliquer beaucoup mieux par les conditions socioculturelles et politiques qui caractérisent les années soixante-dix que par des qualités musicales internes qu'auraient exprimées avec brio des musiciens particulièrement compétents, si on en croit, du moins,

'Ma traduction: «Un tel univers de discours aussi large [...] converge vers une conception de la musique à la fois comme un médium et comme une expression de la différenciation d'un groupe. [Ces discours] abordent la musique comme le moyen fondamental par lequel des groupes (ou des individus) actualisent et manifestent leurs traits sociaux et culturels respectifs et, en conséquent, leurs différences mutuelles; [...] de façon formelle ou tacite, ils supposent que ces différences constituent des paramètres cruciaux en ce qu'ils pourvoient chaque musique de ses caractéristiques les plus originales. Ces caractéristiques agissent en tant que composantes déterminantes dans la définition même du phénomène musical en tant que phénomène culturel.» (Grenier 1990: 33)

certain commentateurs. Des critiques de l'époque ont par exemple souligné les performances techniques très moyennes de La Bottine Souriante à ses débuts. En voici des exemples:

[U]ne chose agace cependant dans quelques chansons, c'est parfois le manque de variations dans les voix. À certains moments, on sent que 'ça force un peu', par exemple dans 'Pinci Pincette' et 'Sur la Grande côte'. (Rivest 1978)

[L]es musiciens firent valoir des qualités qu'une meilleure harmonie du groupe aurait mieux servi. (Caspary 1979)

Il y a cependant mieux à entendre sur disque, avec [les] artistes qui créent un nouveau folklore ou reprennent à l'occasion de vieilles chansons traditionnelles. Mais pour ceux qui se contentent de choses plus simples, moins soignées, de quelque chose qui tient davantage de la fête au village, *Les Epousailles* de La Bottine Souriante peut les plonger dans cette ambiance toute simple. (Lavoie 1981)

The 5 members [...] are infected by a kind of inspired silliness that enables them to end deliberately on the wrong note and have it sound great. «You know, Irish dance music has 16 beats, but sometimes we play 14, sometimes 17. We just have fun when we play,» explains Forest. (Macleod 1982)²

²Ma traduction, avec passage en québécois: «Les cinq membres [...] sont infectés par une sorte de bêtise inspirée qui leur permet d'aboutir délibérément sur la mauvaise note tout en faisant que ça sonne bien malgré tout. 'T[u] sais, la musique irlandaise, ça [a] 16 temps, mais des fois on en joue 14, des fois 17. Quand on joue, c'est juste pour avoir du *fun*'». (Macleod 1982)

Par ailleurs, les musiciens de La Bottine Souriante ont souvent mentionné eux-mêmes le manque d'expérience, de compétences, de direction et d'organisation qui caractérise la période d'activité musicale comprise entre 1976 et 1982. À propos des méthodes de travail, Mario Forest précisait par exemple:

Au début, on passait des heures à faire d[e] la musique ensemble: c'était ça notre pratique. C[e] [n]'était pas «chercher des arrangements!» C[e] [n]'était pas vraiment nommé en fait. Ça se faisait un peu spontanément. [Il] [n]'y avait aucun musicien de formation; déjà, ça excluait une méthodologie qui est répandue chez les musiciens, t[u] sais. Ça fait qu'on marchait au «pif», au *feeling*. P[u]is [il] [n]'y avait personne qui dirigeait. Pas au début en tous cas... (Forest, entretien personnel, mai 1996)

Pour sa part, André Marchand atteste succinctement de la piètre qualité technique des premières prestations tout en reconnaissant le sens musical instinctif des interprètes débutants qu'ils étaient à l'époque:

Au début, c'était une brosse épouvantable, vraiment flyée. C[e] [n]'était pas très bon, mais [il] y avait du *feeling*... (Marchand, entretien personnel, avril 1996)

Enfin, Gilles Cantin rappelle que la jeune formation n'avait pas d'ambitions lucratives, honorifiques ou autres; que des aspirations ludiques:

On pensait pas à ça nous autres [à l'argent, au succès, à la carrière]. C'était plus quasiment comme un hobby. (Cantin, entretien personnel, avril 1996)

Toutefois, certaines conjonctures favorables auraient permis, bon gré, mal gré, qu'un groupe d'amateurs tel que La Bottine Souriante parvienne aisément et rapidement au succès entre 1976 et 1980. C'est que, selon un grand nombre d'observateurs (Gladu 1972; Labbé 1995; Lacombe 1984; Petrowski 1979; Trudel 1977), la promotion et la diffusion de la musique traditionnelle québécoise fut particulièrement intense au cours des années soixante-dix, et plus précisément en 1975 et 1976 alors qu'on assistait à l'émergence d'une «ère du patrimoine»:

Cette culture [québécoise] nous sommes à la redécouvrir, après une longue période de déracinement, et nous vivons actuellement ce que l'on peut appeler «l'ère du patrimoine» (Trudel 1977: 169).

La période de valorisation de la culture musicale québécoise des années soixante-dix procéda des efforts, non pas concertés, mais cumulés de différentes instances de l'activité intellectuelle locale, nationale et internationale. En fait, dès qu'eut émergé l'idée de l'existence d'une tradition musicale francophone en Amérique, des agents de tous acabits et de tous azimuts s'employèrent à instaurer, puis discipliner les concepts et objets de la tradition musicale québécoise de façon à faire de divers événements musicaux, la matière souple et malléable de leurs pratiques respectives. À cet effet,

l'intelligentsia, les gens d'affaires et les prédicateurs sociaux de diverses allégeances politiques ou morales ont trouvé (et trouvent encore) leur compte dans la manipulation conceptuelle et factuelle de ces éléments de tradition que tour à tour ils ont considérés et présentés comme des faits, des biens, des pratiques, des produits ou des outils de nature intellectuelle, culturelle, historique, économique ou autre, selon la position ou le point de vue qu'ils ont adoptés. Du domaine privé ou public, La Bottine Souriante ne fut donc pas la seule ni la première institution québécoise à s'être intéressée à la tradition musicale; à en avoir copié, adapté ou instauré les pratiques; à en avoir ménagé, manipulé ou créé les objets sonores. Dans une certaine mesure, la formation suivit même la vague dominante qui conçut la musique traditionnelle comme l'expression de *la culture québécoise*.

Modes de gestion du patrimoine au Québec

Au Québec, deux modes d'opération sont venus structurer la gestion du patrimoine musical: il s'agit, d'une part, du mode de conservation et, d'autre part, du mode de diffusion. Alors que le premier répond au besoin de préserver «la» culture québécoise contre les menaces de disparition, d'assimilation qui pèsent sur elle, le second satisfait le besoin de promouvoir une identité en donnant une valeur monétaire et affective à ses objets. Dans leur ouvrage sur Les Mémoires québécoises, les auteurs Jacques Mathieu et Jacques Lacoursière font état des deux conceptions qui motivent ces façons de faire sur le plan idéologique:

[L]'histoire des savoir-faire techniques et culturels peut être ramenée à deux grands modèles de référence, à deux grands discours identitaires.

Le premier [...] prône le resserrement d'une collectivité autour des valeurs nationales et traditionnelles [...] Le second [...] est davantage axé sur la ville, sur l'économie et sur l'internationalisme. [II] prêche la modernité. Ces deux discours idéologiques ont en quelque sorte défini la *personnalité* du Québécois, puisqu'ils proposent des finalités et des modèles à suivre. (Mathieu et Lacoursière 1991: 298)

Théoriquement, deux discours s'opposent l'un à l'autre. D'un côté, le discours de la «tradition» se fait conscience de continuité: ses défenseurs résistent au changement. De l'autre côté, le discours de la «modernité» se fait conscience de rupture: ses défenseurs provoquent sans cesse le changement. Sur ces deux idéologies de base se sont appuyés les concepts de musique en tant qu'objet de conservation, et de musique en tant qu'objet de consommation. Je décrirai au cours des prochaines pages les traces laissées par l'une et l'autre de ces idéologies au Québec francophone, de même que les effets qu'elles eurent sur la carrière de La Bottine Souriante.

La musique traditionnelle: un objet de conservation

L'idée de l'existence d'un folklore typiquement «canadien», «canadien français» ou «québécois»³ naquit dès l'époque de la Nouvelle-France (1534-1759) chez des missionnaires, voyageurs et annalistes divers qui, par leurs efforts, non seulement contribuèrent à la documentation du thème de la tradition musicale en Amérique, mais firent à la fois des chansons, airs de violons et danses qu'ils consignèrent dans leurs carnets de notes l'objet d'une réflexion et d'une action qui eurent une influence sur celles de leurs

³Ces trois termes ont servis, à des époques différentes, à nommer les descendants des colons français en Amérique.

successeurs. Un premier travail de collecte et d'élaboration conceptuelle commencé par des auteurs comme Marc Lescarbot, Pierre Boucher, François Dollier de Casson et le Père Charlevoix⁴ se poursuivit ensuite sous le régime anglais (1759-1867) et dans la confédération canadienne jusqu'à ce jour (1867-1996) grâce à l'attention d'observateurs indigènes et allogènes.

L'une des premières et principales tâches qui fut accomplie par les différents investigateurs de la tradition musicale francophone «canadienne» depuis le début du siècle est sans doute celle de la cueillette, d'abord empirique, puis méthodique de l'information. Grâce à la notation musicale ou discursive puis à l'enregistrement sur bande magnétique, de nombreux artefacts et mentefacts⁵ furent collectionnés dans l'esprit de préserver des données ethnographiques considérées comme historiques. Ces «objets» furent la plupart du temps consignés dans des documents, des fonds d'archives ou des musées. Airs de violons, textes et mélodies de chansons, instruments de musique et informations diverses font donc, depuis plusieurs décennies, non seulement l'objet d'identification, de collecte, d'inventaire, de classement, d'entreposage et de conservation, mais aussi le thème d'analyse et d'élaborations théoriques, un premier volet d'activité étant motivé par le désir de prémunir la culture québécoise contre les divers effets du temps et l'autre, par l'urgence d'édifier une identité québécoise partagée par la communauté. Ce serait l'ensemble de ces mouvements qui articuleraient ce que, justement, les sociologues, historiens et autres analystes ont appelé l'«idéologie de conservation» (Lemaire 1993; Mathieu et Lacoursière 1991; Roy 1991). Dans ce contexte, le colonialisme, les diasporas, l'industrialisation, l'urbanisation ou

⁴Voir Dupont & Mathieu (1986: 1).

⁵Les termes «artefacts» et «mentefacts» utilisés par Jean Simard dans une publication gouvernementale (Lamontagne 1994: XI) font respectivement référence au patrimoine matériel et immatériel: «les *mentefacts*, c'est-à-dire l'immatériel: paroles et gestes qui donnent sens et vie à l'objet» (ibid.).

la commercialisation seraient par ailleurs perçus comme autant d'agents de disparition ou, à tout le moins, de transformation d'une certaine réalité culturelle qu'on cherche à cristalliser pour différentes raisons contextuelles.

Dans sa tentative d'expliquer l'enthousiasme de certains Québécois pour leur patrimoine culturel au cours des années soixante-dix, Jean Trudel confirme la mise en œuvre de cette idéologie de conservation au sein du mouvement «folk» qui fut responsable (au moins en partie) du succès de La Bottine Souriante à cette époque:

Plusieurs raisons expliquent [...] la grande vogue qui existe depuis quelques années pour tout ce qui touche à l'histoire et au patrimoine, cela a commencé par la découverte [...] que nous possédions un mobilier et une architecture bien à nous, puis il y a eu l'artisanat qui est maintenant une industrie [...] il y a aussi la peur de l'assimilation qui nous fait réagir; la venue de l'urbanisation à grande échelle qui nous fait romantiques et rend exotique cette campagne dont nous sommes habillés culturellement [sic] [...] S'il y a un retour marqué vers la musique traditionnelle aujourd'hui et de la part de la jeune génération, c'est qu'elle commençait à sentir une perte de la vie, elle qui depuis 1960 a été continuellement déracinée sous prétexte d'être de son temps, «dans l'vent», «au bout'» et «cool» [...] c'est cette même jeunesse donc, qui reprend à son compte la vie intime authentique et sans artifices de la collectivité dans laquelle elle se trouve. (Trudel 1977: 194-5)

C'est de longue date que les folkloristes québécois semblent s'être ralliés à cette idéologie de conservation: il existe en effet, au Québec, une

«tradition de la tradition» qui a permis que se forment des objets, des lieux, s'imposent des façons de faire, se distinguent des personnalités et se déploient des mouvements sociaux importants de façon à constituer un *univers de discours* dans lequel les membres de La Bottine Souriante ont pu trouver des modèles.

Dans cet univers du discours qu'est celui de la conservation, l'une des tâches les plus urgentes à accomplir fut et reste sans doute celle de la *documentation ethnographique*. Parmi ceux qui se sont distingués dans ce champ d'activité, on peut tout de suite inscrire le nom d'Ernest Gagnon qui fut le pionnier de la collecte de chansons populaires francophones au Canada avec un recueil publié dès 1865. Certains détails concernant les coutumes musicales ancestrales viennent s'ajouter à ces premiers textes grâce aux écrits de littérateurs du dix-neuvième siècle comme Philippe-Aubert de Gaspé, Joseph-Charles Taché et Faucher de Saint-Maurice qui firent chanter ou danser leurs personnages de roman les plus colorés dans des décors et conditions illustrant les contextes observés ou imaginés. Il faut aussi mentionner les études d'anthropologues, ethnologues, folkloristes et autres chercheurs, académiques ou non, dont les travaux permirent (avec ceux des littérateurs) l'élaboration de la notion d'un bien culturel et historique à «muséifier» grâce à diverses procédures allant du dépistage à la collecte et au tri, jusqu'à l'établissement de centres de recherches et de documentation.

À l'origine de l'entreprise d'archivage au Canada se trouve la collection résultant des travaux de Marius Barbeau, ethnologue formé à l'Université Oxford, en Angleterre, qui débuta sa carrière canadienne en 1910 à l'emploi du Musée Victoria⁶. D'abord intéressé par la culture des «Indiens» de la Côte

⁶Ce musée devint ensuite le Musée national du Canada, puis le Musée canadien des civilisations, aujourd'hui situé à Hull, au Québec.

Ouest américaine, il fut bientôt intrigué par la présence de certaines traditions d'origine française dans les moeurs des familles autochtones, ce qui l'incita peu à peu à orienter ses recherches sur le «folklore canadien français» (Lacourcière 1971: 5). En une cinquantaine d'années d'enquête ethnographique, le chercheur put réunir une vaste collection de documents manuscrits et sonores qui firent l'objet de publications importantes, d'analyses diverses et de catalogages méthodiques.

Dans le prolongement des travaux de Marius Barbeau se trouvent ceux de Luc Lacourcière qui fonda les Archives de Folklore de l'Université Laval à Québec en 1944. Ayant débuté sa carrière de chercheur sous la tutelle de Marius Barbeau qui lui ouvrit ses fichiers et ses carnets de notes dès 1939, Luc Lacourcière organisa d'abord une modeste «chaire de folklore» dans un bout de corridor de l'Université Laval, chaire qui devint peu à peu «l'une des pierres d'assise de la civilisation française en Amérique du Nord» (Lacourcière 1971: 3). Rebaptisé en 1976 du nom de Centre d'Études sur la Langue, les Arts et les Traditions populaires (CÉLAT), ce fonds d'archives présente aujourd'hui un répertoire de plus de dix mille contes et au-delà de quarante-cinq mille versions de chansons populaires francophones⁷. Par ailleurs, c'est en comptant sur la collection de Marius Barbeau que fut fondé, en 1970, le Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle, une des divisions de recherche du Musée canadien des civilisations. Dirigé jusqu'en 1977 par sa fondatrice Carmen Roy (une ethnologue qui publiait en 1955 un livre sur la littérature orale en Gaspésie), le centre passa ensuite successivement aux mains de Pierre Crépeau, Paul Carpentier et Steven Inglis pour être confié, au printemps de

⁷Au chapitre de l'éducation et de la conservation, il faut saluer le rayonnement du CÉLAT qui trouve d'anciens étudiants et collaborateurs dans d'autres centres canadiens de documentation sur la culture francophone en Amérique, notamment en Ontario, au Centre franco-ontarien de folklore de Sudbury qui fut créé en 1972, et au Nouveau-Brunswick, au Centre d'Études acadiennes de l'université de Moncton qui débuta ses activités en 1968.

1992, à Carmelle Bégin. Diplômée en ethnomusicologie à l'Université de Montréal, cette dernière fit porter sa thèse sur la musique traditionnelle québécoise, notamment celle du violoneux Jean Carignan (1978).

Parallèlement aux travaux ethnographiques de nature académique se sont constitués, quelques années à peine avant la formation de La Bottine Souriante, des archives et des documents sous la commande du gouvernement québécois; et ce, grâce à une démarche entreprise en accord avec des besoins collectifs de protection et de promotion de la «culture québécoise francophone». En effet, c'est au cours des années soixante-dix que le Gouvernement du Québec lança des programmes de valorisation du patrimoine en adoptant la Loi sur les biens culturels en 1972 et en créant la Direction générale du patrimoine en 1974. Ces deux initiatives consacrèrent «la nécessité de produire un inventaire 'des biens culturels susceptibles d'être reconnus ou classés'» (Genest 1985: 9). Entre 1977 et 1983, le Ministère des Affaires Culturelles procéda donc à l'inventaire systématique de divers biens culturels cristallisant un certain héritage québécois, la musique étant un des volets considérés par les autorités⁴. Dans la foulée de ces programmes, des sommes d'argent considérables furent investies dans la collecte de mélodies, de chansons à répondre, d'airs de violons ou d'accordéon.

Parmi ceux qui participèrent à cette grande cueillette d'artefacts de la culture québécoise se trouvèrent Jean Trudel, auteur d'un article intitulé «La danse traditionnelle au Québec», publié dans la revue Forces (1975) et d'un texte sur «La musique traditionnelle au Québec» paru dans la revue Possibles (1977). Fait intéressant, Jean Trudel joua plus ou moins volontairement un rôle de grande importance dans la carrière de La Bottine Souriante. En effet, il fut ce

⁴Les programmes gouvernementaux des années soixante-dix permirent de considérer «non seulement les monuments historiques, les œuvres d'art et les vestiges archéologiques, mais également ceux de l'ethnologie» (Simard dans Lamontagne 1994: XI).

producteur «improvisé» qui, à l'automne de 1980, poussa d'ex-membres de la formation à reconstituer l'équipe originale (celle du premier disque) qui s'était démantelée une quinzaine de mois auparavant⁹. Dans son engouement pour la musique traditionnelle, Jean Trudel avait incité les jeunes musiciens à entrer en studio pour y faire l'enregistrement d'un second album, leur promettant l'appui financier de la maison de production «La Poudrerie». Quoique Trudel ne tint jamais son engagement, c'est son initiative qui donna lieu à la réalisation du disque Les épousailles (1980).

D'autres «agents» de l'ère du patrimoine - individus ou institutions - eurent un rôle dans la carrière de La Bottine Souriante. Les Archives de l'Université Laval et leurs chercheurs fournirent par exemple une banque de reels et de chansons à laquelle puisa la formation. Toutefois, selon Guy Bouchard, l'idéologie de conservation rendit presque inaccessibles les collections du CÉLAT. En effet, une certaine règle éthique qui s'apparente au droit d'auteur fait des enquêteurs les seuls utilisateurs autorisés à reproduire ou à manipuler le fruit de leur travail ethnographique. Bouchard explique:

[II] y a des documents, des collections «barrées» qu'on dit: tu peux aller les écouter, mais tu [ne] peux pas y avoir accès autrement. C'est quand même de plus en plus ouvert. [II] faut que tu penses que les gens qui déposent les collections de chansons aux archives, c'est des gens qui les ont recueillies avec ou sans subvention, dans le cadre de leurs études ou pas. La collection est à leur nom; elle leur appartient tout [e]

⁹À la fin de l'été 1979, les membres de La Bottine Souriante se séparèrent, notamment à cause de conflits interpersonnels exacerbés par des difficultés financières. Au cours de cette période d'interruption, les musiciens poursuivirent néanmoins, de part et d'autre, leurs activités musicales. Une formation du nom d'Harlapette, fondée à Québec en automne 1979, réunit d'abord Mario Forest et Yves Lambert, deux ex-membres de La Bottine Souriante. Bientôt, André Marchand les y rejoignit. C'est cet ensemble (qui comptait encore Guy Bouchard et Martin Racine) qu'approcha Jean Trudel à l'automne 1980.

temps. Tu peux décider de déposer ta collection aux archives pour fin de conservation seulement; [dans ce cas-là, elle] est secrète. Comme disait un certain Gagné qui travaille [au CÉLAT]: «les chansons, c'est comme les fraises dans l[e] champ; quand j[e] les ai cueillies, b[i]en, c'est à moi.» Nous [musiciens et chanteurs traditionnels], on a toujours pensé que c'est l'attitude la plus égoïste et la plus mauvaise qu'on pouvait avoir, parce que ces chansons-là sont issues d'une longue tradition p[u]is [elles] appartiennent à tout l[e] monde justement: c'est du domaine public. Et les gens qui ont la gentillesse de nous les chanter, et la chance et le génie d[e] les connaître, b[i]en, mon Dieu! c'est un honneur qu'i[ls] nous font de nous les transmettre. Alors, les mettre dans une banque fermée, p[u]is dire qu'[elles] nous appartiennent, c'est gros un peu (rires)... C'est gros et gras! (Bouchard, entretien personnel, mai 1996)

Déjà en 1971, Luc Lacourcière avait cité les raisons qui motivaient l'absence, au CÉLAT, de toute activité de diffusion ou d'animation auprès de la population. Dans son esprit, l'objectif du centre de recherche n'était pas la «vulgarisation», mais la connaissance «scientifique»:

[N]ous n'avons pas cherché à faire spécialement de l'animation culturelle, en dehors de l'Université, parce que le but des Archives de folklore, comme tel, est un but scientifique. Nos Archives sont avant tout un centre de recherches. On ne cherche pas à faire une vulgarisation hâtive et immédiate des choses. On veut établir très solidement [...] les positions scientifiques qui sont beaucoup plus durables que la simple animation qui, elle, peut être brillante un moment, mais passagère. Nous voulons asseoir les Archives de folklore sur une connaissance

rigoureuse qui soit à l'épreuve du temps. (Lacourcière 1971: 10)

Bien que les membres de La Bottine Souriante ne souscrivirent pas à l'idéologie de conservation, la formation bénéficia néanmoins de ses effets. Les premiers disques du groupe furent par exemple considérés comme des ouvrages ethnographiques capables de maintenir en vie des savoir-faire et des œuvres menacées de disparition. Dans cette mesure, plusieurs commentateurs «pardonnèrent» plus facilement les faiblesses techniques et esthétiques des performances musicales. Pour sa part, le critique Denis Lavoie de La Presse (Montréal) ne reconnut qu'un seul mérite à la formation, celui de «préserver nos traditions musicales» (1981). Les musiciens de la Bottine Souriante devinrent ainsi les «sauveteurs du folklore québécois», un titre dont ils usèrent dans leur publicité, leurs demandes de subventions et leur promotion à l'étranger.

La musique traditionnelle: un objet de consommation

L'avènement des technologies de l'enregistrement - qui dans leurs balbutiements se destinaient surtout à servir l'«idéologie de conservation» - révéla soudain de nouvelles propriétés économiques de la musique¹⁹. L'invention du gramophone favorisa en fait le développement d'une conception de la musique en tant que «produit de consommation» à la fois culturel et commercial. C'est tout particulièrement la musique dotée ou investie d'un certain pouvoir de représentativité comme la musique traditionnelle qui fut mise

¹⁹L'industrie de l'édition sonore est née aux États-Unis autour de 1894 grâce aux découvertes de l'Américain Thomas Alva Edison (invention du phonographe en 1877) et aux applications que permirent certaines transformations. L'appareil d'Edison pouvait recevoir, enregistrer et reproduire des sons, des opérations facilitant la conservation de l'information. C'est Emile Berliner, technicien américain d'origine allemande, qui eut l'idée de remplacer le cylindre par un disque (1887) et imagina un nouvel appareil conçu uniquement pour la lecture. Dès lors, le gramophone entra rapidement dans les maisons (depuis 1894) et permit à ses propriétaires d'entendre, de consommer des sons dont les voix de Sarah Bernhardt ou de Caruso par exemple.

en cause par les premiers marchés du «son».

Dès les premiers pas de l'industrie de la «musique mécanique» on voit en effet apparaître chez les quelques compagnies détenant les brevets d'exploitation¹¹ des catalogues d'enregistrements destinés tout spécialement aux «French-Canadians». Ces disques ou cylindres¹² édités en majeure partie aux États-Unis, mais aussi au Canada¹³, sont classés sous la rubrique «ethnique»¹⁴ et présentent un répertoire varié que les éditeurs anglo-saxons croient susceptible de plaire aux canadiens-français. Il s'agit essentiellement de musique instrumentale interprétée au violon, à l'accordéon ou à l'harmonica, et de chansons chantées en français, parfois en joual, arborant tantôt un caractère patriotique, religieux ou folklorique, tantôt le style café-concert ou bien le genre grivois.

Parmi les huit titres dont Berliner fit la promotion entre 1898 et 1908, on trouve par exemple «Ô Canada, mon pays, mes amours», «La Marseillaise», «Vive la Canadienne» et «À Saint-Malo beau port de mer» (Schira 1993: 60), quatre «hymnes» réputés aptes à représenter les aspirations du peuple francophone en Amérique et considérés aujourd'hui (mise à part «La Marseillaise») comme des œuvres appartenant au folklore québécois. Quoiqu'il en soit, le succès de ces premières éditions de «musique traditionnelle canadienne et française» sur le marché du disque ouvrit la voie à de nombreux

¹¹Berliner Gramophone Co. (Montréal, Québec), Edison, Victor Talking Machine Co. (Camden, New-Jersey), Columbia Graphophone Co. (New-York, New-York), et Imperial (New-York).

¹²Les cylindres disparaissent du marché en 1929 environ. Quant aux disques, les techniques d'enregistrement et de pressage furent régulièrement améliorées jusqu'à la fabrication du premier microsillon par l'Américain Peter Goldmark en 1948, et la promotion du disque numérique au cours des années quatre-vingt. Voir Schira (1993).

¹³Emil Berliner installe sa compagnie à Montréal, en 1901, dans le but d'y presser des matrices américaines et européennes. Il inaugure la première série québécoise en 1903 avec un répertoire de plus de cent titres. Voir Schira (1993).

¹⁴Les francophones d'Amérique se sont vus proposer, dans la catégorie «ethnique», des enregistrements «parisiens», «canadiens-français», «cajuns», «créoles» ou «haïtiens». Les éditeurs prévoient aussi les catégories «standard», «classique», «lyrique» et «étrangères» (Schira 1993: 59).

artistes dont Gabriel Labbé dira plus tard qu'ils furent les «pionniers du disque folklorique québécois» (1977)¹⁵.

Si depuis 1894 la musique traditionnelle fut largement exploitée par l'industrie du disque, c'est dès 1934 qu'on en tira avantage du côté de la radio avec une première émission intitulée «Les montagnards laurentiens», production qui fut diffusée tous les samedis soirs sur les ondes de CHRC (Québec) jusqu'au milieu des années quarante, puis de CKAC (Montréal) jusqu'en 1951 (Labbé 1995: 180). D'autres diffuseurs radio emboîtèrent le pas à cette initiative et les programmes de musique traditionnelle se multiplièrent: le Réveil rural de CBF (Montréal, 1938-1967), la Fête au village de Radio-Canada (Montréal, 1951-1956) et la Soirée canadienne de CJBH (Rimouski, 1957-1962) comptaient parmi ces productions radiophoniques qui firent entendre des contes, des chansons et des airs traditionnels aux Québécois (ibid: 17-9).

La télévision ne fut pas en reste avec ses mises en scène de «soirées canadiennes» mettant en vedettes, dans des costumes dits «traditionnels»¹⁶, des instrumentistes folkloriques de bonne réputation: Isidore Soucy (violon), Philippe Bruneau (accordéon), Ti-Blanc Richard (violon) et Monsieur Pointu (violon). Du début des années soixante jusqu'en 1981 environ, les téléspectateurs nostalgiques des «veillées du bon vieux temps» eurent ainsi le loisir de voir et écouter les productions de Télémétropole (Montréal) intitulées Chez Isidore (1961-1965), À la canadienne (1971-1978) et Monsieur Pointu, s.v.p. (1978-1981).

¹⁵Parmi ces pionniers du disque folklorique, il faut relever les noms d'Isidore Soucy, violoneux (plus de deux cents titres entre 1925 et 1960); de Joseph-Ovila Lamadeleine, violoneux (une centaine de titres entre 1927 et 1963); d'Alfred Montmarquette, accordéoniste, (une soixantaine de titres entre 1928 et 1932); de Gérard Lajoie, accordéoniste (une soixantaine de titres entre 1946 et 1978); et d'Henri Lacroix, harmoniciste, (une centaine de titres entre 1926 et 1939). D'autres musiciens firent leur marque auprès du grand public entre 1930 et 1980 environ: Philippe Bruneau (accordéon), Ti-Jean Carignan (violon), Ti-Blanc Richard (violon), Monsieur Pointu (violon), Louis «Pitou» Boudreault (violon) et Jos Bouchard (violon). Voir Labbé (1995).

¹⁶C'est-à-dire, chemises à carreaux et ceintures flechées.

Mises à part ces programmations spéciales ciblées sur le répertoire traditionnel, la radio (et plus tard la télévision) contribua aussi par le biais de ses sélections ponctuelles à l'édification de personnalités du domaine de la chanson populaire. Ces personnalités devinrent peu à peu, grâce à un processus de «folklorisation», des visages proéminents de la «tradition musicale canadienne-française». Le cas le plus patent est sans doute celui de Madame Bolduc, dont les nombreuses chansons composées autour de 1930 sur des thèmes d'actualité sont aujourd'hui inscrites au répertoire du folklore dit «national»; les noms d'Ovila Légaré, de Pierre Daigneault et d'Oscar Thiffault évoquent des situations comparables.

C'est donc depuis le début du siècle que les investisseurs du marché de la production culturelle de masse voient sporadiquement dans l'enregistrement et la diffusion de la musique locale folklorique ou «folklorisée» l'une des voies rentables de l'exploitation du marché nord-américain, transformant de ce fait des pratiques du domaine privé en «produits de consommation». Toutefois, les années 1970 virent se répandre dans différentes couches de la société l'idée que la musique folklorique était un produit culturel *proprement québécois* qu'il fallait promouvoir en tant qu'emblème de l'identité sociale et politique de la collectivité.

D'un coup, c'est massivement qu'on s'intéressa au produit culturel québécois, cherchant dans l'architecture domestique ou urbaine, les vêtements, la nourriture, les technologies du textile, du bois, du fer, les techniques agricoles, de chasse et de pêche, les moyens de transport ou la vie sociale propres au Québécois (Trudel 1977: 169) des raisons d'être fier et, simultanément, des sources de revenus. Dans cette foulée, la musique traditionnelle prit une place toute particulière. André Gladu, cinéaste et ardent

défenseur de la culture musicale traditionnelle québécoise, écrivait par exemple en 1972:

Nous sommes maintenant engagés dans un processus pour retrouver nos racines dans à peu près tous les domaines. Et une des choses les plus fantastiques à découvrir c'est notre «son». On découvre que la musique c'est ce qu'on est, c'est une façon d'être, que chaque endroit a son «beat», son rythme de vie et qu'un pays en plus d'avoir une géographie, un climat particulier, un langage, ça a un son [...] En fin de compte, parler de la musique traditionnelle des Français d'Amérique, c'est parler des gens eux-mêmes, de leur vie de tous les jours; vous découvrirez que ce sont des gens qui rient facilement, qui n'ont rien à cacher, qui savent recevoir le monde, qui peuvent tout vous donner s'ils vous estiment et vous découvrirez surtout que ce sont des travailleurs.
(Gladu 1972: 34)

Assez rapidement, le patrimoine vivant - entre autres les contes et les légendes, les chansons et airs pour violon, accordéon ou harmonica - prit sa place dans les rouages d'une industrie de la musique de plus en plus «québécoise», tant par son produit que par ses investisseurs et dirigeants. Divers organismes, associations et individus supportant le concept de folklore en tant que «savoir-faire» typiquement québécois effectuèrent tout d'abord un travail d'éducation et de vulgarisation auprès de la population francophone. C'est le cas par exemple de l'Association québécoise des Loisirs Folkloriques (AQLF) qui, depuis 1974, organise des galas plus ou moins compétitifs pour les instrumentistes amateurs de musique traditionnelle québécoise. Par ailleurs,

quelques promoteurs privés¹⁷ dévoués à la cause culturelle organisèrent des festivals, des spectacles, tournèrent des films et publièrent des livres ou des articles au sujet de la musique traditionnelle québécoise. La population de toutes les régions du Québec et notamment celle des grands centres urbains put ainsi voir et entendre des interprètes de musique traditionnelle qui, jusque là, étaient restés inconnus du grand public; je pense par exemple à l'accordéoniste Yves Verret et aux violonistes Jos Bouchard, Louis «Pitou» Boudreault, Jean Carignan, Monsieur Pointu et Adalbert «Ti-Blanc» Richard (Labbé 1995). Parmi les événements déclencheurs de l'intérêt populaire pour le folklore, Gabriel Labbé mentionne: le spectacle de la scène du Plateau, du 17 au 21 novembre 1975; «La Grande Virée», au théâtre l'Outremont en 1975 et en 1976; et le concert du violoneux Jean Carignan avec l'Orchestre Symphonique de Montréal, à la Place des Arts les 22 et 23 juillet 1976 (1995: 19-20), des événements, faut-il ajouter, auxquels les premiers membres de La Bottine Souriante participèrent, mais à titre de spectateurs. À cette liste s'ajoute le spectacle «Les Réjouissances» enregistré en décembre 1977 par la compagnie Le Tamanoir, maison de disque locale avec laquelle La Bottine Souriante réalisa son premier microsillon en 1978.

La vitalité économique de l'industrie culturelle locale de l'époque joua simultanément un rôle déterminant, non seulement dans la promotion de la musique traditionnelle, mais dans la carrière de nombreux artistes de la chanson. La décennie comprise entre 1970 et 1980 fut en effet ponctuée par la naissance et l'organisation d'une industrie musicale spécifiquement québécoise et expressément intéressée à produire un son à «saveur» locale. Comme se le rappelait le producteur Yvon Dufour dans une entrevue accordée à Nathalie Petrowski du journal Le Devoir, en octobre 1979:

¹⁷Il s'agit notamment de Gilles Garand, André Gladu et Jean-Luc Moisan.

Il y eut un temps au Québec où il suffisait d'être Québécois pour décrocher un contrat de disque (Dufour dans Petrowski 1979).

Par exemple, en quelques années, soit entre 1975 et 1980, la jeune et inexpérimentée compagnie Le Tamanoir ne produisit pas moins d'une quarantaine de disques de musique traditionnelle. Parmi les artistes endisqués à l'époque, il faut compter, outre La Bottine Souriante: les groupes «Conventum», «Beausoleil Broussard», «Québreizh», «En allant vers...», «Le Rêve du diable»; le poète Michel Garneau, et les musiciens traditionnels Philippe Gagnon, Alain Lamontagne, Jean-François Lamothe, Dominique Tremblay, Yves Laferrière, Jos Bouchard et Louis «Pitou» Boudreault¹⁸. Les conjonctures socio-économiques furent en somme si favorables que quantité de Québécois s'improvisèrent musiciens, chanteurs, compositeurs, répondant ainsi à l'extraordinaire demande des «chasseurs de têtes» de compagnies de disques. Dans leur anthologie de la chanson québécoise, les auteurs Roger Chamberland et André Gaulin résument:

[L]'année 1973-1974 est à marquer d'une pierre blanche puisque la chanson québécoise détient 26% des ventes du marché du disque au Québec. Des groupes se font et se défont aussitôt. À la grandeur de la province des scènes plus ou moins improvisées offrent les prestations d'une multitude de musiciens amateurs ou semi-professionnels. C'est aussi l'époque où l'on vend le plus d'instruments de musique, des guitares et des harmonicas surtout. Bref, c'est l'ère d'une convivialité placée sous le signe de la musique. (Chamberland et al. 1994: 142-3)

¹⁸Plusieurs de ces enregistrements ont été réédités en automne 1995.

C'est à cette époque que la musique «québécoise» et qui plus est, la musique «traditionnelle» québécoise, fut élevée au rang de «produit culturel» apte à refléter, à ce titre, une certaine identité collective imaginée. Aussi n'est-il pas surprenant de constater qu'en raison du pouvoir de représentativité qu'on lui conférait, une grande part de la production musicale québécoise francophone ait été mise au service des causes les plus diverses. Les différentes institutions gouvernementales récupérèrent par exemple l'engouement pour la chanson québécoise (traditionnelle ou non) au profit de leurs idéologies politiques. En 1975 et 1976, les organisateurs de la fête nationale des Québécois¹⁹ misèrent sur une programmation locale abondant dans le sens d'un «retour aux sources», initiatives de propagande nationaliste largement subventionnée par le gouvernement québécois, qui fut couronnée de succès grâce à la participation de milliers de festivaliers de toutes les générations et de toutes les classes sociales. Pour la xième fois dans l'histoire culturelle du Québec fut ainsi célébré le «mariage» d'amour et de raison des forces de la chanson québécoise et des visées politiques nationalistes. La photographie suivante, prise lors d'une de ces gigantesques fêtes populaires de la Saint-Jean-Baptiste (celle du 24 juin 1976)²⁰, capture l'esprit de ce qui fut communément perçu comme l'âge d'or de la culture au Québec francophone (illustration n° 3).

¹⁹La Saint-Jean-Baptiste se déroule chaque année le et autour du vingt-quatre juin.

²⁰On a estimé à 700 000 le nombre de personnes ayant fréquenté le Mont-Royal entre le 24 et le 27 juin 1976 à l'occasion de la Fête nationale des Québécois.



Jedli, 16h30: la Fête continuait toujours . . .

Illustration no. 3: Photographie prise sur le site du Mont-Royal (Montréal)
Festivités de la Saint-Jean-Baptiste, 24 juin 1976
Alain Renaud, Le Devoir, 25 juin 1976.

Produire le «son des Français d'Amérique»²¹?

Tel qu'observés à travers le regard du sociologisme, il semble que les premiers succès de La Bottine Souriante aient bénéficié de la complicité de divers éléments de nature socio-culturelle. D'un côté, le discours de la «tradition» mené par certaines instances officielles persuada plusieurs observateurs de la valeur documentaire des pratiques et productions musicales de La Bottine Souriante. Ce qui, d'une part, en motiva la consommation tant que dura la vague de retour aux sources; et, d'autre part, légittima le rôle d'«ambassadeur de la culture québécoise» que dut ou voulut jouer La Bottine Souriante sous le règne du Parti Québécois jusqu'à ce que s'épuisent, en 1980, les forces nationalistes.

De l'autre côté, le discours du «changement» entraîna la promotion des produits artistiques locaux parmi lesquels figurait, bien sûr, le travail de La Bottine Souriante. C'est dans le contexte d'une effervescence politique et socio-économique rare qu'à l'automne de 1977, La Bottine Souriante parvint à mettre le doigt dans l'engrenage de l'entreprise culturelle grâce à sa musique investie du pouvoir de représenter la collectivité québécoise. La petite formation amateur usa alors d'un système d'articulation commercial dont elle n'actionnait pas les leviers, mais qui lui permit toutefois de s'animer derrière les grandes et petites vitrines de l'industrie du spectacle jusqu'en 1979 environ, terme pour ces musiciens autodidactes d'une période de reconnaissance des lieux et des conditions de la pratique professionnelle. Pendant les quelques mois que persista son succès de l'époque, La Bottine Souriante put fréquenter les mondes respectifs de l'édition sonore, des médias locaux écrits et électroniques, de la tournée et des grandes scènes.

²¹C'est-à-dire la «musique traditionnelle québécoise» ou le «folklore québécois». L'appellation fait référence à la série réalisée pour l'Office National du Film (ONF) par André Gladu.

Jusqu'à maintenant, dans le cas particulier de la période d'activité musicale s'étalant entre 1976 et 1979, la perspective sociologiste a permis de soupçonner l'existence de certains liens entre, d'une part, le succès commercial de La Bottine Souriante et, d'autre part, la vigueur de l'industrie culturelle et la montée nationaliste au Québec. Un bref regard sur les épisodes d'activité subséquentes permet par ailleurs d'étoffer cette hypothèse de l'assujettissement de la réussite de la formation aux conditions sociales et culturelles de son environnement immédiat. Par exemple, je note une coïncidence entre l'apparition d'une crise de l'industrie du disque autour de 1980 au Québec²² et le ralentissement des activités de La Bottine Souriante sur le territoire québécois depuis la fin de 1979. Je note encore une concordance entre la renaissance de l'industrie locale à partir de 1986 (Grenier 1993) et le retour progressif de La Bottine Souriante sur le marché québécois à cette même époque. D'autres coïncidences apparaissent par ailleurs entre l'activité politique nationaliste et l'activité musicale de La Bottine Souriante au Québec: la synchronicité de certains faits tels que la popularité du groupe et la montée nationaliste entre 1976 et 1980 semble en effet s'être poursuivie jusqu'à ce jour alors que, d'abord, la période de noirceur qu'a connu le mouvement indépendantiste à la suite de l'échec référendaire de mai 1980 correspond de façon surprenante à la période d'indifférence du grand public québécois à la musique de La Bottine Souriante (de 1980 à 1991 environ); et que, ensuite, le regain d'intérêt pour la question de la souveraineté dans la première moitié des années quatre-vingt-dix concorde avec l'immense succès de La Bottine Souriante dans la métropole québécoise à partir de 1991.

À la lumière de ce parcours sociologiste des causes du succès de La

²²La crise de l'industrie du disque dont il est question ici fut clairement décrite et analysée par la sociologue Line Grenier dans un texte intitulé «The Aftermath of a Crisis: Quebec Music Industries in the 1980s» (1993) auquel je réfère le lecteur.

Bottine Souriante, il appert, en somme, que l'accomplissement musical de la formation fut essentiellement dépendant de conditions extérieures de nature politique, économique, culturelle ou autre essentiellement hors du contrôle des musiciens, des producteurs et des admirateurs en cause. Toutefois, une telle subordination du fait sonore au fait social évoque une certaine «théorie de la réflexion» dont les fondements furent déjà - et fortement - critiqués par plusieurs autorités en études de la musique, tant dans la communauté internationale (Middleton 1990) qu'au Québec (Grenier 1995).

Les principaux arguments retenus contre l'hypothèse sociologiste - qui, je le rappelle, fait de la musique le *produit d'une culture* - se jouent spécifiquement en terme de compréhension, de définition et d'identification du «groupe» mis en cause par le phénomène musical et culturel observé. De qui, exactement, le «son» de La Bottine Souriante est-il l'expression? des colons français? de leurs descendants, auxquels se sont ajoutés des immigrants anglais, irlandais et autres? des folkloristes et conservateurs des traditions musicales ancestrales en Amérique? des adhérents au mouvement folk des années soixante-dix? des musiciens du groupe? Dans un premier temps, il faut voir que le terme «Québécois» est loin d'être en mesure de délimiter la collectivité mise en cause. Comme l'écrit dans son livre Françoise Tétu de Labsade:

Malgré sa cohésion, le peuple québécois n'est plus un peuple seulement composé de descendants des premiers Français installés en Amérique [...] le Québec a reçu plusieurs vagues de Français d'Afrique du Nord, de Chiliens, de Vietnamiens ou de Cambodgiens, en même temps qu'il accueillait régulièrement des Italiens, des Grecs et des

Haïtiens (1990: 71-2)

D'un autre côté, La Bottine Souriante est une entreprise collective où se sont organisés en diverses formations plus d'une vingtaine de musiciens secondés par différentes équipes de support technique et promotionnel; encouragée par des milliers d'auditeurs, la formation se réclame en outre de la culture traditionnelle québécoise depuis vingt ans ce qui, éventuellement, oblige à tenir compte des changements démographiques, politiques, économiques et autres. Par ailleurs, le dossier de presse révèle à quel point la musique de La Bottine Souriante est représentative de plusieurs cultures en ce que le folklore québécois est né d'un métissage de musiques instrumentales anglaise, irlandaise et écossaise et de musique vocale française. La carrière de la formation au Canada anglo-saxon, aux États-Unis et dans plusieurs pays de l'Europe occidentale montre bien, par ailleurs, comment plusieurs sociétés se reconnaissent dans ses reels et chansons à répondre. Enfin, à plusieurs reprises j'ai pu observer comment des gens de plusieurs générations et de plusieurs classes sociales se cotoyaient dans le public de la formation. À ce sujet, Yves Lambert note par exemple l'engouement des jeunes pour une musique dont en général, parce qu'elle émerge du passé, on s'attend à ce qu'elle intéresse plutôt les aînés:

[Dans leur critique, les journalistes] parlent moins de la *musique* de La Bottine [qu'ils] parlent du *phénomène social* [qu'elle déclenche]: i[ls] disent que maintenant, c'est les enfants qui vont chanter les chansons à répondre aux parents, [ho]sti[e]. Parce que les adolescents savent tous les mots [de nos chansons]! Le public de La Bottine est de plus en plus

jeune; on attire les adolescents, nous autres... [c'est] énorme! T[u] sais, quatre, cinq cents adolescents en même temps, mêlés avec les «pepères», p[u]is les «memères», p[u]is les «ma tante»... C'est impressionnant! (Lambert, entretien personnel, janvier 1996)

L'ensemble des observations précédentes permet en somme de constater à quel point la musique de La Bottine Souriante peut devenir un «médium de différenciation» pour *plusieurs groupes sociaux distincts*: des Québécois, des Acadiens, des Bretons, des Normands, des Français d'Europe ou d'Amérique; des Suédois, des Danois, des Irlandais, des Écossais, des Anglais; des adolescents, des aînés, des hommes, des femmes; des nostalgiques, des chercheurs, des musiciens, des mélomanes; des auditeurs, des membres officiels ou invités, des producteurs, des cinéastes, des danseurs... En conséquence, si la force de La Bottine Souriante lui vient de l'extérieur, quelle instance de son pouvoir en particulier doit-on questionner? C'est en effet ce que se demandent différents auteurs ayant suivi les pistes du sociologisme dans leur tentative d'interprétation de l'art:

When we look at micromusics, what units do we choose; or, less clinically, which voices do we listen to? Starting with the strong role of the individual, there are other micro-units like the family, the neighborhood, the voluntary association, the festival organizing committee, the church board, and many others which we tend to lump together when describing «the group». (Slobin 1992: 20)²³

²³Ma traduction: «Quand nous étudions les micromusiques, quelles unités choisissons-nous; ou, moins techniquement, quelles voix écoutons-nous? À commencer par le rôle central de l'individu, il y a d'autres micro-unités telles que la famille, le voisinage, l'association de bénévoles, le comité d'organisation du festival, le conseil de fabrique et plusieurs autres que nous sommes portés à englober quand nous faisons référence au 'groupe'». (Slobin 1992: 20)

On ne conteste plus à l'heure actuelle que les arts ont évolué à l'intérieur du champ des forces sociales, mais on ne sait à quel niveau situer au juste les instances médiatrices *déterminantes*, qui transmettent à l'art les besoins et les intérêts sociaux. (Warnke dans Hennion 1993: 221; mes italiques)

À quoi, à qui, comment attribuer cette cause qui, derrière les objets, les anime? (Hennion 1993: 259)

L'une des options méthodologiques consisterait sans doute à prendre en compte plusieurs, sinon toutes dimensions sociales et culturelles de La Bottine Souriante; une solution dont la conséquence éventuelle est de toute évidence l'interdisciplinarité²⁴. Toutefois, certains obstacles de taille semblent entraver cette option un peu simpliste de «l'accumulation empiriste des faits» (Hennion 1993: 233).

Comme je l'ai d'abord cru, le plus gênant de ces obstacles n'est pas l'incompétence probable où je me trouverais à maîtriser tous les concepts et toutes les techniques impliqués par les chevauchements d'une analyse à la fois mathématique, acoustique, physiologique, psychologique, philosophique, esthétique, sociologique, anthropologique ou autre de la musique de La Bottine Souriante. En fait, l'obstacle majeur semble plutôt résider dans l'organisation

²⁴Comme certains auteurs l'ont signalé, la reconnaissance croissante du caractère social de la musique a conduit plusieurs chercheurs à reconnaître la nécessité d'adopter une approche multidisciplinaire dans l'étude de ce phénomène global (Grenier 1990: 27). C'est le cas de Mark Slobin qui écrit par exemple: «I do not think any simple analytical system will capture the pathos and the power of music [...] The point of the following essay is [...] to stress the importance of overlapping and intersecting planes and perspectives.» (Slobin 1992: 1-2). Ma traduction: «Je ne pense pas qu'un système analytique simple, quel qu'il soit, puisse capturer le pathos et le pouvoir de la musique [...] L'objectif de cet essai est [...] d'insister sur l'importance du chevauchement et du croisement des plans et perspectives.» (Slobin 1992: 1-2)

des résultats. Selon Mark Slobin, les quelques auteurs (parmi lesquels il se compte) qui ont effectivement tenté de multiplier les plans d'analyse dans le but de rendre compte de la complexité d'un phénomène musical se sont vertement butés au problème d'intégration des perspectives:

The hard part of this type of conscientiously thorough study is to put the pieces together convincingly [...] I find in my own work the same problem of welding the disparate strips of observation into a finished work of analysis. (Slobin 1992: 22)²⁸

Pourtant, nous rappelle Charles Seeger, toute étude du phénomène musical ne saurait faire autorité si elle ne parvient pas à accomplir cette nécessaire cohérence des résultats:

[T]he core of any well-organized study consists in the integration of the [different perspectives at play]. Thus, the judgment of the validity of its results will depend largely upon the manner in which this integration is effected. If the integration is not attempted or is not completed, such judgment must remain in the balance until it is. (Seeger 1961: 77)²⁹

Pour prendre un exemple pertinent au cas de La Bottine Souriante, on peut simplement se demander comment il me serait possible d'intégrer, dans

²⁸Ma traduction: «La partie difficile de ce type d'étude très fouillée est de mettre les pièces ensemble de façon convaincante [...] Je trouve dans mes propres travaux le même problème qui consiste à souder en un ouvrage analytique fini, les couches disparates de l'observation.» (Slobin 1992: 22)

²⁹Ma traduction: «[L]e but premier de toute étude bien organisée consiste à intégrer les [différentes perspectives en cause]. Par conséquent, le jugement de la validité des résultats dépendra largement de la manière par laquelle cette intégration est effectuée. Si l'intégration n'est pas entreprise ou complétée, un tel jugement doit rester dans la balance jusqu'à ce qu'il le soit.» (Seeger 1961: 77)

un discours cohérent, certaines contradictions provoquées par une analyse portant un regard tantôt global, tantôt particulier sur les liens entre la politique nationaliste et la musique traditionnelle québécoise du groupe. En effet, d'un côté, on trouve des constats d'apparente subordination du succès de la formation à la valeur symbolique nationaliste de sa musique et, de l'autre, la confirmation d'un renoncement à toute prétention politique chez les membres de la formation même. À l'exception de Gilles Cantin, tous les membres de la formation ont d'ailleurs clairement affirmé ne pas avoir dirigé leur activité musicale en fonction de quelque conviction politique que ce soit. En entretien avec la presse américaine (Caroline du Nord), André Marchand résumait cette position qu'adoptent de façon solidaire tous les musiciens de La Bottine Souriante et qui consiste à éviter les constructions politiques de leur musique:

While their music is distinctly regional, Marchand said he and the band have deliberately avoided politics and being identified with the Quebecois separatist movement. «I think if [the music is] being recouped by nationalism, I think it's a bad thing,» he said. (Wise 1988)²⁷

Afin d'éviter ce genre de contradiction provoquée par la prise en compte des diverses dimensions du phénomène musical (dimensions globale et locale, ou sonore et sociale entre autres), le modèle du sociologisme adopte parfois la voie de la rationalisation ou de la généralisation, comme ça semble d'ailleurs être le cas dans plusieurs analyses de l'activité chansonnière au Québec. En effet, dans un texte récent, Line Grenier (1995) a signalé le lien presque

²⁷Ma traduction: «Alors que leur musique est incontestablement régionale, Marchand affirmait que lui et le groupe ont délibérément évité la politique et toute forme d'association au mouvement séparatiste québécois. 'Je pense que si [la musique est] récupérée par le nationalisme, je pense que c'est une mauvaise affaire' disait-il.» (Wise 1988)

· systématique qu'une majorité de journalistes, critiques, universitaires ou intervenants gouvernementaux ont pris l'habitude de tisser entre la musique québécoise et les questions nationalistes notamment. À son avis, il existe au Québec un «dispositif» qui impose une compréhension de la musique comme étant: «la voix du peuple» et non celle de musiciens particuliers; une «matière ayant une importance politique» plutôt qu'un produit artistique sans fonction autre que celle de plaire; et enfin le «terrain d'une lutte unique, à la fois culturelle et nationale» et non l'outil de survie d'individus clairement identifiés (Grenier 1995: 13). Ces énoncés produisent un «régime de vérité» qui conduisent à l'élaboration d'une «histoire standardisée» (ibid.) de la musique qui me permettrait par exemple, dans mon analyse des conditions socioculturelles du succès, de remplacer partout le nom de «La Bottine Souriante» par celui de n'importe quel autre groupe de musique québécoise de l'époque. Dans cette mesure, le point de vue du sociologisme implique donc à la fois la disparition du phénomène sonore au profit du phénomène social, la dissimulation de l'individu derrière la masse et l'omission du particulier au profit du général.

Pour faire face aux différents problèmes d'intégration des perspectives occasionnés à la fois par les modèles esthétiste (chapitre un) et sociologiste (chapitre deux), j'examinerai au cours d'un troisième chapitre les «solution[s] de continuité» (Hennion 1993: 224) proposées par différents chercheurs pour rendre compte du phénomène musical dans toute sa complexité.

CHAPITRE TROIS

RÉCONCILIER L'INCONCILIABLE: LE MODÈLE DE LA MÉDIATION

Introduction

Outre le constat du rôle de l'hybridité sonore et d'une certaine influence des conditions socio-historiques dans l'accomplissement identitaire et commercial de La Bottine Souriante, les deux chapitres précédents ont permis de mettre en évidence le fait suivant: que l'interprétation de l'art pose inévitablement l'exigence de définir en chemin un rapport entre les différentes dimensions de la musique (Hennion 1993: 233). Conséquemment, le problème que pose désormais cette étude est celui d'une relation existant entre les paramètres sonores et sociaux, généraux et spécifiques, collectifs et individuels de l'accomplissement artistique de La Bottine Souriante.

À un certain point de son analyse critique des modèles explicatifs en force dans les études contemporaines de l'art, Antoine Hennion résume habilement la situation théorique de départ:

La situation initiale, typiquement non médiée, [part] de trois positions claires mais incompatibles, le sociologisme, l'esthétisme et l'empirisme, présentant chacun un monde où les autres n'ont pas de place: un monde d'œuvres d'art sans social ni intermédiaires; une interprétation sociale globale indifférente aux œuvres et aux médiations concrètes; une liste de recherches érudites sur tous les intermédiaires imaginables [...] incapables de dire quoi que ce soit sur l'art produit ou la société qui le produit. (Hennion 1993: 232)

Selon le découpage opéré par Antoine Hennion, deux modèles explicatifs se sont partagé jusqu'à tout récemment l'espace analytique visant, par exemple, à «relier l'art à des causes sociales» (1993: 226). Dans un premier temps, le modèle dit «linéaire» cherche à établir des corrélations entre les traits caractéristiques de cet objet sonore et certains facteurs sociaux. Dans ce cadre théorique, le succès local, national et international de La Bottine Souriante fut compris comme étant tributaire de la dimension sonore de sa musique. Toutefois, comme il en découla d'une discussion menée au chapitre un, une telle conclusion ne saurait être acceptable que dans la mesure où elle parlerait d'une dépendance *partielle* et non *essentielle* des différents pôles (sonore et social) de son activité. Ainsi, parce qu'il ne fournissait qu'une explication fragmentaire du phénomène musical compris par l'activité de La Bottine Souriante, le modèle d'explication linéaire fut rejeté.

Le second modèle dit «circulaire» fait du social une cause privilégiée; il cherche à établir des corrélations entre des *pratiques sociales* appréhendées au sein d'une culture comme des «réalités» données, et des *pratiques musicales* vues comme nécessairement «conformes» ou «soumises» aux modalités culturelles en place. Au Québec, le modèle circulaire a notamment mis l'accent sur les constructions politiques de l'activité musicale de La Bottine Souriante comme il fut notamment expliqué au chapitre deux. Toutefois, dans son effort de rationalisation, ce modèle néglige la spécificité du cas de la formation tout comme il nie l'évidence de certaines contradictions particulières à sa pratique. Pour cette raison, le modèle circulaire fut à son tour écarté.

C'est à ce point de ma réflexion que se découvre, dès lors, la pertinence du concept de *médiation*. Le terme, qui adopte différentes significations auprès des auteurs contemporains qui en usent dans leurs études de la musique,

désignera globalement dans mon texte les différents lieux discursifs et non discursifs de la *production du sens*. C'est-à-dire: l'ensemble des opérations stratégiques par lesquelles sont perpétuellement installés, puis renversés les termes et les modalités de «la réalité» mise en cause (Hennion 1993: 224), en l'occurrence la musique de La Bottine Souriante. Ainsi, accomplies par l'action de différents «agents»¹, les multiples opérations constituant les médiations propres au cas de La Bottine Souriante ont notamment conduit, dans des temps et dans des lieux particuliers, à la configuration, à l'édification puis à la contestation des formes, des significations et des modes d'expression de sa musique. Comme l'exprime clairement l'ethnomusicologue Jocelyne Guilbault:

[M]ediations, which may be construed as a subject, an event, a technology, a musical field, or a historical narrative, are where the social materialization, the cultural expression of music, and the construction of its meanings are delimited and configured (Guilbault 1997: 17).²

En accord avec cette nouvelle perspective théorique, les forces de La Bottine Souriante ne doivent donc plus, désormais, être comprises dans leur *statisme*, c'est-à-dire en tant qu'*objet* doté de forces immanentes ou transcendantes à ses productions sonores; mais elles doivent être acceptées dans leur *dynamisme*, c'est-à-dire en tant que *processus* composés d'activités discursives et non discursives nombreuses, complexes et parfois (sinon

¹Dans ce contexte, le terme «agent» ne se limite pas à la dimension humaine du «pouvoir d'action» (agency) social et culturel. Il fait aussi référence, par exemple, à des discours, des lieux physiques, des événements ou des technologies diverses. À ce sujet, voir notamment Guilbault (1997: 18-9).

²Ma traduction: «[L]es médiations, qui peuvent être conçues comme un sujet, un événement, une technologie, un domaine musical ou un discours historique se trouvent là où sont cernées et configurées la matérialisation sociale de la musique, son expression culturelle et la construction de ses significations» (Guilbault 1997: 17).

souvent) contradictoires. Dès lors, ma tâche ne peut plus être celle de faire état de l'*identité* de La Bottine Souriante grâce à une analyse comparative des caractéristiques internes de sa musique, mais devient celle de rendre compte de la *perpétuelle renégociation* de son individualité musicale à travers l'observation de ses constantes transformations sonores. Par conséquent, ce n'est plus l'hybridité, mais bien l'*hybridation* qui devient l'axe par lequel le succès de La Bottine Souriante doit être examiné.

Par ailleurs, toujours dans le souci de voir des «opérations» là où n'étaient considérés que des «opérateurs», le succès commercial de la formation ne doit plus être observé à travers un ensemble de faits, de règles, d'intermédiaires ou d'idéologies socio-politiques et économiques, mais à travers des *médiations* culturelles continuellement réactivées. En conséquence, ce n'est plus l'assujettissement de la musique de La Bottine Souriante aux idéologies de conservation et de consommation, aux fluctuations du marché de l'industrie du disque, aux mouvements sociaux, culturels et politiques néo-folkloriques ou nationalistes qui doivent en expliquer l'accomplissement «commercial» entre autres, comme il fut conclu au chapitre deux. Il s'agit plutôt de la mise en œuvre de relations stratégiques, productives et constamment réajustées par les différents agents de son articulation sonore, commerciale, culturelle, idéologique et autre. En somme, dans cette nouvelle perspective de la *musique en tant que médiation*, ce sont les processus d'élaboration de la signification plutôt que les «réalités» plus ou moins cristallisées de la pratique de La Bottine Souriante qui doivent devenir mon axe d'observation privilégié. Afin de mieux rendre compte de certaines médiations qu'ont pu mettre en jeu l'activité sonore et sociale de La Bottine Souriante entre 1976 et 1979, il me faut toutefois, dans un premier temps, discuter du caractère *dialogique* du

processus identitaire qu'implique le modèle théorique de la médiation.

Assimilation et dissimulation: les duettistes du processus identitaire.

Né dans le contexte d'une réflexion philosophique et psychosociologique, le terme «dialogique» - emprunté notamment à Mikhail Bakhtin (1984) - insiste efficacement sur l'importance de la contribution d'autrui dans l'élaboration de la connaissance de soi grâce à son exploitation de l'image du dialogue. Ce caractère dialogique de la condition humaine en serait d'ailleurs une des «caractéristiques cruciales» comme le soutient le philosophe québécois Charles Taylor dans un passage sur «l'étroite relation [existant] entre identité et reconnaissance»:

[A] crucial feature of human life is its fundamentally dialogical character. We become full human agents, capable of understanding ourselves, and hence of defining our identity, through our acquisition of rich human languages of expression [...] including the «languages» of art, of gesture, of love, and the like. People do not acquire the languages needed for self-definition on their own. Rather, we are introduced to them through interaction with others who matter to us [...] The genesis of the human mind is in this sense not monological, not something each person accomplishes on his or her own, but dialogical. (Taylor 1994: 32)³

³Ma traduction: «Une caractéristique cruciale de la vie humaine est son caractère fondamentalement dialogique. Nous devenons des agents humains complets capables de comprendre notre propre nature et donc, de définir notre propre identité grâce à notre apprentissage des riches langages humains de l'expression [...] incluant les 'langages' de l'art, des gestes, de l'amour et autres langages du même genre. Les gens n'acquièrent pas par eux-mêmes les langages nécessaires à l'auto-définition. Nous y sommes plutôt initiés à travers notre interaction avec d'autres qui nous importent [...] La genèse de l'esprit humain n'est pas, en ce sens, monologique, quelque chose que chaque personne peut accomplir par lui-même, mais dialogique.» (Taylor 1994: 32)

Si l'on admet que l'être humain ne sait, ni ne peut se définir qu'en dialogue avec des vis-à-vis actuels ou virtuels⁴ qui lui seraient significatifs⁵, il m'apparaît raisonnable d'en inférer qu'il en va de même pour les «personnalités» de la scène musicale comme La Bottine Souriante qui, comme les nôtres, se construisent à travers leurs nombreux rapports aux autres. Ce qui, une fois concédé, provoque la question suivante: qui sont au juste ces «autres» avec lesquels La Bottine Souriante entretient des relations significatives et grâce auxquels sont élaborées ses différentes individualités?

C'est en réponse à cette question que se révèle à mon avis toute l'importance de l'opération qui consiste à marquer le son d'une «étiquette» stylistique (*labelling*), un travail qui satisfait de façon fort stratégique cette exigence fondamentale du caractère dialogique de la construction identitaire musicale. En effet, en se présentant comme groupe de «folklore québécois», les musiciens de La Bottine Souriante proposent, désignent, imposent même explicitement les œuvres, les artistes, les institutions, les principes et les concepts avec lesquels, ou contre lesquels ils veulent donner un sens à leur pratique. Ils identifient les modèles auxquels ils choisissent d'être mesurés, indiquent les règles et attitudes en référence desquelles leur musique se construit, tantôt par conciliation, tantôt par opposition partielle ou totale. En somme, ils mettent en jeu le système de référence par lequel ils veulent se (re)définir publiquement chaque fois que se met en action l'un ou l'autre des mécanismes du processus d'identification, mécanismes par lesquels le groupe

⁴Charles Taylor souligne que même en l'absence de ses vis-à-vis, le moi poursuit sa conversation avec eux: «Even after we outgrow some of these others - our parents for instance - and they disappear from our lives, the conversation with them continues within us as long as we live» (1994: 33). Ma traduction: «Même après que nous ayons dominé certains de ces autres - nos parents par exemple - et qu'ils aient disparu de nos vies, la conversation avec eux se poursuit en nous tant que nous vivons» (Taylor 1994: 33).

⁵«Significant others»; expression utilisée par Charles Taylor et empruntée à George Herbert Mead. Voir Taylor (1994: 32).

se conforme ou *se distingue* à un modèle déterminé.

Les théories de l'identité opposent généralement l'un et l'autre de ces mécanismes identitaires auxquels je ferai référence dans mon texte par des termes sciemment polarisés: alors que le *processus d'assimilation* désigne, d'une part, l'action de se rendre semblable à la norme de référence choisie, le *processus de dissimulation* marque, d'autre part, la volonté de s'en différencier. Aussi, pourrait-on penser que dans son dessein de parvenir au succès commercial à l'intérieur d'un champ d'activité où semblent régner les lois de la compétition, La Bottine Souriante tirera essentiellement avantage des médiations qui en font un groupe différent, unique, distinct et, de ce fait, en rupture avec ses modèles de référence. Toutefois, il semble plutôt que ce soit dans sa capacité à stimuler ou à produire l'image d'une *conciliation* ou d'une *complémentarité* entre des éléments traditionnellement trouvés divergents ou même opposés que réside le foyer de son accomplissement identitaire, commercial et esthétique. C'est précisément cette éventualité qui sera étudiée au cours des pages qui suivent.

La dynamique de l'amalgame: être à la fois «néo» et «folklorique»⁶.

Dans l'analyse qu'il fait du succès des Beatles, Tim Riley donne un premier exemple concret de cette hypothèse de la complémentarité des points de vue comme principe éventuel du succès. L'auteur démontre en effet que l'une des forces de la formation britannique fut de faire la preuve qu'il était possible «pour un individu de réaliser sa propre identité à l'intérieur d'une communauté, même si celle-ci se composait de quatre parties complètement

⁶Dans l'article qu'il a rédigé pour l'Encyclopédie Universalis de 1973 sous la rubrique «Modernité», Jean Baudrillard écrit: «[La modernité] entre toujours en implication avec la tradition dans un jeu culturel subtil, dans un débat où les deux ont partie liée, dans un processus d'amalgame et d'adaptation» (Baudrillard 1973: 141).

différentes, voire même contradictoires» (Riley 1987: 262). Toujours selon Tim Riley, non seulement la diversité des points de vue représentés par les *Beatles* ne fut pas un obstacle à la construction de l'individualité *unique* de l'équipe et de chacun de ses membres, mais elle fut même le moteur de leur reconnaissance respective sur le plan international:

Their view of the world, as seen through their records, affirms a sense of perspective no matter what they happen to be singing about [...] [T]o get such radically opposing views on similar topics from the same band fulfilled any audience's demand for simple variety at the same time that it enlarged their impact. (Riley 1987: 262)⁷

En transposant cette idée de la multiplicité des points de vue au cas de La Bottine Souriante, il apparaît que la formation québécoise soit parvenue, jusqu'à maintenant, à se constituer des individualités distinctes et reconnues du public en *conciliant* dans son image et son identité sonore des perspectives traditionnellement perçues comme étant opposées. C'est notamment le cas des perspectives du «nouveau» et du «traditionnel» qui s'unirent dans le mouvement néo-folklorique des années soixante-dix.

Entre 1976 et 1979, c'est l'association des «porteurs de traditions» Gilles Cantin, Jacques Landry⁸ et Pierre Laporte, et des «folkeux» Mario Forest, Yves Lambert et André Marchand qui fut à l'origine d'une première oscillation productive entre le *sentiment de continuité* et la *sensation de rupture*. En effet,

⁷Ma traduction: «Leur vision du monde, telle que vue à travers leurs disques, affirme un sens de la perspective, peu importe le sujet exploité [...] [L]e fait qu'un seul groupe ait pu produire des perceptions radicalement opposées sur des sujets similaires parvint à la fois à satisfaire les attentes de tout auditoire en regard d'une simple variété et à amplifier leur impact.» (Riley 1987: 262)

⁸Jacques Landry ne fut membre de La Bottine Souriante que pendant quelques mois, en 1977.

selon une définition fournie par des représentants du gouvernement québécois (et en accord avec les recommandations sur la sauvegarde du folklore prescrites par l'UNESCO), les «porteurs de traditions» qu'on appelle aussi les «agents transmetteurs» :

[...] sont ceux par qui le passage de l'intention (le ressenti) à la réalisation (l'action) se fait sans rupture de contact, sans intermédiaire. Ils sont porteurs authentiques, parce qu'imprégnés du sens et non d'une interprétation du sens. (Lamontagne 1994: 10)

Toujours selon les recommandations de l'UNESCO, on peut comprendre les «folkeux» comme des «agents médiateurs» :

[...] qui 'parlent et agissent au nom de' et qui, souvent en rupture de contact direct avec la tradition, 'l'utilisent' [...] dans des buts de protection, de promotion et de diffusion [...] (Ibid.)

En entretien avec moi, chaque musicien a spontanément clarifié son statut de «porteur de traditions» ou de «folkeux» en évoquant ses pratiques culturelles familiales. Par exemple, Gilles Cantin mit tout de suite en évidence son bagage familial en matière de musique traditionnelle, une situation qui lui valut le statut (très envié dans le milieu des musiciens traditionnels) de «porteur de traditions» :

Moi, j'avais beaucoup de connaissances là-d[e]dans. J'avais un grand répertoire de chansons, de par ma famille. (Cantin, entretien personnel, avril 1996)

Pour sa part, André Marchand mentionna la rupture des traditions musicales dans son milieu familial, s'identifiant de ce fait comme un «agent médiateur» ou «folkeux»:

J'avais un de mes oncles qui était excellent violoneux, mais je l'ai connu à [la] fin d[e] sa vie [seulement]; p[u]is j[e] [ne] sais même pas qu'est-ce qu'i[l] jouait [comme répertoire]. J[e] [n]'avais pas réellement de contacts avec la musique traditionnelle; j[e] [n]'avais pas de sources du tout. (Marchand, entretien personnel, avril 1996)

Tous ceux des membres de La Bottine Souriante qui furent interrogés sur les débuts du groupe ont par ailleurs reconnu l'importance de la rencontre des deux «idéologies» en force dans le milieu musical québécois des années soixante-dix quand ils ont identifié comme moment de la naissance, non pas du «nom» (apparu en été 1976), mais du «son» de la formation, le point de rencontre de certains éléments issus de l'une et de l'autre de ces constructions de la musique («traditionnelle» et «folk»). Pour Mario Forest comme pour André Marchand entre autres, le groupe de folkeux d'origine s'est trouvé fort d'un répertoire et d'une instrumentation d'un coup «authentifiés» par le porteur de traditions qu'était, malgré lui, Gilles Cantin:

Quand Gilles, Pierre p[u]is Jacques Landry ont répété avec nous autres pour la première fois [au printemps de 1977], on s'est tous r[e]gardés p[u]is on a dit: «Wow!» Là, ça prenait une ampleur épouvantable: i[l] s'ajoutait [au trio des fondateurs] deux violons qu'on [n]'avait pas; Bébert [Yves Lambert] avait commencé à jouer de l'accordéon un peu; on avait

deux guitares, un joueur de percussion, un conteur... Ça prenait un caractère! Ça avait beaucoup plus de qualité. P[u]is le répertoire de Gilles Cantin qui est un porteur de traditions...! C'est pour ça que j[e] dirais qu'[il] y a là une *naissance* de La Bottine Souriante. (Forest, entretien personnel, mai 1996)

La qualité du répertoire, c'est Gilles qui l'avait, comprends-tu? Lui, i[l] était tombé d[e]dans quand i[l] était p[et]it. P[u]is nous autres, b[i]en, on avait des contacts, on jouait un peu partout en dehors de Joliette, au «Gaulois» à Québec, p[u]is à toutes sortes de p[et]ites places. Ça fait qu'on a décidé de s[e] former une *band*. C'est là vraiment que «naît» La Bottine Souriante, comme on la connaît aujourd'hui. Le groupe axé sur la musique traditionnelle, qui a ce «son» là, c'est vraiment parti là. (Marchand, entretien personnel, avril 1996)

Au pôle du traditionalisme, ce sont les chansons à répondre et reels puisés à même la mémoire familiale des Cantin qui autorisèrent La Bottine Souriante à se prévaloir des vertus de l'«authenticité» et des valeurs accordées, à l'époque, aux biens du patrimoine. La chanson «Trinque l'amourette» (1978) est un bon exemple de ces pièces aptes à symboliser l'héritage culturel des porteurs de traditions en continuité avec la culture ancestrale. Tandis qu'au pôle de l'anticonformisme, l'idéologie des «folkeux» permet de déployer l'image du changement, du renouveau et de l'essor d'une culture francophone inscrite dans un monde multiculturel. Cette dimension se manifesta entre autres par l'interprétation de chansons originales à caractère à la fois folklorique et contestataire: dans le texte de «2033» (1978) par exemple,

il est question d'un «vieux Québécois» dont la terre ancestrale aurait été usurpée par des envahisseurs anglo-saxons et buveurs de «Coca-Cola». La présence du flageolet, du bodhran ou de certaines inflexions blues dans la musique de La Bottine Souriante au cours des années soixante-dix (tel que vu au chapitre un) fait aussi état de cet aspect anticonformiste de la pratique du groupe.

La double image d'un groupe à la fois «authentique» et «folk» ne causa pas de «crise identitaire» chez La Bottine Souriante. Au contraire, il semble que ce fut sa force. En effet, dès ses premières prestations, la formation néo-folklorique décrocha un contrat de disques avec la maison Tamanoir; se trouva une gérante de tournées; fut choisie par le Gouvernement provincial comme représentant de la culture québécoise dans des événements culturels en France, en Suisse et en Belgique; et fit sa réputation auprès de la jeunesse québécoise grâce à des prestations sur les grandes scènes québécoises, notamment celle du Festival d'été de Québec.

Ayant cheminé dans leur complémentarité, ces deux constructions combinées par la pratique de La Bottine Souriante (folk et traditionnelle) ont agi au point où il n'est pas surprenant de trouver même au sein du groupe des commentateurs pour défendre l'une et l'autre de ces médiations, c'est-à-dire: la médiation qui fait de La Bottine Souriante un groupe de «musique traditionnelle» en continuité avec la culture ancestrale; et la médiation qui en fait un groupe «folk» en rupture avec le passé. Par exemple, en 1981, Guy Bouchard qui venait à peine de joindre les rangs de la formation nourrissait l'image de la «tradition intacte»:

La Bottine Souriante n'est pas ce qu'on peut appeler communément un groupe folklorique. Ils sont plutôt un ensemble de musique traditionnelle du Québec. Il y a une importante nuance entre les deux. Guy Bouchard précise; «Très peu de groupes font notre musique. C'est une musique de cuisine que l'on a conservé [sic] telle quelle. Quatre-vingts pour cent [sic] de notre répertoire vient des familles des membres, surtout de la région de Joliette. Ce n'est pas un choix qu'on a fait, c'est la seule musique qu'on savait». (Samson 1981)

Pour sa part, Martin Racine retient de la même époque (1981) l'image d'un groupe de jeunes musiciens autodidactes en rupture avec les traditions:

La Bottine a «tu» déjà été un groupe de musique traditionnelle québécoise? Je l[e] sais pas. Moi, j[e] pense que La Bottine est née d'une vague *folk* dans les années 1970: j[e] fais une distinction entre le «folkeux» et le «musicien traditionnel». Les musiciens qui faisaient partie de La Bottine Souriante dans c[e] temps-là [1976-1979], c'était des folkeux, des gens qui s'intéressaient à la musique traditionnelle, mais qui [n']avaient pas nécessairement de «bagage», d'héritage familial de répertoire ou de façons de jouer. (Racine, entretien personnel, mai 1996)

En harmonie avec des médiations apparemment contrastantes les unes par rapport aux autres, La Bottine Souriante profita, dans un deuxième temps, de l'ambiguïté d'une époque (1976-1979) pendant laquelle les Québécois renégocièrent la signification de plusieurs de leurs symboles culturels,

notamment en matières de tenue vestimentaire, d'habitation et d'identité linguistique. La chemise à carreaux portée par les musiciens de La Bottine Souriante sur plusieurs photographies des années soixante-dix, en plus d'évoquer la mode en cours à cette époque, rappelle un vêtement que portaient quotidiennement les bûcherons, draveurs ou coureurs des bois aux dix-huit et dix neuvième siècles au Bas-Canada. À l'origine, ce vêtement copiait le *mackinaw* des populations autochtones. Toutefois, au début du vingtième siècle, alors que l'industrialisation transformait peu à peu la vie des «habitants» et que leurs pratiques quotidiennes étaient remplacées par d'autres mieux adaptées à leurs nouvelles activités, la chemise à carreaux fut tranquillement élevée au rang de symbole de la culture québécoise ancestrale, en même temps que la «ceinture fléchée» et le «chapeau de castor».

Ce seraient quelques folkloristes à l'emploi de la Société historique de Montréal qui, dès 1929, auraient imaginé ou «inventé» cette tradition⁹ vestimentaire à partir d'un intérêt tout intellectuel pour l'identité québécoise. Comme le rappelle l'historien Bruno Roy:

[L]es premiers chanteurs professionnels projetèrent au public un archétype du Québécois dont l'image traditionnelle est celle de l'habitant vivant à la campagne, sans souci mais courageux. Naturellement ils adoptèrent l'habit traditionnel: chemises à carreaux, ceintures fléchées et bas épais. (Roy 1991: 21)¹⁰ (Voir illustrations n° 4 et n° 5)

⁹À propos de l'invention des traditions, voir Hobsbawm, Eric et Terence O. Ranger, eds. (1983)

¹⁰Retenus par la mémoire collective québécoise, ces symboles ont persisté jusqu'au milieu des années soixante-dix notamment grâce au pouvoir édifiant de la télévision. En consultant le livre de Gabriel Labbé, le lecteur pourra observer de lui-même sur une photographie révélatrice comment ces détails vestimentaires de l'imaginaire collectif furent réifiés et ce, dès 1961 grâce à certaines «mises en scène de l'histoire» réalisées pour le bénéfice des auditeurs de «Chez Isidore», programmation hebdomadaire portant uniquement sur la danse et la musique traditionnelle. Voir Labbé (1995: 18).

