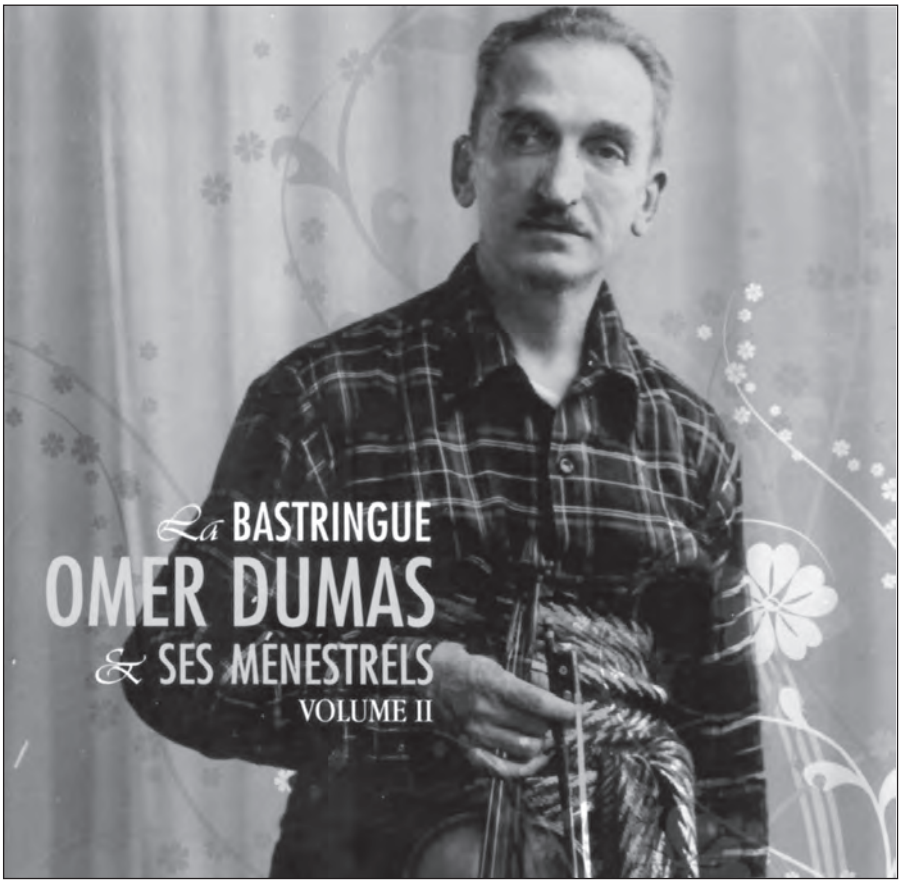
Vol. 12 N° 1 Mnémo Hiver 2009
BULLETIN

255, RUE BROCK, DRUMMONDVILLE (QUÉBEC) CANADA J2C 1M5, TÉLÉPHONE : (819) 472-3608 / TÉLÉCOPIEUR : (819) 477-5723
COURRIEL : centre@mnemo.qc.ca • SITE INTERNET : www.mnemo.qc.ca

Un folklore en habit du dimanche.

MARC BOLDUC*

Le devoir de mémoire en matière de patrimoine québécois peut emprunter plusieurs avenues, dont celles de la collecte de répertoire chez les porteurs de traditions encore vivants et la visite de centres d'archives pour effectuer une mise au jour de pièces "oubliées". Depuis le début des années 2000, la compagnie Disque-XXI privilégie la réédition d'enregistrement d'artistes du début du XXème siècle qui, autrement, sombreraient dans l'oubli (pensons au Trio Lyrique, au Quatuor Alouette ou à Tommy Duchesne) et ce, en nous permettant de réentendre les voix et les sons d'une autre époque. Ainsi, les deux volumes consacrés à Omer Dumas (1889-1980) et son épouse Mariette Vaillant (1902-1993) s'inscrivent dans cette démarche et permettent aux auditeurs de reprendre contact avec un univers musical qui semble bien loin de ce que l'on peut entendre aujourd'hui.



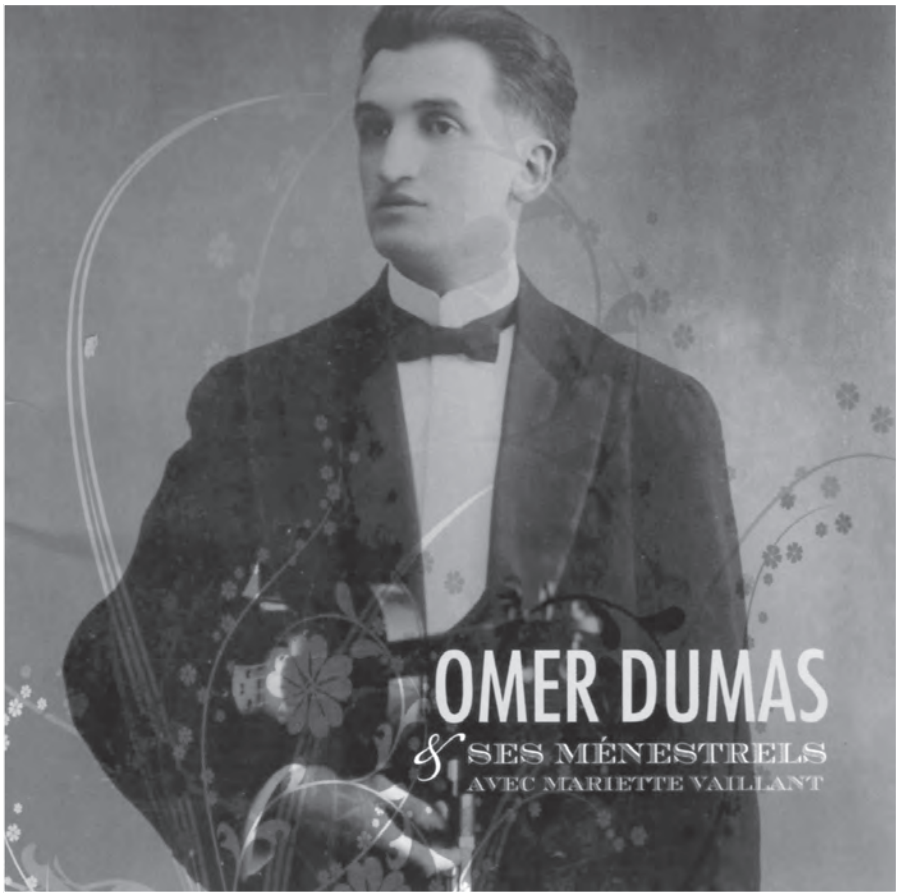
Bastringue, Omer Dumas et ses ménestrels, volume II

Yves Bernard écrivait en 2007 dans le Devoir au sujet d'Omer Dumas, qu'il représentait un « célèbre ménestrel populaire d'une époque perdue »... Cette affirmation prend tout son sens à la première écoute des deux volumes que comprend cette réédition : les airs entendus nous replongent dans une ère musicale qui semble aujourd'hui révolue, surtout pour des oreilles contemporaines rompues à ce que l'on qualifie actuellement de son trad. Les plus âgés se remémoreront sans doute la sonorité particulière des arrangements du directeur musical du Réveil Rural, une émission radiophonique quotidienne diffusée sur les ondes de Radio-Canada de 1939 à 1967. Pour les plus jeunes, dont l'auteur de ces lignes, il s'agit d'une incursion dans un univers sonore parfois déconcertant; à mi-chemin entre la musique classique ou d'opérette et la musique folklorique, le répertoire interprété

* Marc Bolduc est bien connu comme animateur de l'émission radiophonique de musique traditionnelle Tradosphère, à CIBL (Montréal).

SOMMAIRE

Un folklore en habit du dimanche . p. 1-3
La gigue québécoise dans la marge de celle des Îles britanniques p. 5-8
La vie et l'univers de Jean Carignan p. 9-12
Une collecte dans la Baie-des-chaleurs . . . . . p. 13-15
Le Prix Mnémo 2008 . . . . . p. 16



Omer Dumas et ses ménestrels, volume I

par Omer Dumas et ses Ménestrels n'a pas d'équivalent aujourd'hui.

La publication de ces deux volumes (un troisième pourrait suivre) pose donc un éclairage nouveau sur un pan de l'histoire musicale du Québec tout en permettant de mieux connaître l'itinéraire musical parcouru par Omer Dumas au cours de sa longue carrière. Afin de présenter un éventail large et riche, les quarante-six pièces retenues pour les deux premiers volumes ont été glanées de 1939 à 1973 à partir de sources diverses: archives familiales, enregistrements commerciaux, archives de Radio-Canada et fonds de collecteurs privés. Le corpus présenté ici est constitué de pièces classiques du répertoire folklorique québécois, de compositions d'Omer Dumas, ainsi que de pièces traditionnelles arrangées par ce dernier. Dans le premier volume, le disque présente un mélange de pièces instrumentales et de chansons interprétées par Mariette Vaillant. Cette dernière, chanteuse lyrique d'origine belge, livre avec soin et élégance, un peu à la manière de la chanson française de cette époque, sans pour autant s'éloigner de l'esprit de l'interprétation folklorique, un répertoire fortement inspiré des cahiers de la Bonne Chanson (dont *Auprès de ma blonde*, *Marie-Calumet*, *Commençons la semaine*, *Ah! Si mon moine*, *Marie-Madeleine*). Dans le second volume, on met davantage l'accent sur les pièces traditionnelles (clogs, gavottes, gigues, polkas, quadrilles, rondes, reels et valses) arrangées par Omer Dumas. Par ailleurs, les livrets d'accompagnement se révèlent instructifs : chaque pièce est clairement identifiée, avec l'interprète, l'auteur, la provenance précise (la source, et, le cas échéant, le numéro de catalogue) ainsi que l'année de publication. En outre, ils présentent des biographies d'Omer Dumas et de Mariette Vaillant, en plus d'inclure des images diverses (photos promotionnelles, photos de tournées, pochettes de disques, couvertures de magazines) de même qu'un article de journal. Malgré une présentation différente, le deuxième livret semble toutefois répétitif, dans la mesure où peu d'informations nouvelles sont ajoutées par rapport au premier.

Même si la majeure partie de cette réédition est d'abord consacrée à Omer Dumas en tant que compositeur et arrangeur de pièces de facture plus classique (telles que *Pizzicato-Caprice*, *Pastorale Tyrolienne*), ainsi qu'au son qui le caractérise encore aujourd'hui, une petite place est accordée à Omer Dumas, violoneux soliste, dans *La Bastringue*. Avec le *Reel de Ti-Gus* et le *Reel du pendu*, l'auditeur peut se familiariser avec Omer Dumas, l'interprète de folklore, même s'il semble singulier de l'entendre sans l'orchestre qui lui fut longtemps associé. Cependant, les Ménestrels sont omniprésents dans le reste de l'album et leur contribution se fait particulièrement sentir dans les arrangements de pièces musicales issues du répertoire folklorique canadien, une spécialité de leur directeur musical. Le procédé employé par Omer Dumas suivait généralement ce modèle : il reprenait certaines mélodies interprétées par les musiciens-vedettes de l'époque (par exemple, Joseph Allard, Arthur-Joseph Boulay ou Alfred

La troupe Omer Dumas et ses Ménestrels, avec comme comédiens, Ti-Gus et Ti-Mousse, en tournée

Montmarquette), puis, ajoutait une troisième, voire une quatrième partie de son cru à la pièce originale. Ainsi, des pièces connues du répertoire (par exemple, Johnny Wagoner devenant, sous son impulsion, le *Reel du Père Biron*) se retrouvent augmentées de phrases musicales et d'harmonies fort réussies, qui bonifient la pièce existante et en rendent l'écoute encore plus agréable. Grâce au brio des Ménestrels et de leur instrumentation variée, l'exercice de style apporte des résultats surprenants tout en donnant un nouvel élan aux pièces. Même si ces variantes s'avèrent fort intéressantes, elles demeurent encore trop souvent méconnues aujourd'hui. Dans bien des cas, force est de constater que malgré leur ancienneté, ces versions ont été peu reprises et n'ont pu s'imposer dans le répertoire commun actuel. Est-ce le résultat d'un désintérêt général des musiciens pour cette période ou est-ce le fruit d'une simple ignorance? Le sort réservé aux airs d'Omer Dumas est-il imputable à l'incompatibilité, selon certains, d'univers musicaux réconciliés par la force d'un auteur? Plusieurs hypothèses pourraient peut-être expliquer ce phénomène, mais aucune n'amène des réponses satisfaisantes...

Dans cette optique, l'écoute des deux volumes consacrés à Omer Dumas et ses Ménestrels s'avère essentielle, voire nécessaire dans la mesure où elle permet de revisiter des voies jusque-là peu fréquentées dans la musique traditionnelle québécoise. Outre le témoignage musical et ethnologique qu'elle constitue, l'œuvre d'Omer Dumas mérite une attention particulière et ne doit pas être occultée par la relève, surtout à une époque où l'ouverture et l'emprunt aux autres cultures ainsi que le métissage aux autres genres musicaux sont monnaie courante et deviennent, pour plusieurs, la nouvelle norme en matière de tradition. Si la rencontre des autres cultures permet d'insuffler un vent de fraîcheur à la tradition musicale québécoise, ne vaudrait-il pas mieux le faire en revêtant ses habits du dimanche? À cet égard, l'approche d'Omer Dumas nous paraît être tout indiquée...

Parc LAFONTAINE

L'endroit le plus frais en ville et vous êtes sûrs d'y passer une agréable soir
De la galerie du chalet vous avez une magnifique vue de la fontaine lumineu
des chutes et du lac.

RAFRAICHISSEMENTS

Les plus purs, servis sur les immenses galeries du chalet, aux prix de la ville.

ORCHESTRE

Tous les soirs et les après-midis des dimanches et jours de fête, sous la direction du professeur J.-O. Dumas.

CANOTS DE LUXE
CHALOUPES
GONDOLES

Louez un canot de luxe des plus confortables, une chaloupe ou faites une promenade en gondole sur le lac.

Remise du Trophée Omer Dumas au 15e festival de l'AQLF, décerné à Éric Provencher d'Oshawa (classe des maîtres) avec la famille Dumas : de g.à d. Claude, André, Éric Provencher, Francine et Maurice, tous enfants d'Omer et Mariette.

NDLR : M. Maurice Dumas nous a fait parvenir ce mot : Au sujet de François [Dumas, violoneux de la région de Portneuf], la légende urbaine l'a rejoint. Ce n'est pas le petit-fils de mon père qui aurait 119 ans... Nous sommes les descendants de François Dumas, arrivé sur l'île d'Orléans en 1667. Peut-être, y a-t-il un lien de parenté à la 3e ou 4e génération??? Mon père est né dans le rang des Dumas (qui existe toujours) entre Ormstown et St-Antoine-Abbé, à la frontière américaine.

La gigue québécoise dans la marge de celle des Îles britanniques

PIERRE CHARTRAND*

NDLR : cet article est le compte rendu d'une conférence donnée par l'auteur lors d'un colloque tenu à l'Université Sainte-Anne (Nouvelle-Écosse) du 15 au 18 août 2007, intitulé La Résistance des marges. *Quelques corrections dans la forme ont été apportées.*

Par *gigue* nous entendons une danse de pas solo, ou encore des pas faisant partie intégrante d'une danse dite de figures (contredanse, set, reel à 4, etc.). L'appellation elle-même peut porter à confusion vu la connotation moderne du mot (pièce musicale de mesure ternaire). Pour plus de détails sur l'emploi du mot *gigue* au cours des derniers siècles, consulter *Le quiproquo de la gigue*, Chartrand, Pierre (http://www.danse.qc.ca/articles.html#quiproquo).

Dans quelle marge notre gigue se situerait-elle donc? Sommes-nous les conservateurs d'une ancienne pratique irlandaise ou écossaise? Dublin ou Édimbourg sont-ils le centre dont nous serions la périphérie?

Origine et implantation

D'où nous vient la gigue? Certainement pas de nos ancêtres français. Il n'existe rien de comparable dans aucune région de France, ni d'ailleurs sur le continent. La similitude avec la tradition des Îles britanniques est par ailleurs évidente[1]. Mais encore... Notre gigue serait-elle plutôt irlandaise qu'écossaise, ou plus écossaise qu'anglaise? Avant d'aborder la question de la provenance de la gigue, voyons tout d'abord le moment de son arrivée chez nous.

À ma connaissance, les plus vieilles mentions de gigue au Québec datent du deuxième quart du XIXe siècle[2]. Il en est de même des danses qui lui sont le plus souvent associées (Reel à 4, Brandy, etc.). C'est suite aux grandes vagues d'immigration en provenance des Îles britanniques (2e quart du XIXe), qu'on verra lentement apparaître des mentions de telles danses. En fait, c'est surtout à la fin XIXe - début XXe qu'on trouvera des mentions claires de gigue (en tant que danse de pas) associées au milieu populaire.

Deux gigueurs de Lorette, près de Québec. Extrait de « Le Rossignol y chante » (M. Barbeau), p.82 (M.n., J 299)

Que la gigue soit d'origine britannique (des Îles britanniques en général) est généralement admis. Reste que le moment de son adoption dans la culture populaire canadienne française de l'époque est assez flou. Le cas de la gigue saguenéenne (principalement celle de la région de La Baie, fusionnée à Chicoutimi, puis à la Ville de Saguenay) est particulièrement intéressant à cet égard puisqu'il s'agit là d'une population très homogène. Ainsi, de1864 à 1961, la population de la région sera approximativement à 95% catholique, d'origine française, et née au Québec.

Cette homogénéité démographique, et un relatif isolement géographique, nous suggère qu'il y aurait eu peu d'influences culturelles exogènes parmi cette population et que leurs pratiques culturelles découleraient ainsi directement de celles de Charlevoix, surtout à La Baie (dont la population est principalement issue de Charlevoix).

Immigration britannique

C'est surtout à la fin des guerres napoléoniennes, en 1815, que l'immigration britannique en Amérique du Nord prendra son essor. Cette période de conflits aura retardé, pour mieux le faire grossir, le flot d'immigrants en provenance de l'Irlande. Les deux temps forts de cette immigration correspondent au choléra de 1832 et à la Grande Famine de 1847. Sur les quelque 60,000 émigrants britanniques, plus de la moitié sont irlandais. Puisque le principal port d'arrivée de ces immigrants est Québec, c'est dans le district de la capitale qu'on trouvera le plus grand nombre d'immigrants. La majorité de ces immigrants sont irlandais, ceux-là mêmes qui se trouvent être les plus démunis à leur arrivée. On estime que les 19/20 d'entre eux n'avaient pour bagage que leurs vêtements et un peu de literie.

Un tel dénuement poussera l'évêque de Québec, Monseigneur Plessis, à inciter ses ouailles à héberger des Irlandais afin de les aider à passer l'hiver: « N'y aurait-il pas moyen de placer dans toute votre paroisse une seule famille d'Irlandais? Ces pauvres gens périssent de froid et misère dans les rues. Ils ne peuvent trouver à manger en ville que l'argent à la main et l'argent leur manque. En campagne, on pourrait subvenir à leurs besoins par d'autres moyens. Il y a plus de charité dans vos paroisses que parmi nos citoyens, et réellement plus de ressources. Plusieurs particuliers aisés pourraient se réunir, et nourrir et vêtir cette famille d'ici au printemps, dans la maison de celui qui la logerait. Il s'agit de catholiques, nos frè-

* Pierre Chartrand est directeur du Centre Mnémo, ainsi que danseur, professeur, historien et ethnologue en danse.

res, étrangers dans ce pays où ils sont amenés sous des rapports trop avantageux. Il en restera encore assez ici pour affamer la ville, quand même chaque paroisse du district se chargerait d'une famille. »

À la même époque, l'archevêque catholique de Québec écrivait à tous les archevêques et évêques d'Irlande « de tout faire pour empêcher leurs diocésains d'émigrer en telle quantité au Canada ».

Ainsi, sur les 89,562 personnes arrivées au port de Québec en 1847, 54,310 sont en provenance d'Irlande.

La présence des Irlandais à Québec nous intéresse particulièrement puisque cette ville constitue le centre urbain le plus rapproché de la région de Charlevoix, d'où proviennent les habitants de La Baie.

En 1830, la ville de Québec comptait déjà près de 7,000 irlandais sur une population totale de 26,000 ; en 1851, 9,000 ; en 1861, 13,358. Ainsi 23% de la capitale est irlandaise, 16% est anglaise ou écossaise, et 61% canadienne-française. William Parker Greenough, un Américain de Nouvelle-Angleterre établi dans Portneuf, écrira à ce sujet[3]:

« For there the French consider themselves the only true Canadians, all others being, as it were, foreigners, and in a sense, intruders. When not classed in a mass as Irish, from the most numerous of the foreign nationalities, they are mentioned as either Irish, Scotch, English or otherwise, but not as Canadians. On the cars of a few days ago a man gave the population of his parish as so many "Irlandais" and so many Canadians, meaning by "Irlandais" all those not French ».

Mais le profil de la population de Québec changera rapidement à la fin du siècle pour deux raisons ; le déclin du commerce du bois et la fermeture du chantier naval. Les Anglais et les Écossais se déplaceront souvent vers Montréal, tandis que les Irlandais iront souvent vers les États-Unis. Québec prendra alors son visage fortement francophone que l'on connaît aujourd'hui.

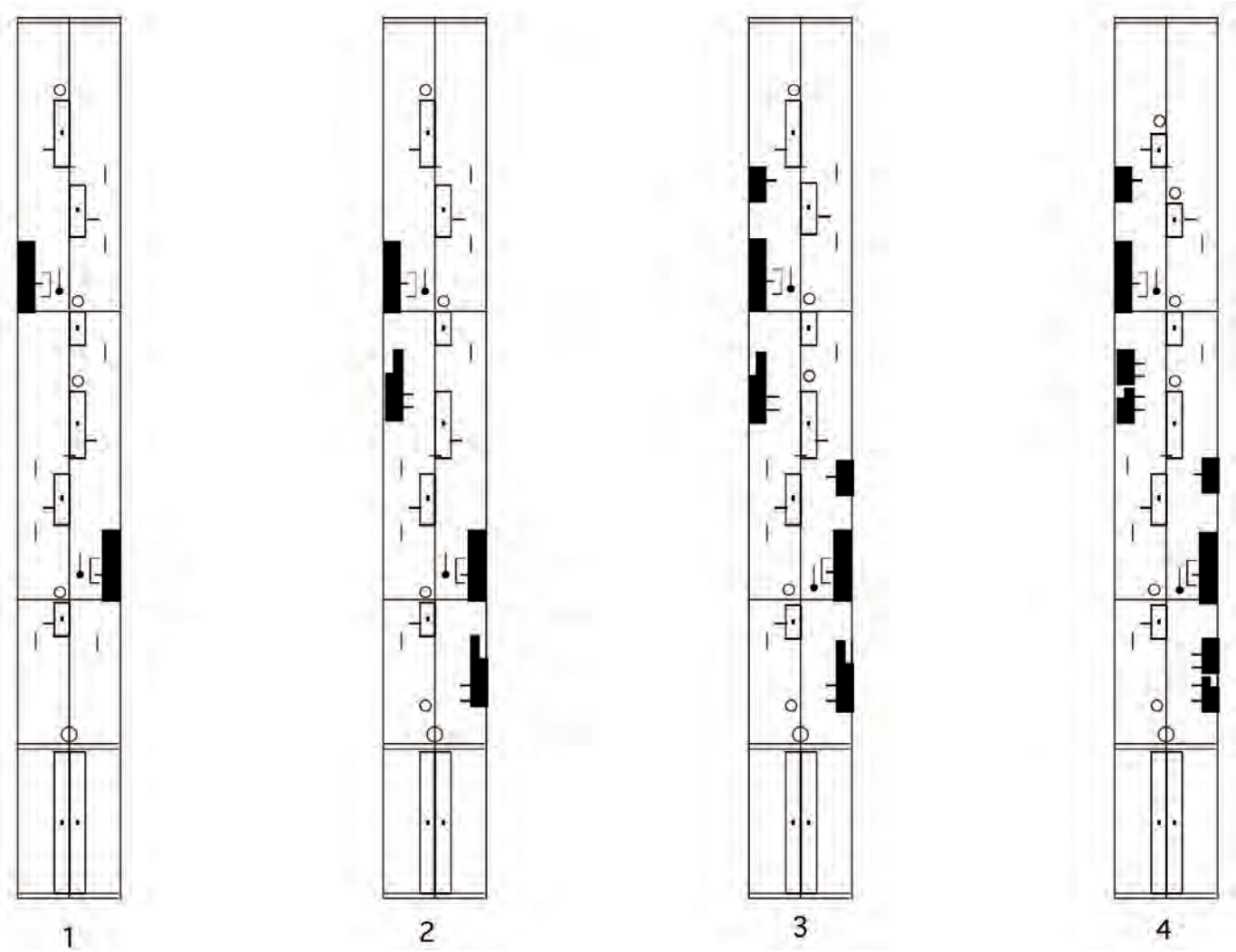
Origine irlandaise de la gigue?

En acceptant que la gigue nous vienne des Îles britanniques, puis en observant la vigueur de cette tradition au Saguenay, on se demande de quand pourrait bien dater cet emprunt culturel. Il serait étonnant que la faible présence des Britanniques dans la région saguenéenne (environ 5%) ait pu influencer à ce point la culture populaire des francophones. Aussi tout nous porte à croire que l'emprunt se serait produit avant l'émigration des gens de Charlevoix en direction du Saguenay. Donc entre 1815 et 1860-70, époque où la présence des Irlandais se fait vraiment sentir. Le transfert culturel se serait donc effectué sur une période relativement courte (environ 2 générations).

La jeune gigueuse Sylvia Daraîche, 10 ans, probablement de Pasbébiac. Cliché de Carmen Roy, lors d'une collecte en Gaspésie vers 1958. Musée canadien des civilisations, n° J-15690.

Si la période de l'emprunt semble se préciser, la question du lieu n'est pas pour cela réglée. La région de Charlevoix d'où proviennent les colons est presqu'aussi francophone que ne l'est le Saguenay. Tout porte à croire que c'est d'abord par la ville de Québec qu'on subit l'influence irlandaise mais selon quelles modalités ? Soit qu'il y ait eu beaucoup d'Irlandais hébergés ou de passage dans Charlevoix, et donc non recensés, soit que les fréquents déplacements des francophones de Charlevoix vers Québec les aient mis en contact avec la culture irlandaise, ou encore que certains emplois saisonniers aient favorisé les échanges culturels entre les deux populations. En fait chacun de ces canaux de transmission a pu prendre part d'une façon plus ou moins grande à ce transfert culturel...

Reste une question non résolue : notre gigue ressemble parfois autant à celle des Lowlands (Écosse), qu'à celle



Quatre variations du « Pas de reel - Rant step »

de l'Irlande, ou même parfois, mais rarement, au clogging anglais (valse-clog).

Aussi, bien que la grande majorité des immigrants en provenance des Îles britanniques soit irlandaise, rien n'indique clairement que notre tradition giguée soit particulièrement irlandaise dans sa forme. Les échanges entre l'Irlande et l'Écosse étaient fréquents dès le XVIIIe (travailleurs irlandais dans le sud de l'Écosse, maîtres à danser communs aux deux pays). Est-ce qu'il y aurait eu partage et échanges culturels entre l'Irlande et l'Écosse avant l'émigration en terre d'Amérique? Nous serions porté à le croire. Mais voyons les faits de ce côté-ci de l'Atlantique.

Analyse du répertoire

Dans mon mémoire de maîtrise rédigé en 1991 (maîtrise à La Sorbonne, sous la direction de M. Jean-Michel Guilcher) je suggérais une origine irlandaise (sinon irlando-écossaise) à notre gigue. Diverses pistes m'avaient mené vers l'Irlande (principalement celle de l'immigration), même si j'observais des similitudes avec le répertoire de l'Écosse ou de l'Angleterre. Aussi devenait-il essentiel de comparer les pas propres à chaque pays afin de confirmer, ou d'infirmer, cette thèse de l'origine irlandaise.

Bien que la gigue québécoise ainsi que celle de l'Est du Canada aient de multiples formes, certains pas sont partagés par toutes ces régions. C'est vers ceux-ci que nous nous sommes tourné. Nous avons donc procédé à l'analyse du pas sans doute le plus répandu et pratiqué tant au Québec que dans les Maritimes ou même dans l'Ouest canadien (principalement chez les Métis). Pour des raisons de commodité nous l'appellerons le « pas de reel » (tiré de « *reel step* »). Ce pas se décline sous plusieurs versions, toujours selon la même formule d'appui, dans toutes les régions étudiées, tant chez les francophones que chez les anglophones. Le dit pas s'exécute autant en solo, dans ses versions plus élaborées, que dans des danses de figures. Il est, à première vue, et à notre connaissance, le seul pas qui ait une telle constance entre les régions, une telle aire de distribution, ainsi qu'une forte présence tant dans les

danses solo que dans les danses de figures.

Les sources étudiées

Nous avons donc étudié plusieurs collectes présentant le «-pas de reel-», dont on peut observer 4 versions (notées plus haut en écriture Laban). Les collectes de Roy Gibbons[4] chez les Métis de l'Ouest nous montrent des danses (Breakdown) entièrement exécutées avec la version 1 du pas de reel[5]. Même le swing se fait avec ce pas! On n'y voit guère de versions plus élaborées, surtout pas la 4e. Le pas est donc presque essentiellement exécuté au sein de danses de figures.

Au Québec, on observe toute la gamme des variations. Certaines danses collectées par Normand Legault[6] dans le Bas-Saint-François (Durham-Sud) sont entièrement exécutées avec l'une ou l'autre des versions du pas de reel, principalement les 2 premières puisqu'il s'agit essentiellement de danses de figures (sets carrés). En effet, comme les versions 1 et 2 sont plus simples, elles s'intègrent mieux dans les danses de figures.

En Beauce et dans Lotbinière (par exemple la collecte M. Jutras chez M. Marcoux[7]) on trouve surtout les versions les plus sophistiquées du pas (surtout la 4e) puisqu'il s'agit de danses solo et non de danses de figures.

Notons également qu'on observe souvent une inversion du pas : les mouvements associés au premier temps sont déplacés vers le second temps, et vice-versa.

Les pas collectés au Cap-Breton (Leblanc-Sadowsky[8]) nous présentent toute la gamme des variations avec ou sans inversion des 2 temps du pas.

L'exemple de Terre-Neuve[9] (French Coast) nous donne encore une nouvelle variante (sans inversion de côté).

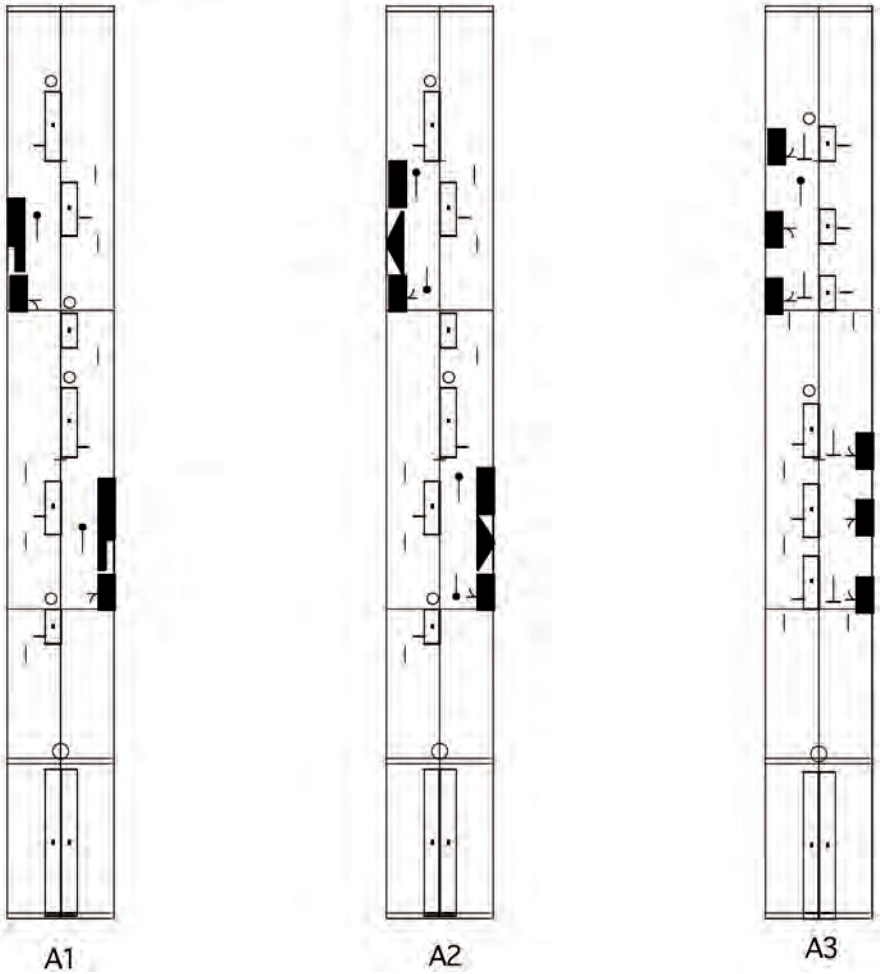
Recherche d'antécédents britanniques

La recherche d'antécédents dans les Îles britanniques nous a mené au très populaire « Rant step » (parfois appelé « *reel step* ») anglais.

A1 : « step for men », noté par Joan Flett, de pas recueillis par Tom Flett et sa fille Lindsay. Région de Dorset, pour le Four Hand Reel. (transcription d'une description littéraire)

A2 : « Reel step » noté par Cecil Sharp, publié en 1919, comme faisant partie d'un Morris reel (danse Morris) (transcription d'une description littéraire).

A3 : « Toe & heel step », noté par Joan Flett de pas recueillis par Tom Flett et sa fille Lindsay. Région de Dorset, pour le Four Hand Reel. (transcription d'une description littéraire)



Le Rant Step anglais

Pour le moment nous n'avons rien trouvé d'équivalent en Écosse ou en Irlande.[10] Ce pas est très présent dans le nord-est de l'Angleterre, mais se retrouve aussi dans d'autres régions anglaises :dans le Dorset par exemple (sud-ouest de l'Angleterre) où il fait partie intégrante du *Four Hand reel* (reel à quatre). Il est également très présent dans la danse Morris anglaise du Lancashire et du Cheshire (nord-ouest de l'Angleterre).

Les quelques transcriptions du « pas de reel » que nous avons trouvées sont toutes d'origine anglaise (et non écossaise ou irlandaise). La plus ancienne collecte que nous avons de ce pas date de 1914, par Cecil Sharp auprès de William Kimber, le 4 juillet 1914. Une autre version fut collectée

par Tom Flett et sa fille Joan, utilisée dans le « four Hand reel » (reel à quatre). Finalement C. Sharp l'a recueilli à nouveau en 1919.

Origine probable

Tout semble donc suggérer une origine anglaise au pas de reel si répandu tant au Québec qu'ailleurs au Canada. L'association très fréquente de ce pas avec le *Four hand reel* (reel à quatre) est par ailleurs significative puisque nos Reels à 4 comportent toujours des parties giguées. Rappelons que les pas de gigue utilisés au sein de danses de figures sont particulièrement significatifs, et représentatifs, puisque partagés par une large portion de la population, à l'inverse des danses solo, qui restent l'apanage de quelques virtuoses, cherchant bien sûr à se démarquer.

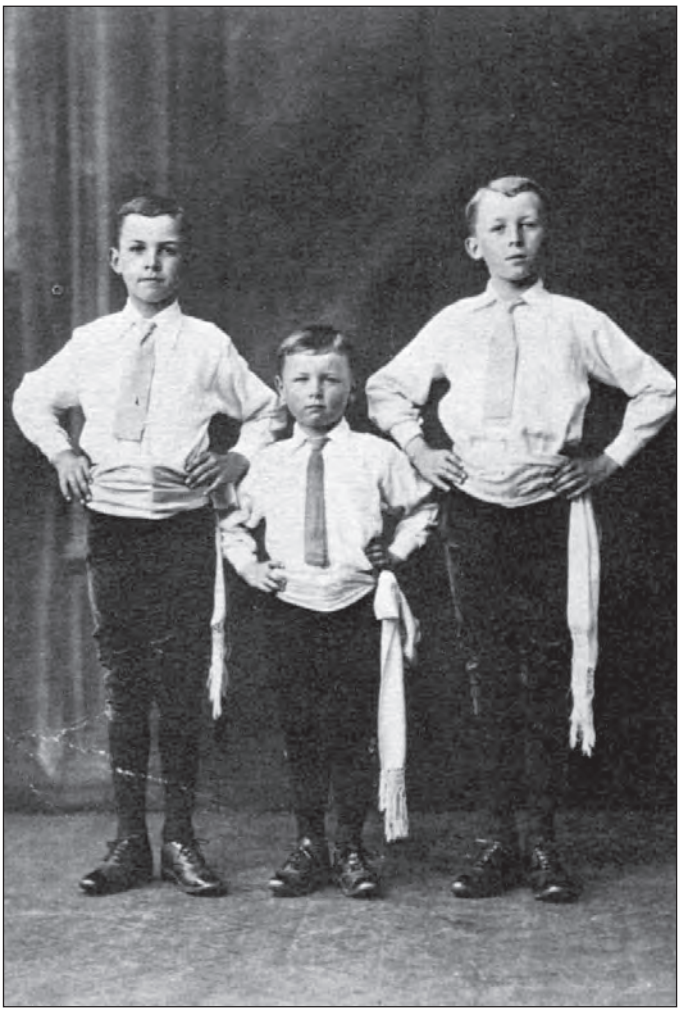
Conclusion

Les données démographiques de l'immigration en provenance des Îles britanniques suggéraient fortement une influence principalement irlandaise sur notre gigue, vu la prédominance des populations irlandaises sur les écossaises ou les anglaises. L'étude du cas du « pas de reel », un des plus pratiqués dans l'Est du Canada, propose plutôt une origine anglaise. D'autres pas de notre tradition s'assimilent certainement plus au « sean nos » irlandais ou à la gigue des Lowlands qu'à la tradition anglaise, mais pour le moment l'étude du « pas de reel » nous dirige uniquement vers l'Angleterre. Comme quoi l'histoire et l'ethnologie de la danse ont encore bien des pistes à ouvrir, surtout en ce qui concerne la danse de pas.

Une explication possible, parmi tant d'autres, serait que ce « pas de reel » aurait été commun à l'ensemble des Îles britanniques avant les vagues d'immigration en Amérique du Nord, que nous l'aurions conservé et développé ici, tandis que l'Irlande et l'Écosse l'auraient oublié, et l'Angleterre préservé dans sa forme la plus simple. Mais avouons qu'il y a bien peu de faits pour étayer une telle hypothèse.

Pour le moment nous devons donc nous en tenir à une origine vaguement britannique de notre gigue et non pas particulièrement irlandaise comme on l'affirme souvent. Mais encore faudrait-il être en moyen de discerner les trois types de traditions au début du XIXe (l'irlandaise, l'écossaise et l'anglaise).

On observe par ailleurs que depuis les années '70, l'inversion du premier temps avec le second est devenu la norme, surtout au Québec. Cette inversion n'aurait pas été possible sans le développement de la gigue solo ou de compétition puisque l'ancienne version, qui a les mêmes appuis que le pas de polka, s'adaptait particulièrement bien aux déplacements de la danse de figures. On peut donc dire que notre tradition de gigue a d'une part retenu des éléments anciens et d'autre part développé de nouvelles variations inexistantes dans le Vieux Continent. En effet la version 4, la plus développée, et très fréquente dans l'Est du Canada, n'est pas attestée en Angleterre. En ce sens, nous ne serions pas une marge conservatrice d'éléments disparus au centre, mais plutôt une marge porteuse d'évolution de répertoires anciens.



Jeunes danseurs de clog du nord de l'Angleterre.

Notes

1. L'auteur a même passé pour irlandais à quelques reprises, lors de représentation dans la Verte Érin.
2. On trouve un texte dans la Gazette de Québec de 1829 annonçant des :« danses espagnoles, menuet de la cour, gavotte d'Angoulème, reels écossais et irlandais, gigue écossaise et irlandaise, The new galliopard ». Il est par ailleurs difficile de se faire une idée précise de ces «gigues écossaise et irlandaise».
3. Il publie ses Mémoires en 1897.
4. Vidéo disponible au Musée canadien des civilisations.
5. Voir les quatre notations du Pas de reel, qui sont placées en ordre de complexité, de la plus simple à la plus élaborée (de gauche à droite).
6. Vidéo disponible au Centre Mnémo.
7. Vidéo disponible aux Archives de folkore de l'Université Laval.
8. Vidéo disponible au Musée canadien des civilisations.
9. Observé dans le documentaire « Le dernier boutte » (Le son des français d'Amérique, réalisation: André Gladu et Michel Brault, coul.,1974-1978, 16mm, 30 min.), Péninsule de Port au Port, Terre-Neuve, 16mm, 28 min.
10. Chris Metherell, de Newcastle-upon-Tyne (Angleterre), nous a même confirmé l'absence du Rant step en Écosse.

La vie et l'univers de Jean Carignan

LISA ORNSTEIN ET
PIERRE CHARTRAND*

NDLR : Ce texte fut préparé pour la réédition d'un CD portant sur Jean Carignan, qui sortira chez les disques Rounder (Boston, É-U). Il s'agit de la réédition du 33 tours Philo 2001, produit au Vermont en 1973.

Jean Carignan est né à Lévis, au sud de la ville de Québec, le 7 décembre 1916, d'Yvonne Clouthier et de Joseph Carignan. Son père, qui était maçon de métier, jouait également du violon. Le jeune Jean était l'aîné d'une famille nombreuse et pauvre, devant déménager souvent pour trouver de l'emploi. Ayant appris le violon en cachette à l'âge de 4 ans, deux ans plus tard, il faisait déjà la manche à Sherbrooke, où la famille venait de s'installer. Il secondait également son père dans des veillées de danses, le tout pour apporter un petit supplément au revenu familial trop modeste. Ces longues journées et ces veillées jusqu'aux petites heures ne lui permettront guère de poursuivre son éducation scolaire. Il en gardera toujours des difficultés à écrire.

Quelques années plus tard, les Carignan s'installent à Trois-Rivières, toujours à la recherche de travail. Jean continue de jouer dans la rue et de faire des petites « jobines » pour amener de l'eau au moulin. C'est à cette époque qu'il entendra pour la première fois du violon classique, joué pour accompagner un film muet au cinéma du quartier. Ce fut le début d'une passion sans fin pour le violon classique et la musique des grands virtuoses tels Jascha Heifetz and Yehudi Menuhin, dont il collectionnait et chérissait les enregistrements.

* Lisa Ornstein est une musicienne de grand talent, ainsi qu'une ethnomusicologue réputée. Elle habite la côte ouest américaine. Pierre Chartrand : voir article précédent.

Vers 1926, au moment où la famille s'installe à Montréal, il a déjà acquis la technique de son père. C'est lors d'une noce pour laquelle il jouait qu'il rencontre Joseph Allard [1873-1947] dont il possédait et admirait les enregistrements sur 78 tours. À l'invitation d'Allard, Jean commença à le visiter chaque soir et apprit ainsi son répertoire en quelques mois.

Vers l'âge de 11 ou 12 ans, Jean fut apprenti chez un cordonnier qui lui permettait de jouer du violon pendant l'heure du repas. Deux ans plus tard il joint le groupe de George Wade, qui dirige l'orchestre des Cornhuskers de Toronto. Wade s'était en effet présenté par hasard à la boutique de cordonnerie où travaillait Jean, et lui offrit le jour même un contrat de cinq ans avec l'orchestre. Il y jouera de 1933 à 1938. George Wade [1895-1975] était un calleur originaire du Manitoba. Son groupe *Les Cornhuskers* (ou Corn Huskers) était reconnu comme l'orchestre « country » le plus populaire du Canada. La formation ressemblait à un « bigband » de jazz, mais interprétant de vieux airs de danse. Il s'est produit dans des salles de danses tant ontariennes que québécoises, du milieu des années vingt jusqu'aux années quarante. Déjà en 1928, on les entendait à la radio torontoise CFRB, puis en 1933 ce fut le premier groupe du genre à passer régulièrement sur les ondes de CRBC, ainsi qu'à la CBC. Carignan y jouait bien sûr du violon, mais aussi du saxophone et de la clarinette, et y dansait parfois la gigue! Seulement en 1933, l'orchestre enregistra treize 78 tours chez Victor (RCA Black Label), essentiellement de la musique de danse, avec les calls de George Wade.

En 1937, Jean laisse les Cornhuskers et revient à Montréal pour se marier deux ans plus tard et fonder une famille. Il joue régulièrement à la Salle Saint-André (rue Saint-André, coin Sainte-Catherine). Les salles de bals urbains remportaient alors un vif succès à Montréal. C'est ainsi qu'on retrouvait Philippe Bruneau, Ovila Légaré et Andy Desjarlis au Café Mocambo, à la fin des années cinquante, tandis que la Salle Saint-André "roulait" déjà depuis plusieurs années. Les salles du Trinidad Ballroom et du Casa Loma étaient également fort prisées.

Jean jouera donc à la Salle Saint-André de 1939 à 1954, pour arrondir

Jean Carignan et son taxi. Photo tirée de la pochette du 33 tours FI-2001 de chez Philo (1973).

ses fins de mois de cordonnier et de riveteur. En 1955, il sera engagé, toujours à temps partiel, par l'orchestre de danse de Bob Hill. Jean, avec ses frères Marcel et Rodolphe, accompagneront Hill à New-York, afin d'enregistrer une série de disques de musique de danse, sur étiquette Folk Dancer, dont un avec le calleur Ralph Page.

Puis Jean en eu assez de jouer dans des salles de danse pour un salaire minable. Il décida alors de se consacrer plutôt à la musique de concert, et arrêta de travailler dans les manufactures pour devenir chauffeur de taxi, métier qu'il gardera jusqu'en 1973.

Entre 1955 et la fin des années '60, la carrière de Jean est grandement influencée par le mouvement folk américain et canadien-anglais. Son travail avec Bob Hill l'avait mis en contact avec les chefs de file de la danse dite « internationale », dont Michel Cartier, directeur de l'Ensemble les Feux-Follets. À la demande de Cartier, Jean commence à travailler avec cette troupe comme musicien et professeur de gigue. En octobre 1964, les Feux-Follets deviennent le premier ensemble de danse folklorique professionnelle au Canada. Il s'agit d'une compagnie de 70 danseurs, chanteurs et musiciens, dont Jean et Philippe Bruneau. Les Feux-Follets atteignent leur apogée au milieu des années '60 lorsqu'ils se produisent au Québec et au Canada, comme à l'Exposition universelle de 1967 à Montréal et aux Fêtes du Centenaire de la Confédération, ainsi qu'à Londres (Festival des Arts du Commonwealth), à Paris (Salle de l'Olympia) et aux États-Unis (Ed Sullivan Show). Un disque sera par ailleurs tiré de leur spectacle à la Comédie canadienne (sous étiquette RCA Victor).

Les Feux-Follets mettront fin à leurs activités en 1968, par manque de fonds. Jean apportera sa dernière contribution à la compagnie en enseignant la Valse-clog. Depuis ce temps, l'Amérique entière parle de la « French-Canadian waltz-clog » que l'on ne tient en fait que de lui!

Jean travailla avec une autre figure importante de la scène folklorique : Alan Mills (né Albert Miller) [1913-1977]. Chanteur, auteur, comédien, impresario... Mills fut aussi journaliste au quotidien *The Gazette* de 1929 à 1947, puis quitte le journalisme pour se consacrer entièrement à la scène. Il se produit au Canada et aux Etats-Unis dans un quintet vocal classique, ainsi que dans des rôles mineurs à l'opéra de Montréal. C'est à la fin de années quarante qu'il se tourne vers la chanson folklorique, principalement sur les ondes de la CBC avec diverses émissions, dont plusieurs avec Hélène Baillargeon. En tant que chanteur soliste, Mills engagera Jean comme musicien accompagnateur et violon solo à différentes occasions dont au festival de Newport de 1960 (prestation enregistrée chez Vanguard – VRS-9083) et au Carnegie Hall la même année. Ils se produisirent également à de multiples reprises au festival Mariposa (Toronto). Mills composera également un radio-théâtre, diffusé le 21 juin 1961, à la SRC, intitulé *Ti-Jean and the Devil*, inspiré bien sûr par Jean...

Sam Gesser (1930-2008) eut également un impact notoire sur la carrière de Jean. Fils d'une famille d'immigrants juifs-polonais de classe ouvrière de Montréal, Gesser eut une longue carrière dans le monde du spectacle durant presque soixante ans. Dans les années '50 et '60, il organisa des concerts folk des deux côtés de la frontière, avec, entre autres, Pete Seeger, Hélène Baillargeon, Alan Mills et Jean Carignan. Collaborant avec Sam Asch de Folkways, il produisit près de 100 disques sous cette étiquette, dont le disque *Old Time Fiddle Tunes Played by Jean Carignan* (FW03531, 1961) où celui-ci est accompagné par Pete Seeger (banjo), Marcel Roy (piano) et Danny MacDougal (second violon).

C'est dans les années soixante-dix qu'il sera « découvert » par le grand public québécois, lors de l'engouement général pour la musique traditionnelle comme symbole culturel et nationaliste. Le 3e Festival de musique traditionnelle (1975) donna en quelque sorte le coup d'envoi à sa renommée, d'autant qu'il fut suivi d'un documentaire de l'Office national du film (ONF) et d'un album double, qui influencèrent

Yehudi Menuhin et Jean Carignan

grandement le milieu. Son enregistrement chez Philo (1973), diffusé des deux côtés de la frontière, confirma sa renommée. Suivront une série de concerts plus prestigieux les uns que les autres dans le milieu des années '70 : *Veillée québécoise* à La Place des arts (Montréal, 1976) où il était d'ailleurs accompagné de ses deux frères Rodolphe et Marcel. La même année, André Gagnon lui dédiera son « Petit concerto pour Carignan et orchestre ». En 1978, Les Grands Ballets Canadiens interpréteront « Suite Carignan », sur une musique de Donald Patriquin, avec Jean comme musicien (reprise en 1980). Le Petit concerto d'André Gagnon sera par ailleurs interprété pour la CBC en 1979 (série « Music of Man ») avec Carignan et Yehudi Menuhin[1] comme solistes. Ce dernier avait d'ailleurs dit de Carignan :

Jean Carignan et Yves Verret, grand accordéoniste de la région de Québec.

« Ce que j'aime de Jean Carignan c'est que, dans ses mains, le violon n'est pas, comme c'est le cas pour moi et mes collèges instruits, un instrument appris et étudié au service de l'interprétation des partitions musicales des cinq derniers siècles de la civilisation européenne – mais bien un instrument populaire universel avec une vitalité, une créativité, une expression dynamique propre à lui, entre des mains de maître et néanmoins autodidacte – musique, mains et violon, nés de et conduits par les pieds dansants et les coeurs battants de l'Écosse, de l'Irlande et du Québec, et façonnés par l'intelligence inventive et vivante de Jean Carignan. »(traduit de l'anglais).

C'est donc en pleine apogée de sa carrière que la surdité, causée selon lui par ses longues années de travail en manufactures, le surprend et qu'il décide de prendre sa retraite (vers 64 ans).

Son répertoire, son style

Le style de Carignan est marqué par l'éclectisme qui lui fit assimiler le répertoire écossais et irlandais (appris principalement par les disques) sans vraiment côtoyer cette musique vivante. Puis en l'intégrant à son expérience de musicien québécois, vivant à Montréal, où se mêlent tout de même les influences écossaises et irlandaises, sans que ce soit nécessairement celles de Coleman ou Skinner. Car ses maîtres vivants que furent son père, puis Joseph Allard et Willie Ringuet, seront remplacés à terme par les disques de James Scott Skinner, James Morrison et Michael Coleman. Ses interprétations de ces enregistrements sont toutefois très personnelles, marquées tant par le style de ses mentors québécois que par les coups d'archet spectaculaires acquis par l'écoute des violonistes classiques.

Bien qu'issu de la tradition orale, Jean Carignan aura été de la génération marquée par le disque, et lui tout particulièrement. Il avait pour ainsi dire le culte du disque par lequel il cherchait à reproduire le style de certains grands joueurs tels Coleman, Skinner, Morrisson. En fait, il s'appropriait certaines techniques propres à chacun d'eux, et en faisait « du Carignan », tant est que ses interprétations de ces grands violoneux ne sont jamais copies conformes mais réinterprétations à sa manière. C'est alors qu'il fusionne la finesse du jeu de Sligo, le côté plus classique de Skinner, avec l'exubérance du jeu québécois.

L'ensemble de son jeu est marqué par la recherche constante de la virtuosité : tempi poussés à l'extrême, articulation très marquée, ponctué de coups d'archet spiccato.

C'est pourquoi on dit encore de certains musiciens qu'ils jouent « du Carignan » en ce sens que ce n'est pas tant le répertoire (qui ne lui est évidemment pas propre) mais bien la manière et le style virtuose et exubérant qui le caractérise.

Son impact sur la musique québécoise

Le fait que Jean Carignan eut atteint sa célébrité qu'à la fin de sa carrière est principalement dû à l'époque dans laquelle celle-ci s'insère. Jean vécut la période charnière des deux Québec du XXe siècle, celui d'avant et celui d'après la Révolution Tranquille. Cette révolution par laquelle le Québec entra de plein pied dans la modernité. Il avait 44 ans en 1960, en pleine Chamboulement pas si Tranquille. Au sommet de son art et de sa forme il se retrouva dans une période où le Québec, voulant se libérer, avec raison, du joug de l'Église et du conservatisme représenté par Duplessis (alors premier ministre très conservateur au Québec), procéda à une « révolution » en profondeur de la société et de sa culture. Il fallait à tout prix entrer de plein pied dans la modernité, coûte que coûte. C'est l'époque où tout ce qui avait un « relent de campagne », qui nous rappelait trop cette société jugée obtuse, est mis de côté.

Mais d'autres musiciens tels Isidore Soucy [1899-1962], et son groupe La Famille Soucy, ou plus tard Ti-Blanc Richard [1920-1981], menèrent leur barque, et leur orchestre, contre vents et marées, traversant les bourrasques qui se présentaient en s'adaptant à la nouvelle situation, en faisant parfois les compromis nécessaires.

Jean Carignan n'était pas homme de compromis, pas plus que gérant d'orchestre. Il fut toujours à la solde d'un groupe ou d'un autre, ou d'un producteur. Car toute sa volonté et ses facultés étaient essentiellement et uniquement dirigées vers la virtuosité et l'excellence de son jeu. Issu d'un milieu pauvre, il y resta plus ou moins tout le long de sa vie, car sa richesse était ailleurs. Il se savait le propriétaire d'un jeu inégalé, sinon inégalable, et n'hésitait d'ailleurs pas à le proclamer. Il avait appris jeune à attirer l'attention par son jeu, pour subvenir au besoin de la famille, et resta toute sa vie un interprète flamboyant et incomparable. Homme sans concessions, fidèle à lui-même et à son milieu, mais cherchant constamment à dépasser ses limites personnelles et celles de son instrument.

Jean Carignan, qui nous quitta le 16 février 1988, est un musicien que chaque génération redécouvre, à sa manière, tant son jeu fut exceptionnel. Un classique du traditionnel...

« Ti-Jean Carignan... c'est le nom qui restera. Avant même que le souvenir, avant même que la Mémoire et l'Histoire le consacre. Ti-Jean Carignan ... au delà des sarcasmes et de la méconnaissance d'une collectivité déracinée, acculturée. Ti-Jean Carignan via les U.S.A. Ti-Jean Carignan ... vingt ans après ... Ti-Jean Carignan ... aujourd'hui symbole, parmi tant d'autres, de nos Consciences élitiques qui n'ont jamais fait l'apprentissage du souvenir; symbole aussi de notre ressouvenir... et de notre ressourcement. Ti-Jean Carignan, fils de l'oubli, fils d'une époque où l'histoire était la création des historiens, où la musique... c'était celle des autres.

Ti-Jean Carignan pourtant fils de maçon... et de fille d'habitant. Pourtant fils de violoneux "pour faire danser". Ti-Jean Carignan... fils échu d'une tradition pourtant surhumaine!

Assis dans un taxi. Montréal. Quelque part dans les années 60. Par hasard. C'est lui. Lui, le violoneux, le chauffeur de taxi... et qui tricote. Lui, l'exilé, l'oublié dans son propre pays. »

Extrait de « Jean Carignan... et si c'était une légende » par Jean Trudel, septembre 1978 (dans la pochette du 33 tours de « Musiciens traditionnels québécois : Jean Carignan », disque Patrimoine PAT 190011, vol. 1 et 3

Prix et médailles :

Ordre du Canada (1974) Prix de musique Calixa-Lavallée (1976). Doctorat Honoris Causa de l'université Mc Gill (1977).

Notes

1. « What I love about Jean Carignan is that, in his hands, the violin is not, as with me and most of my literate colleagues, a studied and learned instrument serving the interpretation of musical scores from our five hundred years of European civilization – but a universal folk-instrment with a creative vitality, a dynamic expression of its own, released by materly hands however unschooled – music, hands and violin, born of and driven by the dancing feet and beating hearts of Scotland, Ireland and Quebec, and shaped by Jean Carignan's own lively, inventive intelligence. » Yehudi Menuhin Montreal January 3, 1978

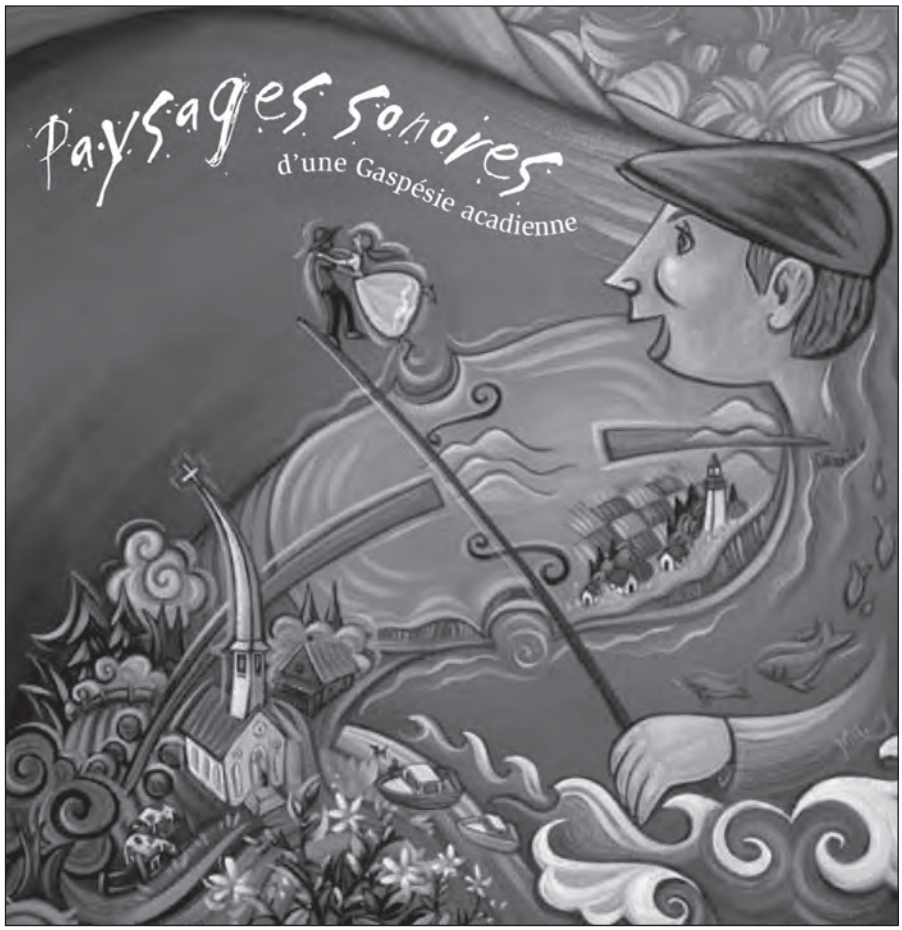
Chansons acadiennes dans la Baie-des-Chaleurs.

MARIO FOREST*

À l'Action de grâces, en octobre dernier, se tenait à Carleton-sur-Mer, La Virée, festival de chanson, conte, danse et musique traditionnels, qui en était à sa huitième édition et me rappelait qu'il était en partie responsable de mon déménagement en Gaspésie. C'était en 2002 et La Virée en était à sa deuxième édition.

Déjà depuis quelques années quand j'étais à Joliette, je souhaitais retourner sur le terrain, à la rencontre des musiciens et des chanteurs qui possèdent un répertoire joué ou chanté. J'avais vécu des rencontres de première main avec ces colporteurs de bonheur dans les premières années de La Bottine : les chansons savoureuses que Marc Brien de Sainte-Marie-Salomée semblait sortir de sa besace, ou la voix haut perchée de Clarence Bordeleau ou celle plus rugueuse de Jean-Louis Thériault de Saint-Côme. J'entends encore le « hourra pour nous autres » que criait le violoneux Azelus Cantin, oncle de Gilles, de Saint-Liguori quand nous finissions de jouer un air. Je me souviens d'un hiver rigoureux à Québec où nous passions de longues journées à nous réchauffer les oreilles avec André Alain, fin violoneux de Portneuf.

En déménageant en Gaspésie, je savais que le temps était venu de reprendre mon petit bout de chemin de colporteur de tradition. Le lendemain de mon arrivée, le 23 décembre 2002, je me retrouve au Musée acadien du Québec à Bonaventure où je fais connaissance avec son directeur Jean-Claude Cyr. Tout en discutant de choses et d'autres, il s'informe de mes intentions professionnelles. Je lui parle alors de mon projet de collecte que je souhaite réaliser auprès des Acadiens de la Baie-des-Chaleurs et des plateaux de la vallée de la Matapédia.



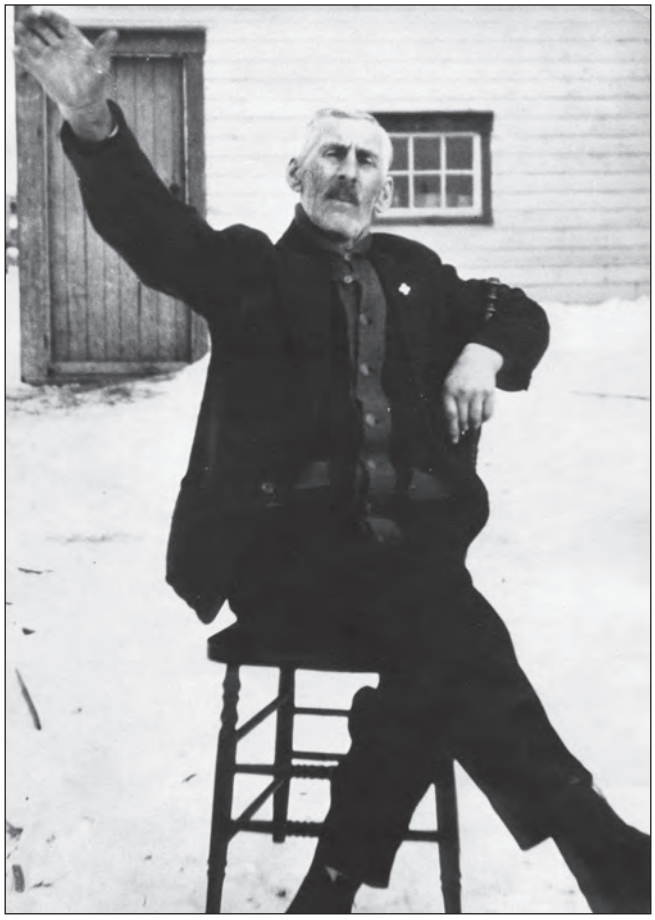
Pochette du CD « Paysages sonores d'une Gaspésie acadienne » (illustration de Mylène Henry).

Comme Jean-Claude Cyr est emballé par le projet, je le rencontre au début de janvier 2003 où nous mettons en place un plan afin de trouver des appuis financiers : rédaction du plan de projet, échéancier et budget. En attendant de trouver le financement pour réaliser le projet, je suis engagé par le Musée acadien du Québec pour organiser ***Chapeau à nos artistes***, une série de 18 spectacles gratuits qui se déroule tout au long de l'été à Bonaventure.

Je participe aussi, au printemps 2004, dans le cadre du 400e anniversaire de la fondation de l'Acadie, à la réalisation d'une enquête sur l'identité acadienne. Au cours de celle-ci, j'ai rencontré 71 informateurs d'horizons multiples et de provenances diverses, âgés de 15 à 91 ans. Ils sont de la péninsule acadienne (Caraquet), des villages le long de la côte, tels Richibouctou, Bouctouche, Cocagne, Shédiac et Saint-Louis-de-Kent, de même que de la région Moncton/Dieppe et de la République du Madawaska du Nouveau-Brunswick. D'autres vivent dans la région Évangéline à l'Île-du-Prince-Édouard, dans la Baie Sainte-Marie en Nouvelle-Écosse, aux Îles-de-la-Madeleine et dans la Baie des Chaleurs au Québec.

Chacune des rencontres enregistrées sert de trame à ce que j'appelle une courtepointe sonore où se retrouvent entremêlés les témoignages sur différents aspects de l'« acadianité ».

* Mario Forest est musicien et chanteur. Originaire de la région de Joliette, il a fait partie de la Bottine Souriante à ses débuts. Il habite dans la Baie-des-Chaleurs depuis 2002.



M. Simon Bujold 1854-1926 de Bonaventure. Surnommé Ti-noum, Simon Bujold est un descendant du corsaire acadien Louis-Amand Bujold.

Un disque est né de ce projet : ***ArtcaDIT***. On y retrouve les sept thématiques abordées lors des entretiens : L'identité acadienne, d'hier à aujourd'hui, les Acadiens, la survivance, la fierté acadienne, le 400e anniversaire et les défis de l'Acadie.

Présence acadienne en Gaspésie

Le projet de collecte débute finalement à l'automne 2004 après avoir obtenu un financement de MCCQ-CRCD avec comme objectifs : rechercher, analyser, classifier et mettre en valeur la richesse du patrimoine oral acadien de la Gaspésie. Intitulé ***Témoignages vivants***, il s'étale sur 12 mois avec comme objectif concret la réalisation d'un disque intitulé ***Paysages sonores d'une Gaspésie acadienne***.

La région de la Baie-des-Chaleurs fut la première région au Québec à accueillir des réfugiés acadiens fuyant la déportation. Dès 1758, et avec l'aide des Micmacs et des corsaires acadiens, ils fondent, au fond de la Baie-des-Chaleurs, un endroit qu'ils nomment Petite Rochelle.

En juillet 1760, ils seront plus de mille Acadiens à combattre les Anglais à la bataille navale de la Restigouche. Avec l'aide des Micmacs, d'une garnison de soldats français et des pêcheurs saisonniers (Basques, Normands, Bretons, Français et Canadiens) qui ont fuit leurs installations de pêche mis à sac par les Anglais, ils résisteront une quinzaine de jours avant de s'avouer vaincus.

Après la défaite, ils s'installeront sur les rives de la Baie-des-Chaleurs d'abord à Bonaventure en 1760 puis en 1766, à Tracadièche, aujourd'hui Carleton-sur-Mer.

Une deuxième vague importante de colonisation par les Acadiens commence à partir de 1860. Ils viennent de la région de Rustico à l'Île-du-Prince-Édouard et fondent, en 1870, le village de Saint-Alexis sur les plateaux à l'embouchure de la Matapédia. Ces nouveaux colons sont attirés par l'offre de terres gratuites faite par le gouvernement du Québec

Aujourd'hui, ils sont 80 % de souche acadienne dans le comté de Bonaventure.

L'enquête

Au fil des mois précédant le début du projet, j'ai recueilli une liste de 45 informateurs potentiels. Ces noms provenaient de diverses rencontres informelles au cours desquelles je parlais du projet. Cet inventaire a pris considérablement de l'ampleur en cours de projet pour atteindre plus de 225 personnes.

L'identification

Les chansons sont identifiées et classées à partir du « Catalogue de la chanson folklorique française » de Conrad Laforte. Dans le cas des chansons plus récentes et souvent littéraires, nous utiliserons les *Cahiers de la bonne chanson* de l'abbé Charles-Émile Gadbois.

Les pièces instrumentales anonymes ou avec des titres personnels sont analysées et identifiées par Éric Favreau, ethnomusicologue consultant, et Ivan Hicks, joueur de violon et spécialiste du répertoire de l'Est du Canada et du style « Down East. »

Lorsque j'entreprends mes recherches, mes attentes sont élevées, car cette population québécoise à forte concentration acadienne me semble un terroir favorable à des trouvailles particulières.

Je commence mes rencontres avec divers informateurs, surtout des chanteurs et des musiciens.

J'ai fait la rencontre de madame Blandine Vienneau originaire de New Richmond. À 94 ans, elle montre encore un plaisir évident à chanter. Son répertoire n'est pas de tradition orale. Elle me raconte que tous les soirs, elle chantait avec sa mère en essuyant la vaisselle et conclut avec un sourire grippette qu'elle va demander au propriétaire du foyer où elle loge la permission de faire la vaisselle. Sur le disque, elle chante une chanson de Madame Bolduc, *La Bastringue* sur laquelle on peut l'entendre sourire.

Après quelque temps, je constate que le répertoire chanté par les informateurs provient principalement des « Cahiers de la Bonne Chanson »

publiés par l'abbé Gadbois dans les années trente. Il faut dire que ces cahiers furent excessivement populaires. En effet, 600,000 copies de la première édition sont vendues en 1938. Ça laisse des traces. Déçu, je décide alors de consulter les Archives de Folklore de l'Université Laval afin d'évaluer le collectage réalisé dans la Baie-des-Chaleurs. Heureusement, j'y ai trouvé plusieurs collections intéressantes.

L'objectif premier de cette consultation est de cibler les enregistrements de chansons pouvant compléter les enquêtes que je mène dans le cadre du projet de *Témoignages vivants* et permettre la réalisation d'un centre d'archives sonores et la réalisation d'un DC.

Au cours des quatre journées passées à Québec en décembre 2005, je consulte 38 dossiers, de différentes ampleurs, dont les recherches ont été menées dans les comtés de Gaspé Est, Bonaventure et Matapédia.

Parmi les trouvailles, il y a Isidore Bernard que Simonne Voyer a rencontré à Maria en 1957. C'est un chanteur spectaculaire, avec un sens du théâtre qui sûrement influencé sa petite-fille, la comédienne Nicole Leblanc. Il interprète deux chansons : ***Le chat*** et ***Le pont de Longueuil*** dans laquelle les politiciens de l'époque sont déjà aussi tordus que ceux d'aujourd'hui. Aussi M. Sévérin Langlois de Cannes-de-Roches près de Percé qui a donné plusieurs belles chansons au répertoire de Raoul Roy.

La Gaspésie acadienne : musique et chansons traditionnelles des Cayens

Afin de produire un disque qui reflète la richesse des traditions orales des communautés acadiennes de la Gaspésie, je fais une sélection de chansons qui proviennent des Archives de l'Université Laval.

Quant au répertoire instrumental, il est fortement influencé par la proximité du Nouveau-Brunswick et par des émissions de radio vouées au violon. Les musiciens y recherchent de nouveaux répertoires auprès de « vedettes » tel *Don Messer and His Islanders* de Charlottetown (IPÉ) qui se produit trois fois par semaine sur CBC Radio entre 1939 et 1958. À partir de 1956 et jusqu'en 1969, on peut voir le *Don Messer's Jubilee* à chaque semaine à la télévision de CBC Halifax, N.É.

Plus récemment c'est Ivan Hicks, membre du *North American Fiddlers Hall of Fame* qui tient l'antenne de CFQM-Radio Moncton pendant 13 ans.

Le quai de Bonaventure avec ses barges et la table pour le tranchage de la morue. 1940

Résultats de l'enquête

250 chansons incluant les chansons provenant des Archives de Folklore ;

254 airs de violon, 23 mélodies d'harmonica , 11 mélodies de guitare, 7 airs d'accordéon, 1 morceau de piano.

J'ai réalisé en 2007 un disque intitulé ***Paysages sonores d'une Gaspésie acadienne*** avec 20 chansons et 19 mélodies. Une partie du répertoire recueilli sert aussi à de jeunes chanteurs intéressés par les traditions locales : Pierre-André Bujold, Les Pièges à Pattes, Éric Dion.

Centre d'archives sonores acadiennes du Québec (CASAQ)

Le Musée acadien du Québec à Bonaventure désire fonder un Centre d'archives sonores acadiennes du Québec (CASAQ). Pour atteindre cet objectif, nous désirons regrouper à Bonaventure tous les fonds sonores dont les collectes ont été réalisées dans les communautés acadiennes de la Gaspésie. Ces collectes se retrouvent aux Archives de folklore et d'ethnologie de l'Université Laval (AFEUL), au Centre d'Études acadiennes (CEA) de l'Université de Moncton et au Musée canadien des civilisations (MCC) de Hull. Le projet n'est pas encore réalisé faute de fonds.

Conclusion.

Je souhaite poursuivre les recherches et mettre en place un centre d'archives sonores au Musée acadien du Québec à Bonaventure afin de rapatrier le fruit des collectes qui se sont faites dans la région. Ainsi, cette richesse se rapprochera de son milieu d'origine et pourra servir aux artistes intéressés.

Prix Mnémo : « L'Irlande au Québec »

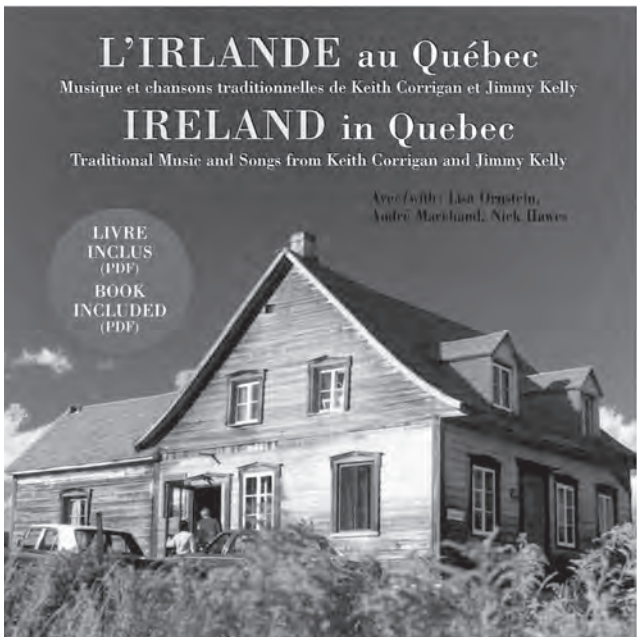
Le Prix Mnémo, fut décerné cette année à Lisa Ornstein, Keith Corrigan et Jimmy Kelly pour le remarquable CD documentaire « L'Irlande au Québec. »

Entièrement consacré aux traditions orales et musicales de la communauté irlandaise de la région de Shannon-Valcartier, au nord-est de Québec, « L'Irlande au Québec » est une production audio accompagné d'un important livret documentaire électronique (PDF). Elle permet de découvrir les répertoires instrumental, dansé et chanté de la tradition irlandaise implantée au Québec depuis le premier tiers du 19e siècle, à travers le répertoire de l'accordéoniste Keith Corrigan et du chanteur Jimmy Kelly.

Le travail de recherche de Lisa Ornstein a été entrepris tôt dans les années 80, alors qu'elle fréquentait régulièrement les activités musicales de cette localité.

L'idée de consacrer une édition aux traditions irlandaises de la région avait germé dans l'esprit de Lisa et de Keith dès la fin des années 90.

Le projet a finalement vu le jour grâce à l'apport de nombreuses personnes qui se sont associées à l'entreprise au fil des ans. Soulignons particulièrement le travail d'André Marchand à la prise de son, de Guy Bouchard et Christine Fortin à la rédaction du livret, et du Centre de valorisation du patrimoine vivant – ÈsTrad, qui, en dernier recours, a assuré la production matérielle du CD.



Le CD contient 23 pièces instrumentales, principalement menées par Keith Corrigan et le plus souvent accompagnées par Lisa Ornstein et Jimmy Kelly au violon, André Marchand à la guitare et Nick Hawes au piano, ainsi que quatre chansons a cappella remarquablement interprétées par Jimmy Kelly.

Sur le CD, en plus des 27 pièces enregistrées, on trouve un fichier PDF contenant un volumineux cahier d'accompagnement de 65 pages.

L'œuvre combine ainsi la tradition vivante et toujours portée par les musiciens et chanteurs locaux avec une rigoureuse recherche ethnohistorique qui donne sa dimension unique à cette remarquable production, à laquelle le jury a attribué le Prix Mnémo 2008 à l'unanimité.

PS : Vous pouvez également vous référer à la critique d'Éric Favreau que nous avions publié dans le dernier Bulletin Mnémo (été 2008).

Devenez membre

L'abonnement au Bulletin Mnémo est gratuit pour les membres (2 numéros par année). Les membres ont aussi droit : 1) à la consultation gratuite de nos archives audiovisuelles et imprimées (2$ pour les non-membres) ; 2) à une réduction de 20% sur l'ensemble de nos productions. Tous les membres ayant réglé leur cotisation deux mois avant la date de l'Assemblée générale ont droit de vote. Pour devenir membre, vous n'avez qu'à nous joindre aux coordonnées ci-contre.

Centre Mnémo
255, rue Brock, local 426,
Drummondville (Québec) J2C 1M5
☎ : (819) 472-3608
télécopieur : (819) 477-5723
courriel : centre@mnemo.qc.ca
site web : www.mnemo.qc.ca

Ont collaboré à ce numéro
Marc Bolduc
Pierre Chartrand
Mario Forest
Lisa Ornstein
Direction et montage
Pierre Chartrand

Culture, Communications et Condition féminine Québec

DRUMMONDville

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 1480-5022