

Mettre en scène le Canada-français :
Les costumes traditionnels dans les ensembles de danse folklorique au Québec

Raphaël Trottier

Mémoire
Présenté
au
Département d'Histoire de l'Art

Comme exigence partielle au grade de
Maîtrise ès Arts (Histoire de l'Art)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Août, 2017

© Raphaël Trottier

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Raphaël Trottier

intitulé Mettre en scène le Canada français : Les costumes traditionnels des ensembles folkloriques québécois

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Histoire de l'art)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance :

_____ Président

_____ Examineur
Johanne Sloan, PhD

_____ Examineur
Kristina Huneault, PhD

_____ Directeur
John Potvin, PhD

Approuvé par:

_____ *Kristina Huneault, PhD, Directrice du programme d'études supérieures*

_____ *Rebecca Taylor Duclos, PhD, Doyenne de la Faculté*

Date _____

Résumé

Mettre en scène le Canada-français : Les costumes traditionnels dans les ensembles de danse folklorique au Québec

Raphaël Trottier

Ce mémoire porte son attention sur l'utilisation des costumes traditionnels dans les ensembles de danse folklorique canadienne-française au Québec. À partir de la théorie de l'invention des traditions de l'historien Eric Hobsbawn, il est ici argumenté qu'en plus de celles préexistantes concernant le costume, les ensembles de danse sont responsables de la création d'autres traditions. Afin de démontrer cette hypothèse, le texte est organisé de manière chronologique pour en voir la sédimentation au fil du temps. En un premier temps, les contextes historiques du nationalisme occidental puis québécois sont présentés alors que la naissance des ensembles de danse folklorique au Québec, au milieu du vingtième siècle, est développée par la suite. Dans un second temps, il est question de la promotion du régionalisme au Québec qui a mené à la recherche sur les costumes traditionnels par l'ethnographe Madeleine Doyon dans les années 1940. C'est l'influence de ces recherches sur les ensembles de danse folklorique qui forme le reste de cette section sur le costume régional. En un troisième temps, la discussion se tourne vers l'usage des costumes historiques dans ces ensembles. Il est alors question des costumes inspirés des peuples fondateurs du Québec, des costumes de ville de la Belle Époque, puis des costumes ouvriers urbains du 2^e quart du vingtième siècle.

Abstract

Staging French Canada:

The traditional costume in folk dance ensembles in Québec

Raphaël Trottier

This thesis revolves around the use of traditional costumes in French Canadian folk dance ensembles in Québec. Based on Eric Hobsbawm's theory of the invention of traditions, it is argued that in addition to pre-existing traditions, folk dance ensembles are also creators of their own traditions. To demonstrate this claim, the text is chronologically organised to show the sedimentation of information and traditions overtime. In a first chapter, the historical context of Western and then Quebec nationalism are presented followed by the circumstances leading to the birth of folk dance ensembles in Quebec. A second chapter examines the promotion of regionalism and the creation of regional costume by ethnographer Madeleine Doyon in the 1940. The rest of this chapter is dedicated to the influence of her research on the costumes of the folk ensembles. In a third chapter, the focus turns on the historical costumes of the folk dance ensembles. The attention is placed on the costumes inspired by the founding People of Quebec, the *Belle Époque* and the urban workers of the second quarter of the twentieth century.

Remerciements

Je tiens à remercier dans un premier temps mon superviseur John Potvin, PhD, ainsi que ma lectrice Johanne Sloan, PhD pour leurs commentaires et leurs encouragements à approfondir ma réflexion sur ce sujet qui me tient tant à cœur.

Je tiens également à remercier tous ceux que j'ai harcelés pour des informations et des photos de costumes. Sachez que ce mémoire n'aurait pu être possible sans vous.

Ce mémoire est dédié à la communauté de danse folklorique. Je souhaite qu'il permette d'éclairer notre pratique et qu'il participe à la garder vivante.

Table des matières

Table des illustrations :	vii
Introduction	1
1. Nationalisme canadien français, modernité et émergence des ensembles folkloriques	8
1.1 Le nationalisme occidental	8
1.2 L'idéologie de conservation : conservatisme et exaltation de la Nation canadienne-française	10
1.3 L'Ordre de Bon Temps : La Révolution tranquille et la naissance des ensembles folkloriques.....	15
2. Recherche et usage du costume régional	25
2.1 Ethnographie Canadienne-Française et la promotion du régionalisme	25
2.2 Régior et Doyon: La création des costumes régionaux	28
2.3 La recréation des costumes régionaux : le cas du costume de la région de Charlevoix	33
2.3.1 : La folklorisation de la région de Charlevoix.....	34
2.3.2 : Description selon Doyon et adaptation par les ensembles	34
2.3.3 : La coiffe et la ceinture fléchée : les stéréotypes genrés du costume canadien-français	40
3. Le Québec historique	47
3.1 « L'identification des grands ancêtres » : La Nouvelle-France et les peuples fondateurs... ..	47
3.2 Entre reconstitution et création : le cas du « costume de 1900 ».....	51
3.3 Traditionnel, folklorique et populaire : Le cas du costume ouvrier	55
Conclusion :	61
Bibliographie	66
Annexe 1	73
Illustrations	76

Table des illustrations :

- III. 1.** B. Anthony Stewart et John E. Fletcher, *French Canada's Old-Fashioned Country Styles Get an Airing on Breezy Quebec Heights*, 1950 tiré de National Geographics, vol 98, no 3, septembre, p. 353.
- III. 2.** *Avril 1948, Festival Internationnal annuel de folklore, St-Louis, Missouri, É-U*, 1948, Collection de Jeanne Cortemanche-Auclair, tiré de http://www.jeanneauclair.com/pub/cms_nf_items.php?q=b%3Ddocuments%26section%3D16%26sous_section%3D%26ft%3Dnf%26section%3D16.
- III. 3.** *Madeleine Doyon, février 1955, lors d'une conférence donnée sur les costumes régionaux de la Province de Québec. Ici Mlle Nicole Blouin porte le costume de l'Île d'Orléans*, 1955, tiré des Archives de Folklore et d'Ethnologie de l'Université Laval, Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/D1/1 boîte 8.
- III. 4.** Valentine Tonone, *Costumes de France*, 1939, tiré des Archives de Folklore et d'Ethnologie de l'Université Laval, Fond Madeleine Doyon-Ferland F399/D1/1 boîte 7.
- III. 5.** Roger Larose dit Régor, « Région de Témiscouata », dans *Le costume régional de la Province de Québec*, 1946 ca., tiré des Archives de Folklore et d'Ethnologie de l'Université Laval, Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/D1/1 boîte 6.
- III. 6.** Madeleine Doyon-Ferland, *Carte postale du costume populaire 2 - Beauce (Saint-François)*, 1946, collection personnelle de Monique Martineau.
- III. 7.** Madeleine Doyon-Ferland, *Carte postale du costume populaire 4 - Charlevoix (Baie-Saint-Paul)*, 1946, collection personnelle de Monique Martineau.
- III. 8.** *Suite Québec*, 1966, tiré du journal *Actualité*, octobre 1966, p. 24.
- III. 9.** Mme E.-L. Maltais, *1838-Saguenay-1938*, tiré du journal *La Presse*, 3 septembre 1938, hors-texte.

- III. 10.** *Employée en costume de Beauce*, 1951, tiré de l'article "L'Ile-aux-Coudres" dans le *Canadian geographical Journal*, vol. XLIII, no 2, août 1951, p. 50.
- III. 11.** *Les Sortilèges en costume du dimanche au kiosque international de l'expo 67*, 1967, collection du Centre de Documentation Marius Barbeau, http://www.museevirtuel.ca/sgc-cms/histoires_de_chez_nous-community_memories/pm_v2.php?id=record_detail&fl=0&lg=Francais&ex=00000731&hs=0&rd=213644.
- III. 12.** *Costume de Beauce des Sortilèges*, 1977, Centre de Documentation Marius Barbeau, Fond d'archives Sortilèges, P3, S13, SS1, SSS1, D3.
- III. 13.** Madeleine Doyon-Ferland, Carte postale du costume populaire 5 - Beauce (Saint-François). 1946 c., tiré des Archives de Folklore et d'Ethnologie de l'Université Laval, Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/D1/1 boîte 8.
- III. 14.** Alfred Midy, *Sans titre*, 1844, collection du musée des marais salants de Batz-sur-mer.
- III. 15.** *Costume de l'Ile d'Orléans*, 2004, cousu par Isabelle Péliissier et al., photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.
- III. 16.** Madeleine Doyon-Ferland, *Carte postale du costume populaire 1 - Beauce (Saint-François)*, 1946, collection personnelle de Monique Martineau.
- III. 17.1.** *Costume Bourgeois*, 1984, photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.
- III. 17.2.** *Couple en costume de Mauricie*. 1985 c., costume cédé par l'ensemble folklorique les Loups-Garous en 1985 aux Éclusiers de Lachine.
- III. 17.3.** *Costumes paysans et bourgeois*, 1991, photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.
- III. 17.4.** *Costume vert*, 1996, photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.

III. 17.5. *Costume de Nouvelle-France*, 1999, photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.

III. 17.6. *Costume des foins*, 2015, photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.

III. 18. *Les Sortilèges en costume de ville au 20ème festival de Sidmouth*, 1974, collection du Centre de Documentation Marius Barbeau, http://www.museevirtuel.ca/sgc-cms/histoires_de_chez_nous-community_memories/pm_v2.php?id=record_detail&fl=0&lg=Francais&ex=00000731&hs=0&rd=213657#.

III. 19. *Parc Sohmer*, 1992, collection du Centre de Documentation Marius Barbeau, http://www.museevirtuel.ca/sgc-cms/histoires_de_chez_nous-community_memories/pm_v2.php?id=record_detail&fl=0&lg=Francais&ex=00000731&hs=0&rd=213690.

III. 20. *Parc Somher*, 2013, photographie de Marie-Pier Auger, costume appartenant à la R'voyure, tiré du compte Facebook de la R'voyure, <https://www.facebook.com/la.rvoyure/photos/a.263400810400932.61590.188710411203306/500548593352818/?type=3&theater>.

III. 21.1. *Costume des Hautes-Laurentides*, 1997, photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.

III. 21.2. *Costume de Lanaudière*, 1997, photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.

III. 22. *Suite de la noce*, 2014, photographie de Paul Martineau, costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.

III. 23. *Suite de la Celanese*, 2015, costume appartenant à Mackinaw, tiré de la page Facebook de Mackinaw, <https://www.facebook.com/mackinaw.drummondville/photos/a.1603677899909526.1073741847.1587533414857308/1603680956575887/?type=3&theater>.

III. 24. *Industri'elle*, 2013, photographie de Frédéric Côté, costume appartenant à la R'voyure, tiré de la page Facebook de la R'voyure,
<https://www.facebook.com/la.rvoyure/photos/a.188720767868937.46177.188710411203306/590539581020385/?type=3&theater>.

III. 25. *Costume des années 1930*, 2013, costume appartenant à la R'voyure, tiré du Facebook de la R'voyure,
<https://www.facebook.com/la.rvoyure/photos/a.561835967224080.1073741827.188710411203306/561835997224077/?type=3&theater>.

III. 26. *Hommage aux Gigueux*, 2016, photographie de Vitor Munhoz photography, costume appartenant à la R'voyure, tiré du Facebook de la R'voyure,
<https://www.facebook.com/la.rvoyure/photos/a.263400810400932.61590.188710411203306/1057268331014172/?type=3&theater>.

III. 27. *Suite du Mardi Gras à la Place des Arts*, 1969, costume appartenant aux Feux Follets, tiré du groupe Facebook Feux Follets,
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10212505796183140&set=oa.1917749515127839&type=3&theater>.

III. 28. Cornélius Krieghoff, *Canadiens-français jouant aux cartes*, 1848, lithographie et aquarelle. Toronto Public Library, Toronto.

III. 29. *Les Gens de mon pays en tournée*, photographie de Marc Baillargeon,
<http://www.pbase.com/gdmp/image/149126662>.

Introduction

Peu de choses sont aussi frustrantes pour un danseur que de se faire dire que ce qu'il porte sur scène est un déguisement. Ce terme, pourtant anodin, porte une connotation infantilisante réduisant l'activité à un jeu. Pourtant, son synonyme costume est préféré, lui qui, polysémique, fait référence autant aux vêtements traditionnels d'une région, d'une époque ou d'une classe sociale qu'aux vêtements que l'acteur met sur scène lorsqu'il incarne un personnage (Barton 1969, 9). Se costumer signifie donc plus que mettre les vêtements d'un autre : il s'agit du processus d'incarnation d'une corporalité autre que la sienne, qu'elle soit contemporaine, historique ou inventée.

Le costume est un allié des premiers moments de la danse folklorique en représentation. Si les gens pouvaient danser des *sets* dans leurs familles en habit de tous les jours ou même du dimanche, la transposition de ces danses sur scène pose la question du visuel. Que voulons-nous montrer au public? Quel message est passé? Comment les costumes sur scène participent-ils à la propagation de ce message? Ce mémoire propose d'explorer ces questions. Pour ce faire, j'examinerai l'utilisation des costumes traditionnels dans le contexte des ensembles de danse traditionnelle canadienne-française dans la province de Québec et les messages consciemment ou inconsciemment lancés au public.

Non seulement postulé-je que les ensembles utilisent les traditions préexistantes pour véhiculer leurs messages, mais j'avance qu'ils sont également des créateurs de traditions dans le sens décrit par Eric Hobsbawm. Il est donc entendu par tradition inventée un ensemble de pratiques rituelles et symboliques, gouvernées par des règles ouvertement ou tacitement acceptées, qui cherche à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition, maintenant ainsi une continuité avec le passé (Hobsbawm 1983, 1). Par la répétition de certains motifs, c'est-à-dire par la reprise systématique de costumes régionaux et historiques particuliers, les ensembles font la promotion de versions de l'identité canadienne-française.

Puisque les compréhensions de certains concepts peuvent diverger, créant ainsi des malentendus, je désire m'attarder sur certains d'entre eux qui sont centraux à mon hypothèse de recherche afin d'établir un vocabulaire de base clair sur lequel bâtir mon argumentation.

Le choix de vocabulaire dans ma proposition de projet n'est pas irréfléchi. J'ai choisi d'employer le terme danse traditionnelle canadienne-française plutôt que québécoise afin d'éviter toute ambiguïté sur la population étudiée. Est québécois qui habite sur le territoire du Québec. Cela inclus autant les « pure laine », soit les descendants des colons français, que les peuples autochtones et les « immigrants », soit tous ceux issus des vagues d'immigration suivant l'arrivée des Européens en Amérique, dont les Français font partie. Le terme canadien-français, quant à lui, fait référence aux gens adhérant à une culture issue de la colonisation des terres de l'actuel Canada par la France et du métissage au fil des siècles, principalement avec les cultures autochtones, anglaises, écossaises et irlandaises. Par la suite, j'ai limité mon étude aux ensembles de danse traditionnelle canadienne-française au Québec puisque chaque province possède sa propre communauté francophone. Au fil du temps, les communautés francophones, tout en gardant un certain bagage commun, ont développées leurs propres particularités de par les luttes qu'elles ont dû mener et de par les autres communautés qui les entourent. Ainsi, les Acadiens ont une culture différente de celles des Québécois et de celles des franco-manitobains de la rivière Rouge. Ces autres communautés méritent leur propre étude. De plus, de par ma position privilégiée de danseur au sein de deux ensembles à Montréal, soit Les Éclusiers de Lachine depuis septembre 2010 et la R'voyure en 2014, puis depuis septembre 2016, j'ai accès à un réseau de connaissances et de transmission de savoir qu'il me serait difficile d'avoir avec les autres communautés canadiennes.

Une fois la communauté étudiée établie, comment pouvons-nous définir l'activité? J'ai utilisé le terme danse traditionnelle pour la définir, mais le terme plus approprié serait « danse traditionnelle adaptée pour la scène ». Les ensembles de danse traditionnelle naviguent la frontière entre la culture populaire traditionnelle et l'Art. Ils utilisent les codes de la scène reliés à la forme artistique classique qu'est la danse afin de transmettre des concepts liés à l'ethnicité, au genre, à la religion et aux classes sociales (Shay 2002, 4). Il est donc important de garder en tête la contrainte de la scène lorsque l'on étudie ces ensembles de danse. Dans leur représentation visuelle d'un peuple, des choix sont faits afin de présenter une vision de la Nation. Consciemment ou, plus couramment, inconsciemment, les « producteurs culturels », soit les ensembles de danse dans le cas présent, infusent leurs produits de messages qui sont décodés et interprétés par le public

issu de contextes sociaux différents. Les interprétations seront donc diverses et imprévisibles, mais certains points seront généralement perçus de la même manière (Strinati 1995, 127, cité dans Shay 2002, 7-8). C'est donc pour ce public que les ensembles conçoivent leurs costumes.

Ce dernier terme nécessite également une précision. D'une part, comme susmentionné, « costume » fait référence aux vêtements de l'acteur ou de l'actrice influençant sa corporalité sur scène ainsi qu'aux vêtements d'une autre époque associés à une activité ou une classe sociale (Burton 1969, 9). D'autre part, son sens est restreint si l'on se fie au texte de Joanne B. Eicher et de Mary Ellen Roach-Higgins « Definition and Classification of Dress ». L'habillement y est défini comme étant l'assemblage de modifications et/ou de suppléments corporels présentés par une personne dans un but de communication avec d'autres êtres humains (1992, 15). Cette définition dépasse largement celle du costume tel qu'il nous intéresse dans cette étude. L'habillement comprend l'odeur (parfum, par exemple), les tatouages, les scarifications, les perçages, les coiffures, les vêtements, les bijoux et bien d'autres aspects. Alors que l'idée de la communication d'un être humain à l'autre est au centre de ce mémoire, nous nous limiteront à l'étude des coiffes, des blouses et chemises, des pantalons, des jupes, jupons, culottes et autres accessoires qui ne font pas partie de la « véritable » personne, mais plutôt des vêtements de son personnage scénique. Nous n'aborderons pas les souliers portés sur scène qui répondent du costume, mais dont le développement suit d'avantage celui de la gigue et de la pratique dansée du folklore. Dans le cas des costumes de scène au Québec, sauf exceptions notables, ce sont des reconstitutions ou des créations et non de véritables vêtements du dix-neuvième siècle qui sont portés.

Comme mentionné dans mon hypothèse, ma recherche se base sur la théorie de la tradition inventée d'Eric Hobsbawn. Ainsi, avant d'aller plus loin, il est nécessaire d'élaborer plus longuement sur cette dernière. Pour revenir sur la définition établie par Hobsbawn, une tradition inventée est un ensemble de pratiques rituelles ou symboliques habituellement gouvernées par des règles ouvertement ou tacitement acceptées, cherchant à inculquer certaines valeurs et normes comportementales par la répétition, impliquant *de facto* une continuité avec le passé. Le passé avec lequel les créateurs désirent établir une continuité

est alors choisi en fonction du message désiré (Hobsbawn 1983, 1). Les traditions inventées sont des réponses à de nouveaux problèmes prenant une ancienne apparence. Elles ont pour avantage de sanctionner les solutions aux problèmes avec le poids du passé et de la tradition. Se faisant, la société changeante peut se rallier à un point d'ancrage stable (1983, 2). Dans le cadre québécois, et plus précisément celui du mouvement folklorique, l'appel au passé a été vu comme moyen de consolider la culture en temps de changements culturels et politiques comme le développement de la société de consommation durant l'entre-deux-guerres ou encore les bouleversements politiques et sociaux de la Révolution Tranquille.¹ L'étude des costumes des ensembles folkloriques dans la perspective de la tradition inventée est pertinente dans la mesure où les traditions inventées sont symptomatiques de plus grands phénomènes sociaux (Hobsbawn 1983, 12). Le costume est alors à la fois une réponse à un intérêt national et un outil pour l'étudier.

Peu de choses ont été écrites sur le costume traditionnel au Québec. Alors que des récits de voyageurs au dix-huitième et dix-neuvième siècle nous décrivent l'accoutrement des paysans et que des artistes du dix-neuvième siècle comme James Pattison Cockburn (1779-1847), Cornélius Krieghoff (1815-1872) et Edmond-Joseph Massicotte (1875-1929) les ont illustrés dans leur vie quotidienne, il faudra attendre les années 1940 pour que le milieu universitaire se penche sur le sujet. Madeleine Doyon (1912-1978),² secrétaire des archives de folklore de l'université Laval dès son ouverture en 1944, membre du comité de rédaction du journal des archives dès 1946 et enseignante et chercheuse au département d'ethnographie de la même université, est la première à porter sa recherche, à travers des études sur le terrain, sur le costume régional au Québec. Ses collectes d'informations dans les régions historiques de la Beauce, de Charlevoix et de l'île d'Orléans ont mené à la publication d'articles sur ce qu'elle proposait comme étant les « vrais » costumes.³ De

¹ Période de modernisation du Québec prenant ses ancrages dans la période de l'entre-deux-guerres, se concrétisant dans les politiques progressistes du gouvernement de Jean Lesage dans les années 1960 et s'étendant sur toute cette décennie et une partie de la suivante.

² Madeleine Doyon de son nom de « jeune fille » deviendra par la suite Doyon-Ferland après son mariage avec le juge Philippe Ferland. On retrouve parfois dans les archives de l'université Laval sa signature sous le vocable de Mme Philippe Ferland. Pour cette recherche, je n'utiliserai que son nom de « jeune fille ».

³ Elle publie dans le journal des archives de folklore de l'université Laval ses recherches sur le costume en Beauce en 1946 et dans Charlevoix en 1947, alors que son élève Nora Dawson, publiera sur l'île d'Orléans en 1960. D'après une photo du National Geographic de Septembre 1950 (Ill. 1), nous savons que Doyon a mené ses propres recherches à l'île puisque qu'on y voit ses reconstitutions des costumes des trois régions.

nombreuses autres recherches menées dans plusieurs autres régions demeurent à ce jour sous la forme de notes dans son fond d'archive. Il faudra ensuite attendre 1990 pour que Nathalie Hamel écrive son mémoire en ethnographie sur le costume Beauce liant les travaux de Doyon à l'industrie touristique de l'époque, démontrant ainsi le manque de nuance dans ses affirmations. Alors que Doyon était à la recherche des authentiques costumes régionaux et qu'Hamel tente de réviser l'historicité des recherches de la première, mon but est de m'éloigner de la question de la véracité afin de me pencher sur la valeur symbolique et historique des costumes produits par les ensembles. Les écrits de Doyon serviront par contre de source primaire, c'est-à-dire que je puiserai dans ses articles et ses notes afin de repérer des éléments qui ont été repris par les ensembles. Hamel utilise également les textes de Doyon comme source primaire, mais cherche à les situer culturellement et historiquement. Ses écrits me permettront ainsi de mettre en relation la recherche du costume canadien-français, le contexte socio-politique dans lequel elle est conduite et la place que les ensembles folkloriques occupent en relation avec les deux autres.

De la même manière que peu a été écrit sur le costume au Québec, les textes académiques portant sur les ensembles de danse traditionnelles sont rares. Anthony Shay et Andriy Nahachewsky, travaillant respectivement sur les ensembles nationaux de danse folklorique et sur la danse traditionnelle Ukrainienne, présentent alors des précédents pertinents pour ce mémoire. De par les différentes études de cas sur différents ensembles nationaux, Shay propose plusieurs angles d'approche pour ce sujet et développe quelques outils méthodologiques et théoriques permettant d'écrire sur ce sujet non-conventionnel que sont les ensembles de danse folklorique. Nahachewsky quant à lui se concentre sur le folklore dansé d'un groupe culturel en particulier lui permettant ainsi d'approfondir ses recherches et d'offrir des outils pour étudier la relation entre le folklore vivant de ces groupes et les formes référentielles utilisées par les ensembles de danse pour la scène.

Pour combler le manque d'informations académiques, j'ai dû me tourner vers les sources primaires. Dans un premier temps, j'ai consulté le fond d'archives de Madeleine Doyon à l'Université Laval. Là, j'ai pu avoir accès à ses notes de recherche, ses textes de conférences, ses dessins préparatoires, les lettres qu'elle a échangées avec différents

acteurs du milieu de l'éducation ainsi qu'avec les ensembles folkloriques Les Feux Follets (1952-1969) et les Sortilèges (1966-2014),⁴ en plus d'une panoplie d'articles et de documents qu'elle a ramassée avec les années qui sont relatifs au costume. J'ai également consulté les fonds d'archives des Sortilèges et des Feux Follets au centre de documentation Marius Barbeau à Montréal. De par leur importance en tant que modèle pour l'adaptation du folklore sur scène, il me semblait crucial de comprendre leur processus de conception et la composition de leur costumier québécois.

Malheureusement, les informations en archives sont souvent incomplètes ou fragmentaires. Afin de leur donner du relief et de les compléter, j'ai également mené des entrevues avec des directeurs artistiques, des danseurs et des couturières de différents ensembles afin de mieux cerner ce qui se passe dans les coulisses. Un par un, j'ai questionné mes interlocuteurs sur leur perception du rôle du costume sur la scène, l'influence de ce dernier sur leur rôle au sein des ensembles de danse, puis posé des questions plus précises sur certains costumes qu'ils ont créés, recherchés ou portés. Ils ont été choisis parce qu'ils pouvaient éclairer des moments importants de l'histoire du costume folklorique pour la scène au Québec. Ces entrevues ont été menées dans un esprit de réciprocité, c'est-à-dire que le but n'est pas que de prendre l'information de la communauté folklorique et d'en écrire un mémoire; il est plutôt de prendre ces informations qui tiennent à cœur et de leur donner un nouveau sens une fois organisé et mis en discussion avec d'autres idées. Le choix d'écrire ce mémoire en français découle également de ce désir d'échange puisque la communauté est à très forte majorité francophone.

Enfin, la dernière source primaire utilisée est le costume lui-même. Malgré le fait qu'une analyse formelle en profondeur de chacun des costumes pourrait être intéressante, cela ne répondrait pas à mon objectif. Comme il en a été question, mon intention est de regarder la valeur symbolique et historique des costumes ce qui implique que les éléments partagés par plusieurs ensembles prennent plus d'importance que leurs différences.

Ce mémoire sera divisé en trois sections principales et leur ordre est chronologique d'une certaine façon. En effet, la première partie sert de contextualisation intellectuelle

⁴ Voir Annexe 1 présentant une liste assez complète, mais non exhaustive des ensembles de danse folkloriques au Québec depuis 1950, leur lieu d'attache, leurs années d'activité et leur fondateur.

puisqu'elle explorera dans un premier temps le nationalisme occidental et sa construction à partir de l'« Histoire nationale ». Elle portera, dans un second temps, son attention sur les manifestations canadiennes-françaises de ce phénomène, au Québec, au dix-neuvième et dans la première moitié du vingtième siècle. Elle abordera dans un troisième temps la naissance des ensembles de danse traditionnelle dans les années 1940 avec, entre autres, l'Ordre de Bon Temps comme figure fondatrice.

Le second chapitre, qui se concentrera sur le costume régional au Québec, développera une discussion sur sa recherche et son utilisation. Par costume régional, il est entendu ici les vêtements portés ou associés à une certaine région et qui en deviennent un symbole. Les coiffes bretonnes et leurs variations en fonction des villages en est un bon exemple. Dans une première section, ce chapitre s'attardera à la naissance de l'ethnographie québécoise et sa promotion du régionalisme basée sur des conceptions françaises qui ont été importées au Québec sans adaptation aux réalités historiques de l'Amérique du Nord. La création des costumes régionaux dans le contexte des années 1930 et 1940 et le débat entre l'industrie de la mode et le milieu académique sur la forme appropriée de concevoir le costume régional forment la seconde section du chapitre. La troisième et dernière section investigate l'héritage de ce débat puisqu'elle s'attarde à la récupération des costumes régionaux de cette époque par les ensembles de danse folklorique par le biais d'une étude de cas du costume de la région de Charlevoix.

Si les costumes régionaux occupent une partie importante du costumier des ensembles, cette étude ne peut-être complète que si elle s'attarde à l'autre importante partie des costumiers qui sera le sujet du troisième chapitre : les costumes historiques. Cette vaste catégorie peut être divisée en trois sous-sections qui illustrent les trois périodes les plus investies par les ensembles : les peuples fondateurs, le costume de ville de la Belle Époque (1879-1914) et le costume ouvrier du vingtième siècle.

1. Nationalisme canadien français, modernité et émergence des ensembles folkloriques

Les études universitaires sur le folklore débutent, à proprement parler, au dix-neuvième siècle. Le terme lui-même apparaît en Angleterre par l'entremise du bibliothécaire du parlement britannique William John Thoms⁵ en 1847 (Thiesse 2001, 167). Il se veut chez cet amateur des contes allemands des frères Grimm un équivalent de *Volkskunde* voulant dire « science du peuple » (Thiesse 2001, 167). Cette fascination pour le Peuple qui se développe au dix-neuvième siècle est un effet direct du développement du nationalisme. Ce concept a eu une portée inimaginable en Occident et a façonné la société aussi bien culturellement que politiquement, socialement et économiquement. L'objectif de ce chapitre est d'articuler l'impact que ce concept a pu avoir sur la communauté de la danse traditionnelle au Québec en partant du général pour en arriver au particulier. En d'autres termes, nous commencerons avec les paramètres du nationalisme en Occident pour ensuite observer leurs manifestations dans le cadre de la culture canadienne-française au dix-neuvième et vingtième siècle et terminer avec la naissance des ensembles folkloriques dans le contexte culturel québécois du milieu du vingtième siècle.

1.1 Le nationalisme occidental

Le nationalisme est une des forces motrices principales de la société occidentale depuis le dix-neuvième siècle. Selon Benedict Anderson, le nationalisme est plutôt un concept relationnel qu'une idéologie. Au lieu d'être traité comme *libéralisme* ou *fascisme*, il devrait être vu comme *parenté* ou *religion*, c'est-à-dire qu'il faudrait le considérer comme un marqueur d'appartenance, une façon de penser les relations. C'est ce paradigme qui l'amène à concevoir la Nation non pas comme une entité politique, mais comme une communauté politique imaginaire (2006, 6). L'ajout du terme imaginaire vient réaffirmer que contrairement à la communauté immédiate par exemple, où les membres se connaissent

⁵ Parallèlement, il lance un projet de réseau de collectionneurs afin de fournir du matériel à cette nouvelle science qu'il vient de nommer. Cette idée s'inscrit dans une mode de cercles de collectionneurs amateurs d'une bourgeoisie croissante dans cette Angleterre victorienne. Ces groupes se créent sur les niveaux nationaux et régionaux et publient, pour la plupart, des journaux afin de partager leurs découvertes et de faire circuler le savoir (Thiesse 2001, 167).

et ressentent un sentiment d'appartenance de par leur proximité, le Peuple d'une Nation ne peut pas et n'a pas à connaître tous les autres membres. Les liens entre les membres de la communauté nationale sont imaginaires. Anne-Marie Thiesse abonde dans le même sens qu'Anderson lorsqu'elle définit la Nation comme exclusive : « Aucune nation, même dans une phase d'impérialisme exacerbé, n'a été pensée comme coextensive à l'humanité » (2001, 231). Le nationalisme, comme bon nombre d'autres visions d'une communauté, propose une vision binaire du monde : « Nous » et « Eux ». ⁶ Le « Soi » se crée, se développe et se reconnaît en ses propres traits, mais également en négatifs des traits de « l'Autre ». Anderson, comme plusieurs autres (Hobsbawm 1992 ; Thiesse 2001) place la naissance du nationalisme vers la fin du dix-huitième siècle. Il émerge des idéaux républicains issus de la Révolution française et de leur dissémination dans une Europe encore monarchiste. La force du nationalisme, et ce dès son apparition, réside dans sa modularité et sa malléabilité : il s'adapte à bon nombre de régimes politiques et est récupérable par un grand nombre de groupes sociaux et culturels (Anderson 2006, 4).

L'apparition de l'idée de la Nation comme manifestation de la souveraineté du Peuple bouleverse l'ordre politique et culturel de l'Europe (Anderson 2006, 7). La décentralisation du foyer culturel de la Grèce et de la Rome antiques vers ce qui sera plus tard appelé « les antiquités populaires » vient fortifier les désirs d'individualisation culturelle au sein de l'Europe à l'image de l'individualisation de la personne dans la Société idéalisée par les Lumières (Bellavance 2004, 15). Avec les poèmes épiques de James Macpherson sur les hauts faits du héros Fingal et de son fils Ossian dès 1760 est lancée la course à la recherche aux Grands Ancêtres. Chaque état qui désire se proclamer Nation doit à son tour fournir les poèmes épiques qui, à l'instar de l'*Odyssee* et de l'*Illiade* grecques, poseront les bases de la culture nationale et célébreront les grandes figures de son Histoire. Thiesse parle de cette recherche des Grands Ancêtres comme étant la première étape sur la « checklist » identitaire. Par cela, elle propose que le processus de formation des identités nationales passe par un ensemble d'éléments qui permettront d'exprimer l'âme du Peuple (2001, 13-

⁶ Cette binarité dans la vision du rapport national à l'autre a souvent été une excuse pour l'exclusion et l'oppression d'un ou de plusieurs groupes; l'Histoire du dix-neuvième siècle et du vingtième siècle en est pleine. Toutefois, je crois qu'il faut demeurer conscient qu'il s'agit justement d'excuses et que cette exclusion de l'autre n'est pas un produit du nationalisme, mais une conséquence de son utilisation abusive. Après tout, ce type d'oppression pré date le nationalisme. La Religion est victime des mêmes abus.

14).⁷ En plus des grandes épopées médiévales, Thiesse mentionne dans cette liste la nationalisation d'une langue vernaculaire, l'écriture de l'Histoire et la collecte des contes. Ce dernier aspect fait partie d'un recensement plus approfondi. Si bon nombre des éléments de la « checklist » sont pensés par les intellectuels bourgeois dans les villes, certains comme les chants, les contes et les danses ne peuvent être recueillies qu'*in situ*, après du Peuple qui est si important pour le projet National puisque, malgré lui, il est un outil de légitimation de l'État-Nation et du territoire qu'il occupe.

Le paysan qui est central à l'idée du Peuple (*Folk/Volk*) dans la pensée nationale du dix-neuvième siècle mérite qu'on s'y attarde un peu et qu'on le définisse. Nahachewsky écrit dans son étude sur la danse traditionnelle ukrainienne que les paysans se décrivent comme une catégorie sociale et un type de société que l'on peut opposer, par exemple, au nomadisme des sociétés de chasseurs-cueilleurs. On parle alors d'une société organisée autour des familles d'agriculteurs utilisant des moyens technologiques relativement peu développés. Cette société est caractérisée par des systèmes de croyances et de valeurs complexes qui régissent le mode de vie (Nahachewsky 2012, 30). Les paysans ont généralement été perçus comme primitifs par les élites urbaines. Ce qui a longtemps été un handicap dans l'esprit urbain devient un trésor au cours du dix-neuvième siècle. Le paysan n'est plus vu uniquement comme un être rustre, il est le résultat de siècle de modelage par son environnement. Il ne fait qu'un avec la Terre et en est le produit. Il est alors non seulement le dépositaire de la culture nationale, il l'incarne. À des fins idéologiques, les auteurs nationalistes ne décrivent plus les paysans réels vivants difficilement sur leurs terres, mais des êtres dotés d'une sagesse ancestrale vivant de manière simple, mais heureuse : une antithèse de la vie ouvrière en ville (Thiesse 2001, 162).

1.2 L'idéologie de conservation : conservatisme et exaltation de la Nation canadienne-française

⁷ Thiesse se base sur le postulat du sociologue Orvar Löfgren qui conçoit les expressions du nationalisme comme étant issue d'une sorte de kit « do-it-yourself » plutôt que d'un moule unique (Löfgren 1989, 5-25).

On parle souvent dans la vie de tous les jours du nationalisme comme s'il était un seul phénomène, alors qu'il en est une multitude. Même si ses expressions sont toutes uniques, on les regroupe habituellement en deux approches générales. Il est donc nécessaire de savoir à quelle branche nous avons affaire lorsque nous étudions le nationalisme d'un certain groupe puisque ces deux variations cherchent à légitimer des formes différentes de la Nations. D'une part nous avons le nationalisme dit « à la française »⁸ ou « civique » qui promeut une communauté de citoyens unie politiquement dans un territoire, mais qui n'ont pas nécessairement une culture identique. Il met donc l'accent sur une appartenance citoyenne afin de palier à ce manque d'affinité culturelle et linguistique. D'autre part, nous avons le nationalisme dit « à l'allemande » ou « romantique » qui lui promeut le rassemblement autour d'une culture et d'une langue unique comme le faisait le projet d'un seul état pangermanique. Il est important de concevoir que les deux approches ne sont pas mutuellement exclusives et qu'elles peuvent coexister parallèlement dans le discours d'un État (Thiesse 2001, 173).

Il serait intuitif de se dire que le Québec, de par son affinité avec la culture de son ancienne mère-patrie, la France, serait porté à suivre son exemple, mais ce ne fut pas le cas. L'homogénéité linguistique de la population canadienne-française et la présence d'un « Autre » anglophone, en son sein et autour d'elle, ont favorisé le développement d'un nationalisme basé sur le rassemblement autour d'une culture unique « à l'allemande ». De plus, l'éveil de la Nation canadienne-française n'est pas dû à l'influence directe de la France, mais est plutôt hérité d'une proximité géographique. L'émancipation des États-Unis dès 1787, par l'entremise de leur constitution, force la nouvelle république à se définir en dehors des paramètres britanniques et à forger sa propre identité. Ce discours indépendantiste trouve une oreille attentive en la communauté canadienne-française au nord de sa frontière qui se sent également prisonnière du régime britannique. Au contraire, leurs compatriotes canadiens-anglais, de par l'idéologie impérialiste, voient en l'arrivée des Loyalistes américains au Canada un moment fondateur de l'identité nationale et en la

⁸ Il peut être difficile de concevoir cette approche comme étant typique de la France lorsque l'on regarde son état actuel où la Nation est unie par la langue et un système d'éducation, mais il faut se souvenir qu'à sa « naissance », la Nation française est composée de multitudes de régions aux dialectes différents et mutuellement incompréhensibles. Ce n'est qu'après près de deux siècles d'éducation nationale en français standardisé que cette union apparaît (Thiesse 2010, 90-113).

séparation des Américains de l'Empire britannique un moment de disgrâce et d'égarement (Bellavance 2004, 16). Cette sympathie des francophones pour les idéaux républicains atteindra son apogée avec les Rébellions de 1837 et 1838. Les patriotes du Bas-Canada, contrairement à l'élite francophone conservatrice qui sera en place durant la seconde moitié du dix-neuvième siècle et la première du vingtième, embrassaient l'aventure continentale nord-américaine et rêvaient d'une République à l'image de celle des Américains ou de celle que les Français avaient projetée. L'échec de la rébellion s'est soldé en deux répercussions majeures pour le nationalisme canadien-français : l'abandon du rêve d'un État-Nation et l'exploration de la nature culturelle du Peuple. En effet, le Rapport sur les affaires de l'Amérique du Nord, ou Rapport Durham publié en 1839, avait pour but de faire le point sur les Rébellions dans le Haut et le Bas-Canada et d'apporter des solutions aux problèmes à la source des soulèvements. La formation du Canada-Uni en 1840 et l'obtention du Gouvernement Responsable en 1848 étaient vue comme les solutions politiques à appliquer afin de calmer les tourments dans la colonie. L'Acte de l'Amérique du Nord Britannique de 1867 allait ensuite cimenter les rapports de forces politiques au Canada et forcer les élites francophones à laisser de côté leur rêve d'indépendance. La seconde répercussion découle également du Rapport Durham et plus précisément de son affirmation que les Canadiens-français étaient un peuple « sans histoire et sans littérature », une phrase qui se voulait comme un témoignage de la dépendance culturelle des canadiens à leur ancienne Mère-Patrie, la France. Cette déclaration, perçue comme une insulte, provoqua un grand chantier d'exploration culturelle et historique de l'héritage des francophones d'Amérique. On pensera entre autres à l'*Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours* de François-Xavier Garneau publiée en 1845 afin de démentir les allégations de Lord Durham.

Des idées du parti Patriote, l'élite francophone ne conservera que la dimension identitaire (Bellavance 2004, 33) sédimentant ainsi le nationalisme canadien-français dans une perspective « à l'allemande ». Une nouvelle façon de penser les relations culturelles et la Nation voit alors le jour. Habituellement connu sous le nom d'idéologie de conservation, ce mode de pensée promu par l'élite conservatrice intellectuelle canadienne-français dirige la pensée culturelle, sociale, religieuse et économique de la province. Cette idéologie, comme son nom l'indique, dirige la Nation vers un repli sur elle-même pour survivre. Le

but est de fermer la porte aux influences extérieures qui pourraient mener à l'assimilation de la culture canadienne-français par l'entremise d'une annexion culturelle et politique (Linteau, Durocher et Robert 1989, 700). Face aux Américains au Sud et aux Canadiens anglais à l'Est et à l'Ouest, les Canadiens-français du Québec insistent sur leur individualité. Toutefois, cette célébration n'est pas faite en rupture comme chez les Américains qui voyaient l'émergence de leur identité dans la sécession des liens avec la Grande-Bretagne, créant ainsi le mythe de la terre des nouveaux départs. En sol canadien-français, c'est la stabilité et la continuité qui sont mises de l'avant. L'histoire de la Nation s'écrit comme une continuité particulière par son climat de l'Histoire française. Cette volonté de perpétuation est telle que la Révolution française est considérée comme une errance de la part des élites qui préfèrent continuer à se référer aux idées de l'Ancien Régime (Bouchard 1993, 13). Pendant près d'un siècle suite à la création du Canada, la société traditionaliste canadienne-française se définit alors principalement par sa fidélité envers sa foi catholique, sa langue française, son respect de la vie rurale et de la Famille. Ainsi, elle se place en opposition aux idéaux républicains laïques et surtout à l'anglophone protestant qui représente tout ce qu'elle désire éviter. La diffusion de ces idéaux nationaux propagés par les élites traditionalistes passe par l'éducation. La majorité des écoles francophones (et anglophones) du territoire canadien sont à confession religieuse. Les élites culturelles ont donc été éduquées par des religieux⁹ qui, dans l'idéologie continuiste, leur ont appris la religion catholique et la culture française les imprégnant ainsi des traditions littéraires et culturelles de la mère-Patrie et, pour reprendre le terme théologique, de la crainte de Dieu.¹⁰

⁹ Masculin voulu puisque durant le dix-neuvième siècle et la première moitié du vingtième siècle, les écoles religieuses sont divisées selon le sexe. La moralité veut que les garçons soient dans une école et que leurs enseignants soient également des hommes alors que les filles sont dans un autre établissement dont les enseignantes sont de femmes (Dufour 1997).

¹⁰ Cette exposition de la jeunesse aux idéaux conservateurs ne s'arrêtera qu'avec la refonte du système suivant la commission Parent sur l'éducation en 1961. La Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec, sous la présidence de Mgr Alphonse Parent, d'où le surnom, est établie par le gouvernement de Jean Lesage dans le but d'étudier le système d'éducation dans la province de Québec et d'effectuer des recommandations afin d'opérer un rattrapage par rapport aux autres pays occidentaux. Le rapport publié en 3 tomes en 1963 et 1964 incitera la fondation du Ministère de l'Éducation (1964), la formation des écoles secondaires polyvalentes publiques et des Collèges d'enseignement général et professionnel (cégep) en 1967. À partir de ce moment, on encouragera l'éducation des enseignants laïques et la scolarisation obligatoire jusqu'à 16 ans (Dufour 1997, 88).

Après la Première Guerre mondiale, l'idéologie de conservation qui animait les élites mute pour devenir le clérico-nationalisme qui prévaudra jusqu'à la Révolution tranquille des années 1960. Cette vision de la société systématiquement tournée vers le passé varie en très peu de choses de la précédente. Les changements dans les relations entre les « deux solitudes » canadiennes repolitisent dans une certaine mesure les élites francophones ce qui modifie la pensée conservatrice au Québec. On célèbre le statisme des populations rurales francophones et on valorise les belles et bonnes valeurs catholiques ainsi que le bon parler français. Des figures phares de la société du temps comme le journaliste et homme politique Henri Bourassa (1868-1952), fondateur du journal *Le Devoir* en 1910, et le prêtre historien et enseignant Lionel Groulx (1878-1967) font la promotion du mode de vie rural dans leurs écrits. Que ce soit sous la forme d'éditoriaux pour le premier et d'essais et d'articles dans *L'Action française* pour le second, on encourage l'attachement à la Nation canadienne française,¹¹ on rejette l'impérialisme britannique et on célèbre les vertus du régime de la Nouvelle-France en glorifiant ses héros.¹² On admire par-dessus tout chez « l'habitant » sa « pureté » devant l'envahisseur anglophone duquel il demeure intouché. Clergé comme gouvernement encouragent ce mode de vie. Les premiers afin de conserver cette pureté francophone catholique que les villes mettent en péril et les seconds ne voulant pas aggraver le problème du chômage urbain (Hamel 1998, 77). Ces idéaux ne sont pas promus par les autorités spirituelles et temporelles seules. Les arts participent également à cette exaltation du fait rural. La littérature du terroir (1846-1945)¹³ a grandement répandu la vision romantique de la vie sur la terre en en faisant même presque un personnage dans des romans comme *Trente Arpents* de Ringuet (1938). Alors que *Le Survenant* de

¹¹ Henri Bourassa était un grand défenseur du biculturalisme au Canada et de son indépendance du Royaume-Uni. Toutefois, la crise de la Conscrition durant la Première-Guerre mondiale et la montée des tensions avec le Canada anglais lui font réévaluer son nationalisme qu'il alliera au clérico-nationalisme (Linteau, Durocher, Roger 1989, 705).

¹² C'est le Chanoine Lionel-Groulx qui, à travers ses articles et essais, crée le culte héroïque autour de la figure de Dollard des Ormeaux à qui l'on attribuera une fête nationale dans les années 1920 (Linteau, Durocher et Roger 1989, 706).

¹³ La littérature du terroir est un terme utilisé au Québec pour désigner les productions littéraires francophones faisant l'apologie des valeurs traditionnelles canadiennes-françaises comme la Terre, la Famille et la Foi. En plus des classiques mentionnés, on peut également parler des romans comme *La Terre paternelle* de Patrice Lacombe (1846), fondateur du style qui célèbre le fait rural et met le lecteur en garde contre la perte qu'entraîne la vie en ville, *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon (1933), un roman moralisateur mettant en garde contre le péché d'avarice, et *Menaud, maître-draveur* de Mgr. Félix-Antoine Savard (1937) relatant la lutte héroïque d'un simple homme contre l'envahisseur économique et territorial qu'est l'Anglais.

Germaine Guèvremont (1945) démontre la ville, *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (1913) idéalise le rapport divin du Canadien avec sa terre et rappelle au lecteur contemporain que :

Autour de nous des étrangers sont venus [...] ils ont pris presque tout le pouvoir; ils ont acquis presque tout l'argent; mais au pays de Québec rien n'a changé. Rien ne changera, parce que nous sommes un témoignage. De nous-mêmes et de nos destinées, nous n'avons compris clairement que ce devoir-là: persister... nous maintenir... Et nous nous sommes maintenus, peut-être afin que dans plusieurs siècles encore le monde se tourne vers nous et dise: Ces gens sont d'une race qui ne sait pas mourir... (Hémon 1980, 198)

Cet idéal continuiste qui est incarné en Maria Chapdelaine est répandu au sein de la population qui finit par se reconnaître elle-même en ces traits. Louis Hémon, un français d'origine, comprend et met sur papier cette idéologie de conservation dès la première année de son séjour au Canada (1912), inspiré par les pionniers du Lac-Saint-Jean. Il réussit à incarner la résistance au changement dans ses personnages qui héroïsent le statisme (Paré 1976, 276).

1.3 L'Ordre de Bon Temps : La Révolution tranquille et la naissance des ensembles folkloriques

Parallèlement à ce discours de conservation de la culture traditionnelle, d'autres acteurs de la scène culturelle traditionnelle travaillaient à une ouverture du Québec. Un acteur important de cette part de l'histoire québécoise est un regroupement reprenant le nom du groupe fondé par Samuel de Champlain à Québec en 1608 afin de soutenir le moral des nouveaux colons : L'Ordre de Bon Temps. De l'objectif initial qui était de faire des banquets afin de passer le temps, le second groupe fondé en 1946 ne gardera que le nom, le désir de convivialité et l'esprit festif.

Pour en comprendre les débuts, il faut retourner dans la période de l'entre-deux-guerres. Avec l'américanisation des villes et l'exode rural qui se poursuit pendant les années 1930,

l'Église cherchait un moyen de maintenir son emprise sur la société et de ne pas perdre la jeunesse aux mauvaises morales présentées par le cinéma et la culture hollywoodienne. Il est aussi important de mentionner le désespoir et le chômage de la jeunesse dans cette époque de troubles économiques qui suit la Crise de 1929. C'est dans ce contexte, et sous l'encouragement du Pape Pie XI à valoriser l'apport des laïques à l'apostolat catholique, que des organisations comme les Jeunesses Étudiantes Catholiques (1930), les Jeunesses Ouvrières Catholiques (1934) et les Jeunesses Agricoles Catholiques (1929) furent fondées d'après l'exemple des Jeunesses Ouvrières Chrétiennes fondées par l'abbé Joseph Cardijn à Bruxelles en 1925. En plus de s'inscrire dans leur contexte canadien-français, les mouvements susmentionnés prennent part au mouvement international du catholicisme social. Ils promouvaient une version du loisir et du travail qui était morale et en accord avec la foi. La force de ces mouvements provient de leur apostolat laïc. En d'autres termes, ce sont des mouvements profondément religieux, surveillés par un homme d'Église, mais dirigés par des non-religieux. Ainsi, ces groupes de jeunes mettent de l'avant leur propre agentivité afin de trouver des solutions aux problèmes qui les affectent directement que ce soit au niveau des conditions de travail avec les JOC, le milieu de l'éducation avec les JEC ou le milieu agricole avec les JAC. On voit poindre dans ces mouvements l'importance de la jeunesse qui sera centrale à la Révolution tranquille des années 1960.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, avec le retour des jeunes hommes, la jeunesse est à la recherche d'occasions sociales pour rencontrer l'autre sexe, mais les mouvements créés par l'Église ne le permettaient pas puisque qu'ils étaient tous genrés. Ceci participait au sentiment d'insatisfaction grandissant envers le Clergé. En 1945, la Compagnie des Loisirs, un regroupement de jeunes femmes issues de la Jeunesse Indépendante Catholique Féminine, un mouvement destiné aux jeunes femmes scolarisées, décide de faire bande à part afin de créer les activités qui leurs conviendraient sans la supervision de l'Église. La Compagnie s'est enquis auprès de Roger Varin (1917-2007), qui avait participé à l'implantation des JEC au Québec, la fondation de la troupe de théâtre les Compagnons de Saint-Laurent et qui travaillait à l'époque au Monument National sur la rue Saint-Laurent, afin de voir si elle pouvait utiliser une salle du Monument pour leurs activités. Cet édifice avait été construit par la Société Saint-Jean-Baptiste afin de servir le rôle de centre culturel

canadien-français. Durant l'Entre-deux-guerres, le Monument National est l'hôte des *Veillées du Bon Vieux Temps* de Conrad Gauthier de 1921 à 1941.¹⁴ Ce type de soirée-spectacle se déroulait quatre ou cinq fois par année¹⁵ et était diffusé sur les ondes de la station de radio francophone CKAC. De grands noms de la scène musicale canadienne-française comme la Bolduc venaient occasionnellement faire des prestations costumées pour favoriser l'atmosphère des veillées du tournant du siècle (Bellemare 2012). Il n'est donc pas anodin que les jeunes femmes de la Compagnie des Loisirs désiraient cet endroit. Varin ne fit pas que les encourager à y organiser des événements mixtes : il s'impliqua personnellement avec l'aide d'autres de ses amis.¹⁶ C'est ce nouveau regroupement qui prendra le nom de l'Ordre de Bon Temps (OBT) (Tellier 2003).¹⁷ Le nouveau regroupement qui est composé d'une douzaine de jeunes de 17 à 24 ans est officiellement lancé le 12 janvier 1946 à l'occasion d'un bal costumé qui avait pour thème « paysans de tous pays » (Auclair 2015, 39; 143). Le nom, repris de l'organisation fondée par Champlain afin de lutter contre l'ennui et la mauvaise alimentation, est une promesse. Dans sa constitution, l'OBT déclare :

L'ennui règne chez la population canadienne, dans ses heures de loisirs, un scorbut particulier la ronge, l'imitation; elle reçoit la musique, la danse, les chansonnettes, du cinéma des pays étrangers et elle ne trouve plus en elle l'énergie de créer, de son propre fonds, pourtant très riche, ses propres arts populaires. (Auclair 2015, 142)

¹⁴ Les *Veillées du Bon Vieux Temps* se sont tenues dans leurs premières itérations en 1919 à la bibliothèque Saint-Sulpice avec la participation de Marius Barbeau et d'Édouard-Zotique Massicotte (frère de l'artiste Edmond-Joseph Massicotte également lié au mouvement de résurgence folklorique) (Di Genova 2012, 464).

¹⁵ Elles avaient lieu à Noël, à la Mi-Carême, aux Sucres, à l'Épluchette de blé d'Inde et à la Sainte-Catherine (Bellemare 2012)

¹⁶ L'Ordre de Bon Temps naît réellement au sein d'une ébullition de la jeunesse de l'Après-Guerre. Toutes sortes de personnes se côtoient et participent de proche ou de loin au projet. On compte dans les collaborateurs des premiers temps autant des « inconnus » qui deviendront célèbres que des gens ayant déjà une certaine notoriété. On parle de la peintre Jeanne Courtemanche Auclair, la chanteuse Pauline Julien, le chanteur Félix Leclerc, le poète Gaston Miron, le comédien associé au Compagnons de Saint-Laurent George Groulx, le communicateur Jacques Languirand, l'ethnologue Marius Barbeau, l'ethnologue Luc Lacoursière et les co-fondateur des Compagnons de Saint-Laurent, Roger Varin et le père Émile Legault pour ne nommer que ceux-ci.

¹⁷ Ordre de Bon Temps sera raccourci en OBT pour le reste du texte.

Ce nouveau mouvement et ses motivations sont donc au cœur d'une volonté de renouveau culturel canadien-français qui est central pour la Révolution tranquille. Ce regroupement indépendant de jeunes a concentré ses efforts vers l'organisation d'événements et d'activités reliés à la culture populaire canadienne-française, ne suivant ainsi ni le modèle instauré par l'Église dans ses propres groupes¹⁸, ni la version américanisée. De plus, contrairement aux centres comme les YMCA, implantés au Québec depuis 1851, qui étaient organisés par des adultes pour les jeunes, l'OBT était organisé par et pour les jeunes. En effet, c'est afin de répondre à leur besoin d'une culture qui leur ressemble et qui les stimule que ces jeunes prennent les choses en mains (Auclair 2015, 38). J'utilise le terme indépendant puisque le mouvement a été fondé hors des paramètres de l'Église. Dans sa constitution, à sa fondation, l'OBT jure d'en faire un mouvement mixte, où « les sexes seront égaux en terme de droits, de pouvoirs et responsabilités. Ce sera un mouvement laïc, autonome, autogéré » (Auclair 2015, 142). C'est dans cet état d'esprit unique que l'OBT organisait ses activités variées qui allaient des soirées dansantes au théâtre. Dans le cadre de ce mémoire, je m'attarderai plus précisément à leur intérêt pour le folklore dansé.

À partir du groupe initial fondé à Montréal, d'autres regroupements un peu partout dans la province, ainsi que dans des communautés francophones en Ontario et au Manitoba, ont voulu adhérer au mouvement en créant des chapitres dans leur propre paroisse. Cette expansion a été freinée par des membres du clergé qui s'opposaient à ce genre d'activité. Christine Tellier relève l'anecdote de l'évêque de Trois-Rivières qui était farouchement opposé au projet alors que son frère, prêtre à Saint-Boniface au Manitoba, avait invité personnellement la formation d'un chapitre dans sa paroisse (Tellier 2003, 79). L'Église a longtemps été le principal opposant aux soirées dansantes qu'elles soient traditionnelles ou « populaires ». Michel Cartier, fondateur de l'ensemble Les Feux Follets, se souvient de ses visites dans les campagnes avoisinant Montréal afin de collecter danses et chansons où il était accueilli par la croix noire de la ligue de Tempérance.¹⁹ Il raconte aussi qu'étant

¹⁸ Il ne faut pas pour autant comprendre que les mouvements créés par l'Église n'étaient que religieux et conservateurs. Les Jeunesses Étudiantes Catholiques (JEC) avaient un programme politique assez progressiste. On y invite les jeunes à repenser l'éducation, à critiquer ses problèmes et à s'impliquer pour la changer (Auclair 2015, 35; Tellier 2003, 49). Ce qui peut sembler bénin est une révolution en termes de relation sociales et d'implication de la jeunesse qui est derrière tous les mouvements sociaux des années 60.

¹⁹ La Ligue de tempérance est avant tout un regroupement qui avait été fondé afin de lutter contre les ravages de l'alcool qui causait la violence domestique et qui prenait une grande place dans les dépenses. La

enfant, il lui était interdit de voir son grand-père *caller*²⁰ des danses puisqu'il le faisait en boisson (Cartier 2016). Jimmy di Genova, fondateur de l'ensemble Les Sortilèges, se souvient quant à lui de la forte opposition de certains prêtres envers les activités impliquant garçons et filles, spécialement si celles-ci impliquaient un contact physique comme la danse le demande (2016).

La culture traditionnelle canadienne-française est pleine de ces histoires dans lesquelles la danse et le Diable se côtoient. Le fameux conte de la Chasse-Galerie raconte l'histoire de bûcherons qui font un pacte avec le Diable afin d'aller danser et veiller avec leurs familles et leurs blondes. On peut aussi penser à l'histoire de Rose Latulipe mise sur papier dans *L'influence d'un livre* (1837) de Philippe Aubert de Gaspé fils, qui commet un grand pécher en dansant avec un inconnu toute la soirée du Mardi Gras et passé minuit au Mercredi des cendres. Ce n'est que lorsqu'il demande sa main en mariage qu'elle réalise que le bel étranger n'était nul autre que le Diable en personne. Si le prêtre du village arrive à temps pour sauver son âme, la belle meurt cinq ans plus tard dans un couvent toujours apeurée que le Démon revienne la chercher (Aubert de Gaspé 1996). On comprend alors aisément que la danse est associée à la consommation d'alcool, aux comportements excessifs et même à la damnation de l'âme.

Malgré l'opposition du clergé en cette deuxième moitié des années 1940 et surtout dans la première partie des années 1950, les veillées de danse traditionnelle organisées par l'OBT deviennent dans les milieux urbains une activité sociale populaire « entre étrangers. »²¹

lutte contre « la boisson » ratisait parfois aussi plus large. Durant ses recherches en région Michel Cartier est passé par des villages où les instruments de musiques et les « bonshommes gigueurs » avait été brûlés parce qu'on disait qu'ils contribuaient à la débauche. Ainsi, M. Cartier me racontait que s'il voyait une croix noire accrochée dans la maison dans laquelle il entrait, il se doutait qu'il trouverait peu d'informations. Parfois, le mari attendait que sa femme sorte de la maison pour sortir son « gigueux » et le lui montrer (Cartier 2017).

²⁰ Terme provenant de l'anglais faisant référence à l'activité de la personne qui annonce les figures à venir dans les danses. Le *call* diffère du *promting* des *English Country Dances*, qui ne fait qu'annoncer les figures par son phrasé qui est enjolivé pour suivre la musique. Le *call*, à l'origine associé au *set* carré, provient des États-Unis ce qui faisait que l'on callait majoritairement en anglais, chose qui a changé à partir des années 1950 et dont la pratique s'est étendue à toutes les formes de danse comme la contredanse et le cotillon (Chartrand 1997).

²¹ J'ajoute cette expression afin de différencier ce nouveau type d'événement créés par un tiers parti des veillées traditionnelles organisées par et pour des familles se connaissant déjà ou les veillées organisées dans des villages où la population est plus familière que ne l'est celle des milieux urbains.

Bientôt, d'autres regroupements se mettent à organiser des activités similaires.²² M. Cartier, à l'époque membre des scouts routiers, avait d'ailleurs demandé à son chef s'ils pouvaient organiser des veillées dansantes puisqu'il avait besoin de rencontrer des filles s'il voulait se marier un jour! Il faut comprendre par-là que la danse traditionnelle canadienne-française est avant tout une activité social.

Il est clair que les veillées sont des opportunités en or pour rencontrer le sexe opposé, mais elles deviennent aussi, dans le climat culturel qui précède la Révolution Tranquille des années 1960, des opportunités pour le bouillonnement des idées. Cartier raconte qu'il animait des veillées dans le sous-sol de l'église Saint-Jacques devenu aujourd'hui l'Agora de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Il se souvient d'une soirée en particulier où le légendaire poète Gaston Miron accompagnait son *call* à l'harmonica alors que Félix Leclerc, un collaborateur des premiers instants de l'OBT, jouait de la guitare. Il continue en ajoutant que plusieurs danseurs à cette soirée allaient devenir des figures importantes au sein de Radio-Canada et de l'ONF (Cartier 2016). L'OBT, dans sa courte existence entre 1946 et 1954, a été un acteur important dans la redéfinition du rôle de la jeunesse de l'après-guerre et dans la circulation des idées. Dans ce groupe, des principes relatifs à l'égalité des sexes, à la place de la tradition et de la jeunesse ont été disséminés et des réseaux ont été créés entre des individus qui joueront des rôles majeurs dans le déroulement de la Révolution Tranquille (Auclair 2015). C'est à partir des différents chapitres de l'OBT et des individus qui ont partagé les idéaux du mouvement dans la province que les ensembles folkloriques sont nés. On retrouve encore cette ouverture d'esprit, cet esprit de communauté et ce désir de créer et de partager des traditions proprement québécoises dans les ensembles d'aujourd'hui.

Parallèlement à ces activités d'organisation de veillées, l'OBT avait une troupe de danse et de mimes folkloriques qui participait à différents événements. Ces jeunes, dont Roger Varin, Jeanne Courtemanche Auclair et Pauline Julien faisaient partie, sont allés, entre

²² Des veillées publiques sont organisées périodiquement dans les grandes villes comme Montréal (Place du Dominion) et Québec (terrasse Dufferin). Elles sont annoncées d'avance dans le journal dans une rubrique intitulée « Folklore » pour le journal La Presse par exemple (7 décembre 1962 p. 29). Des émissions de radio diffusent également de la musique traditionnelle. L'émission *En fumant dans le vivre* sponsorisée par la Living Room Furniture à CKAC diffuse ce genre de musique de 1931 à 1937 sous la forme d'une veillée organisée par la famille Sarazin, une famille fictive de l'Anse-à-Gilles (Bellemare 2013).

autres, représenter dès 1948 le Canada au Festival International annuel de folklore de Saint-Louis, Missouri.^{23 24} Pour l'occasion, l'équipe avait consulté l'ethnologue Marius Barbeau à propos de leurs costumes. Ce dernier les avait référés à Luc Lacoursière qui leur avait fourni des costumes de la région de l'Île d'Orléans (Ill. 2).²⁵ Il s'agirait donc des premiers balbutiements de troupe de danse traditionnelle canadienne-française.

En éloignant le point focal du Québec, on remarque que le regain d'intérêt pour la musique et la danse traditionnelle qui débute durant l'entre-deux-guerres est un phénomène répandu des deux côtés de l'océan Atlantique. On assiste à la première phase du second renouveau folklorique (*Second Folk Revival*) qui se déroule des années 1930 à la fin des années 1950 (Walkowitz 2010, 163). Contrairement au premier renouveau au tournant du vingtième siècle qui était un outil afin d'assainir les mœurs des populations qui s'entassaient dans les villes, le second renouveau est associé à une promotion d'une alternative à la société hiérarchisée, matérialiste et bourgeoise. Cette première phase liée à une exploration de la musique vernaculaire s'est incarnée aux États-Unis par un intérêt pour les « Negro Spirituals », le bluegrass et le jazz (Walkowitz 2010, 165). Cette phase serait emblématisée au Québec par les chansons de la Bolduc qui allient chansons traditionnelles et populaires dans le contexte social difficile de la Grande Dépression.

Une seconde phase débiterait avec un autre ensemble de danse indirectement créer l'OBT quelques années plus tard. En plus de ses activités de *call* auprès de l'Ordre, Cartier fonde en 1952 à Longueuil, avec des garçons des scouts routiers et des jeunes filles des guides, les Feux-Follets, le premier ensemble de danse traditionnel à laisser sa marque dans le

²³ L'OBT n'était pas la seule organisation à s'intéresser au folklore. La JEC et les scouts du clan Saint-Jacques à Sherbrooke avaient fondé un groupe mixte appelé « Ouaouarons et Sauterelles » dans lequel les « sauterelles » dansaient au son des comptines et chansons traditionnelles et scouts des « ouaouarons » (Tellier 2003, 66).

²⁴ Il est intéressant de constater que la même année, Alfred Pellan publie le manifeste *Prisme d'Yeux* et que les automatistes publient *Le Refus global*. Malgré le fait que ces manifestes s'ancrent dans le monde des Beaux-Arts, on constate un désir partagé avec l'OBT d'une culture en mouvement propre aux canadiens-français et d'une séparation entre le Religieux et l'Artistique (Vigneault 2002).

²⁵ Le costume en question était fort probablement le résultat du travail de Madeleine Doyon qui travaillait avec Luc Lacoursière aux archives de folklore de l'Université Laval (voir chapitre 2). On peut d'ailleurs voir le même costume présenté par Doyon en 1955 (Ill. 3) (Fond Madeleine Doyon-Ferland). Mme Jeanne Courtemanche Auclair, également danseuse lors de ce festival, me confiait dans un échange de courriel qu'un bonnet blanc faisait également partie de l'ensemble (2017, comm. pers) tout comme le mannequin de Madeleine Doyon porte. Je tiens également à souligner que tous les costumes féminins sur cette photo sont différents.

paysage culturel Québécois.²⁶ En effet, dix ans plus tard, après l'annonce par le maire Jean Drapeau de l'organisation d'une exposition universelle à Montréal en 1967, les Feux-Follets deviennent le premier ensemble professionnel²⁷ de folklore au Québec et l'ensemble national canadien.²⁸ La passion pour la danse traditionnelle de tout horizon de Michel Cartier fait entrer la danse internationale²⁹ dans le répertoire des troupes de folklore alors qu'auparavant, chaque groupe culturel ne dansait que ses propres danses (Cartier 2016). Cette introduction de la danse internationale est un marqueur de la seconde phase du second renouveau folklorique (Walkowitz 2010, 170).

Au cours des années 1960, une panoplie d'autres ensembles seront fondés, dont la plupart ont aujourd'hui disparus. On peut parler du groupe Guy Thomas, des danseurs du Saint-Laurent, du groupe Saint-Paul, de Moromaguy et des Sortilèges. Seul les Mariniers de Granby (1959), Mutins de Longueuil (1960), Manikoutaï de Québec (1962) et les Farandoles de Chicoutimi (1966) subsistent de cette vague de fondation d'ensembles.³⁰ De 1959 à 1976, plus d'une vingtaine d'ensembles sont créés. On remarque une forte concentration de création d'ensembles au milieu des années 1970 alors que le Québec est en pleine effervescence culturelle. De cette époque, nous pouvons relever Mackinaw de Drummondville (1974), Les Chamaniers de Saint-Hyacinthe (1974), Les Pieds Légers de Laval (1975) et Les Éclusiers de Lachine (1975). Plus récemment, un autre type d'ensemble est né. Alors que les ensembles précédents ont été créés sur le modèle d'une troupe de ballet ou d'une école de danse, c'est-à-dire avec une direction artistique claire et

²⁶ La montée en popularité des Feux-Follets leur ouvert de belles opportunités. En plus de partir en tournée à l'étranger, les Feux-Follets font partie des premiers groupes à performer à la Place des Arts au début des années 1960. Dans les deux cas, ce groupe composé d'étudiants et de travailleurs, Jean, dit *Ti-Jean*, Carignan était chauffeur de taxi, par exemple, attirait le regard désapprobateur des élites conservatrices à Bruxelles comme à Montréal qui remettaient en doute les capacités de ce groupe qui n'était pas formé de danseurs et de musiciens classiques (Cartier 2017)

²⁷ À l'exception des Feux-Follets et des Sortilèges, tous les ensembles de danse traditionnelle canadienne-française au Québec sont des groupes « amateurs », dans le sens où ils sont bénévoles et que la danse est une activité à temps partiel.

²⁸ Pour en savoir plus sur la présence des Feux-Follets à Expo 67, lire mon article *To Go Forward, We Must Go Back: The Presence of Canadian and Québécois Folk Dance Ensembles at Expo 67* à paraître dans le 47^e numéro du *Journal of Eastern Township studies*.

²⁹ L'idée d'un répertoire de danse internationale apparaît dans les années 1930 simultanément à San Francisco, New York et Chicago par des immigrants et des descendants d'immigrants qui ont voulu briser les murs entre les groupes culturels afin de partager leurs traditions. Dès le départ, ce mouvement ancré dans des idéaux progressistes se veut inclusif et participatif (Walkowitz 2010, 170).

³⁰ Voir Annexe 1 pour plus de détails.

une organisation pyramidale, les deux plus récents ensembles se sont créés sur le modèle du collectif. Si le collectif La Grande Visite (2006) se veut d'avantage comme un collectif ponctuel, la R'voyure, fondée en 2011, maintient son bassin de danseurs ainsi que ses musiciens à longueur d'année.

Les vagues de création d'ensembles folkloriques au début des années 1960 puis au milieu des années 70 ne sont pas fortuites et nous ramènent au début de ce chapitre. Ces deux moments sont des épisodes de réveil national. Alors que la période des années 60 est liée à l'ouverture sur le monde du Québec et l'éveil de la culture nationale, la période des années 70 est cruciale dans la démocratisation du nationalisme au travers de l'exploration de la musique traditionnelle par des groupes comme la Bottine Souriante (1976-), mais aussi de la musique populaire propre au Québec avec des groupes comme Harmonium (1972-1978), Beau Dommage (1974-1978; 1993-1996) et de chansonniers comme Paul Piché (1953-) et Robert Charlebois (1944 -) (Chartrand 1999). On peut voir la création des ensembles de danse folklorique au Québec comme faisant partie de la vague contreculturelle de l'après Seconde Guerre mondiale au même titre que le mouvement hippie et les groupes susmentionnés. En effet, comme Warren et Fortin le décrivent dans leur livre *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*, cette mouvance se caractérise par une volonté de s'ouvrir au monde, de révolutionner la culture dominante et de contester les pouvoirs établis (2015, 11). Au Québec, et plus particulièrement dans le milieu folklorique, on parle d'une ouverture aux cultures musicales et dansées du reste du monde comme le fait le mouvement de danse internationale, de rebâtir la culture canadienne-française sur des bases qui lui sont propres et non imitées des métropoles ou du voisin américain comme le proposait l'OBT, et de s'opposer à la mainmise et à la censure des élites conservatrices et de l'Église sur le folklore. La nature réactionnaire du folklore organisé en ensembles de danse est loin d'être conservatrice et évolue dans les marges de la culture Québécoise des années 1950 à nos jours s'adaptant, suivant, s'opposant et réagissant aux tendances de l'heure. Le rôle des costumes ne peut être compris que dans le contexte des ensembles folkloriques et ces derniers n'ont de sens que dans l'histoire plus vaste du Québec. Le

contexte dans lequel sont nés ces groupes s'est répercuté dans les décisions artistiques prises et dans la mission qui les anime.

2. Recherche et usage du costume régional

Le Terroir, la Foi, la Langue et la Famille sont des thèmes qui ont été élevés en Vertus par plus d'un siècle d'élite traditionaliste canadienne-française. Il n'est donc pas surprenant que ces thèmes reviennent dans les productions des ensembles folkloriques au Québec. Ces derniers, comme à l'international, sont obsédés par la figure du paysan qui incarne toutes ces vertus, ou du moins une version idéalisée de celui-ci. On cherche souvent à émuler la rusticité et la vibrance des traditions rurales afin de trouver l'authenticité de la culture traditionnelle. Cette fascination est tout à fait en accord avec la pensée nationaliste du dix-neuvième siècle précédemment discutée qui fait du paysan le dépositaire de la Vérité nationale (Thiesse 2001, 159). Alors que les élites, qu'elles soient bourgeoises ou aristocratiques, sont vues comme internationalisées et que les gens des villes y sont exposés, les gens des campagnes représentent le dernier lien entre la Terre et la Nation puisque ceux qui y habitent sont, selon la rhétorique nationaliste, le résultat de générations de gens qui ont eu leur identité forgée par le climat et la géographie.³¹

Avant d'aborder l'apparence du costume de la paysannerie au Québec, il est important de s'attarder au contexte intellectuel dans lequel il a été investigué. Dans un premier temps nous regarderons l'introduction du régionalisme au Québec et ses répercussions dans la manière de réfléchir la répartition culturelle de la population. Par la suite, nous nous attarderons à la recherche des costumes régionaux dans le contexte des années 1930 et 1940 avant de finalement explorer la récupération de ces recherches par les ensembles de danse traditionnelle.

2.1 Ethnographie Canadienne-Française et la promotion du régionalisme

L'ethnographie canadienne-français, comme celle des pays d'Europe, est enracinée dans une quête identitaire nationaliste puisque cette dernière est au cœur du discours social du dix-neuvième siècle. Après l'échec des Rébellions patriotes, l'Acte d'Union de 1840 puis

³¹ Pour les élites politiques nationalistes, le but n'est pas seulement de légitimer la place de la Nation dans l'Histoire, mais de prouver les limites territoriales du peuple afin de les revendiquer au nom de la Nation unie. La présence de telle ou telle tradition dansée, linguistique ou sociale devient une manière de retracer les frontières (Thiesse 2001, 161).

l'AANB en 1867, le rêve de l'État-Nation canadien-français est relégué aux oubliettes. Il ne reste du territoire d'origine des francophones d'Amérique qui s'étendait de l'Atlantique aux Prairies et de la Baie d'Hudson au golfe du Mexique que la province de Québec. En plus des embuches géopolitiques, cet ancien territoire n'est plus habité par une majorité francophone et la collecte d'information devient alors un défi pour les premiers ethnologues canadiens qui désirent retrouver les traditions françaises d'Amérique non-transformées par la culture anglophone qui l'entoure. Leur solution est alors de problématiser le territoire différemment et de se concentrer sur un autre niveau qui leur permettra d'étudier là où les francophones sont encore majoritaires: la région. Leur démarche ethnographique se veut clairement continuiste et les traces de l'Ancienne France sont les plus valorisées alors que les éléments anglicisés et américanisés sont souvent ignorés (Bouchard 1993, 34). Les terrains favorisés par les chercheurs canadiens-français comme Marius Barbeau (1883-1969), Luc Lacoursière (1910-1989) et Mgr. Félix-Antoine Savard (1896-1982) sont les régions de l'Île d'Orléans, la Beauce, Kamouraska, Charlevoix, la Gaspésie, l'Acadie, le nord de l'Ontario et quelques secteurs de la Louisiane qui sont vues comme des réservoirs de culture francophone authentique (Gauthier 2006, 8). Ces régions sont cependant davantage des constructions théoriques servant à articuler les propos des ethnologues que des entités culturelles et géographiques réelles et homogènes. D'ailleurs, les chercheurs demeurent généralement flous quant aux limites géographiques de ces régions (Gauthier 2006, 10). Barbeau, couramment admis comme étant le père de l'ethnologie canadienne-française, place sa pratique dans la lignée des recherches françaises sur le folklore et les traditions, c'est-à-dire dans une approche monographique liée à la région (Gauthier 2006, 13). Ses écrits partent du local et du régional afin de parler du national. Puisque les chercheurs travaillent constamment dans cette perspective de préservation de la culture authentique qui se perd avec l'arrivée de la modernité, les régions sont les derniers bastions qui permettront de reconstituer la culture qui fut jadis nationale. Par contre, le modèle régional repris de la France n'est pas adéquat pour le territoire américain dont l'Histoire et les groupes culturels n'ont pas évolué de la même façon. La période de temps entre l'arrivée au dix-septième siècle des colons européens dans la vallée du Saint-Laurent et l'époque de leurs recherches, soit la première moitié du vingtième siècle, ne permet pas la même hétérogénéité culturelle des régions que

les milliers d'années d'occupation du territoire français par certaines populations. De plus, les costumes régionaux français sont, au dix-neuvième et vingtième siècle, des projections des parisiens sur les habitants des autres régions. Ils sont une façon de catégoriser le territoire français sans réellement prendre conscience des spécificités des pays et des villages (Lethuillier 2009, 18). Il s'agit également d'une façon d'exotiser les provinces les plus éloignées de Paris (Bretagne, Normandie, Alsace, Provence) pour favoriser le tourisme. En ce point, le Québec se trouve dans une situation semblable vers le milieu du vingtième siècle alors que l'image des régions est décidée par les élites de la capitale provinciale.

Dans la première partie du vingtième siècle, les gouvernements québécois ont travaillé à la normalisation des pratiques paysannes. Idéologiquement parlant, ce projet se veut moralisateur. Il est question de conserver l'intégralité canadienne-française des populations rurales tout en polissant la langue et les comportements. Cette volonté de correction proviendrait de la forte tradition philosophique française du Beau, du Bon et du Vrai qui est à la base de l'éducation des élites (Bouchard 1993, 15). Le vrai paysan doit être beau dans sa simplicité et bon dans son comportement parlé et social. La jeunesse rurale doit être encouragée à rester en région pour qu'elle ne soit pas compromise dans les villes. En même temps, cette standardisation comportementale est économique. En 1939, dans son *Rapport sur le tourisme*, l'abbé Albert Tessier recommande au Ministère de l'Industrie et du Commerce d'investir dans des campagnes de revitalisation de l'artisanat et des particularités régionales afin d'augmenter l'attractivité touristique de ces dernières (Hamel 1998). En effet, si les élites ultramontaines construisent la culture canadienne-française en opposition avec la modernité américaine, l'industrie touristique a besoin des touristes étatsuniens pour fonctionner. Le pari de Tessier est de jouer la carte du pittoresque afin de vendre la tradition française tricentenaire en Amérique mise de l'avant dans les dépliants touristiques. Il écrit dans son rapport que : « Par soucis de dignité et pour sauvegarder nos meilleurs intérêts, hâtons-nous de mettre la réalité en accord avec notre littérature publicitaire! Car c'est notre publicité qui a raison » (Cité dans Hamel 1998, 79). Cette promotion de l'attractivité des régions vise également à empêcher les jeunes de se joindre au rang des chômeurs citadins, là où la Crise de 1929 a frappé le plus fort (Hamel 2001, 102).

Pour répondre à ces recommandations, l'office du tourisme met en place plusieurs mesures dont la plus pertinente pour nous est la différenciation culturelle des régions. D'un point de vue pragmatique et économique, le but de cette diversification est de faire circuler les touristes d'une région à l'autre afin de profiter de leurs particularités et ainsi décentraliser les revenus issus du tourisme. À partir d'études menées par le ministère de l'Agriculture, dès 1931, sur les particularités du sol et des matières textiles, un plan est élaboré afin de favoriser un ou plusieurs secteurs d'artisanat par région. C'est ainsi que naissent les « traditions » de la sculpture sur bois à Saint-Jean-Port-Joli ou celle du tissage dans la région de Charlevoix (Hamel 2001, 104). Également parmi ces mesures qui s'échelonnent sur les années 1930 et 1940, on retrouve la promotion du pittoresque par la création de costumes régionaux. Par cela, on désire valoriser les airs de Vieille France de la province qui plait tant aux touristes américains et européens. Des recherches pour la sauvegarde du patrimoine vestimentaire avaient été conduites dans les vieux pays dès le début du siècle précédent et il était su au Québec que chaque région de l'ancienne métropole possédait son propre costume.³² Il était donc logique pour les gens de l'office du tourisme qu'en descendants de l'Hexagone, les Canadiens-français eussent dû apporter ces traditions avec eux. Malheureusement, cette pensée s'avère fautive puisque que les costumes régionaux français ne sont apparus qu'au dix-neuvième siècle dans le même cadre que celui que vivait le Québec soit l'industrialisation et le développement du tourisme régional. En développant leur identité régionale en opposition aux régions avoisinantes et pour répondre aux demandes touristiques des gens des centres urbains comme Paris, les habitants des régions périphériques ont cristallisé une image de leur ruralité dans un costume folklorique (Lethuillier 2009, 18).

2.2 Régior et Doyon: La création des costumes régionaux

³² Des cartes géographiques de la France montrant les différents costumes régionaux et leurs coiffes typiques circulaient d'un côté et de l'autre de l'océan Atlantique. Régior et Madeleine Doyon étaient familiers avec ce genre d'imagerie (Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/D1/1 boîte 7). Nous savons, grâce au fond d'archive de Madeleine Doyon à l'Université Laval, qu'elle possédait une carte de ce genre (voir Ill. 4).

La demande de costumes traditionnels au Québec est d'autant plus importante que les tricentennaires des grandes villes et les centenaires de paroisses se multiplient en cette première partie du siècle. Pris devant ce vacuum culturel qu'est l'absence de costumes régionaux, l'office du tourisme, en 1944³³ confiera officiellement le projet au créateur de mode Roger Larose dit Régor (1911-1992)³⁴ à qui le gouvernement avait déjà confié, en 1934, la tâche de « fabriquer une centaine de costumes Normands, Bretons et Acadiens » (cité dans Hamel 2010, 470) pour le 400^e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier à Gaspé.³⁵ Il a créé ses costumes, qui seront diffusés dès 1946, en s'inspirant des costumes des régions françaises qui ont colonisé la vallée du Saint-Laurent et en les adaptant à l'industrie, la topographie des régions québécoises et la demande vestimentaire contemporaine. Il est nécessaire de noter que parallèlement, Régor participe à un mouvement nationaliste de la mode au Québec. En effet, on assiste à l'époque à une exploration formelle et matérielle de ce qui pourrait devenir une mode typique au Canada-français (Hamel 2010, 467).³⁶ Cette recherche de l'identité vestimentaire est une des manifestations de la recherche identitaire générale qui anime le Québec en voie de modernisation au cours de ce deuxième quart du vingtième siècle. Il ne s'agit donc pas d'une entreprise de conservation du passé avant qu'il ne disparaisse, comme c'était le cas au début du siècle, mais plutôt d'une revitalisation du passé (Hamel 1998, 80). Le résultat, (Ill. 5) qui plaît, à plusieurs reçoit par contre un accueil plutôt froid de la part de certains milieux intellectuels de par l'apparence très moderne et « à la mode » des années

³³ « La copie du contrat entre Régor et le ministère de l'industrie et du commerce n'est pas signée, ni datée. Cependant, le ministère ayant changé de nom en 1943 (auparavant ministère des Affaires municipales, de l'Industrie et du Commerce) et le ministre Paul Beaulieu étant entré en fonction le 30 août 1944, l'entente ne peut qu'être postérieure à cette date (Deschênes, 1993) » (Hamel 1998, 81). De plus, la publication d'un fascicule écrit par Roger Larose intitulé « Le costume régional dans la province de Québec » dans *L'Action Catholique* le 7 janvier 1945 place alors l'attribution du contrat au cours de l'année 1944.

³⁴ Diplômé de l'école des Beaux-Arts en 1935, puis de la Traphagen School of Fashion à New York en 1940, de l'Institut Pratt en 1955 et de la McDowell School en 1955, Regor est un dessinateur de haute couture et de prêt-à-porter. Ses études à l'International le mène à vouloir dédier sa carrière à la création d'une mode canadienne qui rivaliserait avec celle de Paris et de New York. Il travaille également à de nombreuses reprises sur des costumes pour la scène, le petit et le grand écran au cours des années 1940 et 1950.

³⁵ On lui confiera également la tâche de concevoir des costumes pour le tricentenaire de Montréal en 1939, pour les fêtes du Bas-Saint-Laurent en 1942, pour le tricentenaire de la seigneurie de Longueuil en 1959, celui de Boucherville en 1965 et pour le centenaire d'Alma en 1966 (Hamel 2010, 473).

³⁶ Cet effort de renouvellement par le folklore n'est assurément pas unique au Québec. Anne-Marie Thiesse soulève dans sa section sur la recension des mélodies populaires que « les collectes [...] ont pour finalité la régénération, par ressourcement dans l'authenticité de la création populaire, de l'art savant. » (2001, 182) Il s'agit donc d'une idée répandue qui circule dans bon nombre de milieux liés au nationalisme culturel.

quarante.³⁷ On reproche également son manque d'attache au territoire et aux réalités canadiennes (Hamel 1998, 86).³⁸

Les réalisations de Régor ont eu l'effet d'intéresser les cercles anthropologiques canadiens-français au costume. L'école ethnologique au Québec avait avant les années 1940 surtout porté son attention sur les contes et légendes ainsi que sur les chansons des autochtones et des Canadiens. Marius Barbeau avait surtout travaillé avec les Hurons-Wendat et sur le conte dans les années 1910,³⁹ donnant ainsi l'exemple à ses étudiants. C'est Madeleine Doyon, secrétaire des archives du Folklore, bachelière *ès Arts* et maître en ethnologie traditionnelle, qui amènera l'étude du costume traditionnel québécois parmi les considérations ethnologiques.⁴⁰ Les sources ethnographiques que nous avons aujourd'hui sur le costume ont été collectées par elle sur le terrain. Les costumes de Beauce, de Charlevoix et de l'île d'Orléans⁴¹ ont entre autres été décrits grâce à ses recherches menées à la fin des années 1940. Les « faux costumes » de Régor ont grandement stimulé Doyon à trouver les costumes « authentiques ». Pour ce faire, elle partait sur le terrain et menait des enquêtes ethnographiques méticuleuses. Il était important pour elle de comprendre chaque élément du costume, particulièrement le costume féminin. Ses articles parus dans le journal des archives de folklore décrivent chaque élément qu'elle a relevé par ses entrevues avec les habitants de la région.⁴² C'est à travers le prisme de la région que Régor

³⁷ Lorsqu'en 1957, Régor conçoit des costumes « régionaux » pour le tricentenaire de la seigneurie de Longueuil, l'influence de la mode des années 1950 est palpable dans le volume de la jupe. Ses créations évoluent donc avec la mode occidentale.

³⁸ Doyon commente : « Sitôt qu'ils prennent une allure paysanne [...] on se hâte d'appeler folkloriques ces costumes inventés soit-disant (sic) traditionnels, alors que souvent ils sortent de l'imagination féconde d'artistes douteux » (1954, cité dans Hamel 1998, 86).

³⁹ Barbeau a par contre tourné son attention sur un article de vêtement canadien soit la ceinture fléchée, sur laquelle il a écrit un livre dont les conclusions furent par la suite contestées. Nous y reviendrons plus tard.

⁴⁰ Doyon obtient sa maîtrise en 1948 de l'Université Saint-Joseph de Memramcook au Nouveau-Brunswick pour son mémoire intitulé *200 jeux, jouet et divertissements de la Beauce*. Elle s'inscrit au Doctorat à l'Institut d'Histoire de l'Université Laval en 1950 afin d'écrire son livre sur l'histoire du costume au Canada qu'elle ne le terminera jamais, prise entre ses responsabilités d'enseignante, ses recherches et ses activités de promotion du costume (Mathieu 2001, 29).

⁴¹ Si Madeline Doyon a effectué des recherches à l'île d'Orléans, c'est d'avantage par Nora Dawson et son livre *La vie traditionnelle à Saint-Pierre* (1960) que les détails du costume de cette île sont connus. Doyon a toutefois rependu sa vision du costume par l'entremise de poupées, de la photo prise par le National Geographics de septembre 1950 (Ill. 1) et par la tenue de conférences sur le costume régional (Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/E1). Ses recherches l'ont également amené dans les régions-ressources classique de l'ethnologie canadienne-française que sont Kamouraska, la Gaspésie et l'Acadie. Ces recherches n'ont par contre jamais été publiées (Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/D1/1 boîte 7)

⁴² Ses recherches sont également diffusées par l'entremises de conférences auprès de regroupements la Société Saint-Jean-Baptiste et le Cercle des Fermières. Grâce à des cartes postales illustrant ses costumes,

et Doyon se rejoignent. Effectivement, si Doyon réfute les créations de Régor, elle ne s'oppose pas au modèle idéologique dans lequel ils sont développés; elle accepte complètement le modèle de la région culturelle tel qu'il est théorisé en France et tel qu'il lui a été montré par ses prédécesseurs Marius Barbeau et Luc Lacoursière. Elle ira même jusqu'à dire que si nous ne connaissons pas nos costumes régionaux, c'est que nous n'avons pas encore assez cherché (1946, 112)

On sent dans les écrits de Doyon qu'en tant que chercheuse, elle désire rétablir la vérité sur le costume au Canada. Elle était particulièrement dérangée par la prolifération des costumes régionaux inventés et « le foisonnement des coiffes bretonnes et des corselets aux velours de toutes les couleurs » (1946, 112) au sein des centaines et autres fêtes. Il est donc question pour elle de prioriser l'authenticité devant l'esthétique, une vision que Doyon tente de favoriser dans tous ses projets et dont elle reproche l'absence chez les troupes de danse qui optent pour une vision scénique (Fond Madeleine Doyon-Ferland F399/C1).⁴³ La réalité au sein des ensembles est plutôt celle d'un équilibre entre les deux visions. De nos jours, sur leurs sites internet, on peut généralement lire dans leur mission en tant qu'organisme un désir de promotion et diffusion du folklore québécois. Cela implique donc une promesse d'un degré d'authenticité et une facture intéressante pour le public (Les bons diables 2014; Les Chamaniers 2017; Les Éclusiers 2015; Les Pieds Légers n.d.). Cet équilibre est important dans les décisions artistiques prises pour le répertoire dansé et particulièrement pour le costume. Afin de voir comment cette problématique est abordée, il est nécessaire de se pencher sur la définition de l'authenticité dans ce contexte. Dans un chapitre sur l'importance de ce concept dans les arts de la performance, Sarah Rubridge souligne la présence de deux objets dans le cas d'un jugement d'authenticité (1996, 219). C'est-à-dire qu'en jugeant l'authenticité d'une chose, il est nécessaire de la mettre en référence avec une autre chose à partir de laquelle le jugement sera fait. Dans le cas du folklore dansé québécois, pour juger l'authenticité des performances des ensembles,

illustrations reprises des hors-textes de ses articles, elle a également pu se faire connaître du milieu de l'éducation, ce qui lui a ouvert les portes du système des écoles ménagères, et du milieu hôtelier pour lequel elle a conçu des uniformes, comme c'est le cas pour l'hôtel La Roche-Pleureuse de l'Ile-aux-Coudres (Ill. 10) (Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/D1/1 boîte 7)

⁴³ Dans une lettre à Jimmy Di Genova le 4 juin 1974, elle le met en garde contre les variations clinquantes sur le costume qui ont charmé Michel Cartier et l'ont amené à se « fourvoyer » en « voulant donner à notre culture une image autre, différente de sa réalité propre » (Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/C1).

il faut les mettre en comparaison avec l'objet auquel ils font référence : la danse traditionnelle telle qu'exécutée dans les familles au dix-neuvième et vingtième siècle. Il ne s'agit toutefois pas d'un concept qui se définit en absolu. Il se définirait en degrés de proximité à la source. Cela nous amène également l'idée de danse vivante et réfléchissante développée par Nahachewsky qui nous permet de jeter un éclairage sur l'implication de l'authenticité dans le folklore. Danse vivante (*Vival dance*) et danse réfléchissante (*Reflective dance*) sont deux termes qui décrivent des façons de danser. La première fait référence aux danses durant lesquelles les participants sont complètement dans le moment présent. Elles sont également généralement participatives (Nahachewsky 2012, 24). Au contraire, une danse est considérée comme réfléchissante lorsque les participants sont conscients ou font consciemment référence à des traditions passées. La frontière entre les deux n'est pas précisément définie. Il est impossible d'être complètement submergé dans une expérience dansée passée et d'oublier sa corporalité dans le présent. La danse vivante est donc constamment, à différents degrés, impliquée dans la danse réfléchissante (Nahachewsky 2012, 26). Pour juger de l'authenticité d'une forme réfléchissante de danse, il serait alors nécessaire de la comparer avec sa forme vivante. De plus, comme le degré de réflexivité de la danse peut varier, cela influence son degré d'authenticité (2012, 26). La reconnaissance de cette dernière peut être basée simplement sur sa similarité avec les traces matérielles (écrits, vidéos, histoires orales), mais elle peut aussi être établie sur un sentiment, une impression ou un ensemble de valeurs (1996, 220) puisque comme le rappelle Arjun Appadurai dans son introduction à *The Social Life of Things*, l'authenticité n'est pas une valeur intrinsèque aux choses et aux événements, mais une valeur socialement construite (1986, 3).

Anthony Shay relève deux courants opposés et complémentaires dans les ensembles de danse folklorique lorsqu'il s'agit de rechercher l'authenticité : l'essentialisation et la particularisation (2002, 14). Par le premier terme, Shay entend la tendance à aller chercher les traits les « plus représentatifs » et à les mettre en scène. On peut penser aux troupes de la diaspora ukrainienne, par exemple, qui utilisent des variations de couleurs d'un même modèle du costume de la région de Poltava comme costume national. En faisant cela, ces ensembles donnent une version claire et faite pour la scène de leur identité nationale. Dans cette perspective, les identités régionales sont souvent remises au second plan en faveur

d'une image centrale nationale forte. La Nation est incarnée par un costume. L'autre tendance est la particularisation qui, pour Shay, est spécialement bien incarnée par l'ensemble national croate LADO. Au contraire de l'essentialisation, on recherche l'authenticité par l'entremise d'une multiplication des détails afin de représenter l'identité régionale forte au sein de la Nation. LADO, par exemple, cherche à présenter des suites qui célèbrent les particularités de chaque région et qui, au sein d'une même chorégraphie, tente de montrer les différents marqueurs socio-économiques (riche/pauvre ou marié/non-marié) à travers les détails du costume. On veut donc faire comprendre que la Nation n'a de sens que lorsqu'elle est considérée comme la somme de ses parties.

Nous allons regarder plus précisément comment cela se concrétise dans les costumes régionaux des ensembles folkloriques. Pour les fins de ce mémoire, parmi les trois costumes régionaux généralement reconnus, soit ceux de Beauce, de Charlevoix et de l'Île d'Orléans, j'ai choisi de m'attarder au second puisque le costume de Beauce a déjà fait l'objet d'une recherche approfondie par Nathalie Hammel (1998) et que le costume de l'Île d'Orléans offre une étude de cas plus complexe. En effet, Doyon en a fait la reconstitution (Ill. 3), mais n'a pas écrit d'article à son propos. Son étudiante, Nora Dawson, écrit en 1960 un livre sur la vie traditionnelle à Saint-Pierre de l'Île d'Orléans avec des illustrations présentant plusieurs différences avec la vision de Doyon, ce qui a créé deux sources d'inspiration pour les ensembles qui, à certains niveaux, s'entrecroisent. Le costume de Charlevoix se présente donc comme un candidat intéressant de par la nouveauté de l'argumentaire et la clarté de ses sources d'inspiration.

2.3 La recreation des costumes régionaux : le cas du costume de la région de Charlevoix

Afin de clamer une part d'authenticité dans leur pratique, les ensembles folkloriques ont préféré suivre le modèle présenté par Doyon qui reposait sur des recherches scientifiques. Le rapport aux sources est important dans la légitimation des ensembles et ce partout dans le monde. Comme de nombreux ethnologues ont critiqué la représentation scénique du folklore comme n'étant qu'une « imitation » et une « version artificielle et édulcorée de l'original » (Georgiana Gore et Maria Koutsouba citées dans Shay 2002, 13), Anthony Shay souligne, à de nombreuses reprises, que les chorégraphes, les directeurs artistiques

des ensembles de danse folklorique et leurs biographes ont voulu rendre public leurs recherches personnelles sur le terrain ou l'apport de spécialistes en la matière. Au Québec, par exemple, Michel Cartier a collecté chants et danses québécoises dans les campagnes environnantes de Montréal pour son ensemble. Pour de la production du spectacle de *La mosaïque canadienne*, il a également fait le tour du Canada pour collecter des danses autochtones des différentes provinces (2016). Il en ira de même pour le premier costume des Sortilèges, en 1967, qui a été réalisé à partir des recherches d'une couturière dans la région de Chicoutimi (Di Genova 2016).

2.3.1 : La folklorisation de la région de Charlevoix

La région de Charlevoix est une des terrains les plus investis par les chercheurs de l'Université Laval. Barbeau y consacre un de ses premiers articles, en 1917, et y retournera périodiquement jusqu'aux années 1940 (Gauthier 2006, 22). En 1937, Mgr. Félix-Antoine Savard y situe l'action de son roman *Menaud, maître-draveur*, un classique de la littérature du terroir et il y mènera des études en parallèle de son collègue Luc Lacoursière des années 1940 aux années 1960 (Gauthier, 2006, 22). La popularité de Charlevoix auprès des cercles universitaires est en partie due aux discours touristiques qui vendent la région comme étant isolée du reste du monde par les montagnes qui l'entourent. Ce prétendu isolement serait alors garant de l'authenticité des informations recueillies non ternies par l'influence de « l'envahisseur » anglo-saxon. C'est dans ce climat intellectuel que Doyon fait ses recherches hautement influencées par l'approche et la perception de la problématique d'un Lacoursière qui était en quelques sortes son mentor au sein des Archives de Folklore.

2.3.2 : Description selon Doyon et adaptation par les ensembles

Comme il a été précédemment mentionné, Doyon a écrit deux articles sur les costumes régionaux pour le journal des archives de folklore de l'Université Laval. C'est dans son second article, paru en 1947, soit un an après celui sur le costume de Beauce, qu'elle décrit les coutumes vestimentaires de la région de Charlevoix. Dans son article de 1946, elle débute en décrivant brièvement l'histoire du costume au Canada français. Son récit commence avec l'arrivée des Français qui auraient apporté leurs costumes régionaux avec

eux, d'où leur influence sur le costume canadien. Régor apporte un point similaire dans l'introduction de son propre projet (Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/D1/1 boîte 6). Les transformations apparaîtront rapidement dans les tissus utilisés et le style des habits dû au « climat excessif de nos saisons d'été et d'hiver et [à] l'influence des indigènes » (Doyon 1946, 112). Elle relate par la suite les descriptions du costume paysan par les voyageurs français et britanniques au Canada avant d'aborder le costume de « Mademoiselle Beauce ». Dans son introduction de l'article sur Charlevoix, Doyon prend plutôt une approche liée à sa méthode. En effet, elle met l'accent sur ses recherches sur le terrain, de maison en maison, en posant des questions aux dames plus âgées, qu'elle nomme et remercie en bas de page, et en ayant accès aux coffres de vêtements conservés. Elle clame que ses recherches en Beauce et dans Charlevoix, de par la mémoire de ses interlocutrices, donnent une idée des vêtements portés par les femmes vers 1870. L'article développe des variations, selon l'occasion et la saison, de coiffes, de robes, de tabliers, de par-dessus, de jupons et de bas, le tout étant illustré. On voit donc que Doyon ne décrit pas un modèle unique, mais plutôt la garde-robe possible d'une femme de Charlevoix.

Comme c'est le cas pour l'article sur le costume de Beauce (Ill. 6), Doyon a inséré en illustration hors-texte un dessin de « mademoiselle Charlevoix » (Ill. 7). On la voit dans son costume de sortie. Plusieurs éléments qu'elle décrit dans son article sont présents : la capeline en toile⁴⁴ de coton blanche, la robe en indienne⁴⁵ au motif délicat, le tablier « plus authentique »⁴⁶ en droguet⁴⁷ rayé de larges bandes bleues et de fines bandes rouges, la collerette en alpaga⁴⁸ noire, les bas de laine tricotées avec des motifs de cœurs rouges et les souliers fins noirs. C'est généralement à partir de cette illustration de Doyon et dans un esprit d'essentialisation, puisque tous les danseurs portent le même costume, que les

⁴⁴ La toile est une forme de tissage simple. Avec la serge et le satin, ce sont les trois armures (nom que l'on donne au mode d'entrecroisement des fils de trame et de chaîne dans un tissage) les plus communs.

⁴⁵ L'indienne est une toile de coton imprimée. C'est un tissu qui est acheté à la verge chez le marchand et non tissé maison (Dawson 1960, 68).

⁴⁶ Fait maison par opposition aux tabliers de coton rayés importés et achetés en magasin (Doyon 1947, 186).

⁴⁷ Le droguet est un type d'étoffe double (deux fils de trame et deux fils de chaîne par entrecroisement) dont la chaîne est en coton ou en lin et la trame est en laine (Dawson 1960, 67).

⁴⁸ L'alpaga (« alpaca » dans les écrits de Nora Dawson) est un tissu fait de laine d'alpaga comme son nom le suggère (Dawson 1960, 68). Ce tissu est acheté au marché et non tissé maison comme le droguet.

ensembles folkloriques créent leurs costumes régionaux de Charlevoix. La démonstration qui suit serait sensiblement la même pour le costume de Beauce ou de l'île d'Orléans.

Les premiers à utiliser les costumes de Charlevoix sont les Folkloristes du Québec, l'ensemble de danse fondé pour le centenaire de l'Université Laval, en 1951, par Simone Voyer, une proche collaboratrice de Doyon et une chercheuse en danse traditionnelle canadienne-français. Les danseuses portaient toutes des variations du costume de Beauce, de l'île d'Orléans ou de Charlevoix. Il en ira de même pour la troupe Les Villageois fondée par Doyon autour de 1950 (Fond Madeleine Doyon Ferland, F399/D1/1 boîte 8). Ces deux ensembles ont été créés pour présenter les résultats des recherches de ces chercheuses associées aux Archives de Folklore. Ils étaient techniquement des ensembles folkloriques, mais leur fonctionnement étaient beaucoup plus proche de la reconstitution que de l'interprétation pour la scène, ce qui serait le mode d'expression le plus répandu chez les ensembles au Québec. Effectivement, les Folkloristes proposaient des performances recréant les danses telles que Voyer les avaient récoltées sur le terrain alors que les ensembles tels que les Feux Follets proposaient des versions chorégraphiées pour la scène de ces mêmes danses traditionnelles (Chartrand 2017, comm. pers.).

Ces derniers utilisèrent le costume de Charlevoix pour leur spectacle *La Mosaïque Canadienne* présenté dès 1965 lors de tournées canadiennes et européennes culminant avec la présentation de ce spectacle au centre d'art du pavillon du Canada six jours par semaine durant la durée d'Expo 67. Ce spectacle voulait représenter le Canada comme étant une mosaïque culturelle définie par ses particularités et variations provinciales plutôt que par une image centrale définie par Ottawa.⁴⁹ Un des tableaux présentés, et la finale du spectacle s'intitulait *Kébec : Soirée sur les bords du Saint-Laurent*.⁵⁰ On y voyait des chants et des danses qui deviendront des classiques pour les ensembles folkloriques telles que la danse

⁴⁹ On y voyait la présence des autochtones par des danses Inuits du Grand Nord, Kwakiutl de la Colombie-Britannique, Cries des provinces des Prairies et Métis du centre du Canada. Les traditions dansées des peuples de colons à travers le Canada sont également représentées. Pour les Prairies, on pouvait voir une suite intitulée la ruée vers l'or présentant l'évolution de la danse de 1890 aux discothèques contemporaines ainsi qu'une suite de *square dances* dansées dans l'Ouest Canadien. On présente également les survivances écossaises dans les danses et les chants de la Nouvelle-Écosse, les rondes chantées de l'Acadie, la Veillée Canadienne-Française du Québec et un tableau sur le « néo-canadiens » d'origine Bulgare et Ukrainienne (Feux Follets 1967).

⁵⁰ Après Expo 67, la suite *Kébec* sera remplacée par *Le Mardi Gras* relatant l'histoire de Rose Latulipe dans un costume de 1850 inspiré des œuvres de Cornélius Kriehoff.

des balais. Les danseurs y étaient visuellement divisés en deux groupes par deux costumes différents décrits dans le programme de 1966 comme étant respectivement les costumes de l’Île-aux-Coudres et du Saguenay (Feux Follets 1966, n.p.).⁵¹ Le costume de l’Île-aux-Coudres porté par les Feux Follets a été créé à partir d’informations que Cartier dit avoir récolté là-bas (2017). Il se compose d’une robe pâle à fins motifs, d’un jupon rouge brodé de fleurs, d’une cape bleue, d’un tablier à larges bandes bleues et fines lignes rouges et d’une capeline blanche. Si ces éléments sont familiers, c’est qu’ils sont identiques à ceux relevés par Doyon et illustrés en hors texte de son article sur le costume de Charlevoix. Il ne faudrait pas croire que Cartier est dans l’erreur lorsqu’il dit l’avoir trouvé sur l’Île. Il pourrait plutôt s’agir du phénomène de prise de connaissance des informations à performer dont il était question au chapitre précédent. Avec l’article de Doyon ayant paru en 1947 et avec la diffusion des cartes postales montrant ses costumes (Ill. 6 et 7), il n’est pas surprenant que les gens de l’Île-aux-Coudres aient accepté ces résultats comme étant leur costume régional et que, par la suite, ils rediffusent ces informations sans savoir que leur provenance est liée aux Archives de Folklore de l’Université Laval. Di Genova se retrouve dans une situation semblable lorsqu’il se rend à l’Île pour se renseigner auprès d’une tisserande sur les traditions locales et pour la production d’un nouveau costume. En tentant d’en savoir plus, il découvre que la tisserande opère d’après les informations et les idées données par un certain M. Renaud, directeur artiste de la troupe de danse Marie-Calumet de Montréal (Di Genova 2017). Ces deux situations exemplifient clairement l’invention des traditions et la manière selon laquelle elles se cimentent.

Dérivé du costume de Charlevoix, les Sortilèges adoptent comme premier costume, en 1967, un ensemble dit « du dimanche de Chicoutimi vers 1850 » pour leurs performances en septembre à Expo 67 (Ill. 11). Le costume est défini par la troupe comme étant le résultat des recherches d’une couturière française, Réjane Rodrigue, que des danseurs des

⁵¹ En jetant un coup d’œil aux costumes sur les photos de la *mosaïque canadienne* (Ill. 8), on peut voir que les costumes de femmes avec les corselets rouges et les coiffes « couronnes » sont très semblables aux costumes créés par madame Maltais pour le centenaire de Saguenay en 1938 (Ill. 9). Le costume des hommes, qui n’est pas illustré dans le cahier spécial de *La Presse*, reprend les couleurs privilégiées par madame Maltais soit le vert représentant la forêt, le jaune représentant la moisson, le rouge représentant la Foi et le gris représentant l’Industrie et le Commerce (*La Presse*, 3 septembre 1938, hors texte). Ces quatre couleurs sont clairement mises côte-à-côte sur la ceinture des hommes. Ce sont d’ailleurs les mêmes couleurs qui ornent le drapeau du Saguenay-Lac-Saint-Jean adopté la même année (CRESLSJ 2011).

Sortilèges auraient rencontré par hasard dans le Vieux-Montréal (Di Genova 2012, 329). Elle se spécialisait dans la recherche de modèles pour la confection de poupées habillées en costume traditionnels⁵² et avait déjà collaboré avec l'ensemble Moromaguy vers 1960 pour un costume de Gaspésie de style 1780 (Landry, comm. pers.). La similitude entre le costume de Charlevoix et celui dit de Chicoutimi, pour Di Genova, proviendrait du fait que le Saguenay a été colonisé par les gens de Charlevoix. Le costume se compose chez la femme d'une coiffe, d'une robe foncée fleurie, d'un foulard, d'un jupon brodé et de culottes bouffantes blanches (*bloomers*). Chez l'homme, il se compose d'une chemise blanche, une boucle noire au cou, une veste croisée bleue, des culottes (*knickers*) noirs, des bas blancs ainsi que d'une ceinture et des jarretières fléchées. Ces dernières sont d'ailleurs mentionnées par Doyon dans son article sur Charlevoix comme un article étant également utilisé par les femmes pour retenir leurs bas (1947, 188). Nous reviendrons sur la coiffe, la ceinture fléchée et les culottes dans une section subséquente. Penchons-nous d'abord sur le motif fleuri de la robe des femmes. Doyon parle de robes « d'indienne aux imprimés délicats » (1947, 186), mais la finesse du motif devient un problème sur scène. Effectivement, lorsqu'en 1967 les Sortilèges choisissent un motif fleuri pour leur costume, ils se rendent rapidement compte que de loin les fleurs deviennent des pois. Ils ajustent donc le tir en choisissant un motif plus gros que celui qui aurait été utilisé dans le cas d'une reconstitution (Di Genova 2017). L'exactitude historique est donc parfois révisée afin de satisfaire des contraintes scéniques. Un autre élément notable de cette robe est son fond noir. Di Genova et son équipe de l'époque l'avait adopté dans un esprit de nordicité : on voyait dans le Canada, et peut-être plus précisément dans le Saguenay, une société définie par le froid et le Nord tout comme le sont les pays scandinaves comme l'Islande, la Norvège et la Finlande dont les costumes sont généralement sombres pour mieux capter la chaleur du soleil (2017). Cette idée, qui n'a par contre pas été perpétuée dans les autres costumes de l'ensemble, est assez révélatrice d'un lieu commun dans l'étude des costumes nationaux. L'historienne du costume Joan Lawson mentionne que les costumes de groupes culturels ont des caractéristiques similaires à ceux d'autres groupes vivant des vies similaires, ayant

⁵² Pour plus de détail sur la mode des poupées en costume folklorique au vingtième siècle, voir Perlès, Valérie. 2010. « La poupée folklorique, cristallisation d'un regard sur les régions : du spécimen ethnographique au cliché touristique » dans *Les costumes régionaux : entre mémoire et histoire*, édité par Jean-Pierre Lethuillier, 157-168. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

le même travail ou ayant des ancêtres communs (1972, 35). Cela s'imbrique parfaitement dans l'idée du paysan comme produit de son territoire : des terres semblables donnent des paysans semblables, du moins selon cette logique. Ce n'est qu'en 1977, pour fêter leur 10^e anniversaire que les Sortilèges produiront leur « véritable » costume de Charlevoix en collaboration directe avec Doyon.⁵³⁵⁴

Grand nombre d'ensembles choisirent de suivre pour leur costume féminin l'exemple de l'illustration hors texte de Doyon et plus précisément la version proposée par les Feux Follets. Comme dans l'illustration de Doyon, les Feux Follets, les Sortilèges, les Mutins, les Bons Diabes, Manikoutaï, les Pieds Légers, et les Chamaniers ont retenus la robe pâle à fins motifs, mais ont optés pour la cape bleue à l'image des Feux Follets plutôt que la noire illustrée par Doyon. Les cinq premiers ont également choisi le tablier rayé bleu et rouge alors que les deux autres ont retenu le tablier rayé bleu et blanc. Tous les ensembles, et cela inclus également les Éclusiers, les Petits Pas Jacadiens et Mackinaw, portent la coiffe de toile blanche. Ces trois derniers ont par contre adoptés la robe d'indienne foncée au motif floral comme c'était le cas pour le costume de Chicoutimi des Sortilèges. Les Éclusier et les Petits Pas Jacadiens, suivant le modèle des précédents, ont également choisi un autre tablier. Ils sont aussi allés puiser dans l'article de Doyon afin de prendre le tablier blanc du dimanche garni de dentelle dans le bas. Chez les Éclusiers, ce choix a été fait dans le but de créer une seconde version du costume permettant d'exploiter les particularités régionales décrites par Doyon. Au sein des Éclusiers, la version du costume de Charlevoix pour laquelle est porté le tablier blanc est nommée costume « de Baie-Saint-Paul » et

⁵³ Un costume de Beauce et un costume de l'Île d'Orléans ont également été produit cette année-là (Fond d'archives Sortilèges SS2, D1)

⁵⁴ La correspondance entre cette dernière et Isabelle Robidas, responsable de la recherche et de la documentation aux Sortilèges à l'époque, est révélatrice de certains aspects de la méthodologie des ensembles et de celle de Madeleine Doyon à leur égard (Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/C1). Premièrement, on voit dans les questions de Mme Robidas un besoin relié à l'aspect pratique des costumes qui manque généralement des textes théoriques universitaires. Par exemple, Doyon écrit dans son article sur le costume de Beauce que le corsage est tenu fermé non pas par des boutons, mais par des épines d'aubépine (1946, 118) et Mme Robidas s'enquiert de la manière exacte dont elles étaient utilisées. Doyon répond que l'on rabattait les bords du corsage un sur l'autre et que l'on les épinglait avec l'aubépine comme on le ferait avec des aiguilles de métal. Toutefois elle est consciente des problèmes que la pointe des aiguilles engendrerait et propose alors comme solutions alternative la pose d'une fermeture éclair invisible et les aiguille d'aubépine décorative avec la pointe cassée ou la pose de boutons « à écaille » (nacrés) qui pouvaient être achetés à l'époque. Les Sortilèges choisirent de cacher complètement la boutonnière (Ill. 12).

surnommée « bleu chic » puisqu'il s'oppose au costume dit de l'Île-aux-Coudres surnommé « bleu *cheap* » qui consiste en la même blouse et de la même jupe marine fleurie, accompagnées cette fois par un grand tablier beige à carreaux qui s'enfile comme une chemise et qui est boutonné à l'arrière. Il correspond ainsi à la description qu'en fait Doyon tout en spécifiant qu'il était typique de cette île. Il s'agit alors d'une différenciation au sein de la région selon la géographie (la ville et la campagne) et l'activité (la semaine et le dimanche).

2.3.3 : La coiffe et la ceinture fléchée : les stéréotypes genrés du costume canadien-français

Comme dans toute société occidentale traditionnelle, les rôles des genres sont bien définis et le costume renforce ces rôles. Avec la société patriarcale et religieuse qu'est le Québec du dix-neuvième siècle comme référence, les ensembles de danse ont reproduit plusieurs stéréotypes genrés dans leurs costumes. Chez l'homme on parle de la ceinture fléchée comme statut de pouvoir et la culotte comme morceau typique masculin. Chez la femme on parle du jupon comme indicateur social, et de la coiffe et des culottes longues comme symboles de pudeur féminine. Le costume masculin a toujours été une zone grise pour les ensembles folkloriques. Madeleine Doyon ne le décrit ni dans son article sur le costume de Beauce ni dans celui sur le costume de Charlevoix.⁵⁵ Le vide laissé concernant le costume masculin des régions de Beauce et de Charlevoix a été rempli par une série d'informations rapatriées à droite et à gauche dans des illustrations et gravures d'époque ainsi qu'à travers d'éléments stéréotypés du costume traditionnel.

L'élément le plus iconique de tout le répertoire vestimentaire canadien est sans aucun doute la ceinture fléchée que l'on peut voir portée avec le costume de Charlevoix par les Éclusiers, les Bons Diables, les Petits Pas Jacadiens, Mackinaw, les Pieds Légers et les

⁵⁵ Une recherche dans le fond Madeleine Doyon-Ferland des archives de Folklore de l'Université Laval nous permet de voir que sans entrer en profondeur comme elle le fait avec le costume féminin, Doyon décrit le costume masculin dans des conférences et dans des correspondances lorsqu'on lui demande. Elle fut elle-même confrontée à ce problème lorsqu'elle entreprend d'habiller la troupe Les Folkloristes de Simone Voyer. Elle avait également prévu de faire une carte postale du costume masculin d'été de Saint-François de Beauce (Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/D1/1 boîte 8) (Ill. 13) et c'est probablement parce qu'il n'a pu être diffusé de cette manière qu'il n'a pas eu le même succès que la version du costume féminin de Charlevoix illustré sur la carte postale (Ill. 7).

Sortilèges, pour ne nommer que ceux-là.⁵⁶ La ceinture fléchée occupe un grand espace dans l'imaginaire folklorique canadien-français, Métis et autochtone. L'origine exacte de la technique reste à ce jour un mystère.⁵⁷ À la base une pièce utilitaire qui servait à fermer les capots des hommes l'hiver⁵⁸, elle tire sa dimension symbolique pour les Canadiens-français dans la Révolte patriote de 1837-38 et pour les Métis dans les rébellions du Nord-Ouest en 1884 avec Louis Riel comme figure de proue (Genest Leblanc 2003). La technique du fléchée est unique au territoire Nord-Américain de par l'utilisation des fils de chaîne qui au fil de l'ouvrage deviennent fils de trame créant ainsi le motif de base du chevron. Comme cette technique est longue, demandante et donc dispendieuse, plusieurs ensembles ont plutôt recours aux ceintures fléchées tissées à la machine avec des fils de trame et de chaîne indépendants. Ce type de ceinture était au dix-neuvième siècle tissé dans les usines anglaises et destiné à la revente au Canada (Genest Leblanc 2003). L'utilisation de ces « fausses » ceintures fléchée peut être vue comme un manque d'authenticité, mais réellement le pouvoir n'est-il pas dans le symbole? Les lainages utilisés par les ensembles pour leurs costumes ne proviennent pas tous du Québec et sont plutôt des symboles de « l'étoffe du pays »⁵⁹ célébrée par les Patriotes. De la même manière, les ceintures tissées à la machine évoquent le savoir-faire ancestral. Comme il en a déjà été question à plusieurs reprises et il le sera encore, les ensembles ne visent pas la reconstitution historique, mais bien l'évocation symbolique. Il est intéressant de noter que la ceinture fléchée n'échappe pas non plus à la régionalisation : on parle de ceinture de l'Assomption, de Charlevoix ou d'Acadie dépendamment du motif tissé et ce malgré l'absence d'une réelle distinction dans la pratique du fléché dans ces régions. Il s'agirait ici d'un autre exemple de volonté de régionaliser la pratique traditionnelle au Québec.

⁵⁶ Le fléché, c'est-à-dire la technique de tissage avec les doigts, a d'ailleurs été classée « Élément du patrimoine immatériel » par le ministère de la Culture et des Communications en janvier 2016.

⁵⁷ Marius Barbeau clame que la technique du tissage est autochtone, mais Genest-Leblanc le réfute catégoriquement (2003). Ce débat est pour une autre étude.

⁵⁸ Il est intéressant de noter le transfert de fonction et de genre qu'a subit la ceinture fléchée lorsqu'elle a été rapportée en France par des pêcheurs. Dans le pays paludier de la presqu'île guérandais (Loire-Atlantique), par exemple, elle était offerte en cadeau aux femmes qui la portaient aux hanches et l'utilisaient pour soulever leur jupe et jupon les empêchant ainsi de trainer dans l'eau lors de la culture du sel (Breny comm. Pers. 2017) (Ill. 14).

⁵⁹ On voit une résurgence pour la demande des étoffes du pays comme le lin ou le lainage dans les années 1930 et 1940, mais sans la connotation patriotique qu'elle avait à l'époque des Patriotes (Hamel 2004, 104).

Un autre élément vestimentaire répandu chez les ensembles est la culotte, aussi appelée *knickers* ou pantacourts.⁶⁰ À la fin du dix-huitième siècle, la Révolution française cause une brisure à plusieurs égards et la mode est particulièrement affectée. Les idéaux égalitaires de la Révolution semblent s’incarner dans les « Sans-culottes », ces hommes issus des milieux ouvriers portant le pantalon. Les classes supérieures adoptent également le pantalon dans le but de se distancier de la noblesse de l’Ancien Régime. Cette nouvelle mode traverse l’Atlantique et on ne voit plus les culottes que chez les jeunes garçons au Québec au dix-neuvième siècle. Toutefois, les ensembles folkloriques favorisent son usage dans leurs costumes régionaux pourtant issus du dix-neuvième siècle. Dans le cas du costume de Charlevoix, bien que les Feux Follets et les Sortilèges aient adéquatement choisi le pantalon pour leur costume masculin, les troupes plus récentes ont, à ma connaissance, toutes adopté la culotte, à l’image du costume de Chicoutimi des Sortilèges, qui est après tout un dérivé du costume de Charlevoix. C’est le cas des Pieds Légers, des Chamaniers, des Éclusiers, de Mackinaw, des Bons Diables, des Petits pas Jacadiens et des Mutins. Ce choix d’adopter la culotte peut provenir de plusieurs idées. Il est possible que cela découle d’une volonté de pittoresque. La culotte, de par sa vétusté serait l’équivalent des corselets pour la femme : un élément indubitablement lié au passé lointain. Anne-Marie Thiesse relève un procédé similaire avec l’usage du Kilt en Écosse, des *lederhausen* bavaroises et des culottes bouffantes bretonnes. Pour créer le costume traditionnel, on abandonne le pantalon résolument moderne en apparence au profit d’un vêtement plus court (2001, 199). Dans la rhétorique intemporelle liée au costume régional et national, la rectitude historique n’est pas toujours rigoureusement observée si elle sert le message principal. Il est également possible qu’elles soient une erreur basée sur les illustrations du dix-neuvième siècle dans lesquelles on voit l’habitant avec des bottes sauvages donnant l’impression que le pantalon arrête aux genoux. Dans un cas comme dans l’autre, je crois

⁶⁰ Le terme *knickers* est utilisé, en parallèle du terme culotte, dans les ensembles de la région de Montréal ainsi que ceux de Saint-Hyacinthe et de Drummondville. Pantacourt est utilisé dans l’ensemble Manigance de Beauce. Une étude plus approfondie pourrait être faite afin de cartographier les termes relatifs au costume et l’infiltration de termes anglophones, mais il semble que l’usage de terme anglais va de pair avec la concentration de la population anglophone.

que la répétition de ce motif d'un ensemble à l'autre à partir des années 1960, et ce sans base historique,⁶¹ nous positionne devant une des traditions inventées par les ensembles.

Les stéréotypes du costumes québécois, qu'ils soient réels ou imaginaires ont également eu des répercussions sur la garde-robe féminine. La coiffe, souvent désigné par des québécismes comme *bonnette* ou *capine* a couvert la tête des danseuses des ensembles de 1951 à aujourd'hui, souvent à leur grand déplaisir. L'influence du modèle français se fait particulièrement sentir ici comme on peut le voir dans la coiffe aérienne des Sortilèges pour leur costume « de Chicoutimi » (Ill. 11). Elles sont parfois calquées sur les modèles décrits par Doyon comme la coiffe aux longues attaches décrite dans son article (1947, 184) et reprise à l'identique par la majorité des ensembles pour leur costume de Charlevoix. Parfois elles sortent de l'imagination du directeur artistique, comme la coiffe du costume de l'Île d'Orléans des Éclusiers qui n'est là que parce que la bonne canadienne doit couvrir sa tête par modestie et devient alors un rappel visuel du tablier par sa couleur et son motif brodé (Ill. 15).⁶²

Selon les recherches de Doyon, la pièce la plus « artistique » (1946, 119) chez la femme canadienne-française, étant une autre pièce clé dans sa pudeur,⁶³ est son jupon brodé. Elle raconte qu'il existait une rivalité entre les femmes de Saint-François de Beauce et celles de

⁶¹ La réponse généralement obtenue lorsque qu'il m'est arrivé de poser des questions à un directeur artistique ou à une couturière sur l'inspiration d'une ou de plusieurs éléments de costume est qu'il a été inspiré d'une gravure et ce sans spécification sur l'auteur, la provenance ou l'époque de cette dernière ce qui rend très difficile la comparaison avec les sources primaires.

⁶² Le chapeau de paille à large bord, illustré dans une des cartes postales du costume de Beauce (Ill. 16) est un autre accessoire populaire et « typique ». En plus d'être mentionné par Doyon, on le retrouve sur plusieurs illustrations d'artistes du dix-neuvième et début du vingtième siècle. On peut le voir dans les illustrations pour le roman *Maria Chapdelaine* par Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (*Maria au râteau* (1916)), la gravure *Le Saint-Laurent, à Montréal* (1841) de William Henry Bartlet, des peintures de Cornélius Krieghoff comme *A private conversation* (n.d.) ou *Violoneux et garçon giguant* (n.d.) et les illustrations d'Edmond Joseph Massicotte comme *La fenaison au Canada* ou *Le four* (1912). Le costume de l'Île d'Orléans porté par les danseurs de l'OBT à Saint-Louis en 1948 devait être accompagné d'une capeline blanche pour les danseuses qui l'ont remplacée par un chapeau de paille (Auclair, correspondance personnelle). Puisque les chapeaux à large bord, comme ceux que l'on portait aux champs pour se protéger du soleil, prennent dans le vent, la plupart des ensembles choisissent de le porter dans le dos pour faire référence au costume de travail agricole sans avoir les problèmes liés à son port sur scène en dansant. On peut d'ailleurs voir les danseuses de l'OBT le porter de cette manière (Ill. 2).

⁶³ Cette idée de la pudeur féminine est aussi renforcée par le port de culottes longues (*bloomers*), à tort appelés cotillons par plusieurs ensembles, sous le jupon. Le terme cotillon est dérivé du mot cotte faisant référence au jupon de la paysannerie médiévale. Au début du dix-huitième siècle apparaît une nouvelle danse accompagnée d'un refrain chanté allant comme suit : « Ma commère quand je danse / mon cotillon va-t-il bien ? ». C'est en référence à ce morceau féminin que ce type de danse prendra le nom de cotillon (Chartrand 1997).

Saint-Joseph à savoir lesquelles avaient le plus beau et le plus riche jupon brodé. Ces comparaisons avaient lieu lors des soirées de dansantes qui unissaient les deux paroisses (Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/D1/1 boîte 7). Dans les ensembles de danse traditionnelle circule l'idée selon laquelle la qualité et la richesse de la broderie d'un jupon serait indicatrice du montant de la dote qui irait avec la fille à marier. Cette information, à ma connaissance, n'est pas citée ailleurs, mais suit une logique économique probable. L'Économie a tendance à tout commodifier alors que la Culture a tendance à réduire cet état. Ce faisant, les biens matériels oscillent vers et contre un état de commodité (1986, 17). Appadurai parle du passage des biens matériels d'un état à un autre comme étant des phases dans la « vie » de cet objet. C'est le cas du fil à broder sur le jupon du costume de Beauce, que Madeleine Doyon décrit (1946, 118). Si l'on considère la définition marxiste donnée par Appadurai des commodités, c'est-à-dire un produit destiné à l'échange, ces fils sont à l'origine des commodités ayant une valeur monétaire liée à leur rareté et à la finesse de leur matériau. Cette valeur monétaire se transforme en valeur sociale une fois brodé sur le jupon le faisant passer d'une commodité à un ornement puisque sa valeur n'est plus liée à son potentiel d'échange (1986, 6). La valeur ornementale et sociale se trouve également à être augmentée par la qualité de la broderie puisque cette dernière est associée à un savoir-faire. Selon les dires qui circulent dans le milieu folklorique, le statut social de la femme beauceronne semblerait passer par la richesse, en quantité et en qualité, des ornements sur son tablier et son jupon brodé. Les ornements deviennent indicatifs de la richesse de la famille de la femme et donc de son rang. Cette reconnaissance de valeur provient d'une part d'une connaissance de la valeur marchande des broderies, de la connaissance technique liée à la broderie fine et d'une autre part de la connaissance des règles sociales entourant l'équivalence entre richesse économique et élévation sociale (Appadurai 1986, 42). D'un point de vue ethnographique, il devient alors étrange d'uniformiser les costumes sur scène puisque cela sous-entend une richesse équivalente pour toutes les femmes. Cependant, d'un point de vue artistique, l'uniformisation n'a pas pour objectif de servir la « véracité » historique. Le jupon brodé suit une autre logique qui n'est pas traditionnelle. En effet, lorsque l'on regarde les broderies illustrées par Doyon et l'exemple conservé dans son fond d'archives à l'université Laval, elles sont bien moins élaborées que celle réalisées par plusieurs ensembles. L'exposition des ensembles folkloriques aux costumes aux

broderies complexes et nombreuses d'Europe de l'est lors de festival a créé un désir de rivaliser avec les brodeuses hongroises et ukrainiennes. Cette surenchère est non sans rappeler celle qui avait lieu entre les femmes beauceronnes mentionnée par Doyon. Il est important de spécifier que l'exposition aux costumes internationaux n'est pas que purement visuelle. La majorité des ensembles folkloriques au Québec présentent également du répertoire international dans leurs spectacles rendant perméable la frontière entre danses et costumes québécois et internationaux.

Le costume régional est une donnée centrale chez les ensembles de danse folklorique, qu'il soit basé sur des données ethnographiques comme ceux inspirés par le travail de Madeleine Doyon et de Nora Dawson, ou qu'il soit créé de toutes pièces à partir de morceaux stéréotypés du costume canadien. Il est possible de trouver des costumes nommés d'après d'autres régions du Québec dans tous les ensembles. Parfois, ces noms sont donnés aux costumes parce qu'ils sont utilisés pour des danses portant ce nom, comme c'est le cas pour le costume dit « Hautes-Laurentides » (Ill. 21.1) chez les Éclusiers qui, à vrai dire est un costume historique prenant son inspiration dans les habits des paysans dans la première décennie du vingtième siècle. Dans d'autres cas, les costumes sont le résultat d'une recherche de la part du directeur artistique ou de l'équipe de couture auprès de musées. À partir des résultats obtenus, une synthèse est créée (ou une reproduction intégrale est faite) et est régionalisée. C'est le cas du costume de l'Ile-aux-Grues de l'ensemble Mackinaw.

Derrière les initiatives de Doyon et de Régor réside une recherche identitaire qui surpasse le cadre de la région. Dans les deux cas, il s'agissait de trouver l'identité vestimentaire des canadiens-français à travers l'histoire et le territoire. De manière similaire, bien que ce soit techniquement la région qui est l'espace investi par les ensembles, c'est un discours national qui est véhiculé. À la manière de Barbeau et de l'école ethnologique de l'Université Laval dans la première partie du vingtième siècle, la région, par métonymie, est une porte d'entrée pour investiguer la Nation. À l'opposé d'un groupe comme LADO qui n'utilise ses costumes régionaux que pour les suites dansées de ces régions, les ensembles québécois se permettent de les utiliser pour toutes sortes de suites traditionnelles et inventées, confirmant leur usage métonymique. Les ensembles folkloriques avec leurs

images intemporelles du paysan nous rappellent cette époque où « au pays de Québec rien n'a changé » (Hémon 1980, 198).

3. Le Québec historique

L'image de la Nation n'est pas que régionale et intemporelle. De grands et de petits moments ont marqué l'imaginaire collectif québécois. Ce chapitre se propose d'explorer trois moments de l'histoire du Québec qui ont été particulièrement investis par les ensembles de danse folklorique pour leurs costumes et qui possèdent leur propre système de références. La différence entre le costume historique et le costume régional est assez simple. Le costume historique est généralement relié à une classe sociale et à une époque donnée. Grâce aux différentes sources historiques, il devient possible d'établir ce que telle classe portait à telle époque et à tel lieu. Le costume régional quant à lui prétend exposer la nature, l'essence d'une culture régionale ou nationale, et ce, hors du temps (Thiesse 2001, 196). De plus, il n'est pas nécessairement relié aux activités courantes comme le costume historique puisque sa fonction est symbolique. Selon sa rhétorique, le costume folklorique est revêtu dans le contexte de fêtes ou de célébration patriotique (Thiesse 2001, 196). Les costumes présentés dans ce chapitre se réclament donc d'une période en particulier et servent souvent à nourrir une approche plus narrative de la danse traditionnelle. Dans un premier temps, le mythe fondateur de l'identité Canadienne-française sera abordé au travers des costumes de la période de la Nouvelle-France (1534-1763). Dans un second temps, la facette urbaine et bourgeoise de la société Québécoise sera explorée grâce aux costumes de ville de la Belle Époque (1879-1914). Dans un dernier temps, le destin des participants à l'exode rural sera investigué par les costumes ouvriers du second quart du vingtième siècle.

3.1 « L'identification des grands ancêtres » : La Nouvelle-France et les peuples fondateurs

Lors du précédent chapitre, nous avons porté notre attention sur l'importance de la figure du paysan dans l'imaginaire nationaliste et sur la manière dont les ensembles de danse traditionnelle ont concrétisé ses aspirations. Dans cette première section du troisième chapitre, nous revenons sur la notion des « Grands Ancêtres » d'Anne-Marie Thiesse abordée lors de notre discussion sur le nationalisme en Occident.

« Tout acte de naissance établie une filiation » (2001, 21). C'est ainsi que commence la première partie de son livre. Par cela nous pouvons comprendre que lorsque les États-Nations proclament leur naissance, ils se doivent d'établir leur généalogie afin de trouver les ancêtres desquels ils partent. Contrairement au classicisme où les grands d'Europe se revendiquaient de la culture Antique grecque et romaine, l'Europe du Romantisme se réclame des peuples « barbares » qui occupaient le territoire avant l'expansion de l'Empire romain.⁶⁴ Cette même logique territoriale s'applique dans le cas de la recherche des grands ancêtres au Canada français. Tel que mentionné précédemment, les canadiens-français voient en la Nouvelle-France un âge d'or et le moment de fondation de leur Nation. Parmi toutes les identités fondatrices du Québec, les canadiens-français possédaient une attache particulière avec l'Ancienne France. Après l'échec des Rébellions de 1837-38, le territoire national qui semblait à porter de main devient une impossibilité. Les auteurs canadiens-français se mettent à fabuler dans leur écrit à propos d'une époque plus glorieuse, celle de l'Amérique française où la Nouvelle-France, à son apogée, occupait la majeure partie de l'Amérique du Nord : de la Baie d'Hudson au golfe du Mexique et de l'Atlantique à l'actuelle Alberta (Gauthier 2006, 6).

C'est dans cette culture de l'exaltation du passé que l'Hôtel du Parlement de Québec est construit (1877-1886) en tant que monument de célébration à cette époque. Son style Second Empire est un rappel de la Mère Patrie et est à son tour une référence au style architectural sous Louis XIV. Sa façade, dont l'objectif est d'être un « monument à la gloire des femmes et des hommes qui ont marqué l'histoire du Québec et de l'Amérique française » (Assemblée Nationale du Québec 2015, n.p.), est ornée de statue de grands héros français et canadiens-français de l'époque de la Nouvelle-France.⁶⁵ L'apologie de la

⁶⁴ La situation est différente par contre pour l'Italie et la Grèce pour qui les ancêtres sont à l'origine de la culture Antique.

⁶⁵ Sur les 26 statues qui ornent la façade de l'hôtel du parlement, dix-sept sont des héros de la Nouvelle-France (15 hommes et 2 femmes), deux sont des groupes allégoriques (La Poésie et l'Histoire ainsi que la Foi et la Patrie), un est un héros canadien français de la guerre de 1812 (Salaberry qui avait vaincu les Américains à Châteauguay), quatre sont anglais ou canadiens-anglais (Guy Carleton, baron de Dorchester et James Bruce, Lord Elgin sont reconnus pour avoir été des gouverneurs anglais « indulgents » envers les francophones, James Wolfe est le général vainqueur de la bataille des Plaines d'Abraham et Robert Baldwin fut un premier ministre du Canada-Uni allié de Louis-Hyppolite Lafontaine dans l'obtention de la responsabilité ministérielle au Canada) et deux sont des hommages aux premières nations sous la forme d'un groupe sculpté d'autochtones anonymes représentant *La halte dans la forêt* et d'un *Pêcheur à la nigogue* (Assemblée Nationale du Québec 2015).

Nouvelle-France ne s'arrête pas là. Le salon rouge, anciennement salle du conseil législatif, présentait jadis la toile *L'arrivée de Champlain à Québec* (1904) qui fut remplacée en 1926 par *Le conseil souverain* de Charles Huot. Ces œuvres célèbrent toutes deux les grands personnages de cet âge d'or.⁶⁶

L'importance de cette époque transparait dans le costumier des ensembles folkloriques. Effectivement, malgré le fait que les costumes de Nouvelle-France sont rarement utilisés, la majorité des ensembles en possède un. La période historique de la Nouvelle-France couvre plusieurs styles vestimentaires passant de la Renaissance avec François 1^{er} au Rococo de Louis XV. Cependant la période investie par les ensembles est celle du centenaire compris entre l'arrivée des Filles du Roy en 1663 et la Proclamation Royale cédant le territoire à la Grande-Bretagne en 1763. Cette période est divisible en deux grands styles vestimentaires⁶⁷ soit le style baroque de Louis XIV et le style rocaille de Louis XV. Ils ont tous les deux été une source d'inspiration, parfois même simultanément.

Les Feux Follets mènent encore une fois par l'exemple en introduisant ce genre de costume, ce que ne feront jamais les troupes de Simonne Voyer et de Madeleine Doyon qui resteront attachées aux costumes régionaux. L'introduction de costumes historiques au sein de la *mosaïque canadienne* par leur suite de Nouvelle-France et celle de *La ruée vers l'or* donnait du relief à un spectacle autrement ancré dans le flou historique que créent les costumes régionaux et nationaux. Les Sortilèges reprendront le costume de Nouvelle-France en 1974 en le développant en deux versions : une version dite bourgeoise suivant la mode Française du dix-septième siècle et une version paysanne plus simple et à l'image stéréotypée des paysans de la Nouvelles-France.⁶⁸ Par la suite, les Danseurs du Saint-Laurent, les Petits Pas Jacadiens, Mackinaw et les Pieds Légers ont également ajoutés ce genre de costume à leur répertoire.

⁶⁶ <http://www.assnat.qc.ca/fr/visiteurs/125-parlement/capsules.html>

⁶⁷ On pourrait parler de trois styles dans les faits puisqu'une période de transition a lieu dans le costume en France entre 1690 et 1730, mais ce moment n'est pas exploité par les ensembles.

⁶⁸ On peut voir qu'il a été plus difficile de trouver des sources pour le costume paysan qui ressemble au costume acadien des Feux Follets pour la femme et à un costume générique du dix-neuvième siècle pour l'homme.

Aucun ensemble ne semble, par contre, avoir autant investi l'époque que les Éclusiers qui en font la source d'inspiration de leur costume en 1984, 1985⁶⁹, 1991, 1996, 1999 et 2015 (Ill. 17.1-6). Les versions de 1984 et de 1991 sont inspirées par la mode sous Louis XIV soit celle de la seconde moitié du dix-septième siècle, alors que ceux de 1985, 1996 et 2015 sont basées sur les habits des canadiens du dix-huitième siècle. Le costume de 1999, qui est présentement utilisé par les Éclusiers pour leur suite de Nouvelle-France qui est composée de deux danses baroques, ne semble pas choisir de période précisément. Étant fait à partir du costume de 1996 modifié, la jupe de la femme a été relevée à l'avant pour dévoiler un jupon rayé et la coiffe a été remplacée pour un modèle typique de la seconde moitié du dix-septième siècle amenant ainsi le costume clairement dans cette première période. Par contre, les modifications faites au costume de l'homme l'ont par contre gardé au dix-huitième siècle avec l'ajout de la longue veste et surtout l'ajout d'un tricorne avec les culottes étroites que l'on ne voit pas apparaître dans la mode française avant les années 1690 lors d'une période de transition vers le nouveau style rocaille qui triomphera après le décès de Louis XIV en 1715 (Fitzhugh Millar 1990, 34). L'anachronisme des costumes au sein du couple n'empêche toutefois pas le public de comprendre l'action sur scène ni la référence à l'époque de la Nouvelle-France. C'est un autre exemple de la marge d'inexactitude historique que les ensembles ont dans leurs propositions scéniques. Tant que la proposition n'est pas trop absurde et qu'elle est claire, le public est prêt à accepter ce qu'on lui présente. Le théâtre et les autres arts de la scène profitent d'un « contrat » semblable avec leur public qui suspend ses croyances et attentes au profit de son plaisir de suivre la proposition scénique.

Une autre identité fondatrice fréquemment représentée au sein des ensembles folkloriques est l'Autochtone. J'utilise ce terme de manière générique puisque c'est généralement la façon dont ces peuples sont représentés c'est-à-dire sous sa forme essentialiste. Une exception notable à cela est proposée par les Feux Follets pour le spectacle de la *mosaïque canadienne*. Plutôt que de présenter un numéro dans le spectacle exposant les traditions autochtones en général, Cartier inclut des danses Inuits du Grand Nord, Kwakiutl de la Colombie-Britannique, Cries des provinces des Prairies et Métis des Laurentides. Les

⁶⁹ Le costume dit de Mauricie est un don de l'ensemble les Loups Garous à leur fermeture.

danses ont également été collectées et reprises avec la permission des peuples autochtones concernés et les costumes réalisés dans les réserves d'origine des danses (Cartier 2017).

La présence des costumes des peuples autochtones au sein des costumiers des ensembles est souvent vue comme un hommage fait aux Premières Nations. Malheureusement, elle peut devenir rapidement problématique. L'anthropologue Gillian Bottomley remarque que : « Representation itself implies a kind of power, the power to define, to describe, to act on behalf of someone else » (Cité dans Shay 202, 2). Les ensembles de danse traditionnelle au Québec font partie du groupe culturel dominant dans leur province soit les canadiens-français. Ce faisant, ils occupent une place privilégiée sur la scène culturelle. De cet espace privilégié, les ensembles qui proposent des suites autochtones prennent contrôle du script et il est important de s'assurer que la position de privilège ne renforce pas le rapport de force. La représentation d'une culture par une autre est souvent plus indicative de la perception de la culture dominante sur la culture dominée que de cette dernière. La représentation primitiviste et ritualiste des autochtones par les troupes québécoises est représentative de la vision passéiste que le Québec entretiens envers ces peuples. Cela équivaut à perpétuer, de manière inconsciente, le contrôle hégémonique de la culture blanche sur les cultures autochtones.

Que ce soit pour le costume autochtone ou pour celui de Nouvelle-France, il faut garder en tête que leur utilisation en dit plus long sur la culture de celui qui en fait usage que sur la culture référée. Les messages que l'utilisateur désire véhiculer teintent la représentation.

3.2 Entre reconstitution et création : le cas du « costume de 1900 »

Jusqu'aux années 1970, l'identité canadienne française diffusée par les ensembles folkloriques est assurément rurale. À l'exception des quelques costumes bourgeois de Nouvelle-France, qui en fait représentent les élites françaises en sol canadien, le Peuple est défini par sa qualité de paysan travaillant la terre et est apparemment déconnecté de la mode urbaine.⁷⁰ En 1974, les Sortilèges montent une chorégraphie basée sur la valse

⁷⁰ Madeleine Doyon entretient d'ailleurs cette pensée à travers ses écrit (1946, 116) et ce malgré les éléments qu'elle a trouvés lors de ses collectes. On peut voir dans son fond aux Archives de Folklore de l'Université Laval des pièces qu'elle a récoltées dans ses recherches et plusieurs de ses morceaux sont

lancier, un dérivé du quadrille lancier d'origine anglaise créé en 1817 et atteignant le sommet de sa popularité autour de 1900. Elle était particulièrement dansée dans la région de Montréal (Voyer et Tremblay 2001, 93-94). Les costumes paysans qu'ils possédaient déjà ne semblaient pas correspondre à l'esthétique demandée pour une telle danse et c'est de cette manière qu'ils ont commencé à se questionner sur leur identité folklorique en tant que Montréalais (Di Genova 2017). Leurs recherches les ont menés à investiguer le Parc Sohmer (1889-1919), un haut lieu de la culture urbaine de la Belle Époque à Montréal.⁷¹ Si, avant son ouverture en 1889, d'autres endroits comme le jardin Guilbault (1831-1869), le Square Viger, le Champs-de-Mars, le parc de l'Île Sainte-Hélène et celui du Mont-Royal, qui ouvrent tous dans les années 1870, sont des lieux de loisirs où les classes se côtoient, aucun d'entre eux n'offrira du divertissement pour les classes populaires comme le Parc Sohmer le fera tous les jours de l'été et tous les dimanches de l'hiver et ce, à un prix abordable (Lamonde et Montpetit 1986, 33-34). En 1974, les Sortilèges sont intéressés par les cafés concerts qui y étaient offerts tous les soirs en plein air donnant ainsi un cadre idéal pour explorer les danses populaires (dans les deux sens) à Montréal.⁷² Contrairement aux bals qui ont été tenus dans la métropole depuis sa création, les bals du Parc Somher sont ouverts à tous et non seulement à l'élite. C'est donc avec ce lieu et ce moment en tête que les Sortilèges réalisent leur premier costume de ville (Ill. 18).

Par la suite, plusieurs autres ensembles emboitent le pas et des costumes de ville de la Belle Époque seront produits et portés par les ensembles des années 1970 aux années 2010. On peut penser à Mackinaw qui en a possédé plusieurs versions (1977 et 1989), aux Chamaniers (1977), aux Éclusiers avec deux versions (1984 et 1992), aux Danseurs du Vieux-Moulin (1985) aux Pieds Léger (1991), aux Bons Diables (2000 c.), et à la R'voyure

intimement liés à la mode de l'époque. Elle a conservé un justaucorps en lainage brun et rouge avec des baleines de métal pour lui donner sa forme datant des années 1870 et un justaucorps de velours frappé noir de la même époque. Ils sont tous deux en accord avec la mode de leur époque et plus élaborer que la simplicité que Doyon accorde aux canadiennes du dix-neuvième siècle.

⁷¹ Le parc était situé à l'est de Montréal, à l'intersection des rues Notre-Dame et Panet. Il offrait une vue sur le Fleuve Saint-Laurent à un endroit qui serait aujourd'hui immédiatement à l'ouest de la Brasserie Molson et devant la tour Radio-Canada. Il disparaît en 1919, emporté par un incendie (Lamonde et Montpetit 1986, 37).

⁷² Le Parc Sohmer sera revisité par les Sortilèges en (1992) (ill.20) et une suite lui sera dédiée explorant d'autres dimensions de cette attraction urbaine comme l'univers circassien, et le cosmopolitisme de ce lieu. La R'voyure, particulièrement intéressée par le patrimoine folklorique urbain visitent également l'univers des soirées dansantes du Parc Somher au travers de leur tableau du même nom en 2013 (ill. 21)

(2013) pour ne nommer que des groupes toujours existants. On peut alors comprendre que la solution apportée par les Sortilèges répondait à une problématique concernant l'identité urbaine dansée qui est restée pertinente tout au long des 40 dernières années.

Cette époque a également été utilisée comme inspiration pour des costumes paysans. Aux Éclusiers par exemple, en 1997 le costume dit des Hautes-Laurentides et son pendant chic dit de Lanaudière, explorent l'influence de la mode internationale sur le costume des régions rurales (Ill. 21.1-2). Dans ce cas particulier, l'inspiration ne provient pas de la culture savante comme c'est le cas pour les costumes régionaux, mais de la culture populaire, à savoir la série télévisée *Les filles de Caleb* d'après le roman d'Arlette Cousture (Théorêt 2017). Cette série dont l'action se déroule au tournant du vingtième siècle en Mauricie a marqué le paysage télévisuel du début des années 1990. *Les filles de Caleb* sont une référence historique claire et forte pour plus d'une génération de Québécois qui ont suivi les aventures d'Émilie Bordeleau et d'Ovila Pronovost. Le costume de la Belle Époque, qu'il soit de ville ou de campagne, amène alors de la « profondeur » à l'identité canadienne-française en lui conférant une possibilité de variation dans la temporalité et dans les classes sociales.

Une autre source d'inspiration, généralement peu visible au premier coup d'œil, est pourtant bien présente dans l'esprit des danseurs et des directeurs artistiques : les ensembles internationaux et plus précisément les groupes d'Europe de l'Est. Le désir de rivaliser visuellement avec ces groupes est revenu dans mes entrevues avec les directeurs et directrices artistiques de plusieurs ensembles dont Di Genova, Monik Vincent, André Théorêt et Cartier, qui a dansé avec plusieurs ensembles de l'ex bloc soviétique.

Le style iconique de ces ensembles européens est caractérisé par des costumes à la coupe identiques, présentant parfois des variations de couleurs, des jupes plus courtes et beaucoup de reflets lumineux dus à l'usage de satin, de paillettes ou de brillants. Cette apparence est une des répercussions que l'on appelle communément l'effet Moiseyev, d'après le nom du chorégraphe légendaire de l'Ensemble Académique d'État de Danse Folklorique du Peuple de l'URSS Igor Moiseyev (1906-2007) qui rendit cette esthétique populaire et qui la diffusa. Les chorégraphies créées par lui pour cet ensemble forment le sommet de l'essentialisation folklorique en réduisant les caractéristiques nationales musicales,

vestimentaire et dansées à leur plus simple expression afin de servir le message propagandiste soviétique dans un emballage de perfection qui entrainera la création de nombreux ensembles à cette image au sein de l'Union Soviétique et à l'extérieure de cette dernière dans la seconde moitié du vingtième siècle (Shay 2002). Son empreinte sur le monde de la danse traditionnelle est incalculable et les ensembles au Québec, à commencer par les Feux Follets et les Sortilèges, ont emprunté significativement à ce modèle afin de faire du folklore participatif canadiens-français, un produit pour la scène.

Le style visuel de Moiseyev est attirant pour de nombreuses raisons. Un des avantages des costumes identiques sur scène, par exemple, nous est expliqué par la théorie de la psychologie de la forme, ou thé. C'est en vertu de la loi de la bonne forme⁷³ que le public est capable d'identifier les sets carrés, ou encore par la loi de la proximité⁷⁴ que les gens comprennent les contredanses. Une des lois particulièrement importante du gestaltisme lorsque l'on parle des costumes est celle du destin commun. Elle énonce que l'on a tendance à regrouper ensemble mentalement dans un même groupe les objets qui se déplacent ensemble (Todorovic 2008). La combinaison des lois du gestaltisme est responsable de l'impression d'ensemble dans les troupes de danse. Pour que le spectateur ressente cet effet d'ensemble, la formation chorégraphique choisie doit être respectée. Le public aperçoit immédiatement la ou les personnes qui ne sont pas en ligne ou dans la bonne formation. L'impression de groupe dépend également du synchronisme des danseurs. Si tout le monde à l'exception d'une personne fait le même mouvement, par la loi de la similitude⁷⁵ ainsi que celle du destin commun, le public l'isolera mentalement et remarquera son manque de synchronisme. Un bon exemple pour illustrer l'application des lois de la théorie de la psychologie des formes serait la suite de la noce des Éclusiers dansée avec un costume de ville du tournant du vingtième siècle. Dans une des parties du *set* de la noce, sept des huit couples se retrouvent en triangle avançant vers le public, les femmes lui faisant dos (Ill. 22). Après huit temps, les couples s'inversent et les hommes font maintenant dos au public. Lorsque bien exécuté, le spectateur ne voit pas sept couples se

⁷³ La loi de la bonne forme propose que l'on a tendance à grouper les éléments disposés dans une forme géométrique close (Todorovic 2008).

⁷⁴ La loi de la proximité avance que les éléments proches les uns des autres ont tendance à être groupés (Todorovic 2008).

⁷⁵ La loi de la similarité soutiens que des éléments similaires ont tendance à être groupés (Todorovic 2008).

déplacer, mais bien un triangle montrant ainsi la force de la loi de la bonne forme. Lorsque les couples se virent, le costume noir de l'homme et le costume coloré de la femme donnent l'impression que le triangle passe d'une couleur à l'autre successivement. C'est exactement pour créer ce genre d'effet esthétique que le directeur artistique peut jouer avec les couleurs traditionnelles des costumes, ou dans le cas, présent tirer profit de l'uniformité du costume de ville masculin à cette époque. Il est également possible de jouer contre les lois de la forme pour créer d'autres effets avec des costumes dépareillés par exemple. Le choix des costumes et de leur apparence dépasse donc la seule volonté de plonger le spectateur dans une époque révolue. Il est question d'une certaine forme de décorum. Le costume de ville, de par sa coupe et les tissus utilisés répond à la demande de certaines chorégraphies et idées artistiques alors qu'il est inapproprié dans d'autres cas.

3.3 Traditionnel, folklorique et populaire : Le cas du costume ouvrier

L'idée du folklore est intimement liée avec le dix-neuvième siècle. C'est pour cette raison que la forte majorité des costumes dont il a été question dans ce mémoire sont représentatifs de cette époque. Toutefois, dans les dernières années, nous avons vu les ensembles folkloriques franchir la barrière invisible du vingtième siècle qui avait été frôlée par le costume de ville de la Belle Époque. La première à investir le monde ouvrier du vingtième siècle fut Monik Vincent lorsqu'elle était à la direction artistique de l'ensemble Mackinaw de Drummondville en 1993-1994. Pour le spectacle du vingtième anniversaire de l'ensemble, il avait été prévu de présenter des chorégraphies marquantes de l'histoire de la troupe de même qu'une nouvelle chorégraphie que Monik Vincent a choisi d'utiliser pour rendre hommage à ce qui a été majeur dans le développement de la ville : l'industrie textile et plus précisément l'usine de la Celanese établie en 1926. L'objectif était de célébrer le travail des ouvriers et non celui des employeurs. Situer l'action dans les années 20-30 en usine et faire porter des tabliers et des jupons comme pour les suites régionales n'était pas crédible aux yeux de Vincent qui préféra les habiller en suivant des photos d'époque et les photos d'employés qu'elle a trouvé sur les murs des usines de la Celanese (Vincent 2017) (Ill. 23). Les costumes ont été achetés en friperie ce qui est en opposition assez flagrante avec les costumes régionaux de Mackinaw qui ont été faits pour la plupart par les

couturières de l'ensemble. Certains ont même été faits, à quelques reprises, à partir de tissus tissés spécialement pour l'ensemble (Bonin 2017 comm. pers.).

La réception de ce costume ne fut pas particulièrement bonne, ce que Vincent attribue partiellement à la « modernité » des vêtements des danseurs et à la provenance des costumes qui ont causé un choc auprès du public qui n'était pas accoutumé à un ou l'autre. La dévaluation dans les premiers temps de ces costumes « ouvriers » du vingtième siècle est encore une fois liée à la perception de l'authenticité. Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* parle de l'aura de l'œuvre d'art et de sa construction à partir de son opposition aux productions technologiques modernes (cité dans Appadurai 1986, 45). En d'autres termes, un objet acquiert son authenticité et son aura lorsque celui devient l'original qui est reproductible. Dans le cas des costumes, la production d'une robe pour la scène d'après un modèle en archives possède son niveau d'authenticité et son aura qui seront, par contre, toujours inférieurs à l'original qui l'a acquis avec le temps : la robe modèle possède aujourd'hui plus de valeur que lorsqu'elle était portée. Je postule ici que les costumes ouvriers du vingtième siècle ont, par association historique avec l'introduction massive du prêt-à-porter et la reproductibilité en usine du vêtement, été considérés comme ayant moins de valeur que les costumes du dix-neuvième siècle. On pourrait également postuler que leur dévaluation est associée à l'internationalisation de la mode et donc que leur manque d'authenticité proviendrait d'un éloignement par rapport aux spécificités franco-canadiennes. Toutefois, la présence de costumes de ville et de campagne de la Belle Époque qui sont aussi influencés par l'internationalisation de la mode, vient modérer ce postulat.

L'introduction de cette nouvelle catégorie de costumes et de l'époque qu'ils représentent pose une question sur la mission même des ensembles folkloriques. Ces dernières prennent généralement l'appellation « Ensemble folklorique », mais la question qui se pose, et qui a été posée en réponse au tableau sur la Celanese de Monik Vincent est la suivante : Est-ce encore du folklore? Ce questionnement, tout à fait légitime, est récurrent dans le monde de la danse folklorique entre les partisans d'une approche plus traditionaliste et ceux d'une approche plus exploratoire. Ce problème ne date pas d'hier, Doyon, après avoir vu la *Mosaïque canadienne* en 1965 proposait elle-même aux Feux Follets de changer leur nom

d' « Ensemble folklorique national canadien » pour « Troupe de ballet populaire canadien » Afin d'éviter cette « confusion » entre ces termes puisqu'elle considérait qu'à peine le quart du spectacle pouvait entrer dans la catégorie du folklorique (Fond Madeleine Doyon, F399/C1). Où se situe alors les limites entre le traditionnel, le folklorique, le populaire et le contemporain?

Le Larousse définit le terme folklorique comme étant « relatif au folklore ». Le folklore, lui, est défini comme étant un « ensemble de manifestations culturelles (croyances, rites contes, légendes, fêtes, etc.), et, particulièrement, [la] littérature orale des sociétés sans écriture ou paysanne » (2005, 473). Le mot « populaire » est convenu comme ce « Qui appartient au peuple; qui concerne le peuple; issu du peuple » (Larousse 2005, 846), alors que traditionnel est vu comme ce qui est « fondé sur la tradition, sur un long usage. 2. Passé dans les habitudes, dans l'usage » (Larousse 2005, 1068).

Considérant ces définitions, l'usage du costume ouvrier pourrait difficilement être associé au terme folklorique étant donnée son association au fait urbain. Toutefois, comme Doyon le propose, le terme populaire pourrait tout à fait être accolé à cette nouvelle proposition. Quant au terme traditionnel, son usage pourrait être légitime lorsque pris dans l'argumentaire général de ce mémoire. Les traditions débutent toutes à un certain moment et comme Hobsbawm le souligne, la tradition inventée inclue autant les traditions construites et formellement instituées que les traditions prenant vie sur une période de temps difficilement datable. (Hobsbawm 1983, 1). Ainsi, nous pourrions considérer l'usage du costume ouvrier comme une tradition inventée de par 1) sa nature symbolique, 2) les règles tacitement acceptées relative à la période et au milieu économique ciblé, 3) la recherche de valeur à inculquer relativement à l'importance de cette période et de cette classe sociale pour l'Histoire du Québec et, 4) la répétition du motif à travers le temps et d'un ensemble à l'autre. Avec le temps, ce costume et les danses qu'il accompagne peuvent sortir de l'enclave du populaire pour également être considéré traditionnels.

Autour de l'an 2000, Mackinaw présente la chorégraphie *Spirale* de Pierre Chartrand et Normand Legault en costume des années 1950, répétant ainsi le motif du costume ouvrier. La réflexion derrière le costume urbain n'est plus liée à l'idée d'hommage historique, mais à celle de la rectitude historique. Pierre Chartrand relate que comme les danses ont été

collectées au Québec des années 1950 aux années 1980, il serait anachronique de revêtir un costume du dix-neuvième siècle qui n'aurait pu être porté pour les danser (2017 comm. pers.). Les costumes portés pour la *Spirale* est donc celui qui aurait été porté par les danseurs à la source de la collecte. Malgré son argumentaire logique, le mouvement vers une authenticité historique des costumes ne semble pas avoir pris son envol comme espéré et le costume ouvrier du vingtième siècle servant d'hommage est resté le paradigme principal. Le prochain groupe à avoir produit ce genre de costume fut la Grande Visite en 2010 pour le tableau *Industri'elle* (Ill. 24). Ce dernier traitait de la vie en ville et de la conscription durant la Deuxième Guerre mondiale. Les costumes ont pour la plupart été pris dans une friperie ne vendant que des vêtements d'époques. Les robes sont donc des originaux des années 1940. Plus tard, cette suite a été reprise par le groupe La R'voyure qui a également acquit un costume des années 1930 pour une suite sur la Grande Crise en 2013 (Ill. 25) et, en 2015, un costume des années 1950 pour une suite à propos du Faubourg à m'lasse, un quartier de Montréal aujourd'hui disparu (Ill. 26). Les pièces des costumes de ces suites ont également été achetées en friperies, mais ne sont pas nécessairement de la « bonne » l'époque. En effet, comme la mode est en partie cyclique, l'ensemble a pu trouver des morceaux ayant la bonne coupe pour imiter les vêtements des décennies recherchées. Ce fut aussi le cas pour le costume des années 1940 des Éclusiers. Ils ont su tirer profit du retour de la silhouette plus linéaire des années 40 dans les années 80 pour augmenter leurs chances de trouver en friperie ce qui était nécessaire. Comme les ensembles de danse traditionnelle sont des organismes à but non lucratif, l'économie réalisée en achetant des vêtements de seconde main est considérable lorsqu'on la compare au coût des tissus et du travail de couture.

La multiplication des costumes ouvriers depuis 2010 est indicative d'un vent de changement. D'une part, il peut s'agir d'un phénomène de mode. Toutefois, si cette mode n'est pas apparue immédiatement après l'introduction de l'idée en 1994 par Monik Vincent, c'est que les mentalités ont tardé à changer. C'est donc l'évolution de ces mentalités qui a permis l'adoption des costumes de cette époque. D'autre part, on peut l'attribuer au nouveau mode de gestion des ensembles plus récents comme la Grande Visite (2006) et la R'voyure (2011). Fondés à Montréal, donc, dans un environnement imprégné

du patrimoine industriel⁷⁶ et basés sur le modèle du collectif, le fonctionnement de ces ensembles peut permettre le brassage d'idées plus intensif que dans les ensembles à structure verticale (Chalumeau et Rousseau 2016, 23). La génération de chorégraphes qui ont amené cet engouement pour le folklore dans un environnement urbain a peut-être aussi un attachement identitaire plus localisé dans un Québec post-référendaire (Chalumeau et Rousseau 2016, 23). Si cette nouvelle approche est effectivement liée à une nouvelle perception de l'appartenance culturelle, elle reflète bien la pensée de Monik Vincent qui voyait en son projet d'hommage à la Celanese une manière de faire évoluer le folklore avec les générations puisque la danse traditionnelle au Québec ne s'est pas arrêtée avec l'exode rural du début du vingtième siècle (Vincent 2017). J'aimerais également proposer que l'acceptation dans la dernière décennie des costumes du vingtième siècle ait été possible grâce à une ouverture de la définition du Canadien-français. La figure de l'ouvrier en ville est devenue dans la psyché des ensembles la continuation logique dans le vingtième siècle de la figure du paysan des dix-huitième et dix-neuvième siècles. Cette figure, tant vantée par les auteurs nationalistes, peut être vue, à son tour, comme étant la continuation du colon de la Nouvelle-France.

D'autres époques ont été choisies par les ensembles afin de mettre de l'avant des facettes de l'identité Canadienne-française. Après Expo 67, les Feux Follets ont changé leur suite *Kébec* pour une suite sur la tradition du Mardi Gras et le conte de Rose Latulipe avec des costumes inspirés des œuvres du peintre Cornelius Krieghoff (1815-1872) dépeignant des scènes de genre mettant de l'avant les canadiens dans toutes sortes de situations typiques du milieu du vingtième siècle (Ill. 27, 28). De cette façon, l'ensemble met de l'avant la vie rurale à une certaine époque ainsi que la tradition de la Veillée. Les Gens de mon Pays ont revêtis un costume de 1830, rappelant la lutte des Patriotes, un autre moment clé de l'Histoire nationale (Ill. 29). Certains moments ont été plus explorés que d'autres par les ensembles pour leur richesse symbolique ou pour des raisons économiques, mais au final, de la même manière que la région évoque la Nation, un moment historique se rapporte à une Histoire plus grande. L'ensemble n'a pas besoin d'articuler avec des mots que le

⁷⁶ La suite de la Celanese de Mackinaw est aussi inspirée par le patrimoine industriel de la ville.

costume du dix-septième siècle rattache l'héritage passé de la France et la culture future du Québec. Il n'a pas besoin de mettre en mot la coexistence des populations rurales et urbaines lorsqu'elles se succèdent sur scène. Il n'a pas besoin de rappeler que le travail au champ ou à l'usine est le propre de la condition populaire des deux derniers siècles. La succession des costumes et des danses sur scène crée ce récit de la Nation pour lui et son public.

Conclusion :

Dans les ensembles folkloriques, le costume est à la fois intimement lié aux danses tout en possédant sa propre rhétorique. Sans être un outil de propagande nationaliste, il est indicateur et porteur de valeurs intrinsèquement attachées à l'idée de la Nation canadienne-française soit : La Terre, la Foi, la Langue, la Famille et la Patrie. Par son apparence pittoresque ou citadine, il permet de faire voyager le spectateur vers une autre époque et un autre lieu.

De la même manière que le costume est parfois la matérialisation d'un concept plus grand que lui-même, la communauté folklorique participe à des forces socio-culturelles plus grandes qu'elle. L'objectif du premier chapitre était de passer successivement à travers différentes sphères concentriques afin d'en voir les attaches. La célébration de la Nation, ce concept créé de toute pièce par l'humain et pourtant célébré comme une des forces « naturelles » qui unie le Peuple, est un des phénomènes qui rassemble les Peuples occidentaux au dix-neuvième siècle, et ce, malgré la multitude de ses manifestations (Anderson 2006, 5). Par une série d'éléments d'une « checklist » fictive, les nations occidentales ont su construire leur patrimoine et leur identité, présentant différentes facettes de certains archétypes comme une langue vernaculaire, des contes et légendes des Grands Ancêtres, des danses, des mélodies et des costumes. Comme le souligne la rhétorique nationaliste du dix-neuvième siècle, le territoire et l'Histoire modèlent la culture d'un peuple. Ainsi, en héritiers de la France de l'Ancien Régime et en habitants de la vallée du Saint-Laurent, les canadiens-français arrive avec des propositions différentes aux éléments de la « checklist » identitaire. La séparation de la mère-Patrie et l'annexion au sein d'un pays majoritairement anglophone cause un repli de cette culture qui célébrera sa différence avec ses voisins en exacerbant sa francophonie, sa ruralité et son catholicisme au travers des discours de son clergé et de sa littérature. Pour protéger la vertu et l'intégrité de cette culture, l'Église canadienne instaure plusieurs mesures pour orienter la jeunesse dans le droit chemin. Les mouvements de jeunesse créés à cette fin ne suffisant pas, des groupes indépendants sont créés, dont l'Ordre de Bon Temps. Cette organisation dont les activités ne dureront qu'une dizaine d'années changera malgré tout la vie de plusieurs acteurs majeurs de la vie culturelle des années 1960 et 1970. Leur exploration de la culture canadienne-française et du folklore est différente de celle du début du vingtième siècle, elle

qui se faisait dans un effort de conservation de la culture traditionnelle avant que celle-ci ne disparaisse aux mains de l'industrialisation et de la modernité. L'OBT cherche plutôt à revitaliser la culture à travers ses racines en leur donnant un second souffle. C'est cet esprit de renouvellement qui inspire Michel Cartier qui voit dans les traditions les racines qui solidifient l'arbre de la culture et qui le nourrissent. Un Peuple qui connaît ses racines, sait se tenir debout (2016). Le projet de la *Mosaïque Canadienne*, dont la création aurait été impossible sans l'ouverture, l'esprit de rassemblement et d'innovation de l'OBT, allait devenir un exemple pour une toute une génération de nouveaux ensembles folkloriques. Ces groupes issus des groupes paroissiaux fondés ou inspirés par l'OBT sont devenus les modèles des ensembles des années 1970. D'une génération à l'autre et d'un ensemble à l'autre, les connaissances se sont transmises et les traditions propres à ces groupes se sont peu à peu solidifiées dans les fondations qu'ont été les idéaux nationaux historiques et contemporains.

Une de ces traditions est bien entendu le costume régional. Avant même la création des ensembles folkloriques et celle des costumes régionaux québécois, les premiers ethnologues canadiens avaient jeté les bases de la pensée régionaliste au Québec. Reprise de leurs confrères européens, desquels ils ont tout appris, elle s'est avérée être un outil astucieux pour étudier le fait francophone dans une Amérique du Nord alors devenue majoritairement anglophone. Avec la Crise économique des années 1930, la pensée régionaliste s'est aussi trouvée à être un vecteur efficace pour relancer l'économie en différenciant chaque région pour les rendre plus attrayante. Une part de cette attraction des régions passait par leur apparence pittoresque que les touristes américains et européens associaient à la « Vieille France ». Dans le but d'exacerber cet attribut, le gouvernement québécois propose de créer les costumes régionaux. Doyon et Régor postulent que le costume canadien-français devait ressembler au costume français à l'exception des modifications apportées afin de survivre au climat. Tous deux privilégient également le cadre régional afin d'aborder le costume. Ils sont aussi à la recherche de l'identité canadienne qui devrait se révéler à travers ce qui était porté. C'est au moment de choisir les moyens utilisés pour arriver à cette fin que la divergence d'opinion apparaît. Alors que Doyon favorise la recherche factuelle sur le terrain dans le but d'obtenir un produit authentique sur la forme, Régor pige dans les origines françaises et l'esprit moderne des

québécois afin d'arriver à un produit authentique dans les intentions. Cette même dichotomie se retrouve chez les ensembles folkloriques qui d'une part suivent les sources à la lettre afin de reproduire les costumes tel que décrit par Doyon alors que d'autre part, des créations sont faites afin de donner le sens du pittoresque que la scène et le public demandent. Ces créations, comme celles de Régor, ne sont pas que les caprices des directeurs artistiques. Elles travaillent dans un but particulier qu'est la (re)présentation sur scène d'une vision de l'identité canadienne-française. La ceinture fléchée et les culottes de l'homme n'ont beau ne pas être portées telles qu'elles auraient dû l'être à l'époque, leur présence est un marqueur de surface de traits abstraits plus profonds qu'elles représentent (Shay 2002, 6). La reprise systématique du nom des régions dans les titres de danses et de costume montre que ce cadre est devenu un marqueur identitaire en lui-même et que, symboliquement, l'addition de toutes ces suites et costumes dans le répertoire d'un ensemble lui permet de reconstruire l'image nationale à la manière d'un casse-tête.

Cette métaphore peut être également valable pour les costumes historiques. On peut croire que la succession sur scène de moments clés de l'Histoire nationale donne un aperçu de la véritable nature de la communauté qui l'a vécue. Les trois moments abordés dans ce mémoire semblent effectivement compléter le costume régional. Dans un premier temps les costumes de la Nouvelle-France et des communautés autochtones donnent une profondeur historique en révélant les origines visuelles et culturelles des vêtements des canadiens-français. Dans un second temps, les habits de ville de la Belle Époque soulignent que la société canadienne n'a pas été exclusivement rurale et pauvre. Ils soulignent également que malgré sa distance avec l'Europe, le continent américain n'est pas déconnecté des nouvelles tendances en matière de danses et de mode. Dans un dernier temps, le costume ouvrier du vingtième siècle rappelle au public que l'Histoire du peuple canadien-français ne s'arrête pas avec la fin du dix-neuvième siècle. Il rappelle que les traditions ne sont pas uniquement choses du passé et que le Passé lui-même n'est pas immuable. Les traditions continuent de naître et de mourir et, comme Monik Vincent le soulignait, les traditions et la danse changent avec les générations (2017).

Les traditions inventées au sein des ensembles n'ont probablement eu de portée que dans le milieu folklorique, mais elles ont été presque systématiques. On peut penser à l'adoption

des culottes pour les costumes régionaux ou à l'introduction du costume ouvrier, un élément que l'on ne retrouve pas dans les ensembles folkloriques européens. Alors que les chercheurs québécois du milieu du vingtième siècle se tournaient vers la France à la recherche de leurs costumes, les ensembles folkloriques, en commençant par les Feux-Follets, se sont tournés vers l'Europe de l'Est pour créer leur propre version du folklore spectaculaire. Sébastien Chalumeau, ancien danseur de l'ensemble Arcadanse en Bourgogne, France, et maintenant danseur au sein de la R'voyure après avoir dansé avec Mackinaw et les Éclusiers, me relatait qu'une des choses qui l'avait marqué à son arrivée dans le milieu folklorique québécois était la culture du changement rapide de costumes pour la scène menant à la pose de fermetures éclairées et de boutons pressions (Chalumeau et Hootsman 2017). Venant d'une tradition folklorique dans laquelle le costume est plus proche de la reconstitution, cette approche du costume similaire à celle des arts de la scène et du spectaculaire, telle qu'introduite par l'ensemble soviétique d'Igor Moiseyev, l'a surpris. Cette vision du folklore sur scène, malgré ses détracteurs, est une des raisons pour lesquelles les ensembles folkloriques toujours vivants continuent à performer alors que les ensembles plus traditionalistes ont décliné. Les ensembles actuels ne sont pas inintéressés par « l'authenticité » ou la réalité ethnographique. Ils sont plutôt prêts à sortir de ces balises dans un compromis où l'intérêt du public doit être conservé pour continuer d'exister. Cet intérêt est souvent courtisé par l'entremise de nouvelles chorégraphies plus spectaculaires et de costumes visuellement stimulant. Chaque directeur artistique trace sa limite et teste ses frontières qui parfois se voient repoussées lorsque le public le suit, ou confirmées lorsque le public le perd.

Tellement de choses n'ont pu être abordées dans cette étude, ne serait-ce qu'en surface. Mentionnons d'abord le cas du costume d'hiver. Faisant partie des pièces vestimentaires les plus souvent représentées dans les œuvres d'art du dix-neuvième siècle, le costume d'hiver, qui peut-être rarement porté par les ensembles pour la simple et bonne raison qu'il est encombrant et chaud pour la scène et les festivals d'été. J'aurais également aimé aborder les variations des costumes au sein même des écoles de danse des ensembles et des sources différentes que demande la réalisation des costumes pour enfants selon la mode enfantine

des époques.⁷⁷ Nous pourrions également parler des innombrables pistes que je n'ai pu suivre à cause du passage du temps et du bris dans la chaîne de transmission de l'information orale sur certains costumes. Ce travail n'a pu être exhaustif car il s'agirait du travail d'une vie.

L'étude des ensembles folkloriques est un domaine assez récent. Quelques ouvrages brossant de larges tableaux sont sortis depuis les 2000 (Shay 2002; Nahachewsky 2012), mais beaucoup de choses sont encore à démêler. Au Québec, quelques articles ont été écrits par Pierre Chartrand, mais d'une perspective plus historique. J'ai grand espoir que le travail que j'ai effectué inspire d'autres à étudier les pratiques des ensembles folkloriques que ce soit à propos du costume, de la danse ou de la musique. Peu importe le domaine, la recherche dans ces secteurs peu étudiés se fait à la manière des archéologues : on ne voit apparaître les traditions que lorsque l'on regarde les différentes couches qui se sont sédimentées au cours des années.

Que sera la suite? Un tableau sur *La soirée canadienne* exhibant les robes paysannes des années 1970 ou les épaulettes des années 1980? Une réévaluation historique des costumes régionaux de Madeleine Doyon? Un éclatement des couleurs et des formes afin de repousser les frontières entre traditionnel et inventé comme certains l'ont déjà fait? La fin des costumes « historiques » et régionaux au profit d'une contemporanéisation des habits afin de suivre l'époque de création des nouvelles danses des ensembles? Seuls les ensembles le diront puisque ce sont eux, après tout, les nouveaux créateurs de traditions.

⁷⁷ Une ressource intéressante sur le sujet est Gagnon, Louise. 1992. *L'apparition des modes enfantines au Québec*, Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.

Bibliographie

Centres documentaires

Fonds d'archives Sortilèges, Centre de documentation Marius Barbeau, Montréal

Fond d'archives Feux Follets, Centre de documentation Marius Barbeau, Montréal

Fond Madeleine Doyon Ferland, Archives de Folklore et d'Ethnologie de l'Université Laval (AFEUL), Québec.

Entrevues

Cartier, Michel. 2016. Entrevue par Raphael Trottier. Entrevue personnelle. Montréal, 16 Février.

Cartier, Michel. 2016. Entrevue par Raphael Trottier. Entrevue personnelle. Montréal, 23 Février.

Cartier, Michel. 2017. Entrevue par Raphael Trottier. Entrevue personnelle. Montréal, 12 avril.

Chalumeau Sébastien et Jan Hootsman. 2017. Entrevue par Raphaël Trottier. Entrevue Personnelle. Montréal, 23 février.

Di Genova, Jimmy. 2016. Entrevue par Raphael Trottier. Entrevue personnelle. Montréal, 10 février.

Di Genova, Jimmy. 2017. Entrevue par Raphaël Trottier. Entrevue Personnelle. Montréal, 16 février.

Théorêt, André. 2017. Entrevue par Raphaël Trottier. Entrevue Personnelle. Montréal, 27 février.

Vincent, Monik. 2017. Entrevue par Raphaël Trottier. Entrevue Personnelle. Montréal, 12 février.

Livres et articles

Anderson, Benedict. 2006. *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Appadurai, Arjun. 1986. « Introduction: commodities and the politics of Value. » dans *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, édité par Arjun Appadurai, 3-59. Cambridge: Cambridge University press.

Assemblée Nationale du Québec. 2015. *Mémoire de bronze : les statues de la façade de l'Hôtel du Parlement*. Québec : Assemblée nationale.

Aubert de Gaspé fils, Philippe. 1996. *L'influence d'un livre*. Québec : Éditions Boréales.

Auclair, Jeanne. 2015. *Imagine! Crée!: Autobiographie*. Montréal : Jeanne Courtemanche Auclair.

Barnes, Ruth et Joanne B. Eicher. 1992. *Dress and gender : making and meaning in cultural contexts*. Oxford; New York : Berg.

Barton, Lucy. 1969. *Appreciating Costume*. Boston: Walter H. Baker Company.

Bellavance, Marcel. 2004. *Le Québec au siècle des nationalités (1791-1918) : essai d'histoire comparée*. Montréal : VLB impression.

Bellemare, Luc. 2012. « Notre folklore "au radio" (1re partie) : l'émission de la Brasserie Frontanac à CKAC. » *Bulletin Mnémo* 13 (4). Consulté le 18 décembre 2016.

<http://www.mnemo.qc.ca/spip/bulletin-mnemo/article/notre-folklore-au-radio-1re-partie>.

Bellemare, Luc. 2013. « Notre folklore "au radio" (2^e partie) : l'émission de la Living Room Furniture à CKAC. » *Bulletin Mnémo* 14 (1). Consulté 18 décembre 2016.
<http://www.mnemo.qc.ca/spip/bulletin-mnemo/article/notre-folklore-au-radio-2e-partie>.

Les Bons Diabes. 2014. « Présentation. » Consulté le 2 juin 2017.
<https://www.lesbonsdiabes.ca/presentation>.

Chalumeau, Sébastien et Jonathan Rousseau. 2016. « La gigue au rythme de l'industrie. » *Bulletin de l'Association québécoise pour le patrimoine industriel* 27 (2) : 22-27.

Les Chamaniens. 2017. « Historique. » Consulté le 2 juin 2017.
<http://leschamaniens.com/index.php?url=historique>.

Chartrand, Pierre. 1997. « Du set au cotillon... Petite introduction à la danse traditionnelle québécoise et à ses genres... » *Bulletin Mnémo* 1 (4). Consulté le 9 juin 2017.
<http://mnemo.qc.ca/bulletin-mnemo/article/du-set-au-cotillon-petite>.

Chartrand, Pierre. 1999. « Le mouvement revivaliste depuis le début du siècle. » *Bulletin Mnémo* 3 (4). Consulté 17 mai 2017. <http://mnemo.qc.ca/bulletin-mnemo/article/le-mouvement-revivaliste-depuis-le>.

Conférence régionale des élus du Saguenay–Lac-Saint-Jean. 2011. « Signification du drapeau. » Consulté le 23 avril 2017. <http://www.creslsj.ca/contenu/le-drapeau-en-bref/89-signification-du-drapeau.php>.

Dawson, Nora. 1960. *La vie traditionnelle à Saint-Pierre (Île d'Orléans)*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Di Genova, Jimmy. 2012. *Les Sortilèges : La passion de la danse*. Québec : Les éditions GID.

Doyon-Ferland, Madeleine. 1946. « Le costume traditionnel féminin, documents beaucerons recueillis et présentés. », *Archives de folklore* 1 : 112-120.

Doyon-Ferland, Madeleine. 1947. « Le Costume féminin, documents de Charlevoix. » *Archives de folklore 2* : 183-189.

Dufour, Andrée. 1997. *Histoire de l'éducation au Québec*. Montréal : Boréal, collection Boréal Express.

Les Éclusiers de Lachine. 2015. « Mission. » Consulté le 2 juin 2017.
http://eclusiers.com/?page_id=151.

Lamonde, Yvan et Raymond Montpetit. 1986. *Le parc Sohmer de Montréal 1889-1919 : un lieu populaire de culture urbaine*. Québec : Les Éditions de l'Institut Québécois de recherche sur la culture.

Linteau, Paul André, René Durocher et Jean-Claude Robert. 1989. *Histoire du Québec Contemporain : tome 1 De la Confédération à la Crise (1867-1929)*. Montréal : Boréal.

L'ensemble Folklorique du Canada Les Feux Follets. 1966. *Les Feux Follets : La Comédie Canadienne, Montréal, July 5 juillet – August 14 août 1966*. Montréal: Imprimerie Jacques-Cartier Inc.

L'ensemble Folklorique du Canada Les Feux Follets. 1967. *La mosaïque canadienne*. Montréal : Dunetz and Lovell.

Fitzhugh Millar, John. 1990. *Country dances of colonial America*. Williamsburg: Thirteen Colonies Press.

Fortin, Andrée et Jean-Philippe Warren. 2015. *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*. Québec : Septentrion.

Gauthier, Serge. 2006. *Charlevoix ou la création d'une région folklorique : Étude du discours de folkloristes québécois (1916-1980)*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Genest Leblanc, Monique. 2003. « *Une jolie ceinture à fleche* » : *Sa présence au Bas-Canada, son cheminement vers l'Ouest, son introduction chez les Amérindiens*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Hamel, Nathalie. 1998. « Le costume en Beauce, 1920-1960 : tradition innovation et régionalisme. » Mémoire de maîtrise. Université Laval.

Hamel, Nathalie. 2001. « Coordonner l'artisanat et le tourisme, ou comment mettre en valeur le visage pittoresque du Québec (1915-1960). » *Histoire Sociale* 34 (67) : 97-114.

Hamel, Nathalie. 2004. « Costume régional. » dans *Dicomode : dictionnaire de la mode au Québec de 1900 à nos jours*, édité par Gérald Baril, 101-104. Saint-Laurent, Québec : Fides.

Hamel, Nathalie. 2010. « La création des costumes régionaux au Québec : entre marché touristique, mode et quête identitaire. » dans *Les costumes régionaux : entre mémoire et histoire*, édité par Jean-Pierre Lethuillier, 467-478. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Hémon, Louis. 1980. *Maria Chapdelaine : récit du Canada français*. Montréal : Boréal Express.

Hobsbawm, Eric. 1983. « Introduction: Inventing Tradition. » dans *The Invention of Tradition*, édité par Hobsbawm, Eric and Terrance Ranger, 1-14. Cambridge: Cambridge University Press.

Hobsbawm, Eric. 1992. *Nation and nationalism since 1780: programme, myth, reality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lawson, Joan. 1972. *European Folk Dance: Its National and musical Characteristics*. Londres: Pitman Publishing.

Lethuillier, Jean-Pierre. 2010. « Introduction : Costumes régionaux, objets d’histoire. » dans *Les costumes régionaux : entre mémoire et histoire*, édité par Jean-Pierre Lethuillier, 7-26. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Löfgren, Orvard. 1989. « The Nationalization of Culture. » dans *National Culture as Process*, rééd. de *Ethnologica Europea* 19 (1) : 5-25.

Mathieu, Jocelyne. 2001. « Pionnières méconnues : Madeleine Doyon-Ferland et Simonne Voyer aux Archives de folklore de l’Université Laval. » *Les Cahiers des dix* 55 : 27-52.

Nahachewsky, Andriy. 2012. *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach*. Jefferson, Caroline du Nord; Londres: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Paré, François. 1976. « *Maria Chapdelaine* au Canada anglais : réflexions sur notre extravagance. » *Voix et Images* 2 (2) : 265-278.

Les Pieds Légers. n.d. « Organisme. » Consulté le 2 juin 2017.

<http://www.piedslegers.qc.ca/fr/organisme.html>.

Rubidge, Sarah. 1996. « Does authenticity matter? The case for and against authenticity in the performing arts. » dans *Analysing performance: a critical reader*, édité par Patrick Campbell, 219-233. Manchester, Manchester University Press.

Shay, Anthony. 2002. *Choreographic Politics : State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Tellier, Christine. 2003. *Jeunesse et poésie : De l’Ordre de Bon Temps aux Éditions de l’Hexagone*. Montréal : Fides.

Thiesse, Anne-Marie. 2001. *La création des identités nationales*. Paris: du Seuil.

Thiesse, Anne-Marie. 2010. *Faire les français : Quelle identité nationale?*. Paris : Éditions Stock.

Todorovic, Dejan. 2008. « Gestalt principles. » Consulté le 28 avril 2017.

http://www.scholarpedia.org/article/Gestalt_principles.

Vigneault, Louise. 2002. *Identité et modernité dans l'art au Québec*. Borduas, Sullivan, Riopelle. Montréal : Hurtubise HMH.

Voyer, Simonne et Gynette Tremblay. 2001. *La danse traditionnelle québécoise et sa musique d'accompagnement*. Québec : Les Éditions de l'Institut Québécois de recherche sur la culture.

Walkowitz, Daniel J. 2010. "The Second Folk Revival", dans *City Folk: English Country Dance and the Politics of Folk in Modern America*. New York: New York University Press. 161-205.

Annexe 1

Liste partielle des ensembles de danse folklorique au Québec

Nom	Lieu	Fondation	fin	Fondateur / Fondatrice	Informations complémentaires
Folkloristes du Québec, Les	Montréal	1951	?	Simone Voyer	membres recrutés à l'origine à l'université de Montréal
Villageois, Les	Québec	1950 ca.	?	Madeleine Doyon	
Feux Follets, Les	Montréal	1952	1969	Michel Cartier	
Troubadours neufs, Les (T9)	?	1954 ca.	?	Jean-Marie Lachance	
Pastourelle, La	Montréal	1958 c.	1963 c.	Jimmy Di Genova	
Mariniers, Les	Granby	1959	-	Marie-Rose Bombardier	
Moromaguy	Montréal	1959	?	Monique ?, Robert ?, Manon ? et Guy Landry	Le nom de l'ensemble est formé des premières syllabes du prénom des fondateurs.
Mutins, Les	Longueuil	1960	-		
Manikoutaï	Québec (Paroisse Saint-Rodrique)	1962	-	Marthe Sylvain	
Groupe Guy Thomas, Le	?	1965 an	?	Guy Thomas	
Danseurs du Saint-Laurent, Les	?	1965 an.	1974	Guy Thomas	
Ensemble Saint-Paul	Montréal (Côte-Saint-Paul)	1965 an.	?		
Sortilèges, Les	Montréal	1966	2014	Jimmy Di Genova	
Farandoles, Les	Chicoutimi	1966	-		
Lavalois, Les	Québec (UL)	1968	?		appelé à l'origine les Unival
Loups-Garous, Les	Montréal (Hochelaga-Maisonneuve)	1969	1984	Yves Pelletier (fondateur)	
Troupe du Vieux-Moulin	Montmagny	1970 c.	?		
Tourbillons, Les	Beauport	1972	-	Serge Racine	

Alunelul	Drummondville	?	1974		Fusionné avec Tovarich pour donner Mackinaw
Tovarich	Acton Vale	?	1974		Fusionné avec Alunelul pour donner Mackinaw
Mackinaw	Drummondville	1974	-	Patricia Rousseau, Bernard Loïselle et Richard Luneau	Sont hôtes du festival Le Mondial des Cultures
Gens de mon pays, Les	Montréal	1974	2005 ?	Yves Moreau	À l'origine était troupe bulgare fondée en 1972 sous le nom de <i>Na Lesa</i>
Chamaniers, Les	Saint-Hyacinthe	1974	-	Lucie Raïche (1ere directrice)	
Pieds légers, Les	Laval	1975	-		
Éclusiers, Les	Lachine	1975	-	Denise Forêt et le curé Maurice Comeau	
Petits Pas Jacadiens, Les	Saint-Jacques-de-Montcalm	1975	-		
Parenté, La	Québec (UL)	1975	?	Normand Legault	
Tournesols, Les	LaSalle	1976 an	1981 po.	Richard Gingras (DA)	
Tam Ti Delam	Sept-Iles	1980	-	Nelson Girard	
Danseurs du Vieux Moulin, Les	Châteauguay	1981	1989 c.	Mario Boucher	Change de nom pour D'ici Danse en 1986 puis transferts le nom à une troupe de Laval vers 1992
Couette, La	Dorval	1982	1986	Jean-Jacques Grenier, Nicole Normand-Divay, Anne-Marie Grenier et Jean-Pierre Divay	
Manigance	Sainte-Marie-de-Beauce	1984	-	Lise Siriani	
Tourbillons du Lac, Les	Roberval	1991	-	M. Bouchard	
D'ici dance	Laval	1992?	?	Isabelle Pélissier Jacques Pélissier ?	issu de la séparation des pieds Légers

Foulée, La	Joliette	1994	-	Robert Tremblay	
Bons Diabes, Les	Laval	1996	-	Yvan et Lise Maillet	issu de la séparation des pieds Légers
Danseurs du pays d'eau, Les	Boucherville	1998 ?	?	Denis Cadieux; Stéphane Dugay	
Reel et Macadam	Montréal	1999	2015	Jocelyn Parent, Renata Skultetyova et Isabelle Laurin	
Virons-là	Montréal	2001	-	Céline Richer et Jacinthe Filion	
Grande Visite, La	Montréal	2006	-	(Collectif)	
R'voyure, La	Montréal	2011	-	(Collectif)	
Arcanson	Sherbrooke	?	?		
Marie-Calumet	Montréal	?	?		

Illustrations



Ill. 1. B. Anthony Stewart and John E. Fletcher. *French Canada's Old-Fashioned Country Styles Get an Airing on Breezy Quebec Heights*, 1950 tiré de *National Geographics*, vol 98, no 3, septembre, p. 353.

Madeleine Doyon est placé à droite dans le costume de Beauce.



III. 2. *Avril 1948, Festival International annuel de folklore, St-Louis, Missouri, É-U,*
 1948, Collection de Jeanne Cortemanche-Auclair, tiré de
http://www.jeanneauclair.com/pub/cms_nf_items.php?q=b%3Ddocuments%26section%3D16%26sous_section%3D%26ft%3Dnf%26section%3D16.

Sur la photo : Roger Varin, Hugues Archambault, Pauline Julien, Henriette Houle,
 Marthe LeBreton, Mathieu Dorais, Marie-Marthe Pilon, Paul Hébert, Jeanne
 Coutemanche, Rita Lafond et Jean-René Duhaime.



III. 3. *Madeleine Doyon, février 1955, lors d'une conférence donnée sur les costumes régionaux de la Province de Québec. Ici Mlle Nicole Blouin porte le costume de l'Île d'Orléans, 1955, tiré des Archives de Folklore et d'Ethnologie de l'Université Laval, Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/D1/1 boîte 8.*



III. 4. Valentine Tonone, *Costumes de France*, 1939, tiré des Archives de Folklore et d'Ethnologie de l'Université Laval, Fond Madeleine Doyon-Ferland F399/D1/1 boîte 7.

RÉGION DE TÉMISCOUATA

Les immenses forêts du Témiscouata constituent une richesse inestimable pour cette région et l'exploitation forestière alimente de nombreuses scieries et fournit la matière première pour la pulpe à papier.

Les sportsmen font leurs délices de la pêche au Touladi, sorte de truite hybride exclusive aux lacs de la région et dont la capture fait la joie des gourmets qui en apprécient fort la chair savoureuse.

The immense forests of the Temiscouata region constitute a rich domain furnishing raw material for the lumber industries, especially the pulp mills.

It is a paradise for sportsmen, either for shooting big game or fishing in the beautiful lakes teeming with the exclusive "touladi".



BOURO de BATZ
BRETAGNE

Le frison qui orne les épaules de ce gentil costume, ainsi que les poignets des manches ajustées, ont un air de fraîcheur tout à fait champêtre et le petit col rabattu fermé avec une petite boucle, ajoute une note de mise soignée.

La jupe, bien fournie à la taille, est recouverte d'un tablier à bavette aux couleurs vives qui apportent à la sobriété du costume une gaieté harmonieuse.

Au centre de la coiffe on remarquera une légère courbe concave qui caractérise cette région.



The frillings which enhance the shoulder line and the wrist of the tight fitting sleeves bring to this costume the freshness of a spring breeze and the Peter Pan collar tied with a bow adds to the neatness of the appearance.

A brightly colored apron is worn over a full skirt shirred at the waist.

The slight curve in the brim of the headdress is characteristic of this district.



Ill. 5. Roger Larose dit Régor, « Région de Témiscouata », dans *Le costume régional de la Province de Québec*, 1946 ca., tiré des Archives de Folklore et d'Ethnologie de l'Université Laval, Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/D1/1 boîte 6.



Ill. 6. Madeleine Doyon-Ferland, *Carte postale du costume populaire 2 - Beauce (Saint-François)*, 1946, collection personnelle de Monique Martineau.



Ill. 7. Madeleine Doyon-Ferland, *Carte postale du costume populaire 4 - Charlevoix (Baie-Saint-Paul)*, 1946, collection personnelle de Monique Martineau.



III. 8. *Suite Québec*, 1966, tiré du journal *Actualité*, octobre 1966, p. 24.



Ill. 9. Mme E.-L. Maltais, *1838-Saguenay-1938*, tiré du journal *La Presse*, 3 septembre 1938, hors-texte.



Ill. 10. *Employée en costume de Beauce*, 1951, tiré de l'article "L'Ile-aux-Coudres" dans le *Canadian geographical Journal*, vol. XLIII, no 2, août 1951, p. 50.



Ill. 11. *Les Sortilèges en costume du dimanche au kiosque international de l'expo 67*, 1967, collection du Centre de Documentation Marius Barbeau, http://www.museevirtuel.ca/sgc-cms/histoires_de_chez_nous-community_memories/pm_v2.php?id=record_detail&fl=0&lg=Francais&ex=00000731&hs=0&rd=213644.



Ill. 12. *Costume de Beauce des Sortilèges*, 1977, Centre de Documentation Marius Barbeau, Fond d'archives Sortilèges, P3, S13, SS1, SSS1, D3.



Ill. 13. Madeleine Doyon-Ferland, Carte postale du costume populaire 5 - Beauce (Saint-François). 1946 c., tiré des Archives de Folklore et d'Ethnologie de l'Université Laval, Fond Madeleine Doyon-Ferland, F399/D1/1 boîte 8.



Ill. 14. Alfred Midy, *Sans titre*, 1844, collection du musée des marais salants de Batz-sur-mer.



Il. 15. *Costume de l'Ile d'Orléans*, 2004, cousu par Isabelle Pélissier et al., photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.



Ill. 16. Madeleine Doyon-Ferland, *Carte postale du costume populaire 1 - Beauce (Saint-François)*, 1946, collection personnelle de Monique Martineau.



Ill. 17.1 *Costume Bourgeois*, 1984, photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.



III. 17.2 *Couple en costume de Mauricie*. 1985 c., costume cédé par l'ensemble folklorique les Loups-Garous en 1985 aux Éclusiers de Lachine.



Ill. 17.3 *Costumes paysans et bourgeois*, 1991, photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.



Ill. 17.4 *Costume vert*, 1996, photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.



Ill. 17.5 *Costume de Nouvelle-France*, 1999, photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.



Ill. 17.6 *Costume des foins*, 2015, photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.



Ill. 18. *Les Sortilèges en costume de ville au 20ème festival de Sidmouth, 1974*, collection du Centre de Documentation Marius Barbeau, http://www.museevirtuel.ca/sgc-cms/histoires_de_chez_nous-community_memories/pm_v2.php?id=record_detail&fl=0&lg=Francais&ex=00000731&hs=0&rd=213657#.



Ill. 19. *Parc Sohmer*, 1992, collection du Centre de Documentation Marius Barbeau, http://www.museevirtuel.ca/sgc-cms/histoires_de_chez_nous-community_memories/pm_v2.php?id=record_detail&fl=0&lg=Francais&ex=00000731&hs=0&rd=213690.



Ill. 20. *Parc Somher*, 2013, photographie de Marie-Pier Auger, costume appartenant à la R'voyure, tiré du compte Facebook de la R'voyure, <https://www.facebook.com/la.rvoyure/photos/a.263400810400932.61590.188710411203306/500548593352818/?type=3&theater>.



Ill. 21.1 *Costume des Hautes-Laurentides*, 1997, photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.



Ill. 21.2. *Costume de Lanaudière*, 1997, photographie de Louis Gloutnez (2016), costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.



Ill. 22. *Suite de la noce*, 2014, photographie de Paul Martineau, costume appartenant aux Éclusiers de Lachine.



Ill. 23. *Suite de la Celanese (détail)*, 2015, costume appartenant à Mackinaw, tiré de la page Facebook de Mackinaw, <https://www.facebook.com/mackinaw.drummondville/photos/a.1603677899909526.1073741847.1587533414857308/1603680956575887/?type=3&theater>.



Ill. 24. *Industri'elle*, 2013, photographie de Frédéric Côté, costume appartenant à la R'voyure, tiré de la page Facebook de la R'voyure, <https://www.facebook.com/la.rvoyure/photos/a.188720767868937.46177.188710411203306/590539581020385/?type=3&theater>.



Ill. 25. *Costume des années 1930*, 2013, costume appartenant à la R'voyure, tiré du Facebook de la R'voyure,

<https://www.facebook.com/la.rvoyure/photos/a.561835967224080.1073741827.188710411203306/561835997224077/?type=3&theater>.



Ill. 26. *Hommage aux Gigueux*, 2016, photographie de Vitor Munhoz photography, costume appartenant à la R'voyure, tiré du Facebook de la R'voyure, <https://www.facebook.com/la.rvoyure/photos/a.263400810400932.61590.188710411203306/1057268331014172/?type=3&theater>.



Ill. 27. *Suite du Mardi Gras à la Place des Arts, 1969*, costume appartenant aux Feux Follets, tiré du groupe Facebook Feux Follets, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10212505796183140&set=oa.1917749515127839&type=3&theater>.



Ill. 28. Cornélius Krieghoff, *Canadiens-français jouant aux cartes*, 1848, lithographie et aquarelle. Toronto Public Library, Toronto.



Ill. 29. *Les Gens de mon pays en tournée*, photographie de Marc Baillargeon,
<http://www.pbase.com/gdmp/image/149126662>.