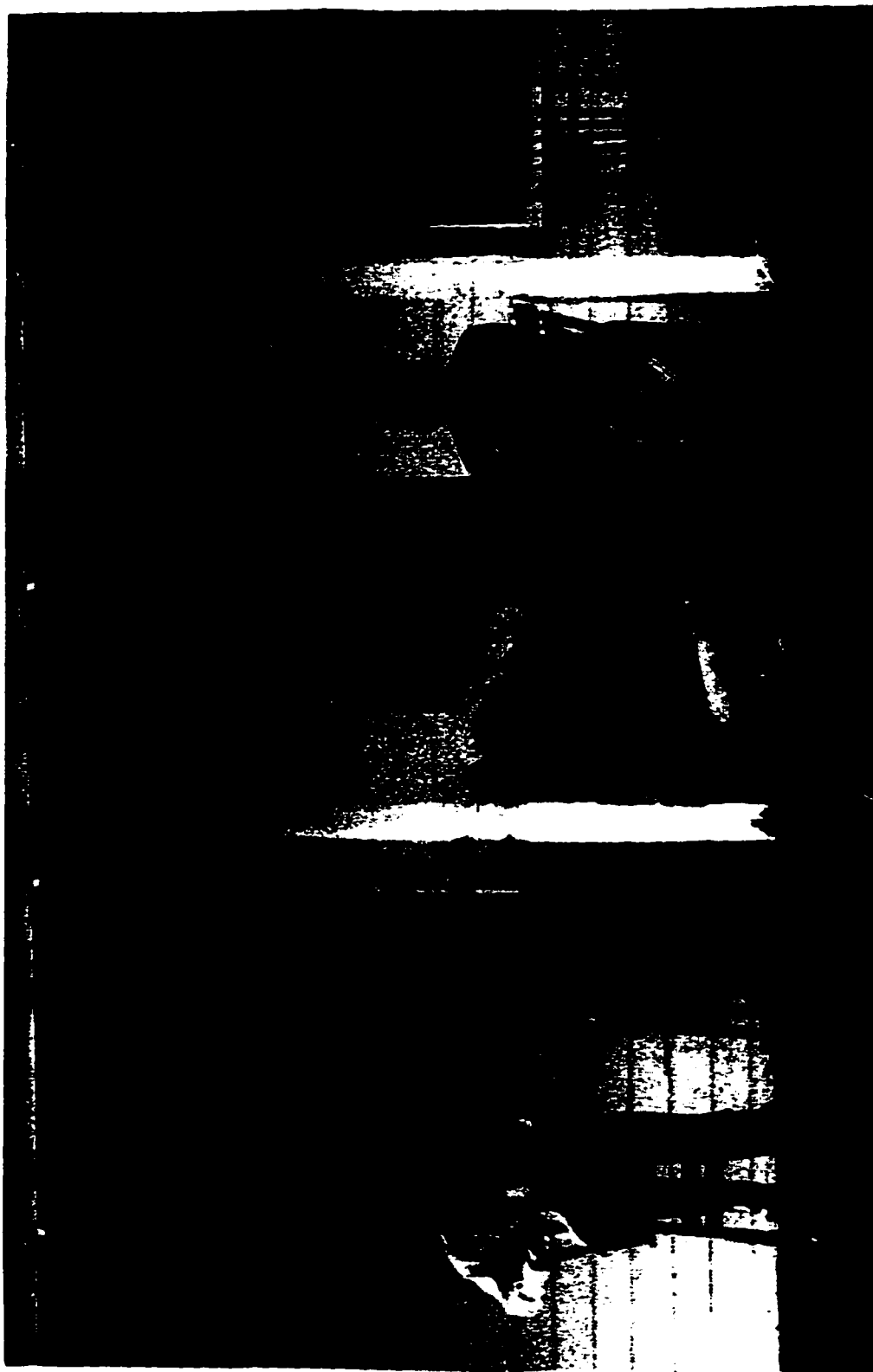


Illustration no.4: Adoption des modes de vie ancestraux;
La Bottine Souriante (1977), collection privée de Denise Levac.



Illustration no.5: Chemises à carreaux; photographie apparaissant
au dos de la pochette du premier disque de La Bottine Souriante,
"Y a ben du changement" (1978)

En faisant appel aux symboles visuels et sonores de la culture québécoise ancestrale, les musiciens de La Bottine Souriante évoquèrent au cours des années soixante-dix, à la fois des *faits* propres à l'histoire collective des Québécois - il s'agit notamment de la vie rurale et communautaire - et des *constructions* fantaisistes, mais profondément enracinées de l'identité culturelle québécoise - ces constructions sont symbolisées entre autres par le port de la chemise à carreaux. Du coup, la formation se rendit particulièrement attrayante pour les Québécois peu favorables au changement.

Simultanément, dans le contexte du mouvement *folk* des années soixante-dix, la chemise à carreaux, les *blue jeans*, les bottes de bûcherons, les barbes et cheveux longs - tout comme les chansons chantées en jocal, la vie communautaire et les veillées dans les bars et parcs publics - adoptèrent des significations nouvelles. En effet, ces représentations culturelles s'élevèrent en contestation contre les exigences institutionnelles (*establishment*) que symbolisaient les cravates et mentons rasés de frais, les discours en Anglais ou en Français international, les valeurs capitalistes et individualistes, les œuvres de l'urbanisation et de l'industrialisation. Parmi les six musiciens de la première équipe de La Bottine Souriante, au moins deux ont été clairs quant à leur volonté contestataire de l'époque:

Moi, j'[é]tais un *drop out*. J'[é]tais en réaction contre les institutions.
(Lambert, entretien personnel, janvier 1996)

Au début, not[re] attitude était pas mal anarchique. On était engagé pour deux heures, on jouait trois heures, trois heures et demie! P[u]is après l[e] *show* b[î]en, on s'installait à une table, dans l[e] club, p[u]is on continuait... (Forest, entretien personnel, mai 1996)

Une mise en valeur des modes de vie ancestraux et l'adoption de leurs symboles manifestaient en outre, à cette époque, le besoin des jeunes gens de rompre avec la génération de leurs parents, en majorité des libéralistes qui, une quinzaine d'années plus tôt, avaient abandonné tous les vieux moules de la culture québécoise¹¹. Au contraire, en insistant pour faire de la musique «purement» québécoise selon des pratiques «traditionnellement» québécoises, La Bottine Souriante sembla non seulement marquer sa désapprobation quant à l'envahissement anglo-saxon et européen du marché local de l'industrie du disque (comme l'avaient fait de nombreux chansonniers québécois depuis 1960), mais parut aussi afficher son désaccord face aux

¹¹En portant au pouvoir le Parti Libéral du Québec en 1960, les adultes des années 1970 à 1980 (les baby-boomers) avaient mis en œuvre les idéologies libéralistes et, conséquemment, adopté une attitude négative face aux symboles d'un passé ultramontain et ruraliste. La borne temporelle des années 1960 - en marquant le début de ce qui fut appelé la «Révolution tranquille» - signe la mise en œuvre de ces idéologies en rupture avec les «traditions». Ces dernières, non seulement se manifestèrent par le démantèlement graduel des cadres institutionnels de l'Église et de la famille, la démocratisation et la laïcisation du système d'enseignement et la réforme radicale des structures économiques et sociales (Tétu de Labeade 1990: 135-57), mais eurent des répercussions majeures sur les savoir-faire culturels comme en témoigne le compositeur et arrangeur québécois, Gaston Rochon: «[Dans les années soixante] le folklore, la gigue, le reel et les chants religieux avaient tendance à rappeler un passé avec lequel l'on tentait, tant bien que mal, de composer. Il était donc très risqué de proposer à cette clientèle [d'universitaires dans la trentaine] des chansons structurées sur des genres musicaux rappelant ce passé notamment [...] Pour ne pas faire une œuvre imitative [du passé], si une chanson avait une allure, une consonance folklorique ou grégorienne, j'utilisai dans le rythme et l'harmonie des éléments subtilement empruntés au rock, au swing ou à la musique sud-américaine. Ainsi les nostalgiques du folklore étaient satisfaits et ceux qui étaient allergiques n'y voyaient que du nouveau, du moderne. C'était comme asservir à une modernité désirée la mémoire d'un patrimoine inconsciemment enraciné.» (Rochon 1992: 49). Ainsi, de 1960 à 1976 environ, toute une génération d'auditeurs avait pu se forger l'oreille aux «discours musicaux hétérogènes» (Chamberland & Gaulin 1994: 139), se plaire à la musique née des différents «processus compositionnels» de l'hybridité (Rochon 1992).

idéologies libéralistes en force depuis 1960, idéologies qui commençaient à être perçues comme des outils de renoncement à l'identité québécoise. Du coup, La Bottine Souriante se fit donc aussi attirante pour les Québécois favorables au changement¹².

Les différentes constructions auxquelles donnèrent lieu la rencontre de «porteurs de traditions» et de «folkeux» au sein de La Bottine Souriante, de même que la renégociation des symboles de la culture québécoise au cours de sa première période d'activité, rendent bien compte d'un axe polarisé au centre duquel les musiciens de la formation eurent l'instinct ou le génie de se maintenir en équilibre au cours de leur première période d'activité. Pour commander la pratique de la musique traditionnelle chez les premiers membres de La Bottine Souriante, il y eut manifestement à cette époque un certain sens de la tradition associé à une pulsion anticonformiste tournée vers l'actualité et le monde extérieur. Ce genre de médiation qui chercha à fusionner les idéologies de la «tradition» et de la «modernité» est, à mon sens, ce par quoi la formation semble être parvenue à édifier son succès.

Savoir sur quel pied danser.

Cette stratégie de l'«amalgame» ou du «compromis» que paraît avoir adoptée La Bottine Souriante sur les plans matériels (hybridation du son) et immatériels (hybridation des interprétations «folk» et «traditionnelle») de son activité, Yves Lambert y fait référence quand il parle d'une «mentalité de magasin général» que le groupe aurait mise au service du succès commercial de la formation au Québec. L'exemple soumis par le chanteur concerne tout particulièrement l'implication politique de la formation quant aux questions nationalistes: pour éviter de ne plaire qu'à une seule portion de la population,

¹²Il s'agit bien sûr ici du changement manifesté par un retour aux sources.

les musiciens ont opté pour une position de l'ambiguïté qui leur permet de rallier à la fois les admirateurs favorables et défavorables aux visées du Parti Québécois par exemple:

Quand [il] y a eu le référendum au mois d'octobre¹³, Paul Piché¹⁴ nous a appelé pour aller jouer au forum¹⁵. J[e] savais qu[e] ça s[e] tramait; j'avais comme le pressentiment qu'i[ls] m'appelleraient, [ho]sti[e]... En tous cas. Quand j'ai r[e]çu l[e] téléphone, j'ai dit «wo! On va penser à ça!» Vu qu[e] La Bottine c'[es]t une institution démocratique, [il] [ne] fallait pas s'engager comme ça, là; même si, personnellement [ho]sti[e], à l'époque là, j'[y] s[e]rais allé... Mais là, dans l[e] *band*, on a discuté deux jours de temps, p[u]is quand j'ai rappelé, i[l] était rendu trop tard. [Ce] [qui] fait qu'on a manqué la barque, [ho]sti[e]. Mais, [à] que[l]que part, j'[é]tais content. Parce que, en politique, [il] y a des effervescences p[u]is après ça, «toute» revient dans le fleuve tranquille... Ça fait que c'est quasiment mieux d'adopter la vieille «mentalité de magasin général», t[u] sais: ton acheteur, i[l] est rouge ou b[i]en i[l] est bleu. Toi, tu fais d[e] la *business*.. Peu importe ta couleur, t[u] sais: mes consciences politiques personnelles sont c[e] qu'[elles] sont. Mais quand on parle du groupe, p[u]is quand on parle de mise en marché, c'est mieux d'être *cool* là-d[es]sus... Entretenir l'ambiguïté, [ho]sti[e], j[e] trouve que c'[es]t un avantage p[u]is, en général, t[u] as intérêt à faire ça. (Lambert, entretien personnel, janvier 1996)

¹³Il s'agit du second référendum sur la souveraineté du Québec proposé par le Parti Québécois (PQ) en quinze ans. En octobre 1995, 49 % de la population québécoise a voté en faveur du projet du PQ alors qu'en mai 1980, le «oui» n'avait remporté que 41 % des voix.

¹⁴Paul Piché est un auteur-compositeur québécois très engagé dans le débat politique de l'indépendance du Québec.

¹⁵C'est au Forum de Montréal que le PQ avait établi ses quartiers généraux pour le dévoilement des résultats lors du référendum de 1995.

D'autres mécanismes permettent encore à la formation de persévérer dans ce genre d'ambiguïté. Dans «Le manifeste d'un vieux chasseur d'oies» (1978) par exemple, l'intrigue mène à un point où le chanteur doit exprimer ce que ressent un vieux Québécois du nom de Josaphat Lespérance en réaction contre les affronts qui lui sont faits par des usurpateurs identifiés comme étant «des Anglais»: la chanson composée par André Marchand fait alors entendre une turlutte* dont les syllabes, vides de sens, peuvent à la fois être interprétées en terme de soumission et de révolte:

L'usurpateur:	«Cette terre ne vous appartient plus Elle a été vendue En d'autres termes, vous avez pas d'affaires là!» [...]
Le Narrateur:	En l'an 2033 Par le dixième du mois Un vieux Québécois décida:
Le Québécois:	«Tade di teli delam ...»

Outre cette application littéraire de la stratégie du compromis ou de l'ambiguïté, on peut encore rappeler que l'hybridité sonore actuelle de La Bottine Souriante se construit notamment à partir de la combinaison d'éléments orchestraux qui, au Québec, sont traditionnellement représentés comme étant inconciliables. En effet, des médiations particulières, très localisées dans le temps et dans l'espace, ont permis de construire des oppositions entre les instruments de la section des cuivres et ceux de la section traditionnelle par

*Il s'agit d'une technique vocale qui consiste à enchaîner des onomatopées dans un but rythmique et mélodique.

exemple: alors que les cuivres sont généralement construits comme appartenant à un monde [étranger au milieu traditionnel] par les musiciens et admirateurs de musique traditionnelle, les instruments que sont l'accordéon ou l'harmonica sont globalement associés à la tradition orale. En conséquent, selon cette représentation spécifique, La Bottine Souriante réalise de façon stratégique l'union productive de symboles appartenant à l'élite et à la masse populaire.

En somme, peut-on dire que le succès de La Bottine Souriante lui vient un peu de ce qu'elle sait sur quel pied danser. Les différents exemples de l'hybridation stratégique de son identité sonore et sociale qui furent présentés tout au long de cette thèse ont bien servi à démontrer, à mon avis, comment La Bottine Souriante, non seulement font l'objet de nombreuses médiations, mais participent par ailleurs à l'élaboration d'une nouvelle compréhension des différents éléments qui la composent. Par ses stratégies sonores, discursives et non discursives de l'hybridation, de l'amalgame ou de l'ambiguïté, La Bottine Souriante travaille en effet activement à établir la complémentarité d'éléments qui, traditionnellement, furent opposés: cuivres et instruments traditionnels, idéologie de conservation et idéologie de consommation, symboles de tradition et symboles de modernité. C'est à travers ces médiations orientées vers la *complémentarité* que, depuis 1976, la formation parvient apparemment à s'accomplir dans le succès commercial, esthétique et identitaire. En ce sens, La Bottine Souriante a peut-être atteint ce degré particulier d'accomplissement qui, selon le philosophe Luc Ferry, est celui de «l'individualité véritable» (1990: 63) qui consiste à réaliser une synthèse productive du particulier et de l'universel, du singulier et du généralisable, de l'individuel et du collectif.

CONCLUSION

À travers cette thèse, j'ai voulu explorer les différentes avenues théoriques qui me permettraient de concevoir la musique dans son intégralité, c'est-à-dire en tant que phénomène complexe présentant des registres d'action de natures diversifiées. Une application des modèles de l'esthétisme et du sociologisme favorisèrent de part et d'autre une réflexion sur l'aspect sonore et social de la production musicale du groupe québécois La Bottine Souriante, tandis que le modèle de la médiation autorisa la prise en compte simultanée de ces deux dimensions constitutives de la musique. Intriguée par le phénomène du succès, je me suis demandée quels en étaient les sources, les conditions et les mécanismes.

Une analyse du son me permit d'abord de localiser les éléments constitutifs du style pratiqué par La Bottine Souriante, style que ses représentants identifient comme étant le genre «traditionnel québécois». Une analyse comparative révéla par ailleurs, dans la production sonore de La Bottine Souriante, la présence d'éléments structurels neufs ou «allogènes» quant aux normes stylistiques de la «musique traditionnelle québécoise» (telle que celle-ci est représentée au Québec par des folkloristes, des musiciens, des auditeurs et des observateurs de diverses origines disciplinaires). Au terme de mon analyse, il est apparu, d'une part, que le son de La Bottine Souriante était non seulement hybride, mais en constante transformation. D'autre part, ayant réalisé l'aspect subjectif de toute appréhension du succès, il fut conclu qu'il n'était pas légitime de considérer le son comme «la» source exclusive, constante, universelle ou intemporelle de l'accomplissement musical. Dans ce contexte théorique, la reconnaissance du caractère partiel des explications fournies par l'analyse du son encouragea un questionnement orienté sur

d'autres dimensions du phénomène musical, notamment sur sa dimension sociale.

À cet effet, une analyse de quelques-unes des pratiques culturelles québécoises de gestion du patrimoine musical fournit, dans un deuxième temps, une explication sociologiste des premiers succès de La Bottine Souriante entre 1976 et 1979 au Québec: dans ce cadre théorique, la jonction des effets bénéfiques des idéologies de conservation et de diffusion aurait provoqué un engouement passager pour la musique traditionnelle québécoise, intérêt stimulé par différents mouvements sociaux parmi lesquels se distinguent la vague nationaliste pré-référendaire (1976-1980) et l'industrialisation du champ culturel (1974-1978). Quoique productive, l'explication sociologiste laissa toutefois des zones grises, notamment en ce qui concerne la spécificité du cas de La Bottine Souriante. Les arguments portés contre la «théorie de la réflexivité» s'ajoutèrent par ailleurs aux difficultés méthodologiques inhérentes au modèle sociologiste pour en faire, en bout de ligne, un outil inadéquat.

Dans un troisième volet analytique, la théorie de la médiation permet de vérifier que, dans le cas de La Bottine Souriante, les forces de sa pratique musicale se déploient à travers la complémentarité des mécanismes de l'assimilation et de la dissimilation: par son caractère hybride tant sur le plan sonore que socioculturel, la musique de La Bottine Souriante rend possible, grâce à l'intégration stratégique de certains éléments folkloriques et populaires, la simultanéité des sentiments de «rupture» et de «continuité». Selon cette perspective, le succès de la formation québécoise serait tributaire à la fois des médiations issues de ses systèmes de référence et de la tendance de ses agents à maintenir un dialogue entre les différents pôles de son articulation sociale, culturelle, commerciale et esthétique.

LISTE DES RÉFÉRENCES

- Amtmann, William. 1976. La musique au Québec. 1600-1875. Montréal: Les Éditions de l'Homme.
- Anon. 1987. Smiling Boot to perform here. (Canada) Powell River Town Crier, 23 mars, A7.
- Aubé, Jacques. 1988. L'engagement des auteurs-compositeurs-interprètes francophones de la chanson au Québec de 1970 à 1980 et ses origines. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Montréal.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. Problems if Dostoyevsky's Poetics. Trad. par Caryl Emerson, Minneapolis: University of Minesota Press.
- Barbeau, Charles-Marius. 1944. Modalités de nos mélodies populaires. MSRC.
- _____. 1979. Répertoire de la chanson folklorique française au Canada. Vol. 1, Le rossignol y chante. Ottawa: Musées nationaux du Canada.
- _____. 1982. Répertoire de la chanson folklorique française au Canada. Vol. 2, En roulant ma boule. Ottawa: Musées nationaux du Canada.
- _____. 1987. Répertoire de la chanson folklorique française au Canada. Vol. 3, Le roi boit. Ottawa: Musées nationaux du Canada.
- Beaudrillard, Jean. 1973. Modernité. Encyclopedia Universalis vol. 11, 139-41.
- Bégin, Carmelle. 1978. La musique traditionnelle pour violon: Jean Carignan. Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.
- Bolduc, Mary Travers. 1993. La Bolduc: l'intégrale. Vol.3. Disque AN 2 7001-4. Analekta.
- Bouchard, Josée. 1983. Ovila Légaré: témoin de transitions culturelles au Québec. Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec.
- Boudreault, Louis «Pitou». 1975. Louis Boudreault: musique traditionnelle du Québec. Commentaires de l'auteur. Disque MTCD-1807-2. Tamanoir.
- Breitag, Linda Clare. 1991. Authenticity and La Bottine Souriante: Québécois Music as Living Tradition. M.A. thesis, Universtity of Indiana.

- Brunet, Alain. 1996. Cette Bottine était faite pour marcher. (Montréal) La Presse. 12 octobre, 1(D).
- Burque, Abbé François-Xavier. 1907. Chansons patriotiques et nationales. Québec: La Libre Parole.
- _____. 1921. Nouveaux chansonniers canadiens-français. Québec.
- Carrier, Maurice, et Monique Vachon. 1977a. Chansons politiques du Québec. 1765-1833. Tome I. Québec: Leméac.
- _____. 1977b. Chansons politiques du Québec. 1765-1833. Tome II. Québec: Leméac.
- Caspary, Michel. 1979. Festival folk d'Epalinges: merci, M. Lamontagne! La Tribune (Suisse), 20 mai, 28.
- Chamberland, Roger et André Gaulin. 1994. La chanson québécoise de la Bolduc à aujourd'hui. Québec: Nuit Blanche Éditeur.
- Charest, Gilles. 1974. Le livre des sacres et des blasphèmes québécois. Montréal: L'Aurore.
- Collinson, Francis. 1980. Reel. New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.15, édité par Stanley Sadie, 667-8. Chicago: Mac Millan Publi. limited.
- Cormier, Sylvain. 1994. La rentrée? On n'en est jamais sorti! (Montréal) Le Devoir, 27 août, 10(C).
- Daigneault, Pierre. 1961. Vive la compagnie: 50 chansons de chez-nous. Montréal: Éditions de l'Homme.
- _____. 1963. 51 chansons à répondre du répertoire de Pierre Daigneault. Montréal: Les Éditions de l'Homme..
- D'Harcourt, Marguerite et Raoul. 1956. Chansons folkloriques françaises au Canada. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Drouin, Serge. 1994. La Bottine Souriante, enfin reconnu à sa juste valeur. Le Journal de Québec, 2 février: 36.
- Doyon-Ferland, Madeine. 1967. Les Arts populaires. Esquisses du Canada français. Montréal: Fides: 197.

- Dupont, Jean-Claude et Jacques Mathieu éds. 1986. Héritage de la francophonie canadienne: traditions orales. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.
- Ferry, Luc. 1990. Le Culte de l'authenticité. Inharmoniques 7 (janvier, numéro spécial «Musique et authenticité») Paris: IRCAM & Librairie Séguier: 58-63.
- Gagnon, Ernest. 1880. Chansons populaires du Canada. Montréal: Beauchemin.
- Gallat-Morin, Élisabeth et Jacques Guimont. 1996. L'Archéologie au service de l'histoire de la musique en Nouvelle-France: la découverte d'un artéfact musical. Les Cahiers de L'ARMuQ 17 (juin): 45-55.
- Gauthier, Gaétane. 1992. La chanson traditionnelle québécoise: de la tradition à la diffusion. Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec.
- Gauthier, Conrad. 1954. Le folklore canadien: 40 chansons d'autrefois. Répertoire de Conrad Gauthier. Montréal: Archambeault, 7e éd.
- Genest, Bernard éds. 1985. Le macro-inventaire du patrimoine québécois. Québec: Les Publications du Québec.
- Gerard, Charley et Marty Sheller. 1989. Salsa: The Rythm of Latin Music. Indiana: White Cliffs Media Company.
- Gerson-Kiwi, Edith. 1972. Drone and 'Dyaphonia Basilica'. Yearbook of The International Folk Music Council 4: 9-22.
- Gladu, André. 1972. Le son des travailleurs ou la musique traditionnelle des Français en Amérique. Culture Vivante 25: 33-42.
- Grawitz, Madeleine. 1986. Méthodes des sciences sociales. Paris: Dalloz.
- Grenier, Line. 1990. The Construction of Music as a Social Phenomenon: Implications for Deconstruction. Canadian University Music Review 10, no. 2: 27-47.
- _____. 1993. The Aftermath of a Crisis: Quebec Music Industries in the 1980s. Popular Music 12, no.3: 209-27.
- _____. 1995. Les avatars d'une histoire standardisée. Association d'études canadiennes 17, no.4 (hiver):11-13.

- Griggs, Mary Ann. 1969. La chanson folklorique dans le milieu canadien français traditionnel. Sudbury: Société Historique du nouvel-Ontario.
- Guilbault, Jocelyne. 1997. On Interpreting World Music: a Challenge in Theory and Practice. À paraître dans Popular Music.
- _____. 1996. Racial Projects and Musical Discourses in Trinidad, West Indies. À paraître dans Music and Racial Imagination, édité par Philip Bohlman et Ronald Radano.
- Hennion, Antoine. 1993. La passion musicale Paris: Métailie.
- Hobsbawm, Eric et Terence O. Ranger, eds. 1983. The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones, Andrew. 1990. Norwegian Wood: Scandinavian Favourites La Bottine Souriante Gives [sic] the Traditional Québécois Reel a Kick in the Bloomers. Montreal Mirror, 20 décembre.
- Joyal, Jean-Pierre. 1989. Instruments de musique et pratique musicale dans la tradition populaire québécoise. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.
- Kallmann, Helmut, Gilles Potvin et Kenneth Winter, eds. 1983. Encyclopédie de la musique au Canada. Montréal: Fidès, 1ère éd..
- Kelly, Brendan. 1994. Acadian Hoedown a Welcome Change. (Montréal) The Gazette, 11 août, 7(C).
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1995. Thorizing Heritage. Ethnomusicology 39, no.3 (automne): 367-80.
- Labbé, Gabriel. 1977. Les pionniers du disque folklorique québécois 1920-1950. Montréal: Les Éditions de l'Aurore.
- _____. 1995. Musiciens traditionnels du Québec: 1920-1993. Montréal: VLB Éditeur.
- Lacombe, Diane. 1984. Sur étiquette ontarienne, le folklore québécois. Loisir Presse, 16 février.
- Lacourcière, Luc. 1971. Les archives de folklore de l'Université Laval. Interrogé par Léon Bernard. Culture Vivante 23: 3-11.

Lacoursière, Jacques et Jacques Mathieu. 1991. Les mémoires québécoises. Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval.

Laforte, Conrad. 1973. La chanson folklorique et les écrivains du XIXe siècle, en France et au Québec. Cahiers du Québec, Lasalle: Hurtubise HMH, coll. Ethnologie.

_____. 1976. Poétiques de la chanson traditionnelle française. Québec: Les Presses de L'Université Laval, Série Les Archives de Folklore, no.17.

_____. 1981. Survivances médiévales dans la chanson folklorique: poétique de la chanson en laisse. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.

_____. 1995. Patrimoine poétique et musical de la chanson de tradition orale. Les Cahiers de L'ARMuQ 16: 53-64)

Lamb, Andrew. 1980. Galop. New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.15, édité par Stanley Sadie, 132-3. Chicago: Mac Millan Publi. limited.

_____. 1980. Quadrille. New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.15, édité par Stanley Sadie, 489-91. Chicago: Mac Millan Publi. limited.

Lamontagne, Sophie-Laurence. 1994. Le patrimoine immatériel: méthodologie d'inventaire pour les savoirs, les savoirs-faire et les porteurs de traditions. Bernard Genest édts. Québec: Les Publications du Québec.

Laperrière, Anne. 1984. Recherche sociale: de la problématique à la collecte de données. Montréal: Presses de l'Université du Québec.

Lasalle-Leduc, Annette. 1964. La vie musicale au Canada français. Québec: Ministère des Affaires Culturelles.

Lavoie, Denis. 1981. La Bottine Souriante: un air de fête au village. (Montréal) La Presse, 21 mars, 25(C).

Leblanc, Benoît. 1994. La Bottine Souriante: la mistrine. Chansons 17, nos. 5-6 (novembre): 20.

Lemaire, Paul-Marcel. 1993. Nous Québécois. Ottawa: Leméac.

Lemieux, Germain. 1965. La chanson folklorique canadienne française. La Chanson française, Montréal: Éditions Bellarmin, coll. Collège et Famille.

- Little, Meredith Ellis. 1980. Gigue. New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.7, édité par Stanley Sadie, 368-71. Chicago: Mac Millan Publi. limited.
- Lundy, Ronni. 1988. La Bottine Souriante in Concert, Last Night. Courier-Journal (Louisville, Kentucky) , 30 janvier, 9.
- Macleod, Pat. 1982. Tradition no Debate for Celtic Musicians. (Vancouver) The Conventionner, 28 juillet.
- Marchello-Nizia, Chrisitane et Jacqueline Picoche. 1994. Histoire de la langue française. Paris: Nathan, coll. Linguistique.
- Marsolais, Patrick. 1995. La Bottine Souriante: en avant, marche. (Montréal) Voir 9, no. 57 (28 décembre): 10.
- Massin, Jean & Brigitte. 1985. Histoire de la musique occidentale. Paris: Fayard, coll. Les indispensables de la musique.
- Mayer, Daniel. 1988. Un nouveau disque pour les amateurs de folklore. La Bottine Souriante: 'Je voudrais changer d'chapeau'. (Montréal) Échos-Vedettes, 17 décembre, 23.
- Middleton, Richard. 1990. Studying Popular Music. Milton Keynes: Open University Press.
- Morin, Victor. 1928. La chanson canadienne. Toronto: University Toronto Press.
- Ornstein, Lisa. 1985. A life of Music: History and Repertoire of Louis Boudreault, Traditional Fiddler from Chicoutimi, Quebec. Mémoire de Maîtrise, Université Laval, Quebec, 1985.
- _____. 1989. Program: Quebec Traditional Music and Dance: The French Heritage. The American Folklife Center, Library of Congress, Washington, D.C.
- Petrowski, Nathalie. 1979. L'industrie du disque au Québec: les petits partent en guerre contre les grands. (Montréal) Le Devoir, 27 octobre, 19.
- Riley, Tim. 1987. For the Beatles: Notes on their Achievement. Popular Music 6, no.3: 257-71.
- Rivest, Jean-Pierre. 1978. La Bottine Souriante: un beau disque, au-dedans comme au-dehors. Joliette Journal, 17 mai, 1(E).

- Robert, Paul et al., éds. 1989. Le petit Robert. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Rochon, Gaston. 1992. Processus compositionnel. Genèse de chansons de Gilles Vigneault: un témoignage. Thèse de doctorat, Göteborgs Universitet, Suède.
- Roy, Bruno. 1991. Pouvoir chanter. Montréal: VLB éditeur.
- Roy, Daniel. 1996. Autour du flageolet. Disque sans numéro. Compte d'auteur.
- Samson, Jacques. 1981. La Bottine Souriante et sa musique belle toute l'année. (Québec) Le Soleil, 10 janvier, 2(D).
- Schira, Jean-Jacques. 1993. Les éditions sonores au Québec (1898-1960). La chanson prend ses airs, éd. Robert Giroux, 57-74. Montréal: Éditions Tryptique.
- Seeger, Charles. 1961. Semantic, Logical, and Political Considerations Bearing Upon Research in Ethnomusicology. Ethnomusicology 5(2): 77-80.
- Séguin, Robert-Lionel. 1986. La danse traditionnelle au Québec. Sillery: PUQ.
- Slobin, Mark. 1992. Micromusics of the West: A Comparative Approach. Ethnomusicology 36, no.1: 1-82.
- Tagg, Philip. 1982. Anylising Popular Music: Theory, Method and Practice. Popular Music 2:37-67.
- Tanguay, Louis. 1987. En 87, La Bottine Souriante revient en force. (Québec) Le Soleil, 3 novembre, 14(B).
- _____. 1988. À l'heure de 'Je voudrais changer d'chapeau': 'La Bottine Souriante' garde le pied dansant. (Québec) Le Soleil, 7 décembre, 6(D).
- Taylor, Charles. 1994. Multiculturalism, Amy Gutmann, éds. New Jersey: Princeton University Press.
- Tétu de Labsade, Françoise. 1990. Le Québec. un pays. une culture. Québec: Les Éditions du Boréal.
- Thérien, Robert, et Isabelle D'Amours. 1992. Dictionnaire de la musique populaire au Québec 1955-1992. Québec: Institut québécois de recherche sur la culture.

Trudel, Jean. 1975. La danse traditionnelle au Québec. Forces 32: 43.

_____. 1977. La musique traditionnelle au Québec. Possibles Vol.1, no.3/4 (été): 165-97.

Wicke, Peter. 1995. Music as a Medium in Sound. Communication présentée au colloque international intitulé «Border Crossings: Future Directions in Music Studies», Université d'Ottawa, mars.

DOSSIER DE PRESSE

- Alarik, Scott. «A folk-music Feast for Cambridge.» The Boston Globe (Massachusetts), 12 février 1988, 47.
- Allaz, François. «Festival folk d'Epalinges: la secte du légume frais et de la barbe fleurie.» 24 Heures (Suisse), 22 mai 1979.
- Anon. «Les sourceries ou 'les chemins qui mènent au pays'.» Joliette Journal, 27 décembre 1978, 4(C).
- Anon. «'La Bottine Souriante' mercredi à l'A.S.C.A.» Photocopie d'un article de presse non identifié, collection de La Bottine Souriante (France), 11 juin 1979.
- Anon. «Nouveau disque pour 'La Bottine Souriante'.» Journal de Québec, 24 janvier 1981.
- Anon. «La Bottine Souriante: Les épousailles GS-256.» (Québec) Survol, mars 1981.
- Anon. «Fêtons les 35 ans du fleurdelisé avec La Bottine Souriante.» (Beauce) L'Éclaireur-Progrès, 19 janvier 1983, 37.
- Anon. «Une bottine encore souriante.» (Montréal) Dimanche-Matin, 1 mai 1983.
- Anon. «La Bottine Souriante en 'Chic & Swell'.» Joliette Journal, 25 mai 1983, 15(B).
- Anon. «La Bottine Souriante sur la scène internationale.» (Joliette) L'Action, 28 septembre 1983, 2(C).
- Anon. «Le 24 juin à Bedford: La Bottine Souriante en spectacle.» (Bedford) Journal des Rivières, 19 juin 1984, 15.
- Anon. «La Bottine Souriante... en Europe!» (Joliette) L'Action, 18 juin 1985.
- Anon. «'La Bottine Souriante' en tournée européenne.» Joliette Journal, 19 juin 1985, 56.
- Anon. «La Bottine Souriante fête ses 10 ans le 27 Juin.» (Joliette) L'Action, 10 juin 1986, 24(B).

Anon. «To Benefit Folk Festival: French Canadian Folk Group to Play Elkhorn.» Entertainment Guide (Colorado), 18 octobre 1984, 2(C).

Anon. «Canadian Group to Play Folk Tunes.» Gazette-Times (Orégon), 19 octobre 1984, 12.

Anon. «Frankokanadischer Folk.» Tagblatt Der Stadt Zürich (Suisse), 28 juin 1985, 17.

Anon. «Au festival des tombées de la nuit.» Le Journal de Montréal, 1 juillet 1985, 28.

Anon. «Les Québécois en bonne place à Rennes.» (Montréal) La Presse, 2 juillet 1985.

Anon. «Fröhliche Musik aus Französisch-Kanada: 'La Bottine Souriante' Beim Folk Club Züri.» Neue Zürcher Zeitung (Suisse), 4 juillet 1985, 51.

Anon. «Tolle Stimmung: Erstmals Volksmusik aus Quebec im Folk Club Züri.» Zürichsee-Zeitung (Suisse), 11 juillet 1985, 5.

Anon. «Foot-Stomping Folk Music on Campus Today at Noon.» Ucla Daily Bruin, 28 janvier 1986, 21.

Anon. «Those Elusive Foot-Tappers Tracked down at last - La Bottine Souriante.» Folk Roots, 1987, 21-3.

Anon. «Smiling Boot to Perform Here.» (Canada) Powell River Town Crier, 23 mars 1987, A7.

Anon. «La Bottine Souriante: Quebec Sounds on Tour.» Yukon News, 25 mars 1987, 4.

Anon. «La Bottine Souriante: Tapping Toes Important for Music Group.» (Yukon) The Whitehorse Star, 27 mars 1987, 35.

Anon. «La Bottine Souriante en tournée dans le Nord-Ouest canadien.» (Joliette) L'Action, 30 mars 1987, B22.

Anon. «Samedi: La Bottine Souriante à la Jolodium.» (Joliette) L'Action, 15 juin 1987, 27(B).

Anon. «La Bottine Souriante.» Le Voilier/Le Point, 11 août 1987.

- Anon. «Pour le temps des fêtes: nouvel album de La Bottine Souriante.» (Joliette) L'Action, 23 novembre 1987, 3(B).
- Anon. «Et le jour de l'an?», Photocopie d'un article de presse non identifié, collection de La Bottine Souriante (Bois-Francis), décembre 1987.
- Anon. «La Bottine Souriante: Quebec's Premier Traditional Band.» The Center (Louiseville, KY), janvier 1988, 9.
- Anon. «Winners: La Bottine Souriante.» Raleigh Times (Chapel Hill,), 22 janvier 1988, 2.
- Anon. «Foule géante à la Bottine Souriante.» Acadie-Nouvelle, 11 août 1988, 12.
- Anon. «Førde i folkemusikk-rus: Ein suksess!» Sogn Dagblad (Norvège), 10 juillet 1990.
- Anon. «Kanadiske Meistrar i Førde.» Bergen Tidende (Førde, Norvège), 10 juillet 1990.
- Anon. «La Bottine Souriante.» (Montréal) La Presse, 21 décembre 1990.
- Anon. «La Bottine Souriante: jusqu'aux p'tites heures.» Record Mix, 1991.
- Anon. «Un septième album pour 'La Bottine Souriante'.» Le Journal de Montréal, 17 août 1991, 24(We).
- Anon. «Rétrospectives 1991: on chante de tout en Français!» (Montréal) La Presse, décembre 1991.
- Anon. «Ooh La La Bottine.» Pentangle (Woodstock, New-York), (mars/avril 1992).
- Anon. «La Bottine Souriante vous donne un avant-goût des fêtes.» (Joliette) L'Action, 16 novembre 1992, 2(B).
- Anon. «Vedette en direct: La Bottine Souriante.» (Montréal) Allô-Vedettes, 19 décembre 1992, 33.
- Anon. «Listings Live Music.» Montreal Mirror, 31 décembre 1992, 37.
- Anon. «Renaissance du folklore avec La Bottine Souriante.» (Montréal) La Presse, 8 janvier 1993, 2(C).

- Anon. «Le Capitole transformé en cabane à sucre...» Journal de Québec, 8 mars 1993.
- Anon. «Les gars de La Bottine Souriante ont bien raison d'être si joyeux.» (Montréal) La Presse, 6 avril 1993, 10(B).
- Anon. «La Bottine Souriante à la conquête du Québec.» (Montréal) Le Devoir, 7 avril 1993, 8(B).
- Anon. «Nommé groupe folklorique au Canada. Le défi de La Bottine Souriante: redonner le goût du folklore aux Québécois.» (Montréal) Échos-Vedettes, 10 avril 1993.
- Anon. «La Bottine Souriante renouvelle le folklore.» (Québec) Le Soleil, 27 novembre 1993, 6(E).
- Anon. «La Bottine Souriante... Tout à neuf.» (Montréal) Allô-Vedettes, 11 décembre 1993.
- Anon. «La Bottine Souriante au Spectrum: astiquez vos cuillères!» (Montréal) Star Plus, 18 décembre 1993.
- Anon. «La Bottine Souriante: son nouveau spectacle fait délirer ses fans.» (Montréal) Allô-Vedettes, 25 décembre 1993.
- Anon. «Spécial cadeaux musique. La Bottine Souriante: la fête au village.» Elle Québec, 1993-1994.
- Anon. «Québec 94: Et que la fête continue!» (Québec) L'Avant-Première, 1994, 25.
- Anon. «La Bottine rappe, rocke et rit.» Qui, 7 janvier 1994.
- Anon. «La Bottine Souriante.» Programme de la fête nationale des Québécois à Val-Bélair, 23 juin 1994, 3.
- Anon. «La Bottine Souriante.» Programme officiel du festival d'été de Québec, juillet 1994, 26.
- Anon. «Tatihou: deux soirées québécoises.» Presse de la Manche (France), 15 juillet 1994.
- Anon. «La Bottine Souriante and Patrick Street: a Franco-Irish Musical Summit.» Spot Light (Amherst, Massachusetts) 10, no.1 (septembre/décembre 1994): 4.

- Anon. «Présenté en primeur et en direct au réseau FM de SRC...La Bottine Souriante: un nouvel album.» (Montréal) Échos-Vedettes, 3 septembre 1994, 11.
- Anon. «Un nouveau disque pour la Bottine souriante.» (Québec) Le Soleil, 22 septembre 1994, 5(B).
- Anon. «Boffo Bottine.» (Toronto) Now, 22 septembre 1994.
- Anon. «A Brilliant Little Band Plays a Different Tune By Mixing Old Standards With New Sounds.» (Toronto) The Globe and Mail, 29 septembre 1994, 18(A).
- Anon. «La Bottine Souriante.» The Record, 17 octobre 1994, 10.
- Anon. «La Bottine Souriante: la mistrine.» RPM Chart Weekly 60, no.18 (21 novembre 1994).
- Anon. «La Bottine Souriante's Golden Smile.» The Record, 16 janvier 1995, 8.
- Anon. «Des fourmis dans les jambes!» (Ottawa) Le Droit, 18 février 1995, 1(A).
- Anon. «La Bottine Souriante.» Programme souvenir du 2e Festival des traditions populaires à Joliette, mars 1995.
- Anon. «Lors du festival des traditions populaires, 'La Bottine d'Or': prix pour reconnaître les artisans.» (Joliette) Le Régional, 15 mars 1995, 3(A).
- Anon. «Gala de l'ADISQ 95.» (Montréal) Échos Vedettes, 11 novembre 1995, 31.
- Anon. «Laissez-vous emporter dans le tourbillon de 'La Bottine Souriante'.» (Joliette) L'Expression de Lanaudière, 3 décembre 1995, 30.
- Anon. «La Bottine Souriante a confondu les sceptiques.» Le Journal de Montréal, 23 décembre 1995.
- B., P.-A. «Fêtes des vendanges dans le rétroviseur: Des Québécois séduits par la ville de Neuchâtel.» Tribune (Suisse), 30 septembre 1983, 9.
- Baillargeon, Richard. «La Bottine Souriante.» Le musicien québécois 3 (avril 1991): 29.
- _____. «La mistrine, La Bottine Souriante.» Paroles, Gestes et Mémoires 1, no.4 (printemps 1995): 12.

- Barry, Michael. «Mike's Music Fix. La Bottine Souriante's La Mistrine.» The Underground 14, no.8, 1995.
- Beatty, John. «La Bottine Souriante: Imported From Canada.» The Ithaca Times (États-Unis), 26 septembre 1985,31.
- Beaudry, René-Pierre. «La Bottine Souriante: 'notre folklore touche tous les publics'.» Le Lundi, 1 janvier 1994.
- Beaulieu, Solange. «La Bottine Souriante. 'notre but: faire une musique joyeuse qui fait danser.'» Le Lundi 18, no.48 (24 décembre 1994): 32.
- Beaunoyer, Jean. «Les portes de l'Amérique s'ouvrent au folklore d'ici.» (Montréal) La Presse, 9 juin 1983.
- _____. «La Bottine Souriante, c'est le cajun des neiges.» (Montréal) La Presse, 29 décembre 1995, (B).
- Bergeron, Alain. «Un méchant party en perspective. La Bottine Souriante à guichets fermés au Christophe bar.» (Victoriaville) L'Union, 23 novembre 1994, 16.
- Bernier, Gilles. «À la maison de la culture de Gatineau: La Bottine Souriante sème l'enthousiasme.» (Ottawa) Le Droit, 30 novembre 1993, 22.
- Blain, François. «Le vent tourne: musique et tradition.» Compositeur Canadien 3, no. 2 (printemps 1992): 7.
- Blais, Marie-Christine. «L'esprit de bottine pour fêter la Saint-Jean» (Montréal) La Presse, 19 juin 1993, 4(D).
- _____. «La Bottine Souriante: les 'brasseurs de camarades' jouent sur les émotions.» (Montréal) La Presse, 11 décembre 1993, 3(E).
- _____. «La Bottine souriante au Spectrum: méchant party!» (Montréal) La Presse, 18 décembre 1993, 2(E).
- _____. «La Bottine au Spectrum: naissance de la 'samba carrée'!» (Montréal) La Presse, 19 décembre 1993, 14(B).
- _____. «L'esprit de Bottine... Souriante.» (Montréal) La Presse, 16 décembre 1995.

Blodgett, Elaine. «La Bottine Souriante: Dougherty Art, 11/19/83.» The Austin-Chronicle (Texas), décembre 1983.

Boudreau, Yves. «Lancement de leur 7e [sic] album: Beaucoup de monde pour...La Bottine souriante.» (Montréal) Allô-Vedettes, 1 octobre 1994, 21.

Bourassa, Louise. «Le 27 Juin, à l'arrière du cégep: pour user vos semelles avec 'La Bottine Souriante'.» Joliette Journal, 14 juin 1986a, 43.

_____. «Spécial La Bottine Souriante: quelque chose de farfelu comme... 'La Cravate Fuyante'.» Joliette Journal, 21 juin 1986b, 60.

_____. «Avant d'entreprendre une tournée... 'La Bottine' au café Calimarose le 24 avril.» Joliette Journal, 1 avril 1987, 25.

_____. «Un 5e album: le temps des fêtes avec la Bottine.» Joliette Journal, 4 novembre 1987a, 46.

_____. «Piano et mandoline au rythme de la 'Bottine'.» Joliette Journal, 25 novembre 1987b, 47.

Brassard, Jean-François. «Jean-Marc Parent: la parenté est arrivée.» (Montréal) Le Lundi, 21 janvier 1995, 6.

Brunet, Alain. «La Bottine Souriante s'inspire toujours du folklore traditionnel... mais y ajoute des trucs originaux et même des airs 'jazzés'!» (Montréal) La Presse, 15 décembre 1990, 8(D).

_____. «La Bottine Souriante: Les folles soirées sont à venir.» (Montréal) La Presse, 20 décembre 1990, 2(E).

_____. «La Bottine Souriante: plus latino.» (Montréal) La Presse, 14 décembre 1991, 10(E).

_____. «Une nouvelle vague de musique folklorique au rythme du monde.» (Montréal) La Presse, 14 décembre 1991, 11(E).

_____. «La Bottine Souriante prend son pied...» (Montréal) La Presse, 19 décembre 1991, 5(C).

_____. «La Bottine Souriante.» (Montréal) La Presse, 20 décembre 1991d.

_____. «La Bottine Souriante: du rigodon au Spectrum.» (Montréal) La Presse, 12 décembre 1992, 3(E).

_____. «Nos choix: spectacle.» (Montréal) La Presse, 17 décembre 1992, 1(D).

_____. «La Bottine Souriante: mémorable party de racines au Spectrum.» (Montréal) La Presse, 20 décembre 1992, 10(B).

_____. «La Bottine souriante: un nouveau répertoire plus vivant que jamais.» (Montréal) La Presse, 24 septembre 1994, 3(E).

_____. «Cette Bottine était faite pour marcher.» (Montréal) La Presse, 12 octobre 1996, 1(D).

Caspary, Michel. «Festival folk d'Epalinges: merci, M. Lamontagnel» La Tribune (Suisse), 20 mai 1979, 28.

Chabot, Gaétan. «La Bottine Souriante.» (Montréal) Dimanche-Matin, 25 janvier 1981, 6(B).

Chapman, Geoff. «Manteca, Quebec Band Primed for 18-Piece Blitz.» (Toronto) avril 1995.

Charest, Rémy. «Prix de la chanson francophone: les miroirs de Charlélie.» (Montréal) Le Devoir, 18 juillet 1994, 7(B).

Conlogue, Ray. «La Bottine Souriante Is Riding a New Wave of Folk Nostalgia: Singing the Acadian blues.» (Toronto) The Globe and Mail, 20 décembre 1991, 2(C).

Cormier, Allen. «Spectacle de la Bottine Souriante: un air de party apprécié!» (Chandler) Le Havre, décembre 1988.

Cormier, Sylvain. «S'abreuver à toutes les sauces.» (Montréal) Le Devoir, 14 décembre 1991a.

_____. «La Bottine, hilare dans la tempête.» (Montréal) Le Devoir, 20 décembre 1991b, 5(B).

_____. «Une dernière soirée à rendre francofoul» (Montréal) Le Devoir, 13 octobre 1992, 3(B).

_____. «Succès mitigé du premier festival acoustique de Magog: La Bottine souriait mais pas le soleil.» (Montréal) Le Devoir, 8 juin 1993, 8(B).

- _____. «Le folklore se réapproprie le show de la Saint-Jean.» (Montréal) Le Devoir, 25 juin 1993, 8(A).
- _____. «Tout à neuf: Le botté d'envoi est réussi.» (Montréal) Le Devoir, 20 décembre 1993, 8(B).
- _____. «La rentrée? On n'en est jamais sortil» (Montréal) Le Devoir, 27 août 1994, 10(C).
- _____. «Des bottines mieux vernies: la mistrine, le plus récent album de La Bottine Souriante, est une œuvre d'art.» (Montréal) Le Devoir, 30 décembre 1994, 9(B).
- _____. «Soirée bien meublée au Medley.» (Montréal) Le Devoir, 22 décembre 1995.
- Corrivault, Martine R. «'La Bottine Souriante' plus à la mode que jamais: oser s'écouter chanter et danser sur nos musiques.» (Québec) Le Soleil, 5 février 1994, 7(C).
- _____. «Souriante Bottine rock'n'reel.» (Québec) Le Soleil, 26 février 1994, 6(E).
- Cusson, Normand. «Les origines, l'identité et les racines bien sûr mais...le folklore c'est aussi de la musique de party!» (Montréal) Échos-Vedettes, 12 décembre 1992, 20.
- Delagrave, Marie. «Le Capitole se transforme en cabane à sucre.» (Québec) Le Soleil, 6 mars 1993, 2(C).
- _____. «The Chieftains et leurs invités: rencontre au sommet de la culture celtique.» (Québec) Le Soleil, 14 juillet 1994, 3(A).
- Desmeules, François. «La Bottine Souriante: la semelle de sept jours.» (Québec) Voir, 15 décembre 1994.
- Doré, Thérèse. «Un spectacle français à Yellowknife: la bottine qui fait sourire et danser...» (Yukon) L'Aquillon, 17 avril 1987, 7.
- Drouin, Serge. «La Bottine Souriante vous invite à danser.» Le Journal de Québec, octobre 1987.
- _____. «La Bottine Souriante plus en vie que jamais.» Le Journal de Québec, 24 mars 1993, 48.

- _____. «La Bottine Souriante, enfin reconnu à sa juste valeur.» Le Journal de Québec, 2 février 1994, 36.
- Dupuis, Jacques. «De la montagne coupée à la Bottine Souriante.» (Joliette) Lanaudière Plus 1, no.8 (18 décembre 1994): 2.
- Dupuis, Réjean. «Yves Lambert de 'La Bottine Souriante': un porteur de traditions qui a usé ses semelles.» (Joliette) L'Expression de Lanaudière, 10 décembre 1995, 48.
- Dussault, Jean. «La Bottine Souriante: c'est le succès qui la fait sourire!» La Scène musicale 360 (mars/avril 1988).
- Foss, Richard. «La Bottine Souriante: jusqu'aux p'tites heures (Disques Mille Pattes/Musicor).» Photocopie d'un article de presse non identifié, collection de La Bottine Souriante, 1991.
- Galassi, Jolanda. «La mistrine. La Bottine Souriante.» (Toronto) Varsity Review 115, no. 16 (24 octobre 1994): 15.
- Gaudreault, Léonce. «Ambassadrice du Québec à l'étranger: La Bottine Souriante en route vers ses 10 ans.» (Québec) Le Soleil, 26 décembre 1985, 1(C).
- _____. «La Bottine Souriante a 10 ans.» (Québec) Le Soleil, 1986.
- Gauthier, Patrick. «La Bottine Souriante en spectacle: un des points forts de l'année.» Journal de Montréal, 20 décembre 1991, 56.
- _____. «Avec La Bottine Souriante, le passé est garant de l'avenir.» Le Journal de Montréal, 12 décembre 1992, 17(We).
- Gauvreau, Roland. «De Mozart... à La Bottine Souriante.» (Joliette) L'Action, 1982.
- Gewertz, Daniel. «Canadians, Irish Team Up Tunefully at Folk 'Summit'» Boston Herald (Massachusetts), 28 octobre 1994.
- Gignac, André. «Après sept ans d'existence, La Bottine Souriante lance un troisième microsillon.» (Montréal) Photo-Vedettes, 18 juin 1983.
- Gluckman, Ron. «Smiling French Sonatas at the Little Theater.» Ukiah Daily Journal (Californie), 25 octobre 1983, 2.

Godbout, Alain-Julien. «La Bottine Souriante de retour à Toronto.» (Toronto) L'Express, 11 avril 1995, 7.

Goulet, Paul-Henri. «'Jusqu'aux p'tites heures' avec La Bottine Souriante.» Le Journal de Montréal, 23 novembre 1991, 39 (We).

Grant, Kieran. «Jigs and Jazz.» The Toronto Sun, 11 avril 1995.

Guilbert, Manon. «La Bottine Souriante est plus connue chez nos voisins du Sud.» Le Journal de Montréal, 20 décembre 1983, 63.

_____. «La Bottine Souriante fête les fêtes.» Le Journal de Montréal, 9 décembre 1987.

_____. «Nos choix: variétés.» Le Journal de Montréal, 18 décembre 1992, 40.

Hakala, Sonja. «La Bottine Souriante Comes to Woodstock.» Valley News (Woodstock, New-York), 26 mars 1992, 17.

Holden, Stephen. «Music: Canadian Quartet.» The New York Times (New-York), 8 février 1988, sec. L, p. 20(C).

Jalbert, Louise. «Un 7e album pour le temps des fêtes: ça chauffe quand La Bottine Souriante tape du pied!» (Montréal) Échos-Vedettes, 23 novembre 1991.

_____. «La Bottine Souriante: nouveau spectacle.» (Montréal) Échos-Vedettes, 11 décembre 1993.

Joanisse, Marc-André. «Et la veillée continue.» (Ottawa) Le Droit, 20 novembre 1993, 4(A).

_____. «La Bottine tape du pied par ici.» (Ottawa) Le Droit, 18 février 1995, 3(A).

Jones, Andrew. «Norwegian Wood: Scandinavian Favourites La Bottine Souriante Gives [sic] the Traditional Québécois Reel a Kick in the Bloomers.» Montreal Mirror, 20 décembre 1990.

Julien, Francine. «Bottes de sept lieues.» (Québec) Le Soleil, 20 mars 1993a, 1(C).

- _____. «La Bottine Souriante au Capitole: on se brasse le patrimoine!» (Québec) Le Soleil, 27 mars 1993b, 11(C).
- Kelly, Brendan. «Quebec Group Has 'em Rocking With Songs that Are Centuries Old.» (Montréal) The Gazette, 21 décembre 1990, 3(D).
- _____. «Bottine Souriante Puts the Boots to Québécois Folk Music.» (Montréal) The Gazette, 19 décembre 1991, 11(D).
- _____. «Folk Band's Annual Bash Growing: La Bottine Souriante Begins Nine-Show Spectrum Run.» (Montréal) The Gazette, 17 décembre 1993, 4(C).
- _____. «Acadian Hoedown a Welcome Change.» (Montréal) The Gazette, 11 août 1994, 7(C).
- _____. «End of This Year is Reason Enough to Party.» (Montréal) The Gazette, 28 décembre 1995, 9(C).
- L., A. «Un événement qui prend de l'envergure: La Bottine Souriante au festival des traditions populaires.» (Joliette) L'Expression de Lanaudière, 19 février 1995, 3.
- Laberge, Jacques. «Le folklore traditionnel plaît toujours: 'La Bottine Souriante' lance un microsillon.» (Trois-Rivières) Le Nouvelliste, 31 décembre 1982.
- Labrecque-Naulleau, Isabelle. «La Bottine Souriante ou l'heureux mélange de la tradition et de l'invention.» Der Kanadier (Lahr, Allemagne), 31 juillet 1991a, 19.
- _____. «La Bottine Souriante au club du Centenaire: un spectacle authentique et sans compromis.» Der Kanadier (Lahr, Allemagne), 21 août 1991b, 11.
- Lachance, Dominique. «Le premier gala juste pour rire: des hauts et des bas...» Le Journal de Montréal, 23 juillet 1993, 27.
- Lacombe, Diane. «Sur étiquette ontarienne, le folklore québécois.» Loisir Presse, 16 février 1984.
- Laloue, Diane. «Le chant des bardes celtiques: Figgy Duff, Spirit of the West et La Bottine Souriante maintiennent et renouvellent les traditions celtes.» La Scène Musicale, no. 350 (1986): 4.

Lamey, Mary. «The Reel Thing: Brassy Folk-Music Group La Bottine Souriante Steps into Spectrum.» (Montréal) The Gazette, 18 décembre 1992a, 7(C).

_____. «La Bottine Souriante Kicks Off Spectrum Run With Wail of a Party.» (Montréal) The Gazette, 21 décembre 1992b, 6(D).

Landreville, Annie. «Montréal à l'heure des musiques du monde.» (Montréal) L'Écouteur, 23 septembre 1992.

Landry, Jacques. «'Moi, mes souliers ont beaucoup voyagé...': sur cet air connu, l'ami Jacques nous entraîne sur des rythmes aussi insolites qu'électrisants.» Son Hi-Fi, no. 28 (1983).

Langlais, Hélène. «Carnaval d'Ham-Nord: La Bottine... pour se réchauffer.» Photocopie d'un article de presse non identifié, collection de La Bottine Souriante, 10 février 1995.

Laporte, Marc. «Le 18 Juin dernier: le sol musical de Joliette a vibré avec La Bottine.» (Joliette) L'Action, 8 juillet 1986, 25(A).

Lapré, Julie et Anne-Pauline. «L'épopée douce d'un groupe vigoureux: la Bottine Souriante avance par plaisir. Le succès s'accroche à ses pas.» La Jarnigoine, automne 1984, 5.

Laurence, Jean-Christophe. «La Bottine Souriante: jusqu'aux oreilles.» (Québec) Voir, 25 mars 1993.

Lavoie, Denis. «La Bottine Souriante: Un air de fête au village.» (Montréal) La Presse, 21 mars 1981, 25(C).

_____. «La Bottine voudrait 'changer d'chapeau'.» (Montréal) La Presse, décembre 1988.

Légaré, Félix. «La Bottine Souriante: prendre son pied.» (Montréal) Voir, 1990.

_____. «La Bottine Souriante: de pied ferme.» (Montréal) Voir, octobre 1992a.

_____. «La Bottine Souriante: la meilleure façon de marcher.» (Montréal) Voir, 23 décembre 1992b.

Leblanc, Benoît. «La Bottine souriante: la mistrine.» Chansons 17, nos. 5-6 (novembre 1994): 20.

- Lemay, Daniel. «Festival de jazz: les oreilles débloquées.» (Montréal) La Presse, 12 juillet 1993, 4(A).
- _____. «Festival d'été de Québec: passe-moi le celtel.» (Montréal) La Presse, 15 juillet 1994, 9(A).
- _____. «Un premier prix pour le grand Plume au Festival d'été.» (Montréal) La Presse, 18 juillet 1994a, 7(A)
- _____. «Terne étape vers le congès [sic] acadien...» (Montréal) La Presse, 11 août 1994b, 9(C).
- Lepage, Jocelyne. «La fête jusqu'à l'épuisement! Jean-Marc Parent reçoit 12000 fêtards à son party de la veille du jour de l'an.» (Montréal) La Presse, 31 décembre 1994, 3(E).
- Letrécher, Jean-Charles. «'La bottine Souriante' soulève Tatihou.» Presse de La Manche (France), 18 juillet 1994.
- Loyer, Les. «La Bottine Souriante a le vent dans les voiles.» Joliette Journal, 2 décembre 1992, 3.
- Luhrssen, Dave. «La Bottine Orchestra a Success on Its Own.» The Journal (Milwaukee, Wisconsin), 19 septembre 1993.
- Lundy, Ronni. «La Bottine Souriante in Concert, Last Night.» Courier-Journal (Louisville, Kentucky), 30 janvier 1988, 9.
- Lussier, Rachel. «La Bottine Souriante: le folklore qui rajeunit. La Bottine Souriante a de quoi rire!» (Sherbrooke) La Tribune, 31 décembre 1992, 3(We).
- Macleod, Pat. «Tradition no Debate for Celtic Musicians.» (Vancouver) The Conventionner, 28 juillet 1982.
- Marchand, Simon, Dominique Marcotte et Éric Tremblay. «Swing la bacasse avec La Bottine.» (Toronto) Protem, 3 octobre 1994, 6.
- Maroist, Guylaine. «Bonne fête, Acadie! Les Acadiens célèbrent dès ce soir à Montréal, deux jours plus tard dans les Maritimes.» (Montréal) Le Devoir, 10 août 1994, 8(B).
- _____. «La Bottine Souriante, c'est le meilleur réveillon en ville.» Le Journal de Montréal, 29 décembre 1995, 6.

Marsolais, Patrick. «La Bottine Souriante: fête de famille.» (Montréal) Voir 8, no. 4 (16 décembre 1993): 47.

_____. «La Bottine Souriante: en avant, marche.» (Montréal) Voir 9, no. 57 (28 décembre 1995): 10.

Martel, Denise. «La Bottine et les Chieftains: l'euphorie était totale.» Le Journal de Québec, 14 juillet 1994a, 7.

_____. «Avec les Chieftains: les gars de La Bottine Souriante exultaient!» Le Journal de Québec, 16 juillet 1994b.

Mayer, Daniel. «Un nouveau disque pour les amateurs de folklore. La Bottine Souriante: 'Je voudrais changer d'chapeau'.» (Montréal) Échos-Vedettes, 17 décembre 1988, 23.

McLean, Eric. «Tudor Singers Concert a Real Hoot.» (Montréal) The Gazette, 13 novembre 1987, 2(C).

Miller, Mark. «La Bottine Souriante.» Encyclopédie de la musique au Canada. Édité par Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters, 141. Louiseville: Éditions Fidès, 1983.

_____. «The 'New' Manteca Keeps Finding It's a Struggle.» (Toronto) The Globe and Mail, 14 avril 1995, 2(C).

Moser, Joanne. «He's a One-Man Show.» Bucks County Courier Times (Bethlehem, Pennsylvania), 29 janvier 1988, 16 (Enjoy).

Nadeau, André. «La Bottine: des ambassadeurs de premier ordre.» (Joliette) Le Régional de Lanaudière, 2 novembre 1994, 6(A).

Nelligan, Tom. «La Bottine Souriante, Patrick Street.» Dirty Linen (Somerville, Massachusetts), février 1995, 32.

Oancia, David. «Folk storm: La Bottine Souriante Is the Coolest Thing in Town.» (Montréal) Hour, 16 décembre 1993.

Olson, Arnold. «Quebec Quartet Applauded.» Photocopie d'un article de presse non identifié, collection de La Bottine Souriante, mars 1987.

Pelchat, Martin. «La Bottine Souriante continue son petit bonhomme de chemin.» Journal de Québec, 11 août 1985, 5(A).

Pelletier, Louis. «Lanaudière véritable capitale de la musique traditionnelle.» Joliette Journal, 23 février 1994, 16.

Pichette, François. «De la musique traditionnelle sans ceinture fléchée. La Bottine Souriante veut faire découvrir la richesse musicale du folklore québécois.» Photocopie d'un article de presse non identifié, collection de La Bottine Souriante, juillet 1991, 3.

Pollock, Carmen. «Record Review: La Bottine Souriante *Chic 'n' Swell* MP 2033.» Cotton Patch Rag (Texas), 28 août 1983, 9.

Pomerleau, Gervais. «Le grand arrangement s'en vient.» (Lavernière. Îles de la Madeleine) Le Radar, 1 août 1984, 12.

Pontoreau, Pascale. «Du folklore au 'world beat'.» (Montréal) Le Devoir, 10 octobre 1992a, 9(C).

_____. «Et Noël en octobre!» (Montréal) Le Devoir, 13 octobre 1992b, 3(B).

_____. «Grand coup de bottine au Spectrum.» (Montréal) Le Devoir, 22 décembre 1992c, 4(B).

_____. «Swing la bacaille...» (Montréal) Le Devoir, 16 décembre 1993, 8(B).

Renaut, Anne. «Folklore québécois. La Bottine Souriante: le pied!» Quest France (Lorient, Bretagne), 13 août 1991.

Rioux, Daniel. «Neuf soirs de party au temps des fêtes: La Bottine Souriante vient éprouver la structure du Spectrum.» Le Journal de Montréal, 11 décembre 1993a, 3(We).

_____. «La Bottine Souriante fait sauter le Spectrum!» Le Journal de Montréal, 19 décembre 1993b, 40.

_____. «La Bottine Souriante continue de sauter d'une scène à l'autre.» Le Journal de Montréal, 26 septembre 1994, 50.

Rivest, Jean-Pierre. «La Bottine Souriante: un beau disque, au-dedans comme au-dehors.» Joliette Journal, 17 mai 1978a, 1(E).

_____. «Un nouveau disque pour La Bottine Souriante.» Joliette Journal, août 1978b.

Robbins, Li. «Smiles & Brass.» Folk Roots (Angleterre), juin 1996, 25.

- Robinson, Tom. «Canadians to Perform French 'Rhythm of Feet'.» Missoulian (Montana), 26 octobre 1984, 1(A).
- Rondeau, Michel. «La Bottine Souriante swingue à l'année.» (Sherbrooke) La Tribune, 30 décembre 1995, 1(E).
- Ross, Erin. «'Smiling Boot': Quebec Folk Group fits in Well.» El Paso Herald-Post (Texas), 16 novembre 1983, 6(D).
- Roy, Michel. «La Bottine Souriante a fait un 'ravage'.» (Beauce) L'Éclaireur-Progress, 26 janvier 1983, 12.
- Roy, Pierrette. «La Bottine Souriante: une bonne humeur diablement contagieuse.» (Sherbrooke) La Tribune, 13 décembre 1995, 9(C).
- Samson, Jacques. «La Bottine Souriante et sa musique belle toute l'année.» (Québec) Le Soleil, 10 janvier 1981, 2(D).
- Saulnier, Laurent. «La Bottine Souriante: chaussure à son pied.» (Montréal) Voir (12 décembre 1991).
- _____. «Prendre son pied.» (Montréal) Voir (7 janvier 1993a).
- _____. «Et de cinq!» (Montréal) Voir 8, no. 5 (23 décembre 1993b): 24.
- _____. «Festival d'été de Québec: rencontre au sommet.» (Montréal) Voir (7 juillet 1994).
- Sekowski, Tom. «La Bottine Souriante: la mistrine.» Exclaims! (New-York, New-York) janvier 1995.
- Serre de St. Jean, Katy. «Folk Group Spoons Out Fun and Feet.» (Yellowknife, Territoires du Nord-Ouest) News/North, 27 mars 1987.
- Skeet, Terry. «La Bottine Souriante III: Les Épousailles (Gamma GS-256) Chic & Swell (Gamma MP-2033).» (Ontario) Mariposa Notes 4, no. 2 (octobre 1984).
- Smith, Vic. «La Bottine Souriante.» Folk Roots (Angleterre), octobre 1996, 71.
- Sun, Andrew. «Best of 1994 Discs.» (Toronto) Now, 29 décembre 1994.
- _____. «Joyous La Bottine Souriante Burst Beyond Quebec.» (Toronto) Now, 13 avril 1995, 41.

Tanguay, Louis. «La Bottine plus souriante que jamais.» (Québec) Le Soleil, 4 juin 1983, 7(C).

_____. «En 87, la Bottine Souriante revient en force.» (Québec) Le Soleil, 3 novembre 1987, 14(B).

_____. «À l'heure de 'Je voudrais changer d'chapeau': 'La Bottine Souriante' garde le pied dansant.» (Québec) Le Soleil, 7 décembre 1988, 6(D).

Thom, Eric. «La Bottine Souriante: The Horseshoe Tavern.» (Toronto) Exclaim, novembre 1994.

Tremblay, François. «La Bottine Souriante: tout feu tout flamme.» (Québec) Voir 2, no.48 (24 février 1994): 1.

Vigne, Benni. «'La Bottine Souriante': Vom Reisen und Saufen.» Züri-Tip (Suisse), 28 juin 1985, 13.

Wald, Elijah. «Jazzy Folk With a Cajun Kick.» The Boston Globe (Massachusetts), 1 novembre 1994.

Ward, Ed. «French Canadian Quintet Delivers Toe-Tapping Fun.» Austin American-Statesman (Texas), 21 novembre 1983, 5(G).

Weir, R. «La Bottine Souriante: la mistrine, Musicor 2038.» Photocopie d'un article de presse non identifié et non daté, collection de La Bottine Souriante.

Wilkinson, Scott. «Au festival folk de Mariposa. La Bottine Souriante: un groupe qui se souvient.» L'Express de Toronto 9, no.27 (10 juillet 1984).

Williams, Karen. «Record Reviews: *Chic and Swell* - La Bottine Souriante - Gamma Ltee, MP2033.» California Traditional Musci Society, septembre 1983, 9.

Winick, Steve. «Kebek! New Releases from Québécois Musicians.» Photocopie d'un article de presse non identifié, collection de La Bottine Souriante, février 1995, 73.

Wise, Jim. «Canadians Play 'Crooked Irish' in Carrboro.» Durham Morning Herald (Durham, Caroline du Nord), 22 janvier 1988, 7.

Witchel, Carl. «Born to Party.» (Montréal) Hour, 28 décembre 1995, 11.

Woods, Jennifer. «La Bottine Souriante February 6.» The Folklore Society of Greater Washington Newsletter 24, no.6 (février 1988): 1.

COMMUNIQUÉS ET RAPPORTS DE PRESSE

- «La Bottine Souriante en tournée en France et en Suisse.» Communiqué de presse. Préparé par Les Productions Paul Tanguay, 11 septembre 1989.
- «Beaucoup de monde au spectacle de la Bottine Souriante en Suisse.» Communiqué de presse. Préparé par Les Productions Paul Tanguay, 30 septembre 1989.
- «Un premier 45-tours pour la Bottine Souriante.» Communiqué de presse. Préparé par Les Productions Paul Tanguay, 22 novembre 1989.
- «La Bottine Souriante en tournée au Québec et en Ontario.» Communiqué de presse. Préparé par Les Productions Paul Tanguay, 27 novembre 1989.
- «La Bottine Souriante: deux spectacles au Club Soda.» Communiqué de presse. Préparé par Les Productions Paul Tanguay, 4 décembre 1989.
- «Une supplémenteaire au Club Soda pour la Bottine Souriante.» Communiqué de presse. Préparé par Les Productions Paul Tanguay, 21 décembre 1989.
- «La Bottine Souriante remporte un Juno pour son album 'Je voudrais changer d'chapeau'.» Communiqué de presse. Préparé par Les Productions Paul Tanguay, 19 mars 1990.
- «La Bottine Souriante revient d'une tournée des pays du nord de l'Europe.» Communiqué de presse. Préparé par Les Productions Paul Tanguay, 20 juillet 1990.
- «La Bottine Souriante tourne un vidéoclip et part en tournée aux États-Unis.» Communiqué de presse. Préparé par Les Productions Paul Tanguay, 22 octobre 1990.
- «La Bottine Souriante: spectacles au Spectrum, décembre 1992 et janvier 1993.» Rapport de Presse. Préparé par Communications Papineau-Couture, février 1993.
- «Tout à neuf.» Communiqué de Presse. Préparé par Béata et Louise Dugas Communications, 1 décembre 1993.

DISCOGRAPHIE

A) LA BOTTINE SOURIANTE

<u>Y'a ben du changement</u>	Mille-Pattes	MMP 256	1978
<u>Les épousailles</u>	Gamma	GS 256	1980
<u>Chic 'n Swell</u>	Mille-Pattes	MMP 2033	1982
<u>La traversée de l'Atlantique</u>	Mille-Pattes	MMP 2034	1986
<u>Tout comme au jour de l'an</u>	Mille-Pattes	MMP 2035	1987
<u>Je voudrais changer d'chapeau</u>	Bouleau Noir	BN 2036	1988
<u>Jusqu'aux p'tites heures</u>	Mille-Pattes	MP 2037	1991
<u>La mistrine</u>	Mille-Pattes	MP 2038	1994
<u>En spectacle</u>	Mille-Pattes	MP 2039	1996
«Le blues d'la ménagère»	Bouleau Noir	inconnu	1989

B) LA BOTTINE SOURIANTE EN COLLABORATION

<u>Nyon Folk festival</u>	(Suisse)	GAD 0791-0792	1979
<u>La bastringue et autres danseries</u>	Laridaine	MI 7902	1979
<u>Dixième rencontre internationale des luthiers et maîtres sonneurs</u>	(France)	EL 6501	1985
<u>Down Home series</u>	(Écosse)	inconnu	1986
<u>Juno Award Collection</u>	(Canada)	inconnu	1989
<u>La jungle en folie</u>	(Canada)	inconnu	1991
<u>A Week in the Real World. Part 1</u>	Real World	CDRW25	1992
<u>Juno Award Collection</u>	(Canada)	inconnu	1993
<u>CBC Disk Drive</u>	BMG	inconnu	1995
<u>Here and Now</u>	Sony Music	CDSP 4509	1995
<u>La vache en Alaska (C. Campagne)</u>	MCA	MCAD-11346	1995
<u>1985-1995</u>	(Canada)	inconnu	1995
<u>Froots #6</u>	(Angleterre)	FROOTCD 006	1995
<u>Strictly WorldWide X5</u>	Piranha Kultur	CD-PIR 1041	1996

VIDÉOGRAPHIE

«C'est dans Paris»	Réalisé par: Pierre Dalpé	Mille-Pattes	1990
«Corps mort»	Réalisé par: Pierre Dalpé	Mille-Pattes	1992
«Le rap à Ti-Pétang»	Réalisé par: Pierre Lanthier	Mille-Pattes	1994
«Ch'pas capable»	Réalisé par: Manuel Foglia	Mille-Pattes	1996

FILMOGRAPHIE

A) DOCUMENTAIRES

<u>Images Perdues</u>	Radio-Québec (Québec)	1979
<u>La mémoire des peuples francophones: Québec</u>	Collaboration: Télévision de Suisse- Romande (Suisse), R.T.B.F. (Belgique) et Antenne-II (France)	1982
<u>Fiddling, Dancing and Telling Stories</u>	Public T.V. Burlington (États-Unis)	1983

B) ÉMISSIONS TÉLÉVISÉES

<u>Les sourceries</u>	Radio-Québec (Québec)	1979
<u>En Français</u>	PBS Bâton Rouge (États-Unis)	1984
<u>Down Home</u>	B.B.C. (Écosse)	1985

LISTE DES PRIX ET RÉCOMPENSES

Miroir de la Chanson francophone	Prix du jury	Québec	1994
Juno: Best roots -traditional album	CARAS	Canada	1989
Félix: Meilleur abum de Musique Trad.	ADISQ	Québec	1992
Juno: Best roots -traditional album	CARAS	Canada	1992
Félix: Sonorisateur de l'année	ADISQ	Québec	1993
Miroir de la Chanson francophone	Prix du jury	Québec	1994

**AUTRES ARTISTES:
DOSSIER DE PRESSE**

Anon. «Ahl ouingue in hin in.» Chansons d'Aujourd'hui 11, no.1 (mars 1988): 26.

Anon. «'La Veillée est Jeune': le party des fêtes tourne autour du mariage.» (Montréal) La Presse, 25 novembre 1994, 11(A).

Anon. "La Veillée est Jeune' nous revient avec 'Je suis mal marié'..." Le Journal de Montréal, 27 novembre 1994, 67.

Anon. «'La Veillée est Jeune': comme dans le bon vieux temps!» Journal de Québec, 5 décembre 1994, p.36.

Anon. «'La Veillée est Jeune' en ville.» (Sherbrooke) La Tribune, 16 décembre 1994.

Bergeron, Alain. «La Veillée est Jeune: la passion et non la nostalgie de la musique traditionnelle.» (Victoriaville) La Nouvelle Union.

Bergeron, Steve. «Swing la bacaisse dans l'fond du Granada!» (Sherbrooke) La Tribune, 31 décembre 1994, 2(A).

Bilodeau, Michel. «Avec Faubert, le folklore prend des couleurs de rock.» (Québec) Le Soleil, 29 novembre 1992, 10(A).

Brunet, Alain. «Nos 'folkeux', d'André Marchand à Stéphane Landry.» (Montréal) La Presse, 14 décembre 1991, 10 (E).

_____. «Michel Faubert: sauvegarder le patrimoine du folklore mondial.» (Montréal) La Presse, 30 décembre 1990, 8(C).

Chartrand, Alain. «La tradition réinventée: pour la suite du monde.» Chansons 16, no. 6 (mars 1994): 4.

Cormier, Sylvain. «La tendance post-rurale de Michel Faubert.» (Montréal) Le Devoir, 10 octobre 1992, 8(C).

Corrivault, Martine. «Les Karricks cherchent des mots d'ici pour des chansons de chez-nous.» (Québec) Le Soleil, 11 décembre 1971, 55.

Fortin, Johanne. «'La Veillée est Jeune' a vécu des moments inoubliables.» (Sherbrooke) La Tribune, 16 août 1994.

Jasmin, Hélène. «La beauté que l'on recrée avec deux bouches et deux souliers.» Compositeur Canadien 17 (avril 1977): 17-23.

Lussier, Rachel. «Vous avez dit folklore? Ils s'appellent 'La Veillée est Jeune' et ils ont le goût de faire lever les barques.» (Sherbrooke) La Tribune, 11 décembre 1993.

_____. «La musique traditionnelle au-delà de la Saint-Jean... 'Le folklore, c'est une fête qui ne finit pas', disent les musiciens de La Veillée est Jeune.» (Sherbrooke) La Tribune, 18 juin 1994, 6(B).

Noël, Kathy. «'La Veillée est Jeune' : de bien joyeux drilles.» (Sherbrooke) La Tribune, 19 novembre 1994.

Rondeau, Michel. «L'Estrie donne aussi ses fruits musicaux.» (Sherbrooke) La Tribune, 19 novembre 1994.

AUTRES ARTISTES: DISCOGRAPHIE

Yves Albert, <u>Yves Albert</u>	Presqu'île	PE 7514	s.d.
La Boduc, <u>L'intégrale</u> , vol.3	Analekta	AN 2 7001-4	1993
Louis Boudreault, <u>Louis «Pitou» Boudreault</u>	Tamanoir	OP 219-7	1974
Famille Larin, <u>Noël à la campagne</u>	RCA	CGPS 110	1969