Université de Montréal

Porteurs de pays à l'air libre : jeu et enjeux des pièces asymétriques dans la musique traditionnelle du Québec

Par Jean Duval

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue
de l'obtention du grade de Docteur en musicologie
option ethnomusicologie

Décembre 2012

© Jean Duval, 2012

Page d'identification du jury

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Porteurs de pays à l'air libre : jeu et enjeux des pièces asymétriques dans la musique traditionnelle du Québec

Présentée par :

Jean Duval

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Kevin Tuite, président du jury et représentant du doyen
Monique Desroches, directrice de recherche
Nathalie Fernando, codirectrice de recherche
Gearóid Ó hAllmhuráin, examinateur externe
Claude Dauphin, membre du jury

Thèse acceptée le : 23 mai 2013

Résumé et mots clés

Le répertoire de musique traditionnelle instrumentale québécoise comporte de nombreux exemples de pièces asymétriques, familièrement appelées « tounes croches » par les musiciens. Il s'agit de mélodies qui ne respectent pas le modèle carré dominant de 16 ou 32 temps par section. Sans être unique au Québec, la performance de pièces asymétriques soulève de nombreuses questions ethnomusicologiques. Les principaux objectifs de cette recherche sont, d'une part, de comprendre le « dialecte » musical asymétrique et, d'autre part, d'examiner divers enjeux reliés au jeu de pièces asymétriques chez les musiciens traditionnels québécois actuels. Suite à une vue d'ensemble sur la musique traditionnelle québécoise couvrant l'histoire, le répertoire, les styles de jeu et les contextes de jeu, les pièces asymétriques sont analysées en tant qu'objet musical. Basée sur les enregistrements historiques du Gramophone virtuel, la mise en comparaison de versions symétriques et asymétriques de pièces sert à élaborer une typologie comprenant trois grandes catégories : syntaxiques, morphologiques et pulsatives. La vingtaine de types d'asymétries syntaxiques répertoriés impliquent l'allongement ou l'écourtement dans une section. Elles peuvent survenir à différentes positions de la section, bien que les asymétries finales soient les plus courantes. Les asymétries morphologiques concernent la macrostructure des pièces telle que l'ordre de jeu des sections et le nombre de reprises de chacune d'elles. Une analyse de l'asymétrie dans d'autres traditions musicales d'Europe et d'Amérique du Nord est aussi réalisée. Elle permet d'affirmer que nous avons affaire à un système musical cohérent et en partie distinct dans le cas québécois. Les enjeux originels, identitaires, esthétiques et de réalisation sont ensuite explorés en se basant sur les résultats d'une enquête menée auprès de 18 musiciens traditionnels. Ces derniers expliquent l'origine des pièces asymétriques par des raisons cognitives, chorégraphiques et artistiques. Leur propos servent à démontrer que le jeu de pièces asymétriques touche à de nombreuses dimensions identitaires : nation, région, génération, communauté contextuelle et individu. Un choix esthétique, un désir de liberté dans la création, un lien au passé et un besoin de distinction d'un corpus de musique traditionnelle standardisé motivent les musiciens traditionnels québécois d'aujourd'hui à perpétuer et à enrichir le répertoire de pièces asymétriques.

Mots-clés : musique traditionnelle, Québec, répertoire, asymétrie, identité, esthétique, origine, pièces asymétriques, tounes croches

Summary and key words

There are numerous examples of asymmetrical tunes in Québécois traditional music repertoire. Familiarly called “tounes croches” (crooked tunes) by musicians, those melodies do not respect the dominant square model consisting of 16 or 32 beats per section of a tune. Without being exclusive to the Quebec tradition, the performance of crooked tunes raises several ethnomusicological questions. The main objectives of this research were to study the musical “dialect” found in asymmetrical tunes, and to look at various issues concerning the performance of asymmetrical tunes by contemporary Québécois traditional musicians. After a chapter that presents an overview of the history, repertoire, playing styles, and performance contexts of Québécois traditional music, asymmetrical tunes are analyzed as a musical object. The comparison of square and asymmetrical versions of tunes, taken mainly from the historical recordings available on the Virtual Gramophone, yields a typology that considers three main categories of asymmetries: syntactical; morphological; and pulsative. Syntactical asymmetries include about twenty different types, all involving a lengthening or a shortening at various positions of a section. Asymmetries at the end of a section are the most common. Morphological asymmetries concern the macrostructure of tunes such as the playing order of sections or the number of their repeats. Asymmetrical tunes in the repertoire of other musical traditions from Europe and North America are also analyzed. This allows us to confirm the existence of a coherent asymmetrical musical system that is partly distinct in the case of the Québécois tradition. Origin, identity, aesthetic, and performing issues are next studied based on the results of a survey done among 18 traditional musicians. Those surveyed explain the origin of asymmetrical tunes by cognitive, choreographic, and artistic reasons. Their discourse indicates that the performance of asymmetrical tunes touches several dimensions of their identity such as national, regional, generational, contextual and individual. An aesthetic choice, a desire for freedom in creation, a link to the past, and a need of distinction from a standardized traditional music repertoire motivate contemporary Québécois traditional musicians to perpetuate and to enrich the repertoire of asymmetrical tunes.

Key words: traditional music, Quebec, repertoire, asymmetry, identity, aesthetic, origin, crooked tunes.

Table des matières

Résumé et mots clés iii

Summary and key words iv

Table des matières v

Liste des tableaux xiii

Liste des figures xvi

Liste des sigles et des abréviations xxv

Remerciements xxvi

Avant-propos xxvii

Introduction 1

Délimitation du sujet et définitions 1

Une tradition musicale et un sujet peu étudiés 5

Problématique et hypothèse 7

Corpus de recherche 9

Méthodologie générale et position disciplinaire 11

Apports à la discipline 15

Organisation de la thèse 16

Limites de cette thèse 17

1 La musique traditionnelle du Québec : histoire, répertoire, styles et contextes de jeu 19

1.1 Histoire 19

1.1.1 La Nouvelle-France : 1700-1760 20

1.1.1.1 Aperçu historique démographique, économique et politique 20

1.1.1.2 Repères identitaires 21

1.1.1.3 Musique, danse et diffusion 22

1.1.2 L'après-conquête : 1760-1820 24

1.1.2.1 Aperçu historique démographique, économique et politique 25

1.1.2.2 Repères identitaires 26

1.1.2.3 Musique, danse et diffusion 27

1.1.3 Migrations et urbanisation : 1820-1920 31
1.1.3.1 Aperçu historique démographique, économique et politique 31
1.1.3.2 Repères identitaires 34
1.1.3.3 Musique, danse et diffusion 35
1.1.3.3.1 Les maîtres à danser 35
1.1.3.3.2 Les sources de musique écrite 36
1.1.3.3.3 L'importance sociale du violoneux 38
1.1.3.3.4 Les réticences de l'Église 39
1.1.3.3.5 L'itinérance et les lieux d'échanges 40
1.1.3.3.6 La popularisation de la pratique instrumentale 42
1.1.4 Le premier revivalisme : 1920-1945 43
1.1.4.1 Aperçu historique démographique, économique et politique 43
1.1.4.2 Repères identitaires 44
1.1.4.3 Musique, danse et diffusion 44
1.1.4.3.1 Les *Veillées du bon vieux temps* 45
1.1.4.3.2 Les nouveaux vecteurs de diffusion 46
1.1.4.3.3 Les vedettes folkloriques 47
1.1.4.3.4 Les sources de musique écrite 48
1.1.5 L'après-guerre : 1945-1970 49
1.1.5.1 Aperçu historique démographique, économique et politique 49
1.1.5.2 Repères identitaires 50
1.1.5.3 Musique, danse et diffusion 50
1.1.5.3.1 Les orchestres folkloriques 50
1.1.5.3.2 Les troupes de danses folkloriques 51
1.1.5.3.3 L'américanisation et les changements technologiques 52
1.1.6 Le second revivalisme : 1970-1990 53
1.1.6.1 Aperçu historique démographique, économique et politique 53
1.1.6.2 Repères identitaires 53
1.1.6.3 Musique, danse et diffusion 54
1.1.6.3.1 La *Veillée des veillées* de 1975 54
1.1.6.3.2 Les groupes revivalistes 55
1.1.6.3.3 Les porteurs de tradition et les vedettes internationales 55
1.1.6.3.4 La naissance d'associations 57
1.1.6.3.5 Les sources de musique écrites 58
1.1.7 La période actuelle : depuis 1990 58
1.1.7.1 Aperçu historique démographique, économique et politique 58

1.1.7.2 Repères identitaires 59
1.1.7.3 Danse, musique et diffusion 60
1.1.7.3.1 Les groupes “trads” 61
1.1.7.3.2 Les femmes et les arts traditionnels 63
1.1.7.3.3 Les nouveaux moyens de diffusion 65
1.1.7.3.4 Lanaudière, région capitale de la musique traditionnelle québécoise 66
1.1.8 Sommaire et conclusion de la partie historique 67
1.2 Répertoire 69
1.2.1 Méthodologie 70
1.2.2 Les titres des pièces 72
1.2.3 Les formes musicales 79
1.2.3.1 Les formes musicales de base 82
1.2.3.1.1 Reel 82
1.2.3.1.2 Reel simple 83
1.2.3.1.3 Hornpipe et clog 84
1.2.3.1.4 Marche 87
1.2.3.1.5 Mélodies en 6/8 88
1.2.3.1.6 Valse 90
1.2.3.2 Les formes musicales particulières 92
1.2.3.2.1 6/8 binairé 92
1.2.3.2.2 Reel à trois temps 93
1.2.3.2.3 Reel simple à trois temps 95
1.2.3.2.4 Autres formes particulières 97
1.2.3.3 Sommaire des formes de base et particulières 97
1.2.3.4 Les formes musicales hybrides 99
1.2.3.4.1 Reel-Reel simple 99
1.2.3.4.2 Reel-reel à trois temps 100
1.2.3.4.3 Reel simple-Reel simple à 3 temps 101
1.2.3.4.4 6/8 de quadrille - 6/8 à l’irlandaise 101
1.2.3.4.5 Valse-lanciers et Paul Jones 101
1.2.3.5 La fréquence des formes musicales 102
1.2.3.5.1 Fréquence des formes et des familles de formes 104
1.2.3.5.2 Fréquence des formes binaires à subdivision binaire 105
1.2.3.5.3 Fréquence des formes binaires à subdivision ternaire 106
1.2.3.5.4 Comparaison avec un échantillon d’une période ciblée 107
1.2.3.5.5 Adéquation des titres et des formes 108

1.2.4 Les modes, les tonalités et les échelles 108
1.2.5 L'origine du répertoire 110
1.2.6 Sommaire et conclusion sur le répertoire 114
1.3 Styles de jeu 115
1.3.1 Les styles au violon 117
1.3.2 Les styles à l'accordéon 120
1.3.3 Les styles à l'harmonica 122
1.3.4 L'art de la variation à la québécoise 123
1.4 Contextes de jeu 127
1.4.1 Les types de prestation 128
1.4.2 Les évènements de danse 129
1.4.2.1 Les évènements de danses de figures 129
1.4.2.1.1 Du cadre traditionnel au cadre actuel 129
1.4.2.1.2 Le rôle du calleur 131
1.4.2.1.3 L'exemple d'une « Veillée du plateau » 132
1.4.2.1.4 Autres évènements de danses de figures 133
1.4.2.2 Les évènements de danses de pas 134
1.4.2.2.1 Les concours de gigue 135
1.4.2.2.2 La « nouvelle gigue » 135
1.4.2.2.3 L'interaction musicien-gigueur 136
1.4.2.3 Les évènements intégrant d'autres types de danse 136
1.4.2.3.1 Les danses de couple 136
1.4.2.3.2 Les danses en ligne 137
1.4.3 Les évènements de musique 137
1.4.3.1 Le concours de violoneux 137
1.4.3.2 Le gala folklorique 139
1.4.3.3 Le festival 139
1.4.3.3.1 Les festivals trads 140
1.4.3.3.2 L'exemple du « Festival Mémoire et Racines » 140
1.4.3.4 Le concert en salle 142
1.4.3.5 La session 143
1.4.3.5.1 Définition et historique 143
1.4.3.5.2 Le rôle de l'hôte de session 144
1.4.3.5.3 L'exemple d'une session au bar « Vices et Versa » 145
1.4.3.6 L'école et le camp musical 147
1.4.3.6.1 Du cadre traditionnel au cadre actuel 147

1.4.3.6.2 Exemple d'enseignement à l'École des arts de la veillée 148
1.4.4 Les autres évènements 150
1.4.5 Sommaire et conclusion sur les contextes de jeu 151
1.5 Conclusion du chapitre sur la musique traditionnelle du Québec 152
2 Les pièces asymétriques et les asymétries 153
2.1 Les pièces asymétriques dans la littérature ethnomusicologique 153
2.1.1 Écrits généraux 153
2.1.1.1 Barbeau et les « Veillées du bon vieux temps » 154
2.1.1.2 Bayard et les pièces asymétriques en tant que membres des « *tune families* » 155
2.1.1.3 Spielman et les asymétries comme éléments du style 159
2.1.1.4 Bégin et le répertoire du violoneux Jean Carignan 161
2.1.1.5 Ornstein et les « *quirky structures* » de Louis Boudreault 163
2.1.1.6 Quigley et les compositions du violoneux terre-neuvien Émile Benoit 166
2.1.1.7 Titon, Jabbour, Goertzen et le *old time fiddling* américain 167
2.1.1.8 Genest et les médiations de « La Bottine Souriante » 169
2.1.2 Écrits portant spécifiquement sur les pièces asymétriques 170
2.1.2.1 Lederman et le *asymmetric phrasing* dans la musique des Métis et des Autochtones 170
2.1.2.2 Smith et les *crooked tunes* de Terre-Neuve 173
2.1.2.3 Pappas et les pièces asymétriques comme assemblage culturel américain 175
2.1.2.4 Dueck et la sociabilité métis à la lumière de la performance de pièces asymétriques 178
2.1.2.5 Rockwell et la perturbation métrique dans la chanson old time américaine 179
2.1.3 Sommaire des écrits ethnomusicologiques sur les pièces asymétriques 181
2.2 Les pièces asymétriques dans la musique traditionnelle du Québec 184
2.2.1 Fréquence des pièces asymétriques 184
2.2.1.1 La fréquence des pièces asymétriques dans les collections publiées 185
2.2.1.2 La fréquence des pièces asymétriques sur disque 191
2.2.1.2.1 La période de 1917 à 1941 191
2.2.1.2.2 La période de 1941 à nos jours 195
2.2.1.3 Conclusion sur la fréquence des pièces asymétriques 200
2.2.2 Typologie des asymétries 202
2.2.2.1 Introduction 202
2.2.2.1.1 Échantillons principal et secondaires 202
2.2.2.1.2 Méthode d'analyse 202
2.2.2.1.3 Bases de la terminologie et de la typologie 205

2.2.2.2 Asymétries syntaxiques 205
2.2.2.2.1 Asymétries syntaxiques par allongement 208
2.2.2.2.2 Asymétries par écourtement 226
2.2.2.2.3 Asymétries par combinaison d'allongements ou d'écourtements 231
2.2.2.3 Asymétries morphologiques 243
2.2.2.3.1 Ordre de reprise des sections 243
2.2.2.3.2 Terçage 245
2.2.2.3.3 Section à trois phrases et cycle ternaire 246
2.2.2.3.4 Alternance métrique 247
2.2.2.4 Asymétries pulsatives 248
2.2.3 Fréquence des types d'asymétries 249
2.2.4 Asymétries dans les enregistrements d'archives 252
2.2.5 Asymétries dans les compositions récentes 254
2.2.6 Sommaire et conclusion sur la typologie des asymétries 261
2.3 Les pièces asymétriques dans d'autres traditions musicales 269
2.3.1 Europe 270
2.3.1.1 Angleterre 270
2.3.1.1.1 Le répertoire de musique de contredanse 270
2.3.1.1.2 Le répertoire général 276
2.3.1.2 Écosse 286
2.3.1.2.1 La musique des Lowlands 287
2.3.1.2.2 La musique des Highlands 288
2.3.1.2.3 Les compositions récentes 297
2.3.1.3 Irlande 299
2.3.1.3.1 Le répertoire du XVIIIe siècle 300
2.3.1.3.2 Les répertoires particuliers 302
2.3.1.3.3 Le répertoire général 306
2.3.1.4 France 312
2.3.1.4.1 Les répertoires historiques 312
2.3.1.4.2 Les répertoires régionaux actuels 320
2.3.1.5 Pays scandinaves 326
2.3.1.5.1 Les asymétries dans la musique suédoise 326
2.3.1.5.2 Les asymétries dans la musique norvégienne 330
2.3.2 Amérique du Nord 332
2.3.2.1 États-Unis anglophone 333
2.3.2.1.1 La musique du Nord-Est 333

2.3.2.1.2 La musique du Sud et de l'Ouest 338
2.3.2.2 Canada anglophone 345
2.3.2.2.1 Cape Breton (Nouvelle-Écosse) 345
2.3.2.2.2 Terre-Neuve 346
2.3.2.2.3 Autres régions anglophones du Canada 348
2.3.2.3 Amérique du Nord francophone (autre que le Québec) 349
2.3.2.3.1 Musique des Acadiens des provinces maritimes 349
2.3.2.3.2 Musique des Cajuns de la Louisiane 354
2.3.2.3.3 Musique des franco-américains de Nouvelle-Angleterre 355
2.3.2.3.4 Musique des franco-canadiens d'autres provinces 356
2.3.2.4 Amérique du Nord autochtone et métis 358
2.3.2.4.1 Musique des Métis et des Ojibwés 359
2.3.2.4.2 Musique athapascienne 364
2.3.3 Conclusion sur les pièces asymétriques dans les autres traditions musicales 366
2.4 Conclusion du chapitre sur les pièces asymétriques 368

3 Les enjeux reliés au jeu de pièces asymétriques 369
3.1 Méthodologie pour l'étude des enjeux 369
3.2 Les enjeux de l'origine 373
3.2.1 Les explications cognitives 374
3.2.2 Les explications chorégraphiques 379
3.2.3 Les explications idiosyncrasiques et artistiques 382
3.2.4 Les autres explications 386
3.3 Les enjeux identitaires 387
3.3.1 Dimension nationale et ethnique 389
3.3.1.1 Québécois francophones 389
3.3.1.2 Francophones d'Amérique 390
3.3.1.3 Reflet du caractère québécois 391
3.3.1.4 Renforcement exogène 393
3.3.2 Dimension régionale 395
3.3.3 Dimension générationnelle 398
3.3.4 Dimension communautaire contextuelle 402
3.3.5 Dimension individuelle 404
3.3.5.1 Les pros des pièces asymétriques : Jos Bouchard et Louis Boudreault 404
3.3.5.2 Les adversaires des pièces asymétriques : Philippe Bruneau et ses ouailles 406
3.3.6 Conclusion sur les enjeux identitaires 408

3.4 Les enjeux esthétiques ... 408
3.4.1 Autorité et esthétique ... 409
3.4.2 Les critères du beau de l'asymétrie et de la symétrie ... 410
3.4.3 Un goût acquis ... 413
3.4.4 « Redressage » et « crochissage » ... 414
3.4.5 L'opportunité esthétique et les styles de jeu ... 417
3.4.6 Conclusion sur les enjeux esthétiques ... 420
3.5 Les enjeux de réalisation ... 421
3.5.1 Conscience de l'asymétrie et de la carrure ... 421
3.5.2 Accompagnement et jeu en groupe ... 424
3.5.3 Le jeu pour la danse ... 426
3.5.4 L'opportunité économique ... 427
3.6 Conclusion du chapitre sur les enjeux ... 428

Conclusion ... 431
Un système musical cohérent et distinct ... 434
Des enjeux identitaires multidimensionnels en lien avec le passé ... 442
Des motivations à perpétuer et enrichir la tradition en pièces asymétriques ... 443
Ouverture ... 444

Bibliographie ... 446

Discographie ... 465

Filmographie ... 470

Annexe 1 – Répertoire publié de musique traditionnelle québécoise ... i

Annexe 2 – Asymétries dans les enregistrements du Gramophone virtuel ... xxxix

Annexe 3 – Questionnaire et courtes biographies des musiciens interviewés ... liii

Annexe 4 – CD et liste des exemples sonores du CD ... lxiii

Liste des tableaux

Tableau I – Immigration en provenance de Grande-Bretagne et d'Irlande au courant du XIXe siècle au Québec 32
Tableau II – Année d'apparition de diverses danses dans les annonces de journaux parus au XIXe siècle au Québec 36
Tableau III – Nombre de femmes actives dans l'enseignement et la performance de musique et de danse traditionnelle du Québec en 2010-2011 64
Tableau IV – Synthèse des caractéristiques, des influences et des vecteurs dans l'histoire de la musique traditionnelle au Québec 68
Tableau V – Catégories de genres et de qualificatifs utilisées pour analyser les titres des pièces 75
Tableau VI – Nombre de pièces et pourcentage de chaque catégorie pour la partie genre des titres de pièces 77
Tableau VII - Nombre de pièces et pourcentage de chaque catégorie pour la partie qualificatif des titres de pièces 77
Tableau VIII – Synopsis des formes de base dans la musique traditionnelle du Québec selon la typologie proposée 98
Tableau IX – Fréquence des formes musicales dans le répertoire publié 104
Tableau X – Fréquence des formes d'après le répertoire de cinq musiciens traditionnels des années 1920 à 1940 107
Tableau XI – Tonalités, modes et modulations dans le répertoire 109
Tableau XII – Origine des pièces du répertoire de musique traditionnelle du Québec 112
Tableau XIII – Origine du répertoire pour la période de 1920 à 1940 114
Tableau XIV – Contextes de jeu avec leur correspondance de type de prestation et de lieux 151
Tableau XV – Types d'asymétries identifiés dans la littérature ethnomusicologique 181
Tableau XVI - Explications données dans la littérature ethnomusicologique de l'origine des pièces asymétriques 182
Tableau XVII – Fréquence des pièces asymétriques dans les collections publiées contenant de la musique traditionnelle québécoise 186
Tableau XVIII - Nombre et proportion de pièces asymétriques dans le Gramophone virtuel selon les musiciens 192
Tableau XIX – Nombre et proportion de pièces asymétriques dans les disques de musiciens traditionnels québécois sur étiquette Le Tamanoir 196

Tableau XX - Nombre et proportion de pièces asymétriques dans les disques instrumentaux de la série « Les grands folkloristes québécois » des *Disques Mérite* 197
Tableau XXI – Nombre et proportion de pièces asymétriques dans les disques de musiciens traditionnels québécois sur étiquettes américaines 198
Tableau XXII – Fréquence des pièces asymétriques dans la discographie du groupe « Le Vent du Nord » 200
Tableau XXIII – Taxonomie des asymétries syntaxiques par allongement et par écourtement 207
Tableau XXIV – Exemples d'ordre particulier de reprise des sections dans des pièces avec variations disponibles sur le Gramophone virtuel 244
Tableau XXV – Fréquence des types d'asymétries dans le Gramophone virtuel..... 251
Tableau XXVI – Asymétries observées dans douze compositions de musiciens traditionnels québécois dans la période de 1980 à 2000..... 255
Tableau XXVII – Types d'asymétries et leur fréquence dans douze compositions de la période de 1980 à 2000..... 256
Tableau XXVIII – Asymétries observées dans douze compositions de musiciens traditionnels québécois dans la période de 2000 à aujourd'hui 258
Tableau XXIX - Types d'asymétries et leur fréquence dans douze compositions de la période de 2000 à aujourd'hui, dans la période 1980 à 2000 et dans le Gramophone virtuel 259
Tableau XXX – Asymétries et leurs fréquences dans « The Dancing Master » de Playford (1709) 271
Tableau XXXI– Asymétries dans les collections de musique de contredanse de Thompson de 1751 à 1780..... 274
Tableau XXXII – Fréquence des asymétries dans douze manuscrits de musiciens anglais des XVIIIe et XIXe siècles..... 277
Tableau XXXIII – Liste des pièces asymétriques dans la collection Fraser (1874) 288
Tableau XXXIV – Structures des airs de pibrochs dans le « Kilberry Book of Ceol Mor » (Campbell 1953) 295
Tableau XXXV – Asymétries dans la musique irlandaise publiée de 1600 à 1855 300
Tableau XXXVI – Structure et longueur des sections des pièces de *set dances* irlandais..... 303
Tableau XXXVII– Asymétries dans le répertoire général de musique irlandaise sur disque.. 308
Tableau XXXVIII – Longueur des sections et procédés d'asymétrie dans les cahiers de contredanse de Landrin (1750 à 1768) 316

Tableau XXXIX – Fréquence des asymétries dans différentes formes de musique traditionnelle scandinave 327
Tableau XL – Inventaire des principaux procédés d'asymétrie dans la forme polska des pays scandinaves 328
Tableau XLI – Compilation en ordre décroissant des longueurs de sections des pièces asymétriques et des procédés d'asymétries dans la collection Bayard (1982) 336
Tableau XLII – Fréquence des longueurs de sections et des procédés menant à l'asymétrie dans la musique old time de la région des Ozarks au Missouri 341
Tableau XLIII – Fréquence des asymétries chez des musiciens anglophones de Terre-Neuve 347
Tableau XLIV – Équivalence entre les termes utilisés par Smith (2007) et la typologie proposée 347
Tableau XLV – Types d'asymétries sur le CD « Métis Style Fiddling » de Calvin Volrath 362
Tableau XLVI – Éléments typiques ou distinctifs des pièces asymétriques selon les répertoires ou les régions des pays 367
Tableau XLVII – Liste des informateurs avec leur occupation musicale, leur lieu de résidence, leur groupe d'âge et leurs contextes de jeu principaux 371

Liste des figures

Figure 1 – Le Québec méridional et ses régions 6
Figure 2 – La danse ronde des Canadiens (1807) de George Heriot..... 31
Figure 3 - Le menuet des Canadiens (1807) de George Heriot 31
Figure 4 – Photographie de la troupe « Les veillées du bon vieux temps » de 1928 46
Figure 5 – Six vedettes folkloriques des années 1920 à 1940 : en haut, Joseph Allard, Henri Lacroix, J.-O. La Madeleine; en bas, Alfred Montmarquette, Mary Travers et Isidore Soucy 48
Figure 6 – Quatre vedettes internationales de la musique traditionnelle québécoise dans les années 1970 et 1980 : en haut, Philippe Bruneau et Jean Carignan; en bas, Gabriel Labbé et Paul Cormier..... 57
Figure 7 – Quatre groupes trads contemporains : La Bottine Souriante, Les Chauffeurs à pied, Genticorum et Le Vent du Nord 63
Figure 8 – Exemple de la forme reel : le « Casse-reel » d'Aimé Gagnon..... 83
Figure 9 – Exemple de la forme reel simple : le « Reel des boulangers » de la collection Boucher (1933)..... 84
Figure 10 – Exemple de la forme hornpipe : le « Reel de Châteauguay » de Joseph Allard ... 86
Figure 11 – Exemple de la forme clog : la « Clog de Constantineau » d'Alfred Montmarquette 86
Figure 12 – Exemple de la forme marche à subdivision binaire : la « Marche de Lachine » de Jean Carignan 88
Figure 13 – Exemple de la forme marche à subdivision ternaire : la « Marche Duvernay » d'Alfred Montmarquette 88
Figure 14 – Exemple de la forme 6/8 à l'irlandaise : le « Quadrille de Beauharnois » de Joseph Allard..... 90
Figure 15 – Exemple de la forme 6/8 de quadrille : « Les yeux verts » de la collection Boucher (1933) 90
Figure 16 – Exemple de la forme valse : la « Valse de mon père » de Gabriel Labbé..... 91
Figure 17 – Exemple de la forme valse-clog : la « Valse-clog des côteaux » de Philippe Bruneau 91
Figure 18 – Exemple de la forme 6/8 binairé : le « Quadrille de Ste-Julie » d'Isidore Soucy ... 93
Figure 19 – Pièce dont dérive l'exemple de 6/8 binairé : la *double jig* irlandaise « Larry O'Gaff » 93

Figure 20– Exemple de la forme reel à trois temps : « Le brandy », version d'Henri Landry ... 94
Figure 21 – Exemple de la forme reel simple à trois temps : « Les clochettes » de la collection Boucher (1933) ... 96
Figure 22 – Exemple de la forme hybride reel/reel simple : le « Reel de l'indien » d'Isidore Soucy ... 100
Figure 23 – Exemple de la forme hybride reel/reel à trois temps : « La grondeuse » de la collection Hogan (2001) ... 100
Figure 24 – Exemple de la forme hybride reel simple/reel simple à 3 temps : le « Reel du tourbillon » d'Isidore Soucy et Donat Lafleur ... 101
Figure 25 - Exemple de la forme hybride valse-lanciers : « Valse-lanciers – 4e partie » d'Alfred Montmarquette ... 102
Figure 26– Exemples de fluidité entre les formes reel simple et reel pour une même mélodie : deux variantes de « Home Sweet Home » ... 103
Figure 27 – Répartition des familles de formes musicales dans le répertoire ... 105
Figure 28 – Répartition des formes binaires à subdivision binaire ... 106
Figure 29 – Répartition des formes binaires à subdivision ternaire ... 106
Figure 30 – Deux violoneux québécois célèbres avec des styles contrastants : Jos Bouchard (1905-1979) et Louis « Pitou » Boudreault (1905-1988) ... 118
Figure 31– Exemple de variation d'une pièce par l'ajout de sections : le « Rêve du diable » de la collection Boucher (1933) ... 125
Figure 32 – Exemple de variation rythmico-harmonique d'une mélodie : le « Quadrille de Loretteville – 1ère partie » de Gabriel Labbé ... 127
Figure 33 – Exemple d'une pièce asymétrique illustrant le syncrétisme musical dans la musique old time américaine selon Pappas (2007) : « Midnight » ... 177
Figure 34 – Exemple de paragoges médiales et finales par monnayage : le « Quadrille de Matane – partie 3 » de J.-O. La Madeleine, version asymétrique de « Fisher's hornpipe » ... 209
Figure 35 – Exemple de paragoges finales dans une pièce uniquement asymétrique : le « Reel de mademoiselle Adeline » de Louis Blanchette ... 210
Figure 36 – Exemple de paragoges par pontage et par broderie : la « Gigue des artisans » d'Isidore Soucy, version asymétrique du « Reel des ouvriers » ... 211

Figure 37 – Exemple d'allongement caudal par queue : la section A du « Quadrille des bucherons – partie 6 » de J.-O. La Madeleine, version asymétrique du « Reel de la tuque bleue » 212
Figure 38 – Exemple d'allongement caudal par résolution forcée : le « Reel de la session » de Louis Blanchette, version asymétrique du reel « Miss McLeod » 214
Figure 39 – Exemple d'allongement caudal par double finale : le « Reel Prosper » d'Isidore Soucy, version asymétrique du « Reel de Mme Renault » 215
Figure 40 – Exemple d'allongement par double finale : la section A de la « Marche Mont St-Louis » de Tezraf Latour 216
Figure 41 – Exemple d'allongement caudal dans une pièce uniquement asymétrique : le « Reel Como » de Louis Blanchette 216
Figure 42 – Exemple d'allongement cadentiel sur l'accord du cinquième degré : le « Quadrille des seigneurs – partie 1 » d'Albert La Madeleine, version asymétrique de « Haste to the Wedding » 217
Figure 43 – Exemple d'allongement cadentiel scalaire : la « Gigue écossaise » d'Isidore Soucy, version asymétrique du reel « Miss Lyon's Fancy » 218
Figure 44 – Exemple d'allongement par anacrouse : le reel « Glengarry » de J.-O. La Madeleine, version asymétrique du reel « Speed the Plough » 219
Figure 45 – Exemple de bégaiement : le « Reel St-Émile » de Jos Bouchard, version asymétrique du « Reel de Mme Renault » 221
Figure 46 – Exemple d'allongement par itération : la section B du « Casse-reel » de Louis Boudreault, version asymétrique de « Fisher's hornpipe » 222
Figure 47 – Exemple d'allongement par itération dans une pièce uniquement asymétrique : le « Talencourt » par Bouchard et Villeneuve 223
Figure 48 – Exemple de pauses sur des degrés forts : « Le capitaine trompeur » de Louis Boudreault, version asymétrique de la « Gigue à ma soeur » 224
Figure 49 – Exemple d'aparté : le « Reel des sports » d'Isidore Soucy 225
Figure 50 – Exemple d'apocope : la section B du « Quadrille champion – partie 3 » d'Isidore Soucy, version asymétrique de « Jenny Lind Polka » 227
Figure 51 – Exemple d'apocope par carence résolutive : « La joyeuse » d'Isidore Soucy..... 228
Figure 52 – Exemple d'écourtement médial et final par compression : le « Set de St-Omer – partie 2 » d'Albert La Madeleine, version asymétrique de « Jingle Bells » 228

Figure 53 – Exemple d'écourtement initial par compression : le « Reel des capuchons » de Joseph Allard 229
Figure 54 – Exemple d'écourtement par compression d'une cadence : le « Sailor's hornpipe » d'Alfred Montmarquette, version asymétrique du « College Hornpipe » 230
Figure 55 – Exemple d'élision de plus d'un temps : le « Quadrille Franco-américain – partie 2 » de J.O. et Albert La Madeleine, version asymétrique de « Mississippi Sawyer ». 231
Figure 56 – Exemple d'imparité rythmique : la section B du « Reel Bagot » de Louis Blanchette, version asymétrique de « Jenny Lind Polka » 233
Figure 57 – Exemple d'imparité rythmique à trois phrases : la section B du « Reel de Sorel » d'Isidore Soucy 234
Figure 58 – Exemple de ternarisation : la section A du « Virginia Reel » d'A.-J. Boulay, version ternaire de « Durang's hornpipe » 235
Figure 59 – Exemple de ternarisation : « Les clochettes » de la collection Boucher (1933), version ternaire et asymétrique de « Jingle Bells » 236
Figure 60 – Exemple de pentamétrisation imparfaite : les gigues « Boule de neige » d'Isidore Soucy et « Poteau blanc » de Joseph Allard 237
Figure 61 – Exemple de reel simple pentamétrique : le « Quadrille de Rimouski – partie 2 » de Luc Michaud 238
Figure 62 – Exemple de dodécamétrisation par allongement : la section A du « Casse-reel » de Louis Boudreault, version asymétrique de « Fisher's hornpipe » 239
Figure 63 – Exemple de dodécamétrisation par écourtement : le « Reel de Val Jalbert » de Tommy Duchesne, version asymétrique de « Fisher's hornpipe » 240
Figure 64 – Exemple de dodécastructure : la « Jigue no.1 » de Joseph Lalonde 242
Figure 65 – Second exemple de dodécastructure : le « Cotillon canadien » de J.-O. La Madeleine 242
Figure 66 – Exemple de cycle ternaire imparfait : le « Quadrille canadien – partie 6 » d'Isidore Soucy 246
Figure 67 – Exemple de cycle ternaire parfait : la section A de « La Rachoudine » d'Édouard Richard 247
Figure 68 – Exemple d'alternance métrique : le « Reel d'Espagne » d'Isidore Soucy 248
Figure 69 – Exemple d'un reel asymétrique provenant d'un enregistrement de collecte : le « Casse-reel de Benjamin » d'Alphée Otis 253

Figure 70 – Exemple d'un 6/8 avec bégaiements et pauses provenant d'un enregistrement de collecte : « Mark's Crossing » de Jerry Labelle 254
Figure 71 – Exemple de composition asymétrique de la période 1980-2000 : « La grande faucheuse » de Michel Faubert 257
Figure 72 – Exemple de composition asymétrique dans la période de 2000 à aujourd'hui : le « Reel des faux billets » d'Antoine Gauthier 260
Figure 73 – Exemple de pièce combinant un grand nombre d'asymétries : les variations sur le « Money Musk » de Tommy Duchesne 263
Figure 74 – Second exemple de pièce combinant un grand nombre d'asymétries : les variations sur le « Monymusk » d'Isidore Soucy 265
Figure 75 – Exemple de pièce asymétrique très éloignée du modèle carré n'existant qu'en une version asymétrique : le reel « Le bedeau de l'enfer » d'Henri Landry 267
Figure 76 – Transcription paradigmatique du reel « Le bedeau de l'enfer » d'Henri Landry .. 268
Figure 77 – Exemple d'allongement caudal dans une pièce de contredanse anglaise : « Young Sir Salomon » de la collection Playford (1709) 272
Figure 78 – Exemple de double finale menant à l'asymétrie dans une pièce de contredanse anglaise : « From Aberdeen » de la collection Playford (1709) 273
Figure 79 – Exemple d'itération dans une pièce de contredanse anglaise : « Moll Peatly » de la collection Playford (1709) 273
Figure 80 – Exemple d'apocope dans une pièce de contredanse anglaise : « Saw You My Father » de la collection Thompson (1772) 275
Figure 81 – Exemple de section à trois phrases dans une pièce de contredanse anglaise : « Rose of Sharon » de la collection Barnes (1995) 276
Figure 82 – Exemple de versions symétrique et asymétrique de la même pièce dans le manuscrit du musicien anglais Blackshaw au XIXe siècle : « The Flowers of Edinburgh » (Weatherall 2006) 279
Figure 83 – Exemple de hornpipe avec une itération menant à l'asymétrie dans le manuscrit du musicien anglais John Clare au XIXe siècle : « John Clare's Hornpipe » 280
Figure 84 – Exemple d'une pièce asymétrique provenant de l'adaptation d'une chanson dans le manuscrit du musicien anglais John Clare au XIXe siècle : « Corporal Cazy » 281
Figure 85 – Exemple d'allongement par décompression dans le répertoire traditionnel anglais : « Ted Smith's Hornpipe » 282

Figure 86 – Exemple d'allongement cadentiel menant à l'asymétrie dans une composition récente de musique du Northumberland : « Farewell to the 'Minors' » de la collection Scott (2004) 285
Figure 87 – Exemple d'aparté dans un air de chanson des Highlands : « Flora Macdonald's Adieu to the Prince » de la collection Fraser (1874)..... 289
Figure 88 – Exemple de deux versions asymétriques d'airs apparentés, l'un des Highlands, l'autre des Lowlands: « Bonnie Lass Take Advice » et « Mount Your Bagage » 290
Figure 89 – Exemple de *waulking song* dans la forme 6-4 : « Ailean Duinn » de la collection Gesto (1895)..... 292
Figure 90 – Exemple d'adaptation d'une chanson à danser du modèle 4-6 en un reel à huit mesures : « The St. Kilda Wedding » 293
Figure 91 – Exemple de reel écossais à dix mesures : « The Same as a Reel » de la collection Gesto (1895)..... 294
Figure 92 – Exemple d'un air de pibroch de structure 6-6-4 parfaite : « Mary's Praise » de la collection Kilberry (1953) 296
Figure 93 – Exemple de pibroch irrégulier : « The Piper's Warning to His Master » de la collection Kilberry (1953) 297
Figure 94 – Exemple d'une composition écossaise asymétrique récente avec allongement cadentiel : « Marni Swanson of the Grey Coast » de Andy Thorburn, de la collection Hardie (1995)..... 298
Figure 95 - Exemple d'une composition écossaise asymétrique récente avec alternance métrique : « Polly Rhythm » de Martyn Bennett de la collection Hardie (1995) 299
Figure 96 – Exemple de pièce asymétrique dans la musique du harpiste irlandais du XVIIIe siècle Turlough O'Carolan : « Loftus Jones »..... 302
Figure 97 – Exemple de *set dance* irlandaise asymétrique : « St. Patrick's Day » de la collection Hastings (2001) 304
Figure 98 – Exemple de *set dance* irlandaise pentamétrique : « The Blackthorn Stick » de la collection Hastings (2001) 304
Figure 99 – Exemple de slow air irlandais asymétrique avec palindrome : « Lovely Sally » de la collection Roche (1909)..... 306
Figure 100– Exemples de pièces asymétriques dans le répertoire général de musique de danse irlandaise: « McDonagh's Jigs » 310

Figure 101 – Exemple d'un branle coupé asymétrique du XVIe siècle français : « Aridan » de la collection Arbeau (1589) 314
Figure 102 – Exemple d'imparité rythmique cachée dans un branle morgué du XVIe siècle français : le « Branle de Malte » de la collection Arbeau (1589) 314
Figure 103 – Exemple de contredanse française du XVIIIe siècle avec une itération menant à l'asymétrie : « Lirondelle » de la collection Landrin (1768) 317
Figure 104 – Exemple de chant à danser de Normandie avec allongement cadentiel et paragoge : « Lou faliri larira » de la collection Decitre (1985) 319
Figure 105 – Exemple de sections de diverses longueurs dans une chanson servant au galop : « Gnia pas d'mal à ça » de la collection Decitre (1985) 320
Figure 106 – Exemple d'air de marche breton asymétrique : « Ton Bale no. 49 » de la collection Monjarret (1974) 321
Figure 107 – Exemple d'alternance métrique régulière dans la musique de danse bretonne : la section B du « Mod Koh » no. 1965 de la collection Monjarret (1974) 322
Figure 108 – Exemple de bourrée à trois temps asymétrique du Centre de la France : « La bourrée de Mazerier » de la collection La Chavanée (1991) 323
Figure 109 – Exemple de polka asymétrique du Centre de la France : « La Berquillouse », composition de Frédéric Bourdois, de la collection La Chavanée (1991) 324
Figure 110 – Exemple d'une polska suédoise avec deux sections à six mesures : « Polska efter Bredal » provenant du site Web FolkWiki.se. 329
Figure 111 – Exemple d'une polska finlandaise avec une itération variée des mesures 5 et 6 de la section B : « Himlens polska » provenant du site Web FolkWiki.se 330
Figure 112 – Exemple d'un halling norvégien en trois sections différemment asymétriques provenant du site Web FolkWiki.se 332
Figure 113 – Exemple d'une marche américaine à douze mesures : « Washington's March » de la collection Riley (1816) 334
Figure 114 – Exemple d'allongement cadentiel par inclusion d'un motif descendant dans la musique old time de Pennsylvanie : « Round up the yearlings » de la collection Bayard (1982) 337
Figure 115 – Exemple d'un reel en version symétrique et en version asymétrique dans le style du Sud des États-Unis : « George Booker » de la collection Knauff (1839) et « Camp Chase » de French Carpenter. 340

Figure 116 – Exemple de paragoge par note tenue dans une pièce old time américaine : « Lost Indian » d'Alton Jones de la collection Beisswenger et McCann (2008) 342
Figure 117 – Exemple d'une pièce asymétrique old time américaine avec allongements par pauses sur degré fort : « Corn Dodger #1 Special » de George Edgin de la collection Beisswenger et McCann (2008) 343
Figure 118 – Exemple d'une pièce descriptive asymétrique dans la musique old time américaine : « Chicken in the Backyard » de Glines Bowden de la collection Thede (1967) 344
Figure 119 – Exemple de pièce asymétrique dans la musique du Cap Breton : « Tamerack'er Down » de Donald Angus Beaton de la collection Beaton (2000) 345
Figure 120 – Transformation avec asymétries d'une slip jig irlandaise en une turlutte acadienne : « Moll Roe » et le « Reel à bouche » de Majorique Duguay 350
Figure 121 – Exemple de fausse asymétrie pulsative dans un reel acadien : « Reel sans nom » d'Edmond-F. Savoie, provenant des archives de folklore de l'Université Moncton 351
Figure 122 – Exemple de composition acadienne contemporaine asymétrique : « La Rhéaldine » de Pastelle LeBlanc de la collection Desroches (2011) 353
Figure 123 – Exemple de pièce asymétrique dans le répertoire cajun : « Bosco Stomp » de la collection Greenblatt (1985) 354
Figure 124 – Exemple d'une composition récente asymétrique d'un musicien franco-américain : « La marionette » de Daniel Boucher 356
Figure 125 – Exemple de procédés d'asymétries multiples dans la musique métis : « Arcandsaw Traveler » de John Arcand, version asymétrique de « Arkansas Traveler » 363
Figure 126 – Exemple d'une paragoge par monnayage syncopé dans une pièce asymétrique athapascienne : « Double Jig » de Charlie Peter 365
Figure 127 – Répartition des informateurs selon leur groupe d'âge et leur appréciation des pièces asymétriques 401
Figure 128 – Trois versions possibles de la section B d'un reel joué par Yvon Mimeault 416
Figure 129 – Facteurs endogènes et exogènes dans l'appréciation et l'inclusion au répertoire des pièces asymétriques 420
Figure 130 – Asymétries syntaxiques sur La Galope de La Malbaie - 1 (par allongement) ... 437
Figure 131 – Asymétries syntaxiques sur La Galope de La Malbaie - 2 (par allongement) ... 438
Figure 132 – Asymétries syntaxiques sur La Galope de La Malbaie - 3 (par écourtement) ... 439

Figure 133 – Asymétries syntaxiques sur La Galope de La Malbaie - 4 (par écourtement et allongement) 440

Liste des sigles et des abréviations

AQLF : Association québécoise des loisirs folkloriques (maintenant appelé Réseau Québec Folklore)

CCE : Comhaltas Ceoltóiri Éireann (Association des musiciens irlandais)

CQPV : Conseil québécois du patrimoine vivant

CVPV : Centre de valorisation du patrimoine vivant

FMR : Festival Mémoire et Racines

GV : Gramophone virtuel

ICTM : International Council for Traditional Music

MRC : Municipalité régionale de comté

PA : Pièces asymétriques

SCTM : Société canadienne pour les traditions musicales

SPDTQ : Société pour la promotion de la danse traditionnelle québécoise

Remerciements

Je veux exprimer des remerciements aux personnes suivantes :
À feu Gabriel Labbé qui m'a inspiré le sujet de cette recherche;
À Monique Desroches et Nathalie Fernando, mes directrices de recherche, qui, chacune à leur façon, m'ont accompagné dans ce parcours ethnomusicologique;
À tous les musiciens, musiciennes et danseurs, danseuses qui m'ont livré leurs propos pour cette recherche soit, en ordre alphabétique : Jean-Claude Bélanger, Jean-François Berthiaume, Martine Billette, Guy Bouchard, Daniel Boucher, Philippe Bruneau, Yvon Cuillerier, Alexandre De Grosbois-Garand, Olivier Demers, Yann Falquet, Michel Faubert, Éric Favreau, Pascal Gemme, Josianne Hébert, Sabin Jacques, Yvon Mimeault, Véronique Papillon, Daniel Roy et Pierre Schryer. Un merci spécial à Daniel Roy et Guy Bouchard qui m'ont soufflé chacun une partie du titre sans s'en douter;
À Laura Risk, violoniste et musicologue, avec qui j'ai eu des conversations stimulantes à propos de ma recherche. À mes collègues étudiants d'ethnomusicologie, en particulier Ons Barnat, pour la même raison;
À Pierre Chartrand, Jean-Pierre Joyal et Francine Brunel-Reeves, ces chercheurs et défricheurs de la musique traditionnelle québécoise qui m'ont guidé au début de ma recherche;
À Éric Favreau et Lisa Ornstein, ces spécialistes de la musique traditionnelle québécoise, pour la relecture du chapitre sur la musique traditionnelle québécoise;
À David Boulanger, collègue violoneux, pour son improvisation asymétrique;
À Gilles Valentin qui m'a passé sa maison sur la côte bretonne pendant plusieurs semaines pour écrire l'ébauche de cette thèse en toute paix au printemps 2011;
À Rebecca Christie, pour son encouragement indéfectible et sa révision du résumé en anglais;
À ma mère, Jeannine Bertrand, pour l'exemple de la persévérance;
À mon père, Philippe Duval, pour l'amour de la musique, surtout celle des violoneux;
À ma soeur, France Duval, pour le souci du détail et la justesse des mots;
À tous les musiciens et les amateurs de musique traditionnelle québécoise et des traditions musicales apparentées, trop nombreux pour les nommer, rencontrés lors de sessions et de festivals, avec qui j'ai échangé sur les pièces asymétriques.
Enfin, je remercie aussi le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC) pour la bourse doctorale qu'il m'a accordée de 2009 à 2011 pour réaliser cette recherche.

Avant-propos

En tant que musicien adepte de la musique traditionnelle québécoise depuis plus de trente ans, j'ai souvent entendu et joué des pièces asymétriques, familièrement appelées « tounes croches » par les musiciens; elles seront définies avec précision plus loin. Je les ai longtemps perçues comme des anomalies et je n'étais pas particulièrement attiré par elles. Cependant, en jouant avec d'autres musiciens, j'y ai été fréquemment exposé et j'ai commencé à les apprécier, voire à les rechercher. J'en suis venu à la conviction que ces pièces ne sont pas « n'importe quoi », qu'elles représentent en fait un « dialecte » musical ancien dont les règles syntaxiques restaient toutefois à exposer. De plus, j'avais l'intuition que leur maintien dans le répertoire de la musique traditionnelle au Québec reflétait un certain caractère québécois, peut-être même un caractère des francophones d'Amérique.

En tant que chercheur, j'ai décidé d'aller plus loin que ma conviction et mon intuition de musicien. C'est pourquoi j'ai voulu examiner par cette thèse la question et ce, au meilleur de mes connaissances du terrain, de mon expérience et de mes compétences. L'une de mes motivations principales lorsque j'ai entrepris cette recherche était d'éclaircir le mystère de l'origine des pièces asymétriques dans la musique traditionnelle québécoise. J'ai remarqué au cours des années que cet aspect des pièces asymétriques est sans aucun doute celui qui suscite le plus d'intérêt auprès des musiciens d'ici et d'ailleurs exposés aux pièces asymétriques. Cependant, comme il est à peu près impossible de prouver de façon définitive la ou les origines des pièces asymétriques, j'ai plutôt choisi de m'intéresser à la compréhension de ce dialecte musical et au discours des musiciens entourant les enjeux reliés au jeu de telles pièces dans le Québec contemporain.

Le lecteur me pardonnera d'utiliser le « je » tout au long de la dissertation, tout comme Montaigne l'a fait en son temps. Il me convient simplement davantage que le « nous » d'usage courant en milieu académique.

Introduction

Pour introduire ce qui sera abordé tout au long de cette dissertation, je vais d'abord en délimiter le sujet et fournir quelques définitions nécessaires. Je vais ensuite présenter un bref état des lieux afin de démontrer la pertinence du sujet choisi. Puis, je présenterai de façon générale la procédure scientifique utilisée : problématique et hypothèse, corpus et méthodologie avec le modèle de recherche et la position disciplinaire employés. Enfin, les apports possibles à la discipline seront couverts ainsi que les limites de la démarche.

Délimitation du sujet et définitions

La musique traditionnelle instrumentale québécoise sera entendue ici comme une tradition musicale le plus souvent orale et rurale, particulière aux francophones « de souche[1] » du Québec. Il s'agit d'une musique populaire qui a comme centre géographique, le Québec. Cette définition ne doit cependant pas être vue comme univoque. En effet, la musique traditionnelle québécoise est aussi pratiquée en milieu urbain depuis longtemps, parfois apprise ou transmise par l'écriture pour ce qui est du répertoire, et aussi jouée par des musiciens qui ne sont pas des francophones de souche, que ce soit au Québec ou ailleurs dans le monde[2]. En ce sens, l'acception ici proposée englobe la majorité des cas de pratique actuelle de cette musique mais certainement pas tous.

D'autres appellations que « musique traditionnelle du Québec » sont courantes pour cette tradition musicale. Les expressions « musique folklorique québécoise », ou simplement « folklore du Québec » sont utilisées par certains adeptes ou observateurs depuis le début du XXe siècle et encore aujourd'hui. On les retrouve par exemple dans le nom de la revue bimensuelle « Québec Folklore : revue des arts et traditions populaires au Québec ». Plus rarement de nos jours, on parle de musique « folk » québécoise, alors que l'expression était très utilisée dans les années 1970 et 1980, comme calque de l'anglais. Le terme « trad québécois » est de plus en plus employé depuis les années 1990, particulièrement en milieu

---

[1] J'entends par francophones de souche les descendants des arrivants français dans la vallée du fleuve St-Laurent aux XVIIe et XVIIIe siècles qui ont gardé le français comme langue maternelle ou d'usage et qui, jusqu'à ce jour, peuplent majoritairement cette région du Canada nommée province de Québec. Cela n'exclut pas de toute évidence tous les descendants issus des métissages qui se sont produits depuis avec les Autochtones ou les nouveaux arrivants d'ailleurs dans le monde et qui peuvent aussi parler français.

[2] On trouve des amateurs de musique traditionnelle québécoise qui en jouent fort bien ailleurs au Canada, aux États-Unis, en Grande-Bretagne, en Irlande, en France et même en Italie!

urbain. Son emploi suit l'adoption généralisée du terme « trad » en France dans les années 1980 pour désigner toutes les musiques traditionnelles. Le terme est aussi employé chez les anglophones de Grande-Bretagne et d'Irlande. Malgré toutes ces appellations, tout au long de cette dissertation, j'emploierai le plus souvent les termes « musique traditionnelle du Québec » ou « tradition musicale québécoise », sans toujours spécifier qu'il s'agit de musique instrumentale puisque c'est l'objet même de cette recherche, excluant par le fait même la chanson traditionnelle.

Par l'expression « musiciens traditionnels québécois », il faut comprendre tout musicien qui s'adonne (ou s'est adonné à un moment de sa vie) assidument à la pratique de la musique traditionnelle québécoise, que ce soit sur un instrument mélodique (p.ex. violon, accordéon, harmonica) ou sur un instrument d'accompagnement (p.ex. percussions, piano, guitare). Cela inclut donc autant ceux qui ont grandi entouré de cette musique que ceux qui l'ont intégré plus tard dans leur vie.

Même si elle n'est pas seulement jouée pour faire danser, cette musique fait appel à des formes d'airs à danser et à des instruments de musique qui sont communs à plusieurs traditions musicales ailleurs en Amérique du Nord, en Grande-Bretagne et en Irlande[3] : ce sont, par exemple, la musique old time du Canada et des États-Unis avec tous leurs sous-genres, la musique traditionnelle irlandaise et la musique traditionnelle écossaise. Plusieurs traits caractéristiques permettent de distinguer la musique traditionnelle québécoise de ces autres traditions musicales : les styles de jeu, l'instrumentarium, le répertoire, la façon d'accompagner, etc. Ces traits seront abordés plus en détail dans le chapitre premier. J'en retiens toutefois deux dès maintenant afin d'introduire le sujet de cette dissertation; il s'agit du tapement de pieds et des pièces asymétriques.

Si tout trait caractéristique d'une tradition musicale a un potentiel de marqueur identitaire dans cette même tradition, il faut distinguer les traits dont l'aspect identitaire fait consensus dans la communauté des musiciens ou en dehors de cette communauté (c'est-à-dire au regard de l'autre), et ceux dont l'aspect identitaire est sujet à débat. Je qualifie les traits musicaux qui font consensus « d'iconiques » car ils sont le plus souvent uniques à une tradition musicale. Ce peut être des éléments de rythmes ou de danses (p.ex. la samba du Brésil), ou ce peut être un

[3] Je qualifie ces traditions de traditions musicales apparentées ou musiques traditionnelles apparentées.

instrument de musique (p.ex., le violon hardangar de Norvège). Dans la tradition québécoise, le trait caractéristique iconique incontestée, même s'il n'est pas utilisé par tous les musiciens, est le tapement de pieds, aussi appelé « accord de pieds » ou « podorythmie ». Cet accompagnement fréquent du battement des deux pieds avec un patron rythmique du genre ♫ ♫ par un musicien assis représente sans conteste l'un des traits les plus remarquables de cette tradition musicale tant visuellement qu'auditivement[4]. Un de mes informateurs, le musicien traditionnel saguenéen Jean Desgagnés, reconnaît que les tapements de pieds « c'est pour l'image ». En effet, l'accord de pied a rejoint les autres traits culturels iconiques du Québec, aux côtés du sirop d'érable aujourd'hui et de la ceinture fléchée dans le passé. Certains musiciens trouvent d'ailleurs que l'accord de pieds a pris un peu trop d'importance dans le paysage sonore de la musique traditionnelle du Québec. Ainsi, pour un autre de mes informateurs, Olivier Demers, violoniste du groupe « Le Vent du Nord » :

> « On a tendance à tout' mettr' avec des pieds. Maintenant, dès qu'i' y'a des pieds, c'est d'la musique traditionnelle [québécoise]. Les pieds, pis j'en parlais avec Michel Faubert, les pieds c'est rendu comme une un peu trop grosse signature à mon avis... pis j'fais partie de ceux qui trippent su'es pieds pis qui mettent des pieds dans tout' là. »
> Olivier Demers, avril 2010

Ce trait iconique touche donc à l'ontologie de la tradition musicale québécoise ; il y est intimement lié mais est aussi devenu par le fait même presque caricatural.

Un autre trait caractéristique de la musique traditionnelle québécoise est beaucoup moins perceptible que le tapement de pieds; il n'est souvent remarqué que par des musiciens. C'est la présence dans le répertoire de pièces asymétriques. En effet, le répertoire de musique traditionnelle du Québec abonde en pièces asymétriques, familièrement appelées « tounes croches » ou « airs tordus » par les musiciens.

La façon la plus simple de définir, à mon sens, une pièce asymétrique est de préciser ce qu'elle n'est pas : une pièce asymétrique est simplement une pièce dont la ligne mélodique n'est pas symétrique. Plus précisément, il s'agit d'une mélodie qui est réalisée de telle façon

---

[4] Les musiciens métis de l'Ouest canadien tapent aussi des pieds avec le même patron rythmique en jouant du violon. Ils ont sans doute hérité cette pratique directement de leurs ancêtres canadiens-français. au cours du XIXe siècle. Les musiciens acadiens utilisent également la podorythmie. Elle est très peu employée ailleurs avec ce motif rythmique à tout le moins.

qu'on y discerne à l'écoute ou après analyse une ou plusieurs asymétries, elles-mêmes identifiables et définies en rapport à une forme symétrique existante ou théorique de la même mélodie ou d'un prototype de la forme à laquelle est associé la mélodie. La forme symétrique typique des airs à danser des musiques traditionnelles de l'Amérique du Nord, de Grande-Bretagne et d'Irlande est constituée de deux sections, chacune jouée deux fois, où chacune des sections peut être divisée en deux phrases de huit temps et, le plus souvent, en quatre segments de quatre temps chacun. Cette forme est aussi typique de la carrure du style Classique dans la musique occidentale savante (Girard 2001 : 148). Dans une pièce habituellement notée en 2/2, 2/4, 4/4 ou 6/8, chaque section de la pièce compte donc pour 8, 16 ou 32 temps[5]. J'utiliserai tout au long de la dissertation les termes « pièce symétrique », « pièce carrée » ou « pièce droite » pour référer aux pièces qui mettent de l'avant cette carrure typique.

Les pièces asymétriques sont pour le moins surprenantes à l'oreille d'un musicien venant d'une formation musicale conventionnelle ou d'une tradition musicale apparentée où tout est symétrique. Ainsi, pour le concertiniste américain Richard Carlin qui a réalisé à partir de disques une collection de transcriptions où se côtoient des pièces issus des répertoires québécois, anglais, irlandais et écossais :

> « The first thing you notice when listening to a recording of a great French Canadian fiddler is the almost gleeful disregard for the regular 32-bar form of jig or reel. » (Carlin 1984 : 41)

De plus, certaines pièces sont jouées tant en version carrée qu'en version asymétrique, soit parce qu'elles ont été « crochies » ou, au contraire, « redressées ». D'autres n'ont sans doute jamais existé qu'en version asymétrique.

C'est donc ce trait caractéristique, celui de la présence de pièces asymétriques dans le répertoire, qui a retenu précisément mon attention comme sujet de recherche, d'une part, à cause de son caractère polémique au sein des musiciens traditionnels et, d'autre part, du fait qu'il a été peu exploré à ce jour de façon systématique par les chercheurs. Cette recherche vise dans cette optique, à combler cette lacune.

[5] Dans une pièce symétrique notée en 3/2 ou 3/4, le total serait de 12, 24 ou 48 temps.

Une tradition musicale et un sujet peu étudiés

On compte très peu de recherche savante tant sur la musique traditionnelle québécoise comme sur les pièces asymétriques[6]. La recherche sur la tradition musicale québécoise a surtout été réalisée par des étudiants aux cycles supérieurs. À l'université de Montréal, Carmelle Bégin (1978) s'est penchée sur le répertoire et la vie du célèbre violoneux Jean Carignan (1916-1988). Sa thèse de doctorat comportait des transcriptions détaillées, quelques analyses et une biographie de ce musicien célèbre. Par la suite, Lisa Ornstein (1985) s'est attardée à la vie de Louis Boudreault (1905-1988), un violoneux de la région du Saguenay (voir la carte du Québec à la Figure 1), et à l'étude de son répertoire et de son style de jeu. Elle a présenté les résultats de ses travaux dans un mémoire de maîtrise rédigé en anglais à l'université Laval. Par ailleurs, Jean-Pierre Joyal (1989) a examiné l'instrumentarium utilisé dans la musique traditionnelle québécoise, dans un mémoire de maîtrise déposé à l'université de Montréal. En 1997, le mémoire rédigé par Yves Le Guevel, sous la direction de Jean Du Berger à l'université Laval, traitait de l'adaptation de la musique traditionnelle dans la ville de Québec durant la période de 1930 à 1960. La même année, un mémoire rédigé par Sylvie Genest de l'université d'Ottawa portait sur le groupe « La Bottine Souriante » et explorait son succès commercial du point de vue de l'esthétique, de la sociologie et de la médiation. Un mémoire de maîtrise traitant aussi de « La Bottine Souriante » et de la question de l'authenticité avait par ailleurs été déposé en 1991 par Linda Claire Breitag à l'université de l'Indiana. On peut ajouter à cette courte liste le mémoire de Sharon Berman (1994) sur la turlutte au Québec, une tradition plus près de la tradition instrumentale que de la tradition vocale de chanson. Enfin, j'ai moi-même déposé en 2008 à l'université de Montréal, un mémoire dont une partie s'intéresse aux compositeurs dans la musique traditionnelle québécoise. Ce sont à ma connaissance les seuls travaux universitaires qui existent sur la musique traditionnelle instrumentale québécoise. La plupart de ces chercheurs n'ont que brièvement abordé l'histoire de la tradition musicale québécoise ou se sont concentrés sur une courte période. Plusieurs ont escamoté la question des caractéristiques du répertoire dans son ensemble. La question des contextes de jeu et des styles de jeu n'a été traitée que spécifiquement chez certains musiciens. Je comble ces lacunes dans le chapitre premier afin

[6] Il ne s'agit ici que d'un bref aperçu de l'état des lieux sur la musique traditionnelle québécoise et sur les pièces asymétriques. Une revue de littérature plus complète sera présentée sur la musique traditionnelle québécoise dans les différentes sections du premier chapitre et sur les pièces asymétriques au second chapitre.

de situer le sujet sur une base ferme pour les analyses et les discussions qui suivront dans les chapitres suivants.

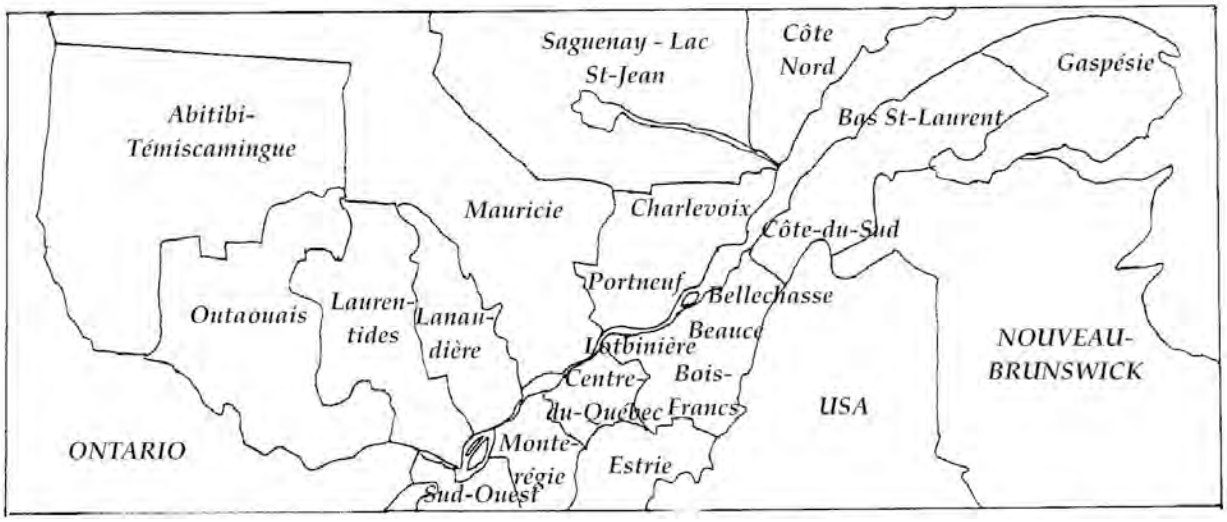


Figure 1 – Le Québec méridional et ses régions

Peu d'études approfondies ont porté sur les pièces asymétriques que ce soit au Québec ou ailleurs. Anne Lederman, dans son mémoire déposé à l'université York de Toronto en 1986, et dans un article subséquent publié en 1988, a examiné de près le répertoire de violoneux Métis et autochtones du Manitoba. Elle a décrit des formes fréquentes dans les pièces jouées par les Métis, comme les répétitions de sections de pièces en nombre impair, les allongements de finales et la division en motifs de trois, de cinq et de sept temps. Elle a de plus mis en perspective les pièces qui ont pour caractéristique un phrasé asymétrique (*asymmetric phrasing*) dans l'ensemble du répertoire Métis, l'estimant à plus de la moitié des 450 pièces qu'elle a rassemblées. Plus récemment, Christina Smith (2007) a consacré un article fouillé aux « *crooked tunes* » de la musique traditionnelle de Terre-Neuve. En se basant sur l'abondant matériel d'archives à sa disposition à l'université Memorial, elle a décrit et nommé les principales asymétries observées, soit les temps « ajoutés » au début, au milieu ou à la fin des sections de pièces. Nikos Pappas (2007) a également proposé une typologie des « *crooked tunes* » de la musique old time du Kentucky, lors d'une conférence de l'ICTM (International Council for Traditional Music) à Vienne. Tant Lederman, que Smith et Pappas ont proposé des explications sur l'origine des pièces asymétriques dans les traditions qu'ils ont étudiées, mais aucun n'a abordé la question des enjeux identitaires et esthétiques reliés à ce répertoire ou n'a mis de l'avant le discours des musiciens sur ce répertoire. De son côté,

Dueck (2007) a démontré qu'un contexte de jeu intime se prête davantage à la réalisation de pièces asymétriques chez les Métis qu'un contexte public de jeu. Au Québec, le travail sur les pièces asymétriques se résume essentiellement à des transcriptions musicales réalisées dans le cadre de recherches ou destinées aux musiciens. Dans son mémoire sur le répertoire du violoneux Louis Boudreault, Lisa Ornstein (1985) a émis des commentaires de nature générale sur les pièces asymétriques jouées par ce musicien, signalant la grande liberté formelle de sa musique et la difficulté de transcrire adéquatement les pièces asymétriques. Elle remarquait dans son mémoire :

> « Only a thorough exploration will reveal a satisfying explanation for the quirky metric structures which occur in French-Canadian dance music. »
> Ornstein (1985 : 93)

Vingt-sept ans plus tard, il semble bien qu'aucune étude systématique approfondie n'a été menée en recherche en ce qui concerne les pièces asymétriques de la musique traditionnelle québécoise.

Problématique et hypothèse

La présence de pièces asymétriques dans le répertoire de musique traditionnelle québécoise soulève de nombreuses questions tant de nature ontologique que de nature épistémologique. Les problématiques qui seront ici traitées peuvent être classées selon qu'elles sont d'ordre musicologique, ethnomusicologique ou esthétique.

Musicologique

- Quelle importance les pièces asymétriques occupent-elles dans le répertoire de musique traditionnelle du Québec ? Est-ce que cette importance varie selon l'époque, les régions, les générations de musiciens, les contextes de jeu ou d'autres facteurs ?
- Comment les pièces asymétriques sont-elles traitées dans les collections qui proposent des transcriptions de musique traditionnelle québécoise?
- En quoi consistent les asymétries que l'on retrouve dans les pièces du répertoire ? Sont-elles de différents et nombreux types ? Peut-on les répertorier et les catégoriser en un système musical cohérent ? Lesquelles sont les plus fréquentes ? Leur présence dans une pièce est-elle fixe ou sujette à de l'improvisation ou à de la variation? Comment sont-elles intégrées dans les compositions récentes?

- Est-ce que les pièces asymétriques et les types d'asymétrie qu'on retrouve dans le répertoire sont un trait distinctif de la musique traditionnelle du Québec? Si oui, en quoi les asymétries de la musique traditionnelle québécoise diffèrent-elles des asymétries retrouvées dans d'autres traditions musicales apparentées?

Ethnomusicologique

Une pièce asymétrique n'est rien par elle-même. C'est le fait qu'un musicien joue une pièce asymétrique dans un contexte particulier qui fait en sorte qu'elle devienne potentiellement signifiante selon que le musicien est conscient de l'asymétrie de ce qu'il joue, ou un acte involontairement signifiant, s'il n'en est pas conscient. Quand ils en sont conscients, les musiciens traditionnels contemporains ont généralement un discours en ce qui concerne ce type de pièces. Ce discours touche à de nombreuses facettes allant de l'origine de ces pièces aux raisons de leur appréciation ou non.

- Comment les musiciens expliquent-ils l'origine des pièces asymétriques dans le répertoire ? Existent-ils des mythes fondateurs ou des musiciens influents du passé qui soient associés à ce répertoire? L'hypothèse courante, populaire même chez les musiciens traditionnels, veut que les pièces asymétriques soient le fruit d'une ignorance des règles de base de la musique occidentale chez certains musiciens traditionnels québécois, particulièrement chez ceux du passé. Est-ce là une explication possible? Est-ce la seule explication possible? Ont-elles un rôle dans la danse traditionnelle ou ont-elles évolué avec la danse? Seraient-elles plutôt le résultat d'une idiosyncrasie particulière?
- Quelles dimensions identitaires les pièces asymétriques éveillent-elles chez les musiciens? Celle de la nation, de la région ou de la communauté, ou d'autres ? Qu'en est-il des musiciens francophones d'Amérique hors-Québec? Est-ce que les pièces asymétriques peuvent être associées à des traits caractéristiques du peuple québécois? Les pièces asymétriques sont-elles un reflet des musiciens et de la société ou participent-elles à la formation de l'identité socio-culturelle? Y-a-t-il un discours dominant qui mène à une cristallisation des liens musico-identitaires?

Esthétique

- Les pièces asymétriques correspondent-elles chez les musiciens à une esthétique particulière ? Quels sont leurs critères d'appréciation esthétique pour ces pièces ?

Comment les musiciens concilient-ils la fonction de la musique pour la danse et leur goût pour les pièces asymétriques? Comment les musiciens négocient-ils les enjeux de réalisation reliés aux pièces asymétriques?

Hypothèse de recherche

L'ensemble de ces questions m'a amené à formuler une hypothèse que je déclinerai en trois volets :

- Les pièces asymétriques (et leurs asymétries) que l'on retrouve dans le répertoire de la musique traditionnelle québécoise constituent un système musical cohérent. Ce système est distinct de celui que l'on retrouve dans d'autres traditions musicales;
- De jouer des pièces asymétriques (anciennes ou nouvelles) permet aux musiciens traditionnels contemporains du Québec de développer une relation identitaire multidimensionnelle à leur musique tout en les rattachant aux musiciens du passé;
- Un choix esthétique, un désir de liberté dans la création et un besoin de distinction d'un corpus de musique traditionnelle standardisé motivent les musiciens traditionnels du québécois d'aujourd'hui à perpétuer et à enrichir leur répertoire de pièces asymétriques.

Corpus de recherche

Pour répondre aux questions soulevées dans cette problématique et tenter de démontrer l'hypothèse en trois volets, je m'appuierai sur un corpus constitué de quatre sources :

1. L'écrit, soit la littérature savante et populaire, des collections publiées de transcriptions et des transcriptions personnelles de pièces musicales;
2. Le musical, soit des enregistrements commerciaux et des enregistrements d'archives;
3. La parole, soit les propos de musiciens contemporains et ceux de quelques autres personnes consultées;
4. L'observation participante, ici, ma propre expérience en tant que musicien traditionnel des trente dernières années et en tant que chercheur en ethnomusicologie depuis les six dernières années.

L'écrit

La littérature savante, et quelque fois la populaire, sera utilisée tout au long de la dissertation. C'est surtout le cas dans le premier chapitre dans la section historique et dans la revue de

littérature concernant les pièces asymétriques au deuxième chapitre. Elle est aussi employée pour introduire et compléter les discussions entourant l'analyse du propos de mes informateurs au troisième chapitre. Malgré que la tradition musicale québécoise soit avant tout une tradition orale, l'écrit musical existe. Cependant, lorsqu'on la compare à d'autres musiques traditionnelles comme celles de l'Irlande ou de l'Écosse, la musique traditionnelle du Québec est assez pauvre en collections publiées de notations musicales de pièces. J'ai tout de même repéré près d'une trentaine de collections publiées qui contiennent de la musique traditionnelle québécoise au XXe et XXIe siècle. Certaines sont spécialisées, n'offrant que de la musique traditionnelle québécoise, d'autres présentent un éventail de genres de musiques traditionnelles. La liste de ces publications est présentée à l'annexe 1. Les collections m'intéressent en ce qu'elles sont le reflet du choix de ceux et celles (souvent des personnes influentes dans le milieu) qui les compilent. L'inclusion ou non de pièces asymétriques et le traitement réservé à de telles pièces dans une collection peut révéler l'attitude du compilateur vis-à-vis ce type de pièces et celle de l'époque où la collection a été publiée. De plus, la transcription d'une pièce a un effet de fixation qui confère une certaine autorité à la version proposée. Les collections de pièces dans les répertoires des traditions musicales apparentées sont nombreuses. J'y aurai recours surtout dans le second chapitre pour la comparaison de versions symétriques et asymétriques de pièces et pour l'étude des pièces asymétriques dans les traditions musicales apparentées. Enfin, tout au long de cette thèse, j'utilise quantité de transcriptions que j'ai moi-même réalisées. Elles le sont pour la plupart sauf quand il y a référence à une collection publiée ou à une autre source. Pour cela, j'ai utilisé plusieurs outils, soit le logiciel Amazing Slowdowner, qui permet de modifier la vitesse et la hauteur d'enregistrements numérisés, le logiciel ABC2Win, un logiciel d'écriture musicale en langage abc[7], et l'outil Aperçu de Apple, qui m'a permis d'ajouter du texte, des flèches et des encadrés sur les partitions.

Le musical

Je fais usage d'enregistrements commerciaux particulièrement au chapitre deux dans l'analyse des pièces asymétriques. J'entends par enregistrement commercial tout disque, cassette ou CD pertinent disponible (ou ayant été disponible) dans un commerce. Les enregistrements du Gramophone virtuel de Bibliothèque et Archives Canada, soit des 78 tours numérisés d'avant

[7] Le langage abc est d'usage courant en musique traditionnelle occidentale.
Voir : http://abcnotation.com/

1940, sont une ressource précieuse ici. Des enregistrements d'archives ont aussi servi à valider la typologie développée au second chapitre. De tels matériaux issus de collectes sont disponibles entre autres aux archives de folklore de l'université Laval de Québec et à celles de l'université de Moncton. Les enregistrements de la radio et de la télévision constituent sans doute d'autres sources intéressantes, mais ils sont, pour la plupart, peu ou pas accessibles, et ne sont donc pas utilisés. Les épisodes de la série documentaire « Le son des Français d'Amérique », produite à la fin des années 1970 par André Gladu et Michel Brault, sont une source complémentaire de données surtout pour ce qui est d'explorer la musique traditionnelle des francophones d'Amérique hors-Québec.

La parole

Les informations provenant d'entrevues réalisées auprès de 18 musiciens traditionnels contemporains forment la troisième source de données de l'analyse. Elles servent surtout au troisième chapitre mais aussi ailleurs dans la dissertation. La liste des informateurs et le questionnaire que j'ai utilisé sont présentés en annexe 3. Plus de détails sur les critères de sélection des informateurs sont donnés au début du chapitre trois. En plus des propos de ces informateurs, je réfère aussi à l'occasion à ceux de chercheurs, de spécialistes et de musiciens consultés au cours de la recherche.

L'expérience personnelle

À ces trois sources principales, s'ajoute celle de mon expérience d'observation participante depuis quelques décennies non seulement dans le milieu de la musique traditionnelle québécoise mais aussi dans le milieu d'autres traditions musicales apparentées : irlandaise, écossaise, old time américaine et canadienne. J'y aurai recours à plusieurs occasions, notamment pour le traitement des contextes de jeu au premier chapitre.

Méthodologie générale et position disciplinaire

La méthodologie détaillée propre à chaque partie de la recherche est présentée au début de chaque chapitre ou de chaque section de chapitre où cela s'avère pertinent. La méthodologie générale de recherche et ma position disciplinaire sont présentées ci-après.

Deux modèles tripartites de recherche ethnomusicologique bien connus m'ont d'abord inspiré.

- Le « Fait musical total » de Merriam (1964) : Sound-Concept-Behavior, où le *concept* renvoie au discours sur la musique et à ses fonctions, le *behavior* renvoie aux actions qui

entourent, précèdent et suivent la production musicale, et le *sound* à l'objet musical comme tel.

- Le modèle de Rice (1987) : Construction historique-Maintien social-Expérience individuelle, modèle que j'ai déjà utilisé dans mon mémoire de maîtrise portant sur les compositeurs de musique traditionnelle.

Sans exclure ces modèles, c'est toutefois un troisième modèle tripartite de recherche ethnomusicologique qui m'a interpelé davantage comme approche générale pour ma recherche; celui baptisé Objet-Processus-Enjeu proposé par Monique Desroches. Cette approche stipule « que la musique doit être vue et analysée non seulement comme un *objet* (produit) mais aussi comme un *processus* (médiation) et un *enjeu* (social, économique, politique, identitaire) » (Desroches et Desrosiers, 1995). Ce modèle combine plusieurs des notions des modèles précédents et s'adapte bien à la problématique que j'ai élaborée. Il a servi à constituer l'essentiel du second et du troisième chapitre. Ainsi, l'objet est analysé en détail au second chapitre. Quant aux processus et aux enjeux, ils font l'objet du troisième chapitre. Les enjeux reliés aux pièces asymétriques sont de différentes natures : enjeux de l'origine des pièces, enjeux identitaires, enjeux esthétiques et enjeux de réalisation.

Au modèle « Objet-Processus-Enjeu », j'ai adjoint un volet historique et général, ce qui est en quelque sorte une très longue introduction qui permettra de situer le sujet, donnant un aperçu détaillé de l'histoire, du répertoire, des contextes et des styles de jeu. La perspective historique et générale ainsi jointe, permettra de comprendre ce qui va suivre, entre autres, lorsqu'il sera question des enjeux de l'origine des pièces asymétriques, et de bien saisir toutes les nuances des propos de mes informateurs.

Dans toute quête scientifique, il y a une découverte. Souvent, on découvre ce qu'on ne cherchait pas et on se découvre soi-même. Dans les sciences sociales comme l'anthropologie, on découvre l'autre aussi. Une partie de l'autre à tout le moins, celle qui nous laisse voir. White (2009) distingue trois courants épistémologiques en anthropologie : le moderniste, le postmoderniste et l'herméneutique. L'angle d'étude de l'objet musical que constituent les pièces asymétriques dans la tradition musicale québécoise réalisé au second chapitre paraitra sans doute de posture moderniste au lecteur car il est fait surtout d'un point de vue étique, procède de façon déductive et descriptive et vise l'objectivité. Il n'est pas non plus réalisé à

partir de données recueillies sur le terrain, du discours de mes informateurs ou de pièces qu'ils m'ont joué. À l'inverse, la posture adoptée dans l'étude des enjeux au chapitre troisième se réclame du courant de l'herméneutique où le terrain est vu non pas comme un espace de travail ou un objet d'études mais plutôt comme un lieu de compréhension. J'y applique les principes de résonance chez le chercheur et vise à faire apparaitre l'intersubjectivité avec mes informateurs[8] :

> « Par et dans mon expérience propre, je ne m'appréhende pas seulement moi-même, mais, grâce à une forme spéciale d'expérience, j'appréhende aussi autrui. »
> (Husserl 1969 : 127)

Deux informations me concernant sont nécessaires pour comprendre la raison de l'utilisation de ces approches contrastées, moderniste et herméneutique. D'abord, avant ma formation en ethnomusicologie, j'ai d'abord reçu une formation comme agronome, profession que j'exerce depuis plus de 20 ans. Ce bagage en sciences biologiques et en recherche appliquée fait en sorte que j'ai tendance à m'appuyer sur des chiffres avant d'affirmer quoi que ce soit. De plus, je tente de valider les chiffres que j'utilise; c'est un réflexe professionnel. Le lecteur trouvera donc beaucoup de chiffres dans cette dissertation, plus qu'il n'est courant sans doute en ethnomusicologie. Cependant, je pense que les chiffres ont leur place. Ils m'apparaissent surtout approprié dans l'étude de l'objet musical au second chapitre et dans le chapitre premier lorsqu'il est question d'analyse du répertoire.

Ensuite, j'étudie une tradition à laquelle je participe activement depuis 30 ans. Je suis donc chercheur sur et participant à cette tradition musicale, ce qui présente des avantages et des désavantages. L'herméneutique m'apparait comme une approche appropriée dans un tel cas où la distance entre moi et l'autre est faible à plus d'un égard : même langue, même ethnie, même musique, milieux sociaux semblables, etc. La critique la plus fréquente de l'ethnologie de proximité est celle de ne pas avoir un regard extérieur, d'être trop près de son sujet : « L'autre ne se distingue plus de ce qui nous est propre » et le risque est grand de ne pas suffisamment mettre « à l'épreuve ses préopinions » (Gadamer 1960 : 322). Ce risque est toutefois compensé par plusieurs avantages, soit :

[8] À la suite de White (2009), l'intersubjectivité est définie ici comme la capacité de comprendre le monde en incluant les autres, en étant conscient de soi et des autres. Les deux critères qui encadrent une approche intersubjective sont des fondements cognitifs qui rendent possible la communication et un impératif moral qui nous oblige à comprendre l'autre.

- La capacité de pouvoir aller en profondeur rapidement;
- La diminution du risque de surinterprétation ou de mauvaise « cultural translation » (Keesing 1987 : 167);
- La facilité à distinguer la marginalité d'une opinion.

Même avec la proximité, la compréhension parfaite n'existe pas toutefois :

> « With symmetry at every moment of a dialogue, it's difficult to see how one of the parties could be defined as an ethnographer and the others as Others. There would be no place for an ethnographer, nor anything that could be called fieldwork, if all parties shared the same native language and, at the same time, occupied symmetrical sociolinguistic positions. » (Tedlock 1995 : 282)

La compréhension, qui constitue en quelque sorte un premier pas vers l'intersubjectivité, n'est pas selon Geertz une affaire de communion d'esprit qui vient d'une proximité réelle ou élaborée mais plutôt d'une perception d'intention, une attitude :

> « …is more like grasping a proverb, catching an allusion, seeing a joke…or reading a poem than it is like achieving communion. » (Geertz 1979 : 241)

Rapporter le terrain de façon intersubjective implique que l'ethnographe saura identifier et distinguer clairement ce qui constitue sa parole et celle de l'autre, les dissensions entre les deux et son propre dialogue intérieur, le tout sans simplifier ou idéaliser. Il devra aussi faire valoir qu'il s'agit d'une perspective située dans le temps présent bien qu'elle traite du passé et peut influencer l'avenir. Je cite Gadamer sur cet « entredeux » en ayant en perspective le travail de l'ethnographe :

> « Cette position intermédiaire entre l'étrangeté et la familiarité qui caractérise pour nous la tradition, c'est l'entredeux qui se situe entre l'objectivité distante du savoir historique et l'appartenance à une tradition. C'est dans cet entredeux que l'herméneutique a son véritable lieu. » (Gadamer 1960 : 317)

Cet équilibre que Gadamer décrit, s'applique en tous points à cette recherche. Je crois en effet que sans appartenir à une tradition (dans mon cas une tradition musicale), il me serait difficile de faire de la recherche ethnomusicologique. Plus on est loin culturellement du terrain que l'on étudie, plus le temps nécessaire à une réelle compréhension sera grand. Le tout peut facilement devenir déconnecté voire abstrait. Je pense qu'on peut toutefois intégrer une tradition en y mettant le temps nécessaire. Quant à l'objectivité distante que mentionne Gadamer, elle trouve tout de même sa place dans une certaine mesure. La tâche du chercheur-ethnographe est de pouvoir se faire une opinion à partir de celles de plusieurs autres personnes. Il appartient à lui seul de faire valoir sa propre opinion et de l'exposer. Il a

toutefois le devoir moral de refléter d'une façon ou d'une autre l'opinion des autres en l'exposant au côté de la sienne de façon claire, que ce soit envers sa communauté universitaire ou la communauté qu'il étudie. Le chercheur montre alors sa découverte de l'autre et sa propre découverte. Voilà son aventure et s'il le choisit, son devoir.

Apports à la discipline

Je vais proposer dans cette dissertation des modèles et des approches qui peuvent avoir une portée pour la discipline et qui potentiellement pourront être utilisés par d'autres chercheurs en ethnomusicologie. Ainsi, trois éléments originaux seront présentés dans cette thèse.

1. Une typologie des asymétries dans les pièces asymétriques

Au chapitre deux, il sera démontrer qu'un « dialecte » musical original a été développé en cette terre d'Amérique, a survécu « à l'ombre des académies » au Québec et qu'il prend en ce moment un nouvel essor. La typologie détaillée développée pour les pièces asymétriques du répertoire québécois est aussi utilisée pour examiner le répertoire dans d'autres traditions musicales; elle sera utile, je l'espère, à d'autres chercheurs, car aucune typologie aussi détaillée n'a été proposée jusqu'à présent.

2. La multi dimensionnalité des enjeux identitaires

Les questions identitaires en lien avec la musique sont depuis longtemps un paradigme récurrent des travaux et de la littérature ethnomusicologique (Bohlman 1988 : 29). Cette littérature fournit des exemples où la musique est présentée comme véhicule identitaire spécifiquement pour des nations, des villes, des communautés, des castes, des tribus, des groupes de travailleurs, des groupes d'âge, etc. Au chapitre trois, je démontre comment un même trait caractéristique musical, soit le jeu de pièces asymétriques, permet par sa présence ou son absence l'expression de multiples dimensions identitaires pour les musiciens : celles de la nation, du groupe ethnique, de la région d'origine ou de vie, de la génération et celle des communautés associées aux contextes de jeu. Cette multi-dimensionnalité identitaire d'un même phénomène musical constitue un apport original à la discipline.

3. De trait caractéristique à marqueur générique

Les pièces asymétriques, nous le verrons, lient de façon musicale les musiciens traditionnels d'aujourd'hui à ceux d'hier. Elles semblent toutefois être passées d'un statut de trait caractéristique de la musique traditionnelle québécoise d'hier à celui d'un marqueur d'un genre

musical à caractère identitaire et esthétique chez les musiciens d'aujourd'hui. Cette transition s'est apparemment déroulée peu à peu, débutant avec le revival des années 1970 pour aboutir aujourd'hui à une réhabilitation presque complète des pièces asymétriques, et même davantage, car le fait de jouer des pièces asymétriques pourrait être maintenant une compétence requise de tout musicien traditionnel du Québec. Peut-on éclaircir les conditions nécessaires à ce que s'opère cette transition? L'analyse du discours de mes informateurs à propos des enjeux divers viendra éclairer la question et me permettre de proposer un modèle pour cette transformation au chapitre troisième.

Organisation de la thèse

La présente dissertation est divisée en trois chapitres selon tous les éléments présents dans son titre. Le premier chapitre présente un survol de la musique traditionnelle instrumentale du Québec sans s'attarder aux pièces asymétriques. Il présente d'abord une analyse historique de cette tradition musicale en la situant dans un contexte historique plus large. Puis, il présente une analyse du répertoire : les titres des pièces, les formes des pièces, etc. Enfin, la question des contextes de jeu et des styles de jeu est abordée. Dans l'ensemble, ce chapitre présente des éléments qui me sont apparus essentiels à la compréhension de références qui sont faites dans les chapitres suivants et sur lesquels je n'aurai pas à revenir dans le détail. Il met la table en quelque sorte. Il contient tout de même beaucoup d'information et d'analyse nouvelles ou inédites.

Le second chapitre est consacré aux pièces asymétriques en tant qu'objet d'étude. Après un état des lieux, j'y examine la fréquence des pièces asymétriques dans les collections publiées de musique traditionnelle québécoise et sur disques. J'y propose une typologie détaillée des asymétries développée pour le répertoire québécois puis j'utilise cette typologie pour explorer le répertoire d'autres traditions musicales qui comptent aussi des pièces asymétriques.

Enfin le troisième chapitre met l'emphase sur les enjeux reliés au jeu de pièces asymétriques par les musiciens traditionnels contemporains et les processus qui les accompagne. Les enjeux sont de quatre ordre : enjeux de l'origine des pièces asymétriques, enjeux identitaires, enjeux esthétiques et enjeux de réalisation.

Dans chaque chapitre, je fais appel davantage à certaines parties du corpus qu'à d'autres. Le premier chapitre est surtout basé sur l'écrit, écrits historiques et musicaux. Le second fait

davantage appels aux enregistrements sonores existants. Le troisième se base sur la parole des musiciens. Mon expérience imprègne le tout. Bref, tout à l'inverse de l'histoire humaine qui commence par l'oral et se poursuit par l'écrit. Ce choix n'est pas innocent : si comme chercheur contemporain j'ai accès à toutes ces sources, celle que je considère la plus importante est la dernière : la parole de l'humain.

Enfin, un mot sur la partie du titre qui n'a pas été expliquée s'impose : celle des « porteurs de pays à l'air libre ». Le terme de « porteur de pays » a été mentionné par un de mes informateurs, Daniel Roy. J'ai jugé qu'il illustrait de façon très imagée les aspects identitaires reliés aux pièces asymétriques dans la tradition musicale québécoise. « Air libre » m'a été suggéré par Guy Bouchard, un autre de mes informateurs, comme un terme plus neutre que celui de « toune croche » fréquemment employé par les musiciens. Il est aussi plus poétique que « pièce asymétrique ». Enfin, il s'agit aussi d'un jeu de mot car l'expression « à l'air libre » évoque la libération et la liberté, la sortie au grand jour qui correspond selon moi bien à l'idée que plusieurs musiciens traditionnels québécois assument ouvertement leur attachement à cette particularité musicale qui semble les distinguer de plus en plus dans l'univers des musiques du Monde.

Limites de cette thèse

L'analyse performancielle est une branche de l'ethnomusicologie qui a connu un premier développement important attribuable à Regula Qureshi (1987), puis un regain d'intérêt à la suite des travaux de Desroches (2008) et de ceux de Marie-Hélène Pichette à l'université de Montréal, sous la direction de Monique Desroches (Pichette et Desroches 2011). Elle comporte plusieurs éléments : analyse du geste du musicien et des techniques de jeu, analyse scénique (danses, costumes, mise en scène), analyse des contextes performanciels, réaction des participants, etc. Je n'entends pas dans ce qui suit faire d'analyse performancielle complète. Je vais me limiter à quelques aspects de l'analyse performancielle que je juge plus pertinent pour la présente recherche. Il s'agit d'une part de l'étude des contextes de jeu et celle des styles de jeu instrumentaux au chapitre premier. Ces deux aspects sont intéressants car ils peuvent avoir une incidence sur la présence d'asymétries dans le jeu des musiciens. Leur examen va aussi rendre plus aisé la compréhension des propos de mes informateurs rapportés au troisième chapitre en permettant de les situer dans le panorama des contextes et des styles de jeu de la musique traditionnelle québécoise. Il s'agit d'autre part de l'incidence du

jeu des pièces asymétriques sur le jeu en groupe et l'accompagnement qui sont traités dans les enjeux de réalisation au chapitre troisième. Cette limite est pertinente car il est apparu au cours de mon enquête que les musiciens eux-mêmes ne font pas de distinction entre la réalisation mélodique d'une pièce asymétrique ou celle d'une pièce carrée, bien que les contextes de jeu puissent influer sur l'inclusion ou non de pièces asymétriques lors d'une prestation.

Plusieurs de mes informateurs sont aussi des chanteurs ou des danseurs. Je m'intéresse à ces compétences uniquement dans la mesure où elles ont un impact sur leur opinion sur les pièces asymétriques. C'est d'abord comme instrumentiste que je veux leur opinion. De plus, j'aborde peu ou pas d'autres aspects de l'analyse performancielle comme la question des timbres, de l'amplification, de la mise en scène, etc. Afin de ne pas allonger un travail de recherche déjà considérable, mon matériau d'analyse musicale reste donc essentiellement mélodique.

En discutant avec plusieurs amateurs de musique traditionnelle québécoise qui ne sont pas musiciens au cours des années, je me suis aperçu qu'ils n'ont généralement pas conscience de la symétrie ou non des pièces qu'ils écoutent. Mes informateurs m'ont aussi assuré qu'ils n'ont jamais, après un concert ou un autre type de prestation, reçu de commentaires de la part de « monsieur et madame tout le monde » sur le fait qu'ils jouent des pièces asymétriques; ces commentaires ne viennent que de la part de musiciens ou, à l'occasion, de danseurs. Si dans mon protocole original pour les entrevues j'avais inclus deux amateurs de musique traditionnelle québécoise qui ne sont pas musiciens, j'ai décidé de laisser faire ce pan de la recherche, celui du poïétique, ou plus précisément de restreindre le pôle de la réception à celui des autres musiciens et des danseurs.

1 La musique traditionnelle du Québec : histoire, répertoire, styles et contextes de jeu

Afin de bien comprendre les enjeux reliés au jeu de pièces asymétriques dans la musique traditionnelle du Québec, il est important de faire en premier lieu le point sur cette musique peu étudiée. Dans ce premier chapitre, je vais donc commencer par présenter comment s'est développée cette tradition musicale au fil du temps. Je vais par la suite élaborer sur ce qui caractérise son répertoire et détailler les styles et les contextes de jeu.

1.1 Histoire

Nous savons peu de choses de ce que fut la danse et la musique au Québec avant le XXe siècle parce que les sources écrites et iconographiques sont maigres pour les XVIIIe et XIXe siècles, et les enregistrements inexistants[9]. Ceci s'avère une problématique encore plus aigue pour la danse et la musique traditionnelles qui se sont développées dans les milieux ruraux où la très grande majorité des francophones du Québec vivaient jusqu'à l'aube du XXe siècle[10]. De ce fait, si Voyer (1986) s'est risquée à proposer une histoire de la danse depuis l'époque de la Nouvelle-France, les chercheurs et auteurs qui ont abordé l'histoire de la musique traditionnelle québécoise (p. ex., Joyal 1989, Labbé 1995 et Le Guével 1997) se sont surtout attardés aux années postérieures à 1920, pour lesquelles nous disposons de plusieurs sources de diverse nature.

Des activités de collecte ont commencé dès le milieu du XIXe siècle pour la chanson traditionnelle grâce à des précurseurs, comme Ernest Gagnon qui suivait un mouvement semblable déjà amorcé en Europe occidentale (Smith 1989). Il a été suivi par Marius Barbeau,

---

[9] Cette évidence peut faire sourire mais il existe des orgues mécaniques et d'autres appareils du genre datant des XVIIIe et XIXe siècles qui permettent d'entendre de la musique. L'amiral anglais Parry avait emporté un tel appareil lors de son expédition en Arctique au début du XIXe siècle. L'appareil existe toujours : on y entend des hornpipes et d'autres pièces à la mode à l'époque.

[10] La publication récente des « sources de données musicales » préparée par Lucien Poirier et son équipe de l'université Laval (Bourassa 2003) a jeté un éclairage nouveau sur le début du XIXe siècle. Cependant, comme il s'agit de coupures de journaux essentiellement urbains, ces nouvelles sources nous renseignent très peu sur les milieux ruraux où s'est surtout épanoui à l'époque ce qu'on considère comme la musique traditionnelle.

Conrad Laforte[11] et une pléthore d'autres qui ont parcouru le Québec et d'autres régions francophones de l'Amérique du Nord à la recherche du répertoire de chanteurs et chanteuses traditionnels. Malheureusement, il aura fallu attendre jusqu'au milieu du XXe siècle pour voir de telles activités se réaliser pour ce qui est de la musique instrumentale et de la danse traditionnelle et ce, jamais de façon aussi systématique que dans le cas de la chanson.

Malgré ces lacunes, je propose ici une histoire de la musique traditionnelle du Québec en me basant sur des preuves historiques et des sources littéraires dont je me permettrai une interprétation prudente. Je le ferai aussi en replaçant cette musique dans le contexte plus large de chaque époque. J'ai divisé cet aperçu historique en sept parties, chacune commençant à une date souvent marquante, soit historiquement pour la société québécoise, soit musicalement pour des raisons que j'expliquerai au fur et à mesure.

Tout au long de cet analyse historique, je présenterai pour chaque période un bref aperçu de l'histoire démographique, économique et politique. Puis, je mettrai en exergue les repères identitaires des francophones de souche et ferai le point sur les connaissances dont nous disposons à propos de la danse et de la musique de l'époque en mettant particulièrement l'emphase sur les influences qu'elles ont subies et, finalement, en identifiant les vecteurs et points de diffusion connus ou probables de la musique et de la danse.

1.1.1 La Nouvelle-France : 1700-1760

1.1.1.1 Aperçu historique démographique, économique et politique

Avec la signature de la «Paix des braves» en 1701 qui a mis officiellement fin aux guerres avec les amérindiens Agniers, aussi appelés Mohawks, la colonie française de la Nouvelle-France a commencé à se développer plus rapidement qu'elle ne l'avait pu depuis sa création au XVIe siècle, tant dans les villes que dans les campagnes. Si le cœur de ce développement se trouvait dans la vallée du fleuve Saint-Laurent, le territoire de la Nouvelle-France couvrait à l'époque presque tout le reste de l'Amérique du Nord, à l'exception des colonies anglaises de

[11] L'oeuvre de collecte et de classification des chants traditionnels de Marius Barbeau a été publiée en trois tomes après sa mort par les Musées nationaux du Canada: Le rossignol y chante (1979), En roulant ma boule (1982) et Le roi boit (1987). Conrad Laforte est connu pour son *Catalogue de la chanson folklorique française* qui contient plus de 80 000 fiches réparties en cinq volumes publiés entre 1958 et 1987, et pour quelques autres ouvrages sur la chanson traditionnelle (Laforte, Conrad. 1976. *Poétiques de la chanson traditionnelle française*. Québec : Presses de l'université Laval, série Les Archives de Folklore, no. 17. ; Laforte, Conrad. 1981. *Survivances médiévales dans la chanson folklorique : poétique de la chanson en laisse*. Québec : Presses de l'université Laval.)

la côte Est. Sa population est passée de 13 000 à 70 000 habitants pendant la période qui s'étend de la fin du XVIIe siècle jusqu'à la conquête du territoire par les Britanniques, en 1760. Cette progression démographique reste toutefois bien modeste quand on la compare à celle de la Nouvelle-Angleterre qui, à la fin de la même période, comptait déjà près d'un demi-million d'habitants ou à celle de toutes les colonies anglaises de la côte Est qui comptaient déjà plus d'un million de personnes, (esclaves compris, Amérindiens non compris!). D'ailleurs, ces autres Nord-Américains se sentaient à l'étroit et ont tenté à quelques reprises de s'emparer de la Nouvelle-France. L'Acadie, plus à l'Est, a été la première à passer aux mains de la couronne britannique dès 1713, avec le traité d'Utrecht.

La principale activité économique de l'époque était la traite des fourrures, représentant environ 70 % des exportations de la colonie et occupant environ dix pour cent de la population. La pêche occupait aussi une partie de la population, alors que l'agriculture était une activité essentiellement autarcique. Pour la France, les îles des Antilles représentaient toutefois une richesse plus importante, ce qui explique qu'elle ait laissé aller ces « quelques arpents de neige »[12] quand est venu le temps de négocier avec l'Angleterre, en 1763.

1.1.1.2 Repères identitaires

En à peu près un siècle, soit de 1660 à 1760, un mélange culturel s'était opéré entre les différents arrivants venus principalement des provinces de l'Ouest de la France (Poitou, Vendée, Normandie, Mayenne, Saintonge). L'adaptation de l'habillement, du logement et de la nourriture de la population au nouveau territoire et le développement d'un parler résultant du mélange des accents régionaux a donné naissance à un nouveau groupe ethnique qui, au cours des siècles, portera différentes appellations. Déjà durant les premières décennies du XVIIIe siècle, il existait une distinction au niveau identitaire entre les descendants de colons nés au Canada, qu'on appelait alors Canadiens, et les nouveaux arrivants français, dont plusieurs n'étaient que de passage et qui étaient venus comme militaires ou pour faire du commerce. Au moment de la conquête britannique en 1760, les Canadiens ne se considéraient déjà plus comme des Français.

[12] Ce n'était pas un propos innocent de la part de Voltaire puisqu'il avait des intérêts économiques dans les plantations de canne à sucre des Antilles.

Dans le système rigide de l'administration française, la seigneurie représentait le centre d'appartenance de la population canadienne, sans doute davantage que la paroisse. Comme les distances étaient grandes entre les trois villes principales et que le transport se faisait par voies d'eau essentiellement, tout se passait près du manoir seigneurial, souvent situé en bordure d'un cours d'eau.

1.1.1.3 Musique, danse et diffusion

Si l'on sait peu de choses sur la danse et la musique en Nouvelle-France avant 1700[13], on sait qu'elles y étaient très populaires durant la première moitié du XVIIIe siècle, notamment en raison de l'apparition du phénomène des « veillées » qui se tenaient surtout l'hiver dans les campagnes (Séguin 1986). Ces veillées ont sans doute servi de lieux de diffusion pour la danse et la musique dans la colonie, d'une couche sociale à l'autre. En effet, les gens aisés de Québec, de Trois-Rivières et de Montréal ne dédaignaient pas d'aller danser chez l'habitant lors de noces ou d'autres évènements. La danse ne faisait alors pas de distinction de classe en Nouvelle-France : seigneurs, valets et paysans dansaient sinon ensemble, du moins sur la même musique et dans la même salle (Chartrand 2000). Des correspondances d'époque citées par Séguin (1986) rapportent la tenue de nombreux bals dans les villes et les campagnes de la Nouvelle-France, malgré les réticences de l'Église. Même si on n'a de certitudes que pour le menuet, parce qu'il est expressément nommé dans certaines correspondances, il est raisonnable de présumer qu'on dansait alors les mêmes danses qu'en France : rondes chantées ou exécutées au son du violon, contredanses françaises (aussi appelée cotillons) et menuets. Certaines formes de branles ont peut-être subsisté à cette époque, comme ce fut le cas dans certaines régions rurales françaises jusqu'au XXe siècle (Guilcher 1969) ; il ne nous en est toutefois parvenu aucune preuve.

Il est bon de préciser que la contredanse française, aussi appelée cotillon, s'est développée surtout durant la première moitié du XVIIIe siècle en France. Elle constitue une adaptation de la contredanse anglaise introduite à la cour de Louis XIV à la fin du XVIIe siècle par des maîtres à danser ayant visité l'Angleterre. En Angleterre, la contredanse était populaire dans toutes les classes de la société depuis déjà la fin du XVIe siècle sous le règne d'Élizabeth I. La grande différence entre la contredanse anglaise et la contredanse française vers le milieu du

[13] Pour toute la période de la Nouvelle-France, plus de détails sur la vie musicale peuvent être trouvés dans : Pinson, Jean-Pierre et Élisabeth Gallat-Morin. 2003. *La vie musicale en Nouvelle-France*. Québec : Septentrion. 570 pages.

XVIIIe siècle tenait à la disposition des danseurs sur le plancher. Les Anglais préféraient la disposition des couples en colonne, tandis que les Français adoptaient la disposition des couples en carré.

Un recueil manuscrit datant de peu de temps après la conquête britannique (environ de 1765), intitulé *Livre de contredances avec les figures*, déposé aux archives du séminaire de Trois-Rivières, présente 61 contredanses ainsi que les premières mesures des mélodies utilisées alors pour celles-ci. Il s'agit d'un aide-mémoire ramené par Pierre-René Boucher de la Bruère (1740-1794) qui avait fait un bref séjour en France après la conquête, avant de revenir au Québec. On y trouve des danses et des mélodies qu'on trouve en France à la même époque. Cependant, l'existence de ce recueil n'indique pas nécessairement que ces danses étaient généralement pratiquées ou que ces mélodies étaient utilisées au Québec à l'époque (Chartrand et Gardette 2009 : 8).

La première mention de danse au son du violon en Nouvelle-France date de 1645 (Séguin 1972 : 192). Dans le siècle suivant, il n'est plus question du violon, et son apparition dans les archives notariales est rare selon l'historien Robert-Lionel Séguin. Toutefois, un témoignage sur l'usage fréquent du violon qui date de peu de temps après la fin de la Nouvelle-France, celui de Frances Brooke, première romancière du Canada, nous est parvenu par l'intermédiaire des lettres que s'adressent les protagonistes de son roman *The History of Emily Montague*[14] publié en 1767. Dans la lettre n° 53 qu'Arabella Fermor adresse à son amie Miss Rivers, Brooke nous indique qu'il existait une tradition de violon déjà fortement ancrée en Nouvelle-France lorsqu'elle y est arrivée :

> « He seemed charmed beyond words to see us all so happy: we staid till four o'clock in the morning, yet all complained to-day we came away too soon. I need not tell you we had fiddles, for there is no entertainment in Canada without them: never was such a race of dancers.[15] » (Brooke 1767)

L'observation de Pappas (2007) pour le *fiddling* dans les colonies anglaises serait donc tout aussi valable pour la pratique du violon au Québec : cette pratique est aussi ancienne dans l'Est de l'Amérique du Nord qu'en Irlande et en Écosse où l'instrument est arrivé plus tard

[14] Le roman de Frances Brooke est disponible en version originale anglaise à : http://www.gutenberg.org/files/16300/16300-h/16300-h.htm

[15] « On ne s'en est allé qu'à quatre heures et j'ai vu tout le monde regretter de s'en aller si-tôt. Il est inutile de vous dire qu'il y avait des violons. On ne donne pas un repas au Canada sans violons. Quelle race de danseurs! »

qu'en France et en Angleterre. Que reste-t-il des anciennes manières de jouer? Qui étaient ces violoneux de Nouvelle-France? On ne peut le dire. Malgré une volonté romantique parfois manifestement affichée aujourd'hui de voir un lien musical ou chorégraphique avec cette époque[16], il apparaît qu'il ne reste aucune preuve concrète qui date de l'époque de la Nouvelle-France dans la musique traditionnelle québécoise d'aujourd'hui. Certainement, des chants et même des chants de danse ont survécu depuis cette époque et datent même d'avant celle-ci (Laforte 1981). Quelques mélodies jouées encore de nos jours empruntent le style de celles qui étaient utilisées pour le cotillon; elles pourraient dater de cette lointaine époque, mais elles pourraient tout aussi bien être dérivées de chansons, avoir été composées au Québec ou provenir d'autres traditions. Ainsi, les pas de cotillons collectés dans le Québec rural au XXe siècle ont pu venir d'Angleterre ou des États-Unis où ils étaient à la mode à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècles. Un examen systématique des recueils de mélodies de contredanses et de menuets français du XVIIIe siècle révélerait-il ça et là des mélodies ou des bribes de mélodies nous rappelant certaines de celles encore jouées actuellement? C'est un travail ambitieux qui risque fort d'être peu fructueux, car les époques suivantes m'apparaissent nettement plus importantes pour ce qui est du répertoire instrumental et des formes de danse. Je ne peux finalement retenir de cette première période historique que l'adoption du violon comme instrument à faire danser.

1.1.2 L'après-conquête : 1760-1820

> « Up the River St. Lawrence our troops shall advance,
> To the *Grenadiers' March* we will teach them to dance »

Cet extrait sarcastique tiré de la chanson *Hot Stuff*, composée par le soldat anglais Ned Botwood, avant la bataille des plaines d'Abraham, en 1759, présageait néanmoins de l'impact profond qu'aura eu la conquête britannique sur la musique et la danse au Québec dans les décennies qui ont suivi celle-ci.

[16] Par exemple, les *Fêtes de la Nouvelle-France*. Voir http://www.nouvellefrance.qc.ca/fr/les-fetes/

1.1.2.1 Aperçu historique démographique, économique et politique

Au lendemain de la conquête britannique de la vallée du Saint-Laurent en 1760[17], la plus grande partie de l'élite dirigeante française, tant laïque que religieuse, est retournée en France, bien que quelques seigneurs, canadiens pour la plupart, soient restés. Malgré un début sévère, le changement des élites dirigeantes ne s'est pas accompagné de coercition très forte au niveau culturel et religieux[18], et le système seigneurial est resté en place jusqu'au milieu du XIXe siècle. Pendant près de cent ans, soit jusqu'en 1855, il n'y a pas eu d'immigration importante en provenance de la France au Canada, hormis celle de religieux à partir des années 1830[19]. Toutes les influences françaises se sont faites pendant ce siècle à travers le filtre de l'Angleterre, ce qui vaut également pour la danse et la musique.

Une nouvelle répartition démographique s'est développée dans les décennies qui ont suivi la conquête : les villes de Montréal et de Québec sont devenues majoritairement anglophones et les campagnes, surtout dans les seigneuries développées sous le régime français, sont devenues essentiellement francophones, une situation qui s'est maintenue dans la majorité des régions jusqu'à la fin du XIXe siècle.

Contrairement à l'Est du Canada, alors appelé Nouvelle-Écosse, où les Britanniques ont très tôt envoyé ou attiré des colons pour occuper les terres laissées vacantes par la déportation des Acadiens, il n'y a pas eu d'immigration britannique importante dans la basse vallée du Saint-Laurent pendant plus d'un demi-siècle après la conquête. L'arrivée massive de colons britanniques n'a commencé que vers 1820, d'où la pertinence à mes yeux de faire terminer cette seconde période historique à cette date.

En 1766, la population anglophone de la *Province of Quebec* ne comptait que 500 personnes. Outre les dirigeants nommés par Londres, il s'agissait, d'une part, de soldats britanniques

---

[17] La bataille des Hauts d'Abraham (ou plaines d'Abraham) près de la ville de Québec en 1759 a été remportée par les Britanniques. Montréal n'a été pris qu'en 1760. Ce n'est toutefois qu'avec le traité de Paris en 1763 que la Nouvelle-France, qui deviendra la « Province of Quebec », est officiellement cédée à la Couronne britannique.

[18] L'historien Marcel Trudel (2006 : 227-257) a démontré que les Canadiens ont joui de plus de liberté et de respect à la fin du XVIIIe siècle sous le régime anglais que sous le régime français.

[19] Le livre de Marcel Fournier intitulé *Les Français au Québec 1765-1865* répertorie seulement quelques centaines d'immigrants français.

démobilisés[20] et, d'autre part, de commerçants anglais ou écossais dans les villes. Au moment de la guerre d'indépendance américaine de 1776, ou peu après, des Loyalistes américains ont migrés au Canada. La Couronne britannique les a accueillis à bras ouverts et leur a concédé des terres à des endroits stratégiques, surtout le long du haut Saint-Laurent dans la partie située au sud du 45e parallèle et sur les rives nord des lacs Érié et Ontario, dans ce qui allait devenir le Haut Canada en 1791. Enfin, quelques immigrants britanniques, surtout des Écossais des Lowlands, sont arrivés au Québec à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècles, essentiellement pour développer le commerce. Il était courant pour les commerçants écossais originaires des Lowlands établis dans les colonies de faire venir des compatriotes, souvent du même village qu'eux, pour les aider à développer leurs commerces (MacMillan 1972 : 46).

Cette faible arrivée d'immigrants contraste avec le grand nombre de passants au Québec à cette époque. Il s'agissait essentiellement de centaines sinon de milliers de militaires qui veillaient aux intérêts de la Couronne britannique en terre d'Amérique, car l'émancipation des États-Unis avait fait craindre pour le maintien des possessions anglaises, d'abord pendant la période de la guerre d'indépendance (1773 à 1782), puis de nouveau à la fin du siècle et vers 1812. Parmi les 104 régiments d'infanterie qui furent déployés en Amérique du Nord par l'Empire britannique jusqu'à la création de la Confédération canadienne en 1867, un grand nombre de corps d'armée se sont retrouvés à un moment ou à un autre logés ou déployés au Québec, et à la ville de Québec en particulier, pour des séjours de durée variable. Cela, sans compter le grand nombre de marins de la marine militaire anglaise qui ont aussi été de passage.

1.1.2.2 Repères identitaires

Au niveau identitaire, l'historien de la littérature Pierre de Grandpré pense que «...la période 1760-1830...est d'une importance capitale du point de vue de l'ethnie canadienne-française » (De Grandpré 1967 : 79). En fait, les Canadiens de l'époque, comme ils se nommaient alors, étaient certes partagés et même parfois confus au niveau identitaire. Ils n'étaient vraiment plus Français, ayant changé de maîtres et de mère-patrie, et se considéraient comme Canadiens

[20] Les militaires réformés de la bataille des Plaines d'Abraham qui sont restés au Québec étaient au nombre de 170, dont une cinquantaine d'Écossais des *Highlands* qui se sont installés dans le Bas Saint-Laurent et dans Charlevoix. Ces derniers se sont intégrés à la société canadienne-française. Encore aujourd'hui, on retrouve dans ces régions des familles francophones avec des patronymes typiques des *Highlands* de l'Écosse tels que Fraser, Murray et Ross.

souvent depuis quelques générations. S'ils sentaient appartenir à cette région de la terre d'Amérique qu'ils connaissaient intimement, ils n'avaient pas à cette époque de velléités d'indépendance comme les habitants de ce qui est devenu les États-Unis d'Amérique en 1776. Ils se méfiaient même en majorité de ces voisins américains et pensaient leur tenir tête comme en témoigne cet extrait anonyme d'une chanson parue dans un journal de l'époque :

> « Yankee Doodle, tiens-toi bien,
> Entends bien, c'est la musique,
> C'est la gigue du Canadien,
> Qui surprend l'Amérique »
> Gazette de Québec, 21 septembre 1775

Cependant, ils tenaient à garder leur foi catholique, leur langue française, leurs coutumes, encouragés en cela par un clergé, canadien lui aussi, préoccupé de ne pas déplaire aux autorités britanniques. C'est ce qui fera dire à Lord Durham dans son rapport à la Couronne britannique en 1838 à propos de ces anciens Canadiens : « Ils ressemblent plutôt aux Français des provinces sous l'ancien régime », car ils avaient été peu exposés aux idées et idéaux de la révolution française. Quelques Britanniques reprochaient aux Canadiens leur paresse, leur peu d'intérêt pour les affaires, leur peu de discipline et leur tendance à privilégier le plaisir au travail :

> « indolent and thoughtless race...their attention only turned towards amusement. » (Galt 1807 : 9)

Il faut dire que le nombre de jours fériés était alors considérable. Plusieurs les employaient à se divertir plutôt qu'au recueillement et à la prière. Enfin, les Canadiens étaient malgré tout attirés par plusieurs aspects de la culture des Britanniques. Nombre d'habitudes alimentaires ont changé, influencées grandement par celles de Grande-Bretagne (Lambert 2006). Au début du XIXe siècle, on parlait même, avec inquiétude, d'anglomanie[21] au Bas-Canada. Motivées par la mobilité sociale et le désir d'intégration, certaines familles canadiennes contemplaient des mariages mixtes, surtout en milieu urbain.

1.1.2.3 Musique, danse et diffusion

Dans les décennies qui ont suivi la conquête, les veillées se sont poursuivies dans les campagnes et les bals, dans les villes, avec la désapprobation répétée de l'Église catholique.

[21] « L'Anglomanie » est le titre d'une pièce de théâtre de l'immigrant Français L.-J. Quesnel, datée de 1802.

L'historien Jean Provencher pense que la danse aurait jouée un rôle-clé de rapprochement entre les Canadiens, les nouveaux arrivants et les passants à cette époque :

> « La danse ne connaît pas de frontières linguistiques et il semble qu'après 1760, les Canadiens ne se soient pas fait prier pour adopter de nouvelles danses. La danse aurait peut-être même été la première tête de pont entre eux et les nouveaux arrivants. » (Provencher 1986 : 231)

Nous avons quelques témoignages qui nous informent de l'adoption rapide de la contredanse anglaise. Par exemple, celui fréquemment cité du français Pierre de Sales Laterrière (1747-1815) dans ses mémoires écrites en 1812, où il relate ses observations dans la ville de Montréal un an après son arrivée en 1766:

> « Jamais je n'ai connu nation aimant plus à danser que les Canadiens; ils ont encore les contre-danses françoises et les menuets, qu'ils entre-mêlent de danses angloises. » (de Sales Laterrière 1873 : 61)

Cette adoption de la contredanse anglaise s'est probablement réalisée à l'époque surtout au niveau des élites francophones dans les villes, constituant un exemple de diffusion dans une même classe sociale. Comme l'avait déjà avancé Carlisle (1980 : 672), ce serait toutefois les militaires qui auraient été les porteurs et diffuseurs des formes et du répertoire d'airs à danser britanniques – comme le reel et le hornpipe, dans les régions rurales du Québec dans la période qui m'intéresse ici – davantage que les marchands ou les dirigeants britanniques qui étaient peu nombreux et urbains. Quelques faits viennent appuyer selon moi l'hypothèse de cette autre diffusion sociale et géographique. D'abord, les militaires étaient habituellement logés chez l'habitant dès qu'ils sortaient des villes, loin des casernes. Puis, tout au long du XVIIIe siècle, les musiciens de l'armée britannique étaient des musiciens engagés par l'armée[22] plutôt que des militaires de carrière connaissant la pratique musicale (Bourassa 2003 : 28; Gibson 1998). Ces pseudo-militaires étaient souvent peu disciplinés et plutôt enclins au divertissement. Ils ont pu sympathiser avec les Canadiens (et les Canadiennes!) et leur enseigner leur musique et même leurs pas. Enfin, les marchés publics où les urbains et les ruraux se rencontraient devaient aussi être des lieux de rencontre propice aux échanges, tout comme les bals aux manoirs seigneuriaux et chez les habitants plus fortunés.

[22] On parlait alors de *private*, soit des musiciens payés directement par les officiers pour les divertir et animer les troupes.

Comme en Irlande à la même époque, le reel écossais et le hornpipe anglais sont arrivés au Québec dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle pour être adoptés et adaptés, naturalisés en quelque sorte. Quelle fut la part d'adaptation? Il est difficile d'en juger. Les musiciens canadiens n'étaient certes pas un « terrain vierge »; ils ont construit leur nouveau répertoire sur les bases de l'ancien et ont sans doute conservé des éléments stylistiques au violon datant de l'époque de la Nouvelle-France. Il est même permis de penser que, dès la fin du XVIIIe siècle, la performance de reels et des hornpipes avait déjà acquis une couleur propre aux Canadiens qui soit restée en partie jusqu'à nous.

L'adoption dans la tradition musicale québécoise de ces deux principales formes de musique originaires de Grande-Bretagne, le reel et le hornpipe, caractérise ainsi cette époque de 1760 à 1820. Le reel désignait une forme de danse, avant même de désigner les pièces qui servaient à faire danser. Originaire des Hautes terres de l'Écosse, il était extrêmement populaire dans toutes les classes de la société, d'abord en Écosse, puis dans le reste de la Grande-Bretagne et en Irlande durant la deuxième moitié du XVIIIe siècle et le premier quart du XIXe siècle (Emmerson 1972). Le reel aurait été diffusé au Québec d'abord par les *Highlanders*, selon l'écrivain québécois Philippe Aubert de Gaspé :

> « Les scotch reels, que les habitants appellent cos-reels, étaient, à ma connaissance, dansés dans les campagnes, il y a soixante et dix ans[23]. Les montagnards écossais, passionnés pour la danse comme nos Canadiens, les avaient sans doute introduits peu de temps après la conquête. »
> (De Gaspé 1947 : 60).

Le reel s'est aussi probablement diffusé par les dirigeants et bourgeois anglais établis au Canada car, la mode écossaise régnait à Londres à la fin du XVIIIe siècle, même dans les classes bourgeoises et huppées. Enfin, il a pu être également diffusé par les militaires de passage. Un indice de l'adoption ancienne du reel écossais dans la vallée du Saint-Laurent est la grande quantité de variantes de pièces écossaises connues, souvent sous des titres différents du répertoire écossais toutefois : « Braes of Mar », « Devil's dream », « Monymusk », « The Bob of Fettercairn », etc. En effet, comme le suggère Bayard (1982), le fait de retrouver plusieurs variantes de pièces peut être un indice de l'ancienneté de leur intégration au répertoire.

[23] Comme De Gaspé a écrit son roman en 1866, il réfère ici à la dernière décennie du XVIIIe siècle.

Le hornpipe est une danse anglaise qui a connu différentes métriques au fil du temps. Si les anciens hornpipes étaient souvent en métrique de 6/4 ou 3/2, ils ont peu à peu adopté une métrique de 4/4 à partir du milieu du XVIIIe siècle (Tracey 1993). Pendant les intermèdes dans les pièces de théâtre, les plus grands maîtres à danser anglais, parfois d'origine française, faisaient montre, en soliste, de pas hauts et compliqués sur ces mélodies[24]. Nous ne savons pas si le *clogging*, appelé gigue au Québec, existait déjà à l'époque mais il découle certainement du hornpipe. Tracey (1993) croit que le *clogging* n'a pris de l'importance en Angleterre qu'à partir de la fin du XVIIIe siècle avec la révolution industrielle car le rythme des filatures à coton s'y prêtait bien. Selon Emmerson (1972), le pas de hornpipe servait d'élément de distinction de classes aux XVIIIe et XIXe siècles en Angleterre. La bonne société préférait les pas hauts et les ruraux et les ouvriers les pas gigués ou pas de hornpipe:

> « …hornpipe stepping was familiarly employed in Country Dances…although it was regarded as vulgar in the more select assemblies. » (Emerson 1972 : 212)

L'adoption de la contredanse anglaise, du reel et du hornpipe n'a pas empêché les Canadiens de garder des danses françaises. George Heriot, maître des postes du Canada et peintre à ses heures, nous a laissé quelques œuvres datant du début du XIXe siècle où il montre des scènes de menuet, de ronde et de contredanse française (Figure 2 et Figure 3). Le menuet aurait survécu longtemps au Québec, jusqu'après le milieu du XIXe siècle selon certains témoignages, et même jusqu'au début du XXe siècle dans certaines régions comme la côte de Beaupré (Séguin 1986 : 76).

[24] Cette mode a aussi essaimé dans l'Ouest de la France où elle est connue sous le nom de « pas d'été ».

Figure 2 – La danse ronde des Canadiens (1807) de George Heriot

(source : www.mccord-museum.qc.ca)

Figure 3 - Le menuet des Canadiens (1807) de George Heriot

(source : www.mccord-museum.qc.ca)

1.1.3 Migrations et urbanisation : 1820-1920

1.1.3.1 Aperçu historique démographique, économique et politique

Plusieurs événements marquants se sont déroulés durant cette troisième période d'une durée d'un siècle qui commence avec l'arrivée massive d'immigrants de Grande-Bretagne et

d'Irlande au Québec et se termine avec la fin de la Première Guerre mondiale. Pendant les guerres napoléoniennes, la marine britannique, déjà forte, a pris une expansion considérable pour développer un empire mondial qui s'appuyait en grande partie sur la maîtrise des mers. Cette expansion a entraîné des besoins élevés en bois pour les chantiers maritimes, besoins qui ont été satisfaits grâce aux vastes ressources forestières du Canada. L'industrie forestière naissante a eu un impact culturel profond sur ceux qu'on nommera les Canadiens-français à partir du milieu du XIXe siècle. Les séjours dans les chantiers forestiers des fermiers, ou « habitants », et des journaliers pendant l'hiver deviendront une façon de vivre qui se poursuivra dans certaines régions sans relâche jusque dans les années 1960.

Les bateaux britanniques chargés de bois équarri affluaient vers l'Angleterre. Pour rentabiliser ces nombreux voyages maritimes et lester les bateaux, il fallut trouver une « marchandise » à ramener vers le Canada. Comme la population canadienne ne justifiait pas l'importation de biens nombreux au début du XIXe siècle, cette marchandise, ce fut les immigrants de Grande-Bretagne et d'Irlande. De 1816 à 1860, un million d'immigrants des îles Britanniques ont passé par les ports de Québec et de Montréal. Selon les années, de 50 à 70 pourcent d'entre eux ont continué leur route vers les États-Unis ou le Haut-Canada, qui allait devenir l'Ontario au moment de la Confédération en 1867. Le Tableau I présente les principaux groupes d'immigrants des îles Britanniques venus au Québec au courant du XIXe siècle et leurs lieux d'établissement.

Tableau I – Immigration en provenance de Grande-Bretagne et d'Irlande au courant du XIXe siècle au Québec

Période	Groupe dominant	Type d'immigration dominante
1800-1820	Écossais des Basses terres	Urbaine
1820-1840	Irlandais protestants	Rurale
1840-1870	Irlandais catholiques	Urbaine
1870-1900	Anglais	Urbaine

Source : Adapté de Lambert (2006).

On voit que peu d'entre eux se sont dirigés vers les régions rurales. Ceux qui l'ont fait ont eu tendance à se concentrer dans certaines régions (par ex., l'Outaouais pour les Irlandais protestants). Même si la grande époque de la traite des fourrures fut les XVIIe et XVIIIe siècles, ce commerce s'est néanmoins poursuivi durant la première moitié du XIXe siècle, amenant un

autre type de migration. En effet, si les premiers coureurs de bois du régime français étaient surtout des aventuriers indépendants qui n'avaient pas à aller très loin pour s'approvisionner, leurs successeurs du XIXe siècle, appelés « voyageurs », devaient s'éloigner encore plus de la vallée du Saint-Laurent et des Grands Lacs. Ils travaillaient pour les grandes compagnies anglaises, comme celle de la Baie d'Hudson, ou même américaines, comme celle du riche Astor, se rendant partout dans l'Ouest de l'Amérique du Nord, mais revenant régulièrement vers le Québec où se trouvaient leurs familles et amis ou dans «des camps de base» dans la région des Grands Lacs. Certains de ces voyageurs ont préféré rester dans l'Ouest cependant, se mariant avec des Amérindiennes, ce qui permettait aussi de faciliter le commerce. Ils sont devenus la nation Métis des Prairies canadiennes.

L'explosion démographique des Canadiens-français était remarquable. La population francophone a doublé tous les 25 ans dans le siècle qui a suivi la conquête britannique (Henripin 1997), et ce, malgré un taux de mortalité infantile élevé et une forte émigration à partir de 1850. À cette date, les terres défrichées depuis longtemps dans la basse vallée du Saint-Laurent qui faisaient partie du cadastre seigneurial se trouvaient surpeuplées. Ces terres surexploitées étaient devenues moins productives et les famines étaient fréquentes. Les enfants des familles nombreuses ne trouvaient plus où s'installer. Les nouveaux territoires de colonisation ouverts dans la première moitié du XIXe siècle par la Couronne britannique, appelés cantons, étaient réservés avant tout aux immigrants protestants, donc surtout anglophones. Cette conjoncture amènera le début de l'émigration massive de Canadiens-Français vers la Nouvelle-Angleterre où les emplois dans les filatures de coton étaient nombreux, un phénomène qui s'amenuisera à partir du deuxième quart du XXe siècle, mais durera néanmoins jusqu'après la deuxième moitié du XXe siècle[25]. D'autres iront plutôt vers le Michigan travailler dans l'industrie forestière. Ce qui s'avérait des séjours temporaires pour les uns deviendra lieux de vie permanents pour d'autres[26].

Jusqu'à 1870-1880, Québec et, encore davantage, Montréal sont des villes majoritairement anglophones (Commissariat aux langues officielles 2008 : 3). L'urbanisation des francophones ne débutera réellement que vers la fin du XIXe et le début du XXe siècle. Ces mêmes années

[25] Par exemple, les parents d'un de mes plus jeunes informateurs, Daniel Boucher, ont immigré au Connecticut dans les années 1970.
[26] Frenette (1998) estime à cinq millions le nombre de descendants de Canadiens-Français vivant aujourd'hui aux États-Unis.

représentent une période intense de mouvements pour les Canadiens-français qui occupent plusieurs régions d'Amérique du nord autres que le Québec : migration saisonnière dans les chantiers, migration vers la Nouvelle-Angleterre ou le reste du Canada, tant dans le Nord-Ouest de l'Ontario que dans les provinces de l'Ouest et même dans certains états du centre nord des États-Unis. Frenette nous donne l'exemple bien réel d'une famille de l'époque :

> « Une famille quitte le vieille paroisse de Baie-du-Febvre, sur la rive sud du St-Laurent, pour tenter l'aventure du défrichement à Wotton, dans les Cantons de l'Est. De là, on passe l'hiver dans un chantier du Vermont. On repasse la frontière pour s'installer à Sherbrooke comme manoeuvre. Finalement, on repart pour le Sud où on s'installe pour de bon, à Lowell cette fois-ci. Mais les enfants continuent leurs pérégrinations. Au début du XXe siècle, deux d'entre eux sont même attirés par les mines de Sudbury. Et on garde le contact avec la sœur restée pour s'occuper des «vieux » sur la terre ancestrale, avec le frère qui a réussi à Wotton et qui est maintenant maire de la petite municipalité. À l'occasion, on reçoit des nouvelles de l'oncle de l'Illinois, de la nièce qui est domestique à Montréal, de l'ancien voisin de Lowell qui est reparti au Manitoba. Se forme ainsi une nouvelle spatialisation, une nouvelle territorialité canadienne-française. »
> (Frenette 1998 : 92)

Cette grande mobilité de la population canadienne-française et l'exposition à toutes les sortes d'influences qu'elle suppose contraste avec l'image de fermeture et d'immobilisme qu'il est tentant d'associer avec un peuple en apparence isolé du fait de sa langue et de sa religion.

Au niveau politique, les événements marquants de cette période allant de 1820 à 1920, sont la rébellion des patriotes de 1837, la formation de la fédération canadienne en 1867 et la Première Guerre mondiale où le Québec s'est opposé à la conscription, autant de jalons qui ont laissé leurs marques chez le peuple de la nation canadienne-française. La sympathie pour Louis Riel, leader des Métis qui se battit mais perdit contre les Orangistes d'Ottawa, fut aussi un autre événement marquant pour les Canadiens-français.

1.1.3.2 Repères identitaires

La période de 1820 à 1920 se caractérise par le développement rapide de l'ethnie canadienne-française en tant que groupe essentiellement rural, francophone et, surtout, catholique. Outre la famille, la cellule de base de la société était alors la paroisse. Même dans les villes de Nouvelle-Angleterre ou les nouveaux établissements de l'Ouest canadien, la paroisse demeurait le centre de la vie sociale. Les communautés avaient toutes leurs prêtres et leurs curés responsables du bon fonctionnement de la société pour ce qui est de l'éducation, de la vie spirituelle et même, dans certains cas, du commerce. Le clergé

catholique jouait de plus un rôle administratif important, tant pour les recensements que pour les actes de naissance et de décès (Frenette 1998).

Chez les élites canadiennes-françaises des villes, un début d'intérêt à saveur identitaire nationaliste s'est manifesté au cours du siècle. Les collectes de chansons de voyageurs faites par Ernest Gagnon rendirent populaire ces chants dans les salons des villes. Selon Smith (1989), il s'agissait d'une réaction au rapport Durham qui prônait l'assimilation et constatait l'absence d'histoire écrite des Canadiens-Français. Contrairement à la France ou à l'Angleterre à la même époque, cette collecte n'avait donc pas un but de préservation mais constituait plutôt un moyen de créer une identité nationale.

1.1.3.3 Musique, danse et diffusion

Je vais aborder la musique et la danse pendant cette période à travers divers thèmes en démontrant les différentes influences qui se sont exercées sur ce qui allait devenir la musique traditionnelle. Ces thèmes sont les suivants : les maîtres à danser; les sources de musique écrite; l'importance sociale du violoneux; les réticences de l'Église; l'itinérance, la migration saisonnière et les lieux d'échanges; la popularisation de la musique traditionnelle.

1.1.3.3.1 Les maîtres à danser

Comme il en est sur le continent européen, on trouve des maîtres à danser dans les villes québécoises dès la fin du XVIIIe siècle[27]. Leur commerce est particulièrement florissant vers 1820 alors qu'on en trouve plus d'une dizaine en activité dans la seule ville de Québec (Bourassa 2003 : 60) où ils enseignent les danses à la mode. On sait par les publicités dans les journaux d'époque que le quadrille est arrivé au Québec dès 1820 grâce à leur enseignement, aux côtés d'autres danses déjà présentes :

> « Mme West a reçu d'Angleterre et de Paris les nouveaux quadrilles les plus en vogue, ainsi que les nouveaux Grands Quadrilles de douze de Gardelle, Menuets, Gavottes, Strathspeys, Reel écossais et irlandais. Madame W. enseigne l'art de Valtzer, de toutes différentes manières. »
> La Gazette de Montréal, 14 septembre 1822

Il n'existe aucune indication que des maîtres à danser furent actifs dans les campagnes québécoises au XIXe siècle, comme ce fut le cas particulièrement en Irlande et dans le sud de l'Écosse, ou même en Nouvelle-Angleterre (Van Winkle Keller 1986). Le Tableau II présente

[27] Il y en avait quelques-uns déjà sous le régime français.

l'apparition des diverses danses enseignées par les maîtres à danser dans les villes, durant la première moitié du XIXe siècle, selon les découpures de journaux d'époque.

Tableau II – Année d'apparition de diverses danses dans les annonces de journaux parus au XIXe siècle au Québec

Type de danses	Année de la première mention dans la publicité
Menuet, contredanse anglaise, reel, cotillon	1806
Valses et quadrilles	1820
Reel à trois et reel à quatre, strathspey	1821
Quadrilles à 12 et à 16, valses françaises et allemandes, danses espagnoles, « gardelles »	1823
Gavotte de Vestris, Scotch High Dance, Shawl hornpipe	1825
Gigue écossaise et irlandaise, galopades	1829
Mazurkas	1831
Quadrille calédonien et hibernien, mazurka orientale	1833
Quadrille espagnol, valse militaire de la Bohème, danses suédoises	1835
Polka	1843

Source : Adapté de Voyer et Tremblay (2001)

À partir de 1850, on voit apparaître dans les villes les polkas et le quadrille des lanciers. Vers la fin du XIXe et le début du XXe siècle, ce sera la mode des cotillons-jeux, tels que la chaise musicale. Dans les campagnes québécoises vers l'an 1900, on dansait selon les régions divers quadrilles, le *reel*, le cotillon, et l'anglaise (ou contredanse anglaise). Les sets américains, plus tard appelés sets callés ou sets carrés n'ont vraisemblablement fait leur apparition qu'au début du XXe siècle (Chartrand 1997), soit à la fin de la période qui nous concerne ici. L'adoption du quadrille par la population rurale serait un cas de diffusion sociale et géographique. Chartrand (communication personnelle 2011) a remarqué que le quadrille n'a été collecté au Québec dans les années 1950 que dans les vieilles paroisses de colonisation, près des petites et grandes villes, là où existait une bourgeoisie capable d'avoir appris le quadrille auprès de maîtres ou lors de séjours en ville. Cependant, la quadrille avait été populaire dans toute la vallée du Saint-Laurent au XIXe siècle, incluant la région de Montréal où jouaient de nombreux « quadrille bands » (Slemen 1975).

1.1.3.3.2 Les sources de musique écrite

Les sources de musique de danse écrites sont peu nombreuses pour cette période. Keillor (2001) a répertorié plusieurs compositions sous forme de quadrilles et de galops publiées au Canada en musique en feuilles jusqu'à la Première Guerre mondiale. Du côté

francophone, le pianiste A. Dessane a publié en 1856 une suite de quadrille intitulée « Quadrille canadien » qui repose sur des airs de chansons canadiennes tels que *À la Claire Fontaine* et autres mélodies très connues. Quelques années plus tard, soit en 1859, le musicien et pionnier folkloriste Ernest Gagnon a lui aussi publié une suite de quadrille basée sur des chansons traditionnelles et intitulée *Un soir à bord*. Ces exemples illustrent comment la chanson traditionnelle a pu parfois influencer le répertoire de musique à danser. L'éditeur et compositeur Adélard-Joseph Boucher a quant à lui composé des pièces de danses sans rapport au répertoire traditionnel chanté telles que « Les Canotiers du Saint-Laurent » et le « Jolly Dogs Galop ».

Un manuscrit obtenu au début du XXe siècle par E.-Z. Massicotte auprès d'un membre de sa parenté[28] contient environ deux cent mélodies compilées dans la première moitié du XIXe siècle par un flûtiste anonyme, probablement un marchand écossais[29]. Il est assez typique des manuscrits de musiciens amateurs qu'on a retrouvés dans le Nord-Est des États-Unis et en Angleterre et qui datent de la même époque. Il contient des airs de chansons écossaises et anglaises, des airs d'opéras, et des airs de danses écossaises, anglaises, irlandaises. Fait intéressant pour ma recherche, il contient aussi quelques airs à danser asymétriques.

Ces sources écrites sont le fait de musiciens vivant dans un contexte urbain et en milieu bourgeois. Quelques sources mentionnent des noms de danses faites en milieu rural. Ainsi, la journaliste Robertine Barry (1863-1910) relate qu'elle a dansé la contredanse « La belle Catherine » vers les années 1870 à Trois-Pistoles dans le Bas Saint-Laurent (Barry 1891 : 16). Cependant, en dehors de quelques pièces fétiches mentionnées dans des textes divers, comme le *Monymusk*, *La Bistringue* et quelques autres, toute la période qui va de 1760 au début du XXe siècle demeure peu connue pour ce qui est du répertoire instrumental des violoneux au Québec, car il s'agit essentiellement d'une musique rurale de tradition orale. Dans un des rares articles écrits par un violoneux au début du XXe siècle,

[28] Ce manuscrit se trouve présentement au *Cecil Sharpe House* de Londres où Simonne Voyer a pu le consulter et le copier, le rendant ainsi disponible à quelques personnes au Québec. Nous ne savons pas comment il s'est retrouvé au centre londonien.

[29] Le manuscrit semble être l'œuvre d'au moins deux personnes. Le registre du répertoire et des tableaux de doigtés de flûte, l'un pour une flûte à une clé, l'autre pour une flûte à huit clés, suggèrent que les compilateurs étaient flûtistes.

J.E. Prince dresse une liste des danses qu'un violoneux de campagne devait pouvoir accompagner vers 1880 :

> « ...le *reel* à quatre, le *reel* à huit, le *hornpipe*, le *ranger*, le *brandy*, le cotillon, surtout la gigue et, en certains lieux du moins, si ce n'est partout, l'éternel *money-musk*...Il y avait autrefois au répertoire une gigue – pas la moins bonne – appelée *ronfleuse*. Pour le danseur solo, c'était l'article. » (Prince 1908 : 334)

1.1.3.3.3 L'importance sociale du violoneux

Le violoneux est un personnage important non seulement dans l'imaginaire québécois mais aussi dans la réalité sociale du Québec au XIXe siècle.

> « Au sortir de l'église, lorsqu'on forme le cortège après une cérémonie de mariage, le violoneux occupe la troisième voiture, précédé seulement des nouveaux mariés, de la fille et du garçon d'honneur. » (Provencher 1986 : 234)

Un article anonyme paru au début du XXe siècle abonde dans le même sens :

> « les ménétriers jouissent dans la paroisse au moins d'autant de considération et souvent de plus de popularité que le maire ou le marguillier en charge. »
> revue La Musique de Québec, 1919

Cette attitude envers le violoneux a sans aucun doute participé à la représentation du violon et du violoneux comme symbole de la fête dans l'imaginaire québécois jusqu'à aujourd'hui. Le même article donne une liste de violoneux renommés de la région de Québec entre 1825 et 1870 : Jacques Bazeau, Narcisse Simard, père et fils, Pierre Déry, Napoléon Giroux, Omer Bouchard, Antoine Bussière, Jacques Beaumont, Joseph Roussin, Ferdinand Descarreaux, D. Lajeunesse, V. Bertrand, D. Vachon, David Parent, Langlois, Desjardins, Siouï, Courtnay, Savard. Si l'on ne sait rien de ces ménétriers, il serait peut-être possible, à partir de leurs noms, d'établir un portrait de leur distribution à partir des recensements d'époque. Le nom de Siouï, un nom huron, en fin de liste indique qu'on retrouvait aussi des Amérindiens jouant du violon. D'ailleurs, le premier maître du célèbre violoneux Jos Bouchard (1905-1979) portait un patronyme semblable, selon le folkloriste Gabriel Labbé (Labbé 1995 : 58). Cela soulève la question de l'influence amérindienne sur la musique traditionnelle québécoise, question qu'il est très difficile d'explorer étant donné l'absence de sources écrites.

1.1.3.3.4 Les réticences de l'Église

Quelle contradiction entre l'importance sociale du violoneux et le peu d'information disponible sur leur répertoire et leur jeu au XIXe siècle. Selon Joyal (1989 : 3) et Whitcomb (2000 : 8), le fait que l'Église catholique réprimait la danse tout au long du XIXe siècle a fait en sorte que rien d'officiel sur la musique et la danse ne pouvait être écrit. Cela expliquerait le peu d'information et le manque d'intérêt pour la musique de danse, peut-être même chez nos premiers folkloristes. Outre la désapprobation du clergé, et contrairement à ce qui s'est passé en Grande-Bretagne et en Irlande, il n'y a donc pas eu d'élites ou d'adeptes lettrés intéressés à préserver ou à collecter la musique traditionnelle québécoise au XIXe siècle, bien qu'il y ait eu des collecteurs de chansons. Par contre, le Québec ne semble pas avoir connu de grands bûchers d'instruments de musique, comme cela s'est produit dans l'Écosse presbytérienne du XIXe siècle.

La dénonciation ouverte de la danse par l'Église était réelle mais elle demande à être nuancée. En examinant les documents d'époque comme l'ont fait Voyer et Tremblay (2001), on se rend compte que l'Église dénonçait surtout les danses où les couples s'enlaçaient : valses, polkas, mazurkas. Ainsi, une lettre pastorale de Mgr Turgeon datée de 1851[30] interdit spécifiquement la valse et la polka, la peine encourue étant le refus des sacrements à ceux qui outrepassaient cet interdit. Des témoignages du début du XXe siècle montrent que dans certaines paroisses, les prêtres et les curés poussaient loin l'interdiction et que celle-ci affectait aussi les violoneux. Le violoneux Arsène Jarry, cité par Marius Barbeau, explique comment le fait de jouer du violon pour la danse remit en question pendant plusieurs années son appartenance au Tiers-ordre, une confrérie semi-monastique pour les séculiers gérée par les Jésuites à laquelle il était fier d'appartenir :

> « Un certain moment, j'ai demandé le permis de faire danser; ça faisait trois ou quatre ans que j'appartenais au Tiers-ordre. J'ai demandé un permis aux pères Jésuites, pour sept ans. Le père a dit : - On ne peut pas vous le permettre, mais on ne peut pas vous en empêcher. – J'ai joué pendant sept ans, dans la ville de Montréal, à Saint-Lambert, à Longueuil; j'ai joué partout, j'ai joué bien des fois. C'était pour gagner ma vie. » (Barbeau 1920 : 87)

L'interdiction par le clergé de certaines danses spécifiques a certainement influencé le répertoire des violoneux jusqu'à nos jours. Les valses occupent, par exemple, une faible part

[30] Turgeon, Monseigneur. 1851. « Lettre pastorale au clergé et aux fidèles de la Cité de Québec, au sujet des danses ». *Mandements des évêques de Québec de 1659 à 1961*, vol. 4 : 35-38.

du répertoire traditionnel, ainsi que je le démontrerai plus loin. Elles sont complètement absentes du répertoire de certains porteurs de tradition, tels que Louis « Pitou » Boudreault (Ornstein 1985 : 45).

1.1.3.3.5 L'itinérance et les lieux d'échanges

La mobilité et l'accroissement de la population canadienne-française a dû avoir un effet sur la diffusion de la musique traditionnelle tout au long du XIXe siècle. La transmission du répertoire et des styles de jeu au violon a pu se faire grâce aux itinérants de toutes sortes : « quêteux », voyageurs de commerce, transporteurs, voyageurs de l'Ouest responsable du commerce de la fourrure. Je donne ici des exemples du XXe siècle mais nul doute que de semblables vecteurs existèrent au XIXe siècle, peut-être même jouaient-ils un rôle encore plus important.

Le quêteux (mendiant) est un personnage mythique du Québec. Provencher et Blanchet (1980 : 209) distinguent le quêteux de paroisse, qui résidait à l'année dans la même paroisse, et le quêteux itinérant, celui qui une fois l'an refaisait un long parcours qui l'amenait de village en village, parcourant les rangs de l'arrière-pays où il était souvent bien accueilli car il rapportait des nouvelles en échange d'un gîte et d'un repas. Plusieurs d'entre eux étaient conteurs ou musiciens. Le rôle du violoneux-quêteux dans la diffusion des styles de jeu et du répertoire est difficile à quantifier mais il n'en existait pas moins. Preuve en est : certaines pièces de musique nous sont parvenues associées à certains quêteux. Ainsi le violoneux de Portneuf André Alain (1931-2000) comptait à son répertoire une pièce qu'il appelait *Le rêve du quêteux Tremblay* et qu'il avait apprise de William Tremblay[31], un violoneux itinérant, tandis que le violoneux Henri Landry (1923-1999) de l'Estrie jouait une pièce appelée *Le bedeau de l'enfer* qu'il tenait du quêteux Thomas Pomerleau. Le même phénomène de violoneux itinérant est rapporté en Nouvelle-Angleterre (Moody 1968).

Les musiciens qui exerçaient aussi un métier demandant des déplacements fréquents pouvaient tout aussi bien que les quêteux servir de vecteurs de diffusion de styles de jeu et du répertoire. Yvon Mimeault, l'un de mes informateurs, m'a mentionné le cas d'un des ses oncles violoneux qui était aussi postier en Gaspésie, dans les années 1940. Son parcours de poste exigeait qu'il parte toute la semaine. Il en profitait pour rencontrer d'autres musiciens et échanger du répertoire. Le violoneux Fortunat Malouin qui a enregistré quelques 78 tours dans

[31] La série filmée « Le son des Français d'Amérique » réalisée par André Gladu et Michel Brault dans les années 1970 comporte un épisode très touchant sur le quêteux Tremblay.

les années 1930 exerçait aussi le métier de voyageur de commerce. Ce métier d'itinérance et la possibilité de se produire en différents lieux qu'il offrait a sans doute contribué à la popularité de ses pièces autant que les enregistrements sur 78 tours qu'il a faits. Enfin, Ornstein (1985 : 27) donne l'exemple du violoneux Xavier Dallaire (1870-1964) qui exerçait le métier de navigateur sur le Saguenay et sur le Saint-Laurent et qui a contribué une part du répertoire du violoneux Louis Boudreault qu'elle a étudié.

Les voyageurs du commerce de la fourrure sont surtout connus pour leurs chansons qui servaient à passer le temps tout autant qu'à rythmer leurs déplacements en canot sur les voies d'eau d'Amérique du Nord. Il semble toutefois que le violon faisait aussi partie de leurs bagages et que l'instrument était présent dans tous les postes de traite. À la fin du XIXe siècle, l'historien américain Thwaites, sans préciser la période à laquelle s'applique son propos, élabore poétiquement à ce sujet :

> « For they were famous fiddlers, these French Canadians. The fiddle was indispensable on social occasions. No wilderness so far away that the little French fiddle had not been there. The Indian recognized it as part of the furniture of every fur-trader's camp. At night, as the wanderers lounged around the blazing heap of logs, the sepulchral arches of the forest resounded with the piercing strains of tortured catgut, accompanying the gayly-turbaned voyageurs, as in metallic tones they chanted favorite melodies of the river, the chase, love, and the wassail. In the village, no christening or wedding was complete without a fiddler; and at the almost nightly social gatherings, in each other's puncheon-floored cabins, the fiddler, enthroned cross-legged on a plank table, was the king of the feast. » (Thwaites 1898 : 9)

Cela informe sur le rôle de diffuseur de musique des voyageurs aux quatre coins du continent. On peut penser que ce rôle s'est cependant amenuisé au fur et à mesure du déclin du commerce de la fourrure, vers 1850.

Certains lieux se prêtaient particulièrement bien aux échanges menant à l'hybridation et à l'élargissement du répertoire des violoneux. C'est le cas des chantiers forestiers et maritimes où non seulement les ouvriers canadiens-français rencontraient des gens de régions variées mais aussi des « étrangers » occupant le même type d'emploi. Dans les chantiers forestiers ou le transport forestier de l'Outaouais québécois, ce sera souvent des Irlandais, tout comme dans les chantiers maritimes dans la région de la ville de Québec. Ce genre d'échanges s'est d'ailleurs poursuivi durant le XXe siècle. Un de mes informateurs, Jean Desgagnés, m'a raconté comment son père, dans les années 1930 et 1940, a échangé et appris plusieurs

morceaux avec des Irlando-américains qui venaient travailler sur un chantier industriel du Saguenay.

Enfin, les nouveaux territoires de colonisation, qu'ils soient situés au Québec ou ailleurs en Amérique du Nord, constituaient aussi des lieux de confluence qui offraient l'occasion de rencontrer de gens de différentes régions et cultures. Certaines régions de colonisation amènent Canadiens-français et Irlandais à cohabiter. Cependant, cela suscitait parfois plus de conflits que de collaboration. En effet, Grace (1993 : 127) rapporte les nombreuses instances de conflits entre les deux groupes, tous deux majoritairement catholiques, au sujet des choix de prêtres et de la langue de prêche. Il existe quand même des cas de cohabitation harmonieuse qui ont mené à des échanges musicaux, tel qu'à Valcartier près de la ville de Québec (Ornstein 2008).

1.1.3.3.6 La popularisation de la pratique instrumentale

La présence de violons fabriqués sur place par des menuisiers de village est attestée depuis longtemps sur le territoire québécois (Prince 1908 : 330; Barbeau 1920 : 89). Les violons de qualité fabriqués par des luthiers professionnels étaient par contre plus rares. À partir de la fin du XIXe siècle, les catalogues de grands magasins proposaient non seulement des violons, mais aussi des accordéons et des harmonicas peu coûteux, disponibles par la poste. Les violons étaient en général de fabrication semi-industrielle, importés d'Allemagne[32]. Il est difficile de confirmer les effets de cette plus grande disponibilité sur la pratique musicale traditionnelle d'alors. Je pense que l'un d'eux a été la popularisation de la musique. Avant cette ère industrielle d'instruments, on retrouvait généralement au moins un ou quelques violoneux par village responsables de la danse. Dans les territoires de colonisation, les nouvelles régions, le nombre de violoneux était sans doute moindre. La disponibilité d'instruments bon marché a probablement fait en sorte qu'encore plus de gens pouvaient se faire musiciens. Cela ne veut toutefois pas dire que tout un chacun jouait pour des danses lors de noces ou d'autres événements. Je mentionne cette hypothèse, car elle a pu avoir une incidence sur la question qui m'intéresse, celle du jeu des pièces asymétriques.

[32] Je possède moi-même un de ces violons, hérité d'un de mes arrière-grands-pères paternels tout comme un violon artisanal fabriqué par un de mes grands oncles.

1.1.4 Le premier revivalisme : 1920-1945

Un peu partout dans le monde occidental, le lendemain de la Première Guerre mondiale qui a ravagé l'Europe signe la fin d'une époque : urbanisation et industrialisation massive, grand développement des transports, etc. Sur le plan culturel et musical, c'est aussi l'éveil d'un premier revivalisme[33] où l'on cherche non seulement à préserver mais aussi à créer ou à recréer les traditions de contes, de chants et de musique qui menaçaient peut-être de disparaître avec l'urbanisation.

1.1.4.1 Aperçu historique démographique, économique et politique

La période qui suit la Première Guerre mondiale voit une urbanisation accélérée des Canadiens-français, la plupart se dirigeant vers Montréal mais aussi vers Québec, Trois-Rivières et les villes industrielles de la Nouvelle-Angleterre. Cette urbanisation s'accompagne du dépeuplement des zones rurales plus anciennes mais, à l'inverse, également par l'ouverture et la colonisation de nouveaux territoires[34].

À Montréal, on voit aussi arriver des immigrants de provenance autre que la Grande-Bretagne et l'Irlande, ce qui était plutôt rare auparavant : Italiens, Français, Polonais, Juifs de provenances diverses. L'époque voit également la poursuite du dépeuplement de zones rurales anglophones de la province amorcée à la fin du XIXe siècle. Les anglophones du Québec rural vont vers l'Ouest canadien s'ils veulent poursuivre leurs activités agricoles, vers les villes canadiennes ou vers les États-Unis. Le taux de natalité des Canadiens-Français fléchit à peine.

Il importe de rappeler ici que l'évènement le plus marquant qui suit la Première Guerre mondiale est la crise économique qui commence en 1929 et se poursuit jusqu'à la fin des années 1930. La prospérité n'est revenue qu'avec le début de la Seconde Guerre mondiale. C'est alors l'époque des gros projets industriels : alumineries, usines d'armement, etc. Le gouvernement de Maurice Duplessis, ami du puissant clergé et de la grande finance étrangère, règne presque sans interruption jusqu'en 1960, retardant l'épanouissement du peuple à plusieurs égards.

---

[33] Au niveau de la chanson, il s'agit même d'un deuxième revivalisme, le premier datant des collectes des chansons de voyageurs par Ernest Gagnon au milieu du XIXe siècle et de leur présentation dans les salons urbains.

[34] Il est intéressant de noter à ce sujet que jusqu'en 1967 (!), le ministère de l'agriculture du Québec portait le nom de ministère de l'agriculture et de la colonisation du Québec.

1.1.4.2 Repères identitaires

Le Canadien-français qui, en tant que catholique, s'identifiait surtout à sa paroisse au début du siècle, se rattache à cette époque de plus en plus à sa ville et à son quartier et, dans les zones rurales, à sa municipalité, à son comté et à sa région. Par ailleurs, on voit poindre une désolidarisation des Québécois francophones par rapport aux francophones hors-Québec. Dans certaines familles, les contacts avec les « expatriés » ou les « cousins des États », deviennent moins fréquents (Frénette 1998). Les groupes isolés hors-Québec s'assimilent de plus en plus à la masse anglophone qui les entoure, parfois forcés de le faire par des lois provinciales défavorables aux francophones, parfois simplement attirés par l'usage de l'anglais comme véhicule économique pour assurer un avenir meilleur à leurs enfants. Si la nation canadienne-française n'existait pas en tant que nation sur un territoire défini, elle existait encore à l'époque en tant que communauté éparpillée aux quatre coins de l'Amérique, avec des densités variables selon les endroits. On ne peut pas à proprement parler de diaspora, car en certaines régions des communautés fondées sous le régime français ou peu après ont simplement continué d'exister. C'est le cas, par exemple, de la région des Illinois près du Mississipi, de la zone de Détroit au Sud de l'Ontario et du Manitoba. En d'autres régions, il s'agit de territoires vierges pour ainsi dire, n'ayant connu que les Amérindiens auparavant. En Nouvelle-Angleterre, il est toutefois juste de parler d'une diaspora canadienne-française.

L'époque se caractérise par un discours nationaliste canadien-français, parfois extrêmement raciste, de la part de personnages influents, comme le chanoine Lionel-Groulx qui mettait l'emphase sur le destin d'un peuple français-blanc-catholique investi d'une mission presque divine d'évangélisation de l'Amérique. Si aujourd'hui, on peut sourire à ces envolées patriotico-religieuses, le fait demeure que cette pensée figurera dans les manuels scolaires pendant plusieurs décennies.

1.1.4.3 Musique, danse et diffusion

J'aborderai l'époque du premier revivalisme sous les quelques thèmes que voici : les « Veillées du bon vieux temps »; les nouveaux médias comme vecteurs de diffusion; les premières «vedettes» folkloriques; et les sources de musique écrite. De nouvelles danses et mélodies influencées par ce qui se fait ailleurs en Amérique apparaissent. La grande nouveauté de l'époque pour ce qui est de la danse traditionnelle, ou « danse de campagne » comme cela se disait alors, est le set américain, une forme dérivée et simplifiée du quadrille.

On peut supposer que ce type de danse est venu avec des airs qui étaient joués aux États-Unis, mais cela est difficile à démontrer.

1.1.4.3.1 Les *Veillées du bon vieux temps*

Des ethnologues et des folkloristes, inquiets de la disparition du patrimoine québécois, tels que Marius Barbeau et Édouard Zotique Massicotte, avaient commencé dès le début du XXe siècle à collecter des chansons et des contes auprès de différents porteurs de tradition à différents endroits au Québec tout en les enregistrant. Se rendant compte de la richesse du patrimoine, ils ont voulu partager leurs trouvailles avec le grand public. Notons qu'un phénomène semblable se produisait en Angleterre au même moment sous l'égide de sociétés folkloriques, ce qui aura encouragé Barbeau puisqu'il était en contact avec les collecteurs anglais tel que Cecil Sharpe. Barbeau a été le premier à organiser dans la ville de Montréal des évènements nostalgiques à saveur patriotique du nom de *Veillées du bon vieux temps*. Il explique sa volonté d'organiser ce type d'évènements par une réaction face à l'attitude de certains intellectuels vis-à-vis de la culture populaire et à leur propension à imiter la France (ce qu'il traite de parasitisme intellectuel!). Voici comment Barbeau présente l'évènement :

> « Ces considérations nous ont donc fait suivre avec enthousiasme le projet de présenter au public de Montréal un peu des choses archaïques qui sont encore l'essence de la tradition française en Amérique. » (Barbeau 1920 : 2)

Barbeau n'organisera que deux *Veillées*, soit une en mars et l'autre en avril 1919. Il sera suivi par le folkloriste Conrad Gauthier qui reprendra le même titre pour ses évènements régulièrement présentés de 1921 à 1941 au public montréalais (Guilbert 2010, 2011)[35]. À Québec, ce seront les *Soirées du bon vieux temps*, organisées par une dame Aline Fortier (Émond 2004 : 245). Ces évènements étaient approuvés par le clergé, qui y voyait l'expression de mœurs plus saines que dans certaines danses modernes, comme le Charleston et le foxtrot. Par ailleurs, la musique et la danse occupaient une petite part de ces soirées au côté de saynètes, de contes et de chansons. La Figure 4 illustre la troupe en costume d'une soirée du bon vieux temps organisée par Conrad Gauthier en 1928. On y remarque à droite un instrument des plus inusités dans la musique traditionnelle québécoise, soit un dulcimer à marteau.

[35] Guilbert a très bien décrit les approches constrastées de Barbeau et Gauthier pour ces veillées dans deux articles récemment parus. Barbeau souhaitait un « réveil folklorique » qu'il voyait comme une utilisation et un développement pour l'élite du matériau folklorique par des artistes et compositeurs de musique savante. Au contraire, Gauthier visait à maintenir l'engouement populaire pour les arts traditionnels.

Figure 4 – Photographie de la troupe « Les veillées du bon vieux temps » de 1928
(source : www.collectionscanada.gc.ca)

1.1.4.3.2 Les nouveaux vecteurs de diffusion

Les nouveautés de cette époque au niveau de la diffusion sont multiples. Comme le mentionne Boucher, la popularisation du disque est déterminante :

> « La musique traditionnelle prend une ardeur nouvelle avec le développement des villes et l'arrivée massive de nouveaux citoyens venus de la campagne. Tout comme pour les autres types de musique, la nouvelle industrie du disque contribue à son expansion. » (Boucher 1997)

Cependant, cette expansion se fait aussi avec d'autres moyens. D'abord, la mise en scène des *Veillées du bon vieux temps* permet au public citadin de voir et d'entendre la musique traditionnelle hors de son cadre habituel et traditionnel, soit celui de la danse en tant que phénomène et ciment d'un groupe social. Ensuite, la radio est de plus en plus présente alors que le siècle progresse, envahissant aussi bien les campagnes que les villes. Déjà à l'époque, il y a intégration des différents modes de diffusion. Plusieurs des musiciens et chanteurs qui participent aux *Veillées du bon vieux temps* deviennent des figures connues, ce qui leur permet de se voir offrir des contrats d'enregistrement sur disque, de jouer à la radio ou même d'avoir leur propre émission de radio.

Cette grande médiatisation de la musique folklorique constitue une arme à deux tranchants. D'une part, elle fixe un certain nombre de mélodies en des versions plus populaires, laissant parfois croire qu'il n'en existe qu'une seule version. D'autre part, si elle permet dans le cas du

disque de réécouter de nombreuses fois une pièce pour bien l'apprendre de façon orale, dans le cas de la radio, le risque est grand de mal saisir et de déformer la pièce entendue.

1.1.4.3.3 Les vedettes folkloriques

À partir de 1917, plusieurs violoneux, accordéonistes et harmonicistes du Québec ont enregistré des disques commerciaux 78 tours. Je ne mentionnerai ici que ceux qui ont le plus enregistré et qui sont les plus connus car leurs noms reviendront au cours de ma dissertation. Le lecteur peut se référer aux deux livres écrits par Gabriel Labbé (1977 et 1995) pour en savoir plus sur les vies musicales et les productions musicales de tous ces pionniers.

Joseph Allard (1873-1947), violoneux et pêcheur, vivait en alternance en Nouvelle-Angleterre et au Québec, avant de finalement s'établir sur l'île de Montréal, en 1927. De grand renom grâce aux concours de violoneux qu'il a remportés surtout aux États-Unis, il a enregistré environ 75 disques entre 1928 et 1946, reprenant parfois les mêmes pièces avec des titres différents et sous le pseudonyme de Maxime Toupin. Un violoneux originaire de la région de Rimouski, Isidore Soucy (1899-1963), a remporté un éclatant succès commercial à Montréal, lors des *Veillées du bon vieux temps* et à la radio d'abord, puis plus tard, dans les boîtes de nuit et même à la télévision. Avec des membres de sa famille, notamment son fils Fernando, et d'autres musiciens, il aurait fait 1 200 enregistrements commerciaux entre 1926 et la fin de sa vie. Alfred Montmarquette (1871-1944), accordéoniste, est né à New York dans une famille d'origine québécoise. À trente-six ans, il est venu s'établir au Québec où il a mené une carrière durable dans la ville de Montréal, travaillant avec la célèbre Madame Bolduc (Mary Travers) et bien d'autres artistes. Son répertoire, typique de la première moitié du XXe siècle, compte un grand nombre de polkas, de valses et de marches, mais aussi des reels et des clogs (Cataford-Grenier 2002). Originaire de Valleyfield, J.-O. La Madeleine a enregistré de 1928 à 1940, parfois avec ses fils : Albert, aussi au violon (qui reprendra les initiales J.O.) et Marcel, à la guitare. Son répertoire est original mais on y trouve un peu de plagiat, notamment des pièces de Joseph Allard. De cette époque des premiers enregistrements, on peut aussi retenir le nom de l'harmoniciste Henri Lacroix. Ce Montréalais est musicien dans la marine royale de 1914 à 1921, puis il enregistre dans plusieurs formations de 1927 à 1939. La Figure 5 présente des photographies de ces musiciens.

Figure 5 – Six vedettes folkloriques des années 1920 à 1940 : en haut, Joseph Allard, Henri Lacroix, J.-O. La Madeleine; en bas, Alfred Montmarquette, Mary Travers et Isidore Soucy (source : www.collectionscanada.gc.ca)

Ces premières vedettes de la musique traditionnelle ont exercé une influence durable sur le répertoire de la musique traditionnelle du Québec puisque plusieurs des pièces qu'ils ont enregistrées sont encore jouées de nos jours. Leur influence au niveau des styles de jeu est plus difficile à évaluer car ceux-ci sont fort variés.

1.1.4.3.4 Les sources de musique écrite

C'est de cette époque que datent les premières partitions publiées de musique traditionnelle québécoise. Dans la plaquette des *Veillées du bon vieux temps* de Marius Barbeau parue en 1920, on retrouve dix reels, gigues et cotillons transcrits d'après les exécutions qu'en ont faites des musiciens et musiciennes invités aux deux éditions de l'événement tenues en 1919. Comme la musique traditionnelle était à la mode et comptait quelques adeptes, même chez les

plus fortunés, on retrouve aussi quelques reels et d'autres pièces transcrits par J.A. Forest et parus dans la revue musicale « La Lyre » en 1928 et 1929[36]. Cette revue ne donnait habituellement que dans le style classique ou dans la musique de salon. Enfin, il existe une publication désormais presque oubliée qui s'intitule « Le répertoire du violoneux ». Elle est l'œuvre d'un certain J.A. Boucher, violoneux probablement originaire de la région de Québec qui a participé à quelques occasions aux « Veillées du bon vieux temps » organisées par Conrad Gauthier. Parue en 1933, la collection contient 120 airs de danse de formes et de styles variés. Comme la collection est tombée dans l'oubli, on peut penser que sa parution en pleine crise économique, à une époque où les violoneux ne lisaient pas la musique, ne fut pas un grand succès commercial. Enfin, datant de la même époque, on trouve un recueil de compositions et d'airs traditionnels du violoneux d'Argenteuil Adrien Avon (Avon 1945). Comme on le voit, il existait peu de sources de musique écrites. De plus, elles furent d'une importance négligeable en comparaison des nouveaux vecteurs de diffusion que furent la radio et le disque.

1.1.5 L'après-guerre : 1945-1970

1.1.5.1 Aperçu historique démographique, économique et politique

Sur le plan social, le Québec n'a pas échappé au phénomène du «babyboum» d'après-guerre, même si le taux de natalité ne différait pas beaucoup de celui des périodes précédentes. Cependant, la rapide chute du taux de natalité de 1955 à 1970 a été, elle, très remarquable. Le Québec est alors passé d'un des plus forts taux de natalité du monde occidental à l'un des plus faibles[37]. C'est qu'une profonde transformation est survenue, sur le plan politique, dans ces années : la Révolution tranquille. En à peine plus d'une décennie, les Québécois ont en majorité abandonné la pratique de la religion catholique. Les secteurs de l'éducation et de la santé sont passés des mains de l'Église à celles de l'État. Le gouvernement de Jean Lesage a nationalisé l'électricité. On a vu apparaitre le premier parti politique souverainiste, le RIN ou Rassemblement pour l'indépendance nationale. Ces profonds changements ont également eu des effets sur la musique traditionnelle.

---

[36] *La Lyre*, vol. 6, no. 60, novembre 1928 : 7-10; vol. 6, no. 63, février 1929 : 2.

[37] Le taux de natalité est passé de 30 naissances par 1000 habitants à 15 dans la période concernée. L'institut de la statistique du Québec offre une compilation des taux de natalité pour la période de 1900 à aujourd'hui : http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/demographie/naisn_deces/naissance/401.htm

1.1.5.2 Repères identitaires

Cette période correspond pour les francophones à un changement important au niveau identitaire : c'est le déclin de l'idée de la nation ou de l'ethnie canadienne-française, une notion apparue à la fin de la première moitié du XIXe siècle. En lieu et place, on parle désormais d'être Québécois. Si les francophones hors-Québec se retrouvent plus ou moins abandonnés à leur sort par ce changement de vision identitaire, les Québécois de souche s'en trouvent, au contraire, renforcés. De plus en plus, les Canadiens-français habitant le Québec s'identifient comme Québécois à la fin de cette période. Ceux qui habitent hors-Québec adoptent aussi d'autres qualificatifs : franco-ontariens, franco-manitobains, etc.

1.1.5.3 Musique, danse et diffusion

Afin d'illustrer les changements importants qui surviennent à cette époque dans la façon dont la musique traditionnelle est vécue et présentée, je vais aborder cette section sous les thèmes suivants : les orchestres folkloriques, les troupes de danse folklorique, l'américanisation et les changements technologiques.

1.1.5.3.1 Les orchestres folkloriques

À partir des années 1940, un nombre considérable de violoneux, d'accordéonistes et d'harmonicistes enregistrent en solo[38] (accompagnés au piano ou à la guitare) ou en duo. Cependant, l'après-guerre est surtout la grande époque des orchestres de musique traditionnelle qui passent à la radio et à la télévision, et qui sont quelques fois enregistrés sur disque. Dès 1930, on trouvait au Canada de tels orchestres, sans doute afin de faire concurrence aux *Big Bands* de jazz de l'époque qui attiraient un nombre croissant d'auditeurs et de danseurs. Le premier d'entre eux fut celui de « George Wade and his Cornhuskers », dont le célèbre violoneux Jean Carignan fit partie alors qu'il était tout jeune. Cet orchestre surtout ontarien tournait partout au Canada. Par ailleurs, Omer Dumas, un violoniste de formation classique et arrangeur, a fondé l'orchestre « Omer Dumas et ses Ménestrels ». De 1939 à 1967, cet orchestre se faisait entendre à la radio de Radio-Canada où il était diffusé lors de l'émission du réveil rural. Dans les années 1950 et 1960, « La famille Soucy » a connu l'un des plus grands succès commerciaux de l'histoire de la musique traditionnelle au Québec.

[38] Parmi les grands noms du violon on retrouve les Rosaire Girard, J.O. La Madeleine, Victor Morin, Gérard et Laurent Joyal, Jos Bouchard, Adalbert "Ti-Blanc" Richard, Andy Déjarlis (un Métis du Manitoba), Fernand Thibault, Edmond Pariseau et Jean Carignan. Chez les accordéonistes, ce sont les frères Pigeon, Gaston Dufresne, Théodore Duguay, Gérard Lajoie, René Alain, Réjean Lizotte et Philippe Bruneau.

À Québec, l'orchestre « Les Montagnards Laurentiens » a connu un large succès populaire, même si l'émission de radio de ce groupe n'était diffusée que dans la région de Québec, ce qui a limité son influence. De 1931 à 1962, les Montagnards ont proposé un son à la fois très moderne et traditionnel (Émond 2004). L'influence du jazz et de la musique populaire s'y faisait sentir, surtout dans l'accompagnement de piano et de contrebasse. Cependant, nul n'aura un effet aussi marquant que l'orchestre du violoneux du Nouveau-Brunswick Don Messer. Voici comment Jean-Pierre Joyal explique le succès de « Don Messer and his Islanders ».

> « Le choix du répertoire traditionnel, la qualité des compositions originales de Don Messer, le bon goût des arrangements et surtout le brio des exécutions, permirent d'aller chercher un auditoire toujours plus vaste » (Joyal 1989 : 84).

Don Messer et ses acolytes instituent une nouvelle approche dans la musique traditionnelle. Aux côtés de pièces traditionnelles bien arrangées, ils insèrent des pièces nouvelles, les enregistrent, les publient sous forme de cahier[39] et y apposent leur droit d'auteur. L'ensemble de Don Messer a eu un effet marqué sur la musique traditionnelle, non seulement dans le Canada anglais mais aussi au Québec, en raison de son émission de radio qui était diffusée dans tout le pays et plus tard de son émission de télévision. Le style popularisé par Don Messer est devenu le style principal entendu dans les concours de violoneux, partout au pays.

1.1.5.3.2 Les troupes de danses folkloriques

À partir de la fin des années 1940, on voit apparaitre dans différentes villes du Québec des troupes de danse qui mettent de l'avant des danses folkloriques d'un peu partout dans le monde mais aussi celles du Québec. Dans son ouvrage sur l'histoire de ce type de formation à Drummondville[40], Micheline Martin identifie *L'Ordre du Bon temps* comme étant à la source de la naissance de ces troupes. Fondé en 1946 par le père Ambroise Lafortune, le mouvement de *L'ordre du bon temps* reprend le nom de la société fondée par Champlain pour le divertissement au tout début de la colonie au XVIIe siècle. Le but du nouveau mouvement est de « chanter et danser le folklore québécois, s'amuser et divertir les gens, donner un mouvement social aux jeunes qui regroupait pour la première fois garçons et filles » (Martin 1984 : 39). À la fin des années 1950, l'une des troupes les plus célèbres fut celle des Feux-follets, sous la direction de Michel Cartier. Cette troupe a tourné abondamment en

[39] Voici les titres de ces cahiers : *Original Old Tyme Music by Don Messer and His Islanders* (1942); *Don Messer's Way Down East Fiddlin' Tunes* (1948); *Don Messer's Barn Dance Breakdowns* (1954); *Fiddlin' Favorites with Don Messer and His Islanders* (1963)

[40] Martin, Micheline. 1984. *Le divertissement et l'épanouissement du folklore à Drummondville (1930-1984)*. Drummondville : Société historique du Centre du Québec. 101 pages.

Amérique du Nord et en Europe avec des musiciens prestigieux comme Jean Carignan et Philippe Bruneau. Une troupe concurrente basée à Québec sous la direction de l'ethnochoréologue Simonne Voyer s'appliquait à mettre en scène des danses issues de collectes réalisées par Voyer elle-même ou par ses collègues. Un grand nombre de troupes apparaissent à partir des années 1960, dont certaines existent toujours : Les Sortilèges, Mackinaw, Reel et Macadam, Gens de mon pays, Les Pieds Légers de Laval, Les Éclusiers de Lachine, etc. Ce type de revivalisme qui met l'emphase sur le spectacle et les costumes existe toujours de nos jours mais a certes gagné en raffinement. La grande majorité des troupes ne font toutefois pas exclusivement des danses québécoises.

Selon moi, l'influence de ces dernières sur le paysage de la musique traditionnelle a été multiple. Quelques musiciens urbains ont commencé dans de telles troupes en tant que danseurs. Comme on préfère s'entourer de musiciens lors de tournées, les troupes ont contribué à professionnaliser le travail des musiciens de musique traditionnelle. Elles ont eu aussi pour effet de formaliser la musique et la danse.

D'autres manifestations de ce revivalisme furent les émissions de radio et de télévision folkloriques, comme celles de « La famille Soucy » au début des années 1960 et les *Soirées canadiennes* animées par Louis Bilodeau de 1960 à 1983. Cependant, ces manifestations sont plutôt des extensions du cadre traditionnel qu'un revivalisme strict car elles mettent en scène des acteurs issus du milieu traditionnel la plupart du temps, des gens qui ont souvent grandi dans la tradition.

1.1.5.3.3 L'américanisation et les changements technologiques

L'influence grandissante du *American Way of Life* se fait sentir très fortement après la Seconde Guerre. Outre les nouvelles musiques (jazz, rock, blues), la musique traditionnelle, tant pour la chanson que la musique instrumentale, subit aussi l'influence de genres américains stylistiquement proches : les *old time*, *country*, *western* et *bluegrass*. Il n'était pas rare de capter des émissions de musique diffusées des États-Unis dans les campagnes québécoises durant les années 1940 et 1950, comme aujourd'hui encore d'ailleurs. Les stations québécoises diffusaient aussi beaucoup de musique américaine avant que le CRTC ne légifère dans le domaine en 1971 en imposant un minimum de 70 % de contenu canadien.

Cette époque connait le passage du 78 tours au 45 tours et au microsillon. Si en apparence, il s'agit d'un changement peu significatif, il correspond à une densification du matériel musical. Désormais, il est possible d'avoir sur un même disque jusqu'à une quinzaine de pièces, plutôt que seulement deux. On voit aussi apparaitre l'amplification et l'électrification des instruments. Les guitares électriques, la batterie et les microphones feront désormais partie du paysage de la musique traditionnelle. L'apparition de la télévision sera particulièrement marquante pour la musique traditionnelle puisque, dans de nombreuses familles, elle a pris la place des veillées où l'on jouait aux cartes, on chantait et on dansait au son du violon ou de l'accordéon.

1.1.6 Le second revivalisme : 1970-1990

Cette période que je qualifie de second revivalisme correspond à un mouvement semblable amorcé dès les années 1960 ailleurs, dans plusieurs pays occidentaux, celui de la redécouverte du folklore. C'est une époque de changement profond et rapide qui voit passer la musique traditionnelle au Québec d'une grande popularité à une grande indifférence chez la majorité de la population, le tout lié en apparence aux aléas de la mouvance nationaliste.

1.1.6.1 Aperçu historique démographique, économique et politique

Au début de cette période, en 1976, un parti souverainiste est élu à la tête du Québec, le Parti Québécois. Suite à cette élection eut lieu l'adoption d'une série de lois dont la plus remarquable d'un point de vue culturel est sans doute celle qui visait à protéger la langue française. Un premier référendum sur la souveraineté eut lieu en 1981, suivi d'un essoufflement du mouvement nationaliste devant le refus de changement d'une majorité de la population. N'ayant pas signé la constitution lors de son rapatriement en 1982, le Québec se trouve dans une situation indéfinie depuis ce temps au sein de la Confédération canadienne. Du côté économique une grave récession accompagnée de taux d'intérêts élevés affecte la société au début des années 1980. L'immigration, concentrée dans la ville de Montréal, se diversifie de plus en plus. Peu à peu se dessine la réalité démographique de deux Québec : celui de Montréal, ethniquement très diversifié, et celui du reste du Québec où les francophones de souche constituent la grande majorité de la population, avec des îlots anglophones dans certaines régions.

1.1.6.2 Repères identitaires

À partir du milieu des années 1970, le terme « québécois » se veut englobant. Il inclut toutes les personnes habitant au Québec, peu importe leur origine et leur langue. Devant ce terme

vague du point de vue ethnique, les francophones descendants des premiers « Canadiens » ou ayant intégré ce groupe, ne savent plus quel terme utiliser comme identifiant politiquement correct : francophone de souche, pure laine, etc.

1.1.6.3 Musique, danse et diffusion

Les années 1970 sont celles de la redécouverte urbaine du folklore dans la mouvance nationaliste. Cette deuxième vague revivaliste a pris une ampleur nouvelle grâce à l'intérêt massif de jeunes urbains pour le folklore, particulièrement lié à la recherche d'authenticité, de racines culturelles plutôt que par la mise en scène souvent théâtrale de la période précédente. Allant de pair avec la montée du mouvement souverainiste et mettant l'emphase sur la spécificité du Québec, le nouveau marché créé par cette seconde vague a permis la résurgence de styles régionaux, ainsi que la découverte de toute une série de violoneux et d'accordéonistes enregistrés sur l'étiquette Le Tamanoir. Cette vague a aussi permis d'apprécier des folkloristes et des interprètes au talent exceptionnel, dont certains ont connu une carrière internationale. Le milieu de la musique traditionnelle a aussi commencé à s'organiser à cette époque.

1.1.6.3.1 La *Veillée des veillées* de 1975

Le festival nommé *La Veillée des veillées* (ainsi que le disque double[41] et le film qui en ont découlé[42]) représente l'évènement phare du renouveau de la musique traditionnelle au Québec. Je suis un de ceux qui ont été marqués par cet évènement. Ce festival s'est déroulé à l'université du Québec en 1975. Il réunissait des artistes traditionnels québécois de renom et des groupes revivalistes et il se voulait rassembleur de différentes cultures : Québec, Acadie, Bretagne, Irlande, Louisianne. L'évènement a non seulement permis de diffuser la musique traditionnelle du Québec mais a aussi permis de tisser des liens avec des musiciens et des musiques d'autres traditions, permettant d'inscrire le Québec dans la mouvance revivaliste occidentale.

---

[41] *La veillée des veillées ; enregistrement tiré du troisième festival de musique traditionnelle présenté en automne 1975 par le service d'animation socio-culturelle de l'université du Québec à Montréal*. 1976. Service d'animation socio-culturelle de l'université du Québec à Montréal. Album comprenant deux disques vinyles et un livret explicatif de 16 pages, incluant des transcriptions musicales.

[42] *La veillée des veillées*, (16 mm, couleur, 95 min.). Bernard Gosselin, Office national du film du Canada. 1976.

1.1.6.3.2 Les groupes revivalistes

La vague revivaliste des années 1970 a facilité l'émergence de plusieurs jeunes musiciens dont plusieurs n'avaient pas grandi dans la tradition mais l'ont assimilée au contact de porteurs de traditions. Combinant dans leur répertoire chansons traditionnelles, musique de danse et créations, les groupes « La Bottine Souriante » et « Le Rêve du Diable » font partie de cette mouvance. Des groupes comme « Éritage » et « Tradison » se destinaient plutôt à accompagner la danse traditionnelle, celle-ci connaissant aussi un renouveau comme divertissement social urbain ou périurbain. En jouant hors-Québec en concert, lors de festivals, ces groupes ont fait connaître la musique traditionnelle au public canadien et américain. Contrairement aux groupes en tournée dans les années 1930, comme celui de Mary Travers (la Bolduc), ces formations ne visaient pas seulement un public francophone diasporique.

1.1.6.3.3 Les porteurs de tradition et les vedettes internationales

Grâce à des étiquettes de disque comme Le Tamanoir, Philo et Folkways Records, et à la série télévisée *Le son des Français d'Amérique*, les années 1970 et 1980 donnent l'occasion de découvrir ou de redécouvrir plusieurs de ceux qu'on appelle les porteurs de traditions. Louis « Pitou » Boudreault, la famille Verret, les violoneux et chanteurs Philippe Gagnon et Antonio Bazinet en sont des exemples. Ces musiciens ont en effet hérité d'un répertoire souvent familial et régional qui était peu connu en dehors de leurs cercles mais que l'intérêt nouveau pour la musique traditionnelle les amène à partager en concert et sur disque.

Hors les groupes revivalistes, quelques musiciens traditionnels québécois se sont fait connaître en dehors du Québec à cette époque. Une brève présentation de chacun d'eux s'impose car leurs noms reviendront souvent dans le discours de mes informateurs. Philippe Bruneau (1934- 2011), qui a vécu les vingt dernières années de sa vie en France, était un accordéoniste et un compositeur au talent reconnu. La compilation de son répertoire par Carmelle Bégin (1983) contient plusieurs de ses compositions. Musicien montréalais sans racines rurales, Philippe Bruneau s'est néanmoins appliqué à la recherche et au développement d'un style traditionnel québécois à l'accordéon.

Le violoneux et violoniste Jean Carignan (1916-1988) connaissait un nombre impressionnant de pièces dans les traditions québécoise, irlandaise et écossaise. Né à Lévis, il a grandi dans la tradition, apprenant de son père, puis de Joseph Allard, pour enfin devenir un virtuose du

violon reconnu internationalement. Il préférait toutefois la musique irlandaise et écossaise et la musique classique à la musique du Québec.

Virtuose de l'harmonica et compositeur à ses heures, Gabriel Labbé (1938-2008) s'est surtout fait connaître comme expert de la musique traditionnelle québécoise en tant que collectionneur, folkloriste, et auteur de livres sur le sujet. Il a contribué à une compilation sur étiquette Folkways Records et, plus récemment, à une série de disques réalisés par Radio-Canada intitulée *100 ans de musique traditionnelle du Québec*.

Paul Cormier (1922-2006), alias «Monsieur Pointu», était un musicien né dans la région de Charlevoix qui a appris tout jeune à jouer du violon pour faire danser. Il s'est surtout fait connaître comme accompagnateur du chanteur français Gilbert Bécaud (qui l'avait affublé de son surnom) de 1971 à 1997, ce qui l'a aussi fait connaître à l'étranger. On sentait chez lui l'influence américaine en début de carrière; il a d'ailleurs vécu aux États-Unis pendant quelques années. Dans ses dernières prestations, il proposait l'image du violoneux-clown mais mettait de l'avant surtout le répertoire traditionnel québécois. Des photographies de ces quatre musiciens sont présentées à la Figure 6 en page suivante.

Si la mise de l'avant des porteurs de traditions a permis à un public plutôt spécialisé de découvrir la richesse et la diversité de la musique traditionnelle du Québec, le succès des vedettes internationales a permis de révéler cette richesse à un très vaste public, tant au Québec qu'ailleurs dans le monde. L'influence des premiers comme des derniers marque encore de nos jours le répertoire et les styles de jeu des musiciens traditionnels contemporains.

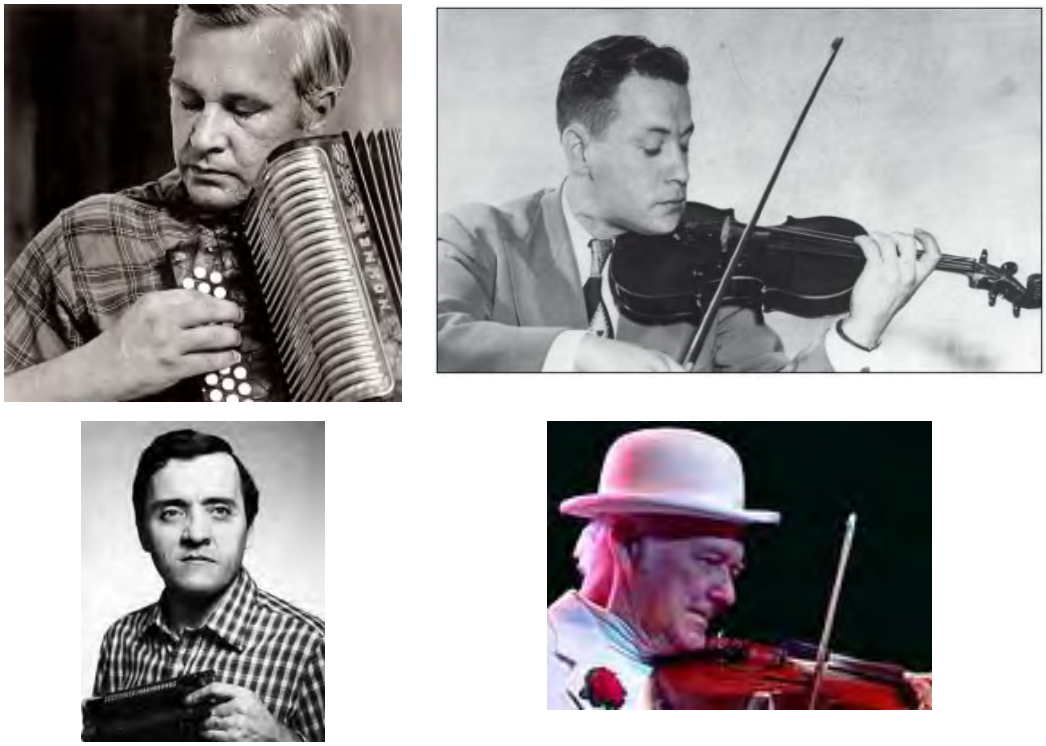


Figure 6 – Quatre vedettes internationales de la musique traditionnelle québécoise dans les années 1970 et 1980 : en haut, Philippe Bruneau et Jean Carignan; en bas, Gabriel Labbé et Paul Cormier
(source : www.menmo.qc.ca)

1.1.6.3.4 La naissance d'associations

La décennie 1980 voit naître quelques associations provinciales ou régionales qui existent toujours et dont voici quelques exemples. La SPDTQ (Société pour la Promotion de la Danse Traditionnelle du Québec) a été fondée en 1981. Elle compte peu de membres mais organise depuis ce temps des soirées de danse traditionnelle qui ont lieu à Montréal une fois par mois. Depuis 1992, elle organise aussi un festival du nom de *La Grande Rencontre* qui présente des artistes québécois et étrangers. L'organisme a aussi une école de musique et de danse traditionnelle depuis une dizaine d'années. Résolument montréalaise, la SPDTQ contribue à la diffusion de la musique traditionnelle au niveau local et international.

Réseau-folklore est le nouveau nom de l'Association Québécoise des Loisirs Folkloriques (AQLF), elle-même issue de l'Association des violoneux du Québec créée en 1975 par

quelques violoneux. À partir des années 1985, l'AQLF prend de l'expansion, devenant une association de portée provinciale. Elle compte aujourd'hui près de 3 000 membres répartis en une douzaine de sections régionales qui couvrent la plupart des régions du Québec. Chaque section régionale organise des réunions de musique et de danse, et parfois des cours et des galas folkloriques.

Le CVPV (Centre de valorisation du patrimoine vivant), et avant cela *Les Danseries de Québec*, organise un événement annuel dans la région de Québec qui a porté différents noms au fil des ans, soit *FIAT* (Festival international des arts traditionnels) et maintenant *Rencontres EsTrad*. Cette continuité à travers différentes appellations est à l'image de la musique traditionnelle du Québec.

Il existe quelques autres associations ou organismes s'intéressant à la musique traditionnelle du Québec avec des missions plus pointues ou au contraire plus larges : Mémoire et racines (promotion du festival du même nom) ; Mnémo (archivage) ; CQPV (promotion du patrimoine vivant). Souvent tenues à bout de bras par une poignée de bénévoles et quelques salariés à temps partiel, les associations permettent de dynamiser le milieu par des activités de diffusion diverses. Elles donnent aussi un visage officiel au milieu pouvant ainsi servir d'interlocuteur auprès des gouvernements pour la promotion ou la préservation de la musique traditionnelle.

1.1.6.3.5 Les sources de musique écrites

Rares auparavant, les collections contenant de la musique traditionnelle québécoise commencent à être plus nombreuses durant cette époque. Les transcriptions faites à partir de disques ou de collectes se retrouvent dans des collections diverses publiées au Québec ou aux États-Unis, dans un mémoire et une thèse, ou même pour accompagner les disques. Sans sortir de l'oralité, l'écrit fixe néanmoins nombre de mélodies, ce qui aura une influence grandissante sur le répertoire et la musique. Je reviendrai ultérieurement sur ces diverses collections dans le second chapitre de ma dissertation.

1.1.7 La période actuelle : depuis 1990

1.1.7.1 Aperçu historique démographique, économique et politique

Le phénomène d'urbanisation de la population se poursuit au Québec comme partout dans le monde. Cependant, on perçoit une tendance, qui demeure tout de même marginale, de

migration vers certaines zones rurales dynamiques ou attirantes. De plus, au Québec, les zones périurbaines (banlieues) des grandes villes ne cessent de s'agrandir et de se développer, malgré une politique de protection du territoire agricole en vigueur depuis 1976.

Au niveau politique, je dois mentionner le second référendum sur la souveraineté du Québec tenu en 1995 qui a été perdu de justesse par le camp du Oui et, aux dires de l'ex-premier ministre Jacques Parizeau, « par l'argent et des votes ethniques, essentiellement ». Le phénomène presque caricatural des deux Québec, celui du Montréal multiethnique et celui du reste de la province « pure laine » se perpétue donc et parait même s'intensifier. Le fait de privilégier l'immigration francophone, un pouvoir que le Québec a obtenu du gouvernement fédéral, et l'existence des lois linguistiques font cependant contrepoids à ce phénomène. Cela fait en sorte que le caractère francophone arrive tant bien que mal à se maintenir à Montréal, où il date d'une centaine d'année tout au plus, et qu'il domine partout ailleurs dans la province. D'ailleurs, la majorité des immigrants récents sont issus de pays francophones, surtout de la France et des pays du Maghreb.

Si l'économie du Québec n'a pas suivi le développement rapide, parfois artificiel, observé ailleurs sur le continent, elle a été moins affectée par la crise mondiale qui a débuté en 2008. Le secteur des ressources naturelles, pierre d'assise de l'économie depuis quelques centaines d'année, vit des cycles qui dépendent toujours du contexte international. L'industrie forestière, vit une grande crise tandis que celle des mines semble promise à un excellent avenir. Les richesses en eau exceptionnelles du territoire québécois sont convoitées mais les préoccupations environnementales, qui balisent dorénavant tout développement économique, en empêchent le développement anarchique et précipité. Malgré une concentration et une internationalisation accrue des entreprises, les francophones de la province participent plus que jamais au développement économique, à tous les échelons de ces entreprises, contrairement aux membres des générations antérieures qui restaient le plus souvent cantonnés à un rôle de main-d'œuvre bon marché.

1.1.7.2 Repères identitaires

Les années 1990 voient poindre deux tendances au niveau culturel, celles de la globalisation et celle de la préoccupation pour le patrimoine matériel et immatériel des peuples. Le succès international d'entreprises et d'artistes québécois (p.ex. le Cirque du Soleil et Céline Dion)

renforce le concept de « Québécois, citoyens du monde » participant au concert des nations en tant que voix distincte de celles des Canadiens. Grâce aux communications et aux transports faciles, les Québécois sont actifs dans toutes sortes de forums et de groupements internationaux. Ainsi, les éléments d'identification pour chaque personne et pour l'ensemble de la population s'accumulent et se chevauchent : identifications régionales (p. ex., Montréalais, Bleuets, Jarrets noirs, etc.), géographiques larges (p. ex., Canadiens, Nordiques, Nord-Américains), politiques (p. ex., souverainistes, fédéralistes, socio-démocrates), et générationnelles (p.ex., babyboomers, génération X). Dans une ère de grande individualité et devant tous ces repères identitaires possibles, chacun peut se définir comme il lui plait, selon le contexte. Il n'existe plus de vache sacrée; plusieurs remettent en question les acquis de la Révolution tranquille qui avait pourtant rallié la société et pavé la voie vers une nouvelle nation.

1.1.7.3 Danse, musique et diffusion

Depuis 1990, la musique traditionnelle québécoise connaît des cycles d'intérêt au Québec même. L'engouement populaire de la fin des années 1970 pour cette musique est désormais bien loin. Si j'ai choisi cette date comme début de la période actuelle, c'est, entre autres, parce qu'elle correspond aux débuts de la musique traditionnelle du Québec en tant qu'élément de la musique du monde, la *World Music*. Plutôt que le repli sur soi, c'est l'ouverture au monde qui caractérise en partie la musique traditionnelle québécoise des deux dernières décennies. Un mélange de modernité et de respect de la tradition s'exprime en concert et sur disques de façons variées. On y trouve toutes les fusions, du jazzy au celtisant, le tout exprimé surtout par les nombreux groupes de musique traditionnelle qui se produisent en spectacle. Il ne faudrait cependant pas croire que la musique traditionnelle acoustique et plus traditionnelle jouée au violon ou à l'accordéon a quitté la pratique populaire pour se réfugier entre les mains de spécialistes et des professionnels du spectacle. Il y a multiplication des formations pour l'apprentissage, des festivals et des regroupements. La tradition d'accordéon plus particulièrement a trouvé de nombreux adeptes, ainsi qu'en témoigne le nombre de facteurs d'accordéons qui vivent de leur art[43].

Pour illustrer les nouvelles tendances de la musique traditionnelle du Québec à l'heure de la mondialisation, je vais l'aborder sous les sous-thèmes suivants : les groupes « trads »; les femmes et le folklore; les nouveaux moyens de diffusion; Lanaudière, région capitale de la

[43] Le Guide Mnémo 2010-2011 (Mnémo 2010) contient la liste de cinq facteurs d'accordéons actifs dans la province.

musique traditionnelle au Québec. D'autres aspects, tels que les contextes de jeu contemporains, seront abordés dans la dernière section de ce chapitre sur la musique traditionnelle au Québec.

1.1.7.3.1 Les groupes "trads"

Le Québec d'aujourd'hui compte de nombreuses formations qui s'inspirent de la musique traditionnelle ou qui en jouent et qui se produisent en spectacle et jouent parfois pour des soirées de danse; ce sont les groupes « trads »[44]. L'immense majorité de ces formations mélangent les chansons traditionnelles et la musique instrumentale. Ils mentionnent en général leurs sources en spectacle et sur leurs disques. Ils regroupent souvent des musiciens qui ont grandi dans un milieu où se joue de la musique traditionnelle et des revivalistes qui y ont été exposés plus tard. Quelques-uns sont des professionnels qui mènent une carrière internationale, tandis que la plupart sont actifs en régions ou sur la scène provinciale. La fusion de la musique traditionnelle québécoise et d'autres genres de musique est omniprésente et on y perçoit toutes les tendances. Je vais donner l'exemple de quelques groupes parmi les plus connus dont certains membres se retrouvent parmi mes informateurs.

Vers 1990, « La Bottine Souriante », qui a survécu au manque d'intérêt pour la musique traditionnelle des années 1980, se donne un nouveau souffle en augmentant ses effectifs à une dizaine de musiciens et en se donnant un son jazzy. Malgré un important roulement chez les membres du groupe depuis ce temps, « La Bottine », comme ce groupe est familièrement appelé, poursuit de nos jours sur la même lancée et agit en quelque sorte comme représentant implicitement désigné du Québec lors de maints festivals et événements internationaux importants (p.ex., lors des Jeux olympiques de Vancouver en 2010 et de Londres en 2012). Après trente-cinq ans d'existence, il s'agit d'une véritable institution qui devrait rester dans le paysage musical québécois et ce, pas seulement en association avec le milieu de la musique traditionnelle.

« Le Vent du Nord » est un quatuor formé de Nicolas Boulerice, Olivier Demers, Réjean Brunet et Simon Beaudry. Ils ont donné une moyenne de 100 concerts par année à l'étranger durant la dernière décennie. Ainsi, ils sont aussi des ambassadeurs de la culture québécoise. Pour Olivier Demers, violoneux du groupe et un de mes informateurs :

[44] Le Guide Mnémo 2010-2011 (Mnémo 2010) comprend une liste de près d'une centaine de groupes.

> « Le Vent du Nord, c'est ça aussi la mission, c'est de faire des productions d'albums, avec une belle pochette, comme un disque pop, mais que le contenu soit le plus traditionnel possible, le plus respectueux de la chanson originale, du reel original, mais d'la manière qu'on l'habille; on peut l'habiller de toutes sortes de façons, de toutes sortes de couleurs, pour que les gens soient confortables, que les gens autant du milieu traditionnel, que (…) des gens qui écouteraient pas ça, se reconnaissent dans cette musique-là, pour faire en sorte que la musique ait une portée un peu plus large. La ligne est mince. J'espère qu'on est tout le temps du bon côté de la ligne. »
> Olivier Demers, avril 2010

Cet esprit de conciliation semble leur réussir car ils attirent toujours les foules, tant au Québec qu'à l'étranger.

Le groupe « Genticorum » est un trio formé d'Alexandre de Grosbois-Garand (basse, flûte, violon et voix), de Yann Falquet (guitare, guimbarde et voix) et de Pascal Gemme (violon et voix). Ces trois musiciens ont une solide formation musicale et ont touché à plusieurs genres avant de se concentrer sur la musique traditionnelle : jazz, musique contemporaine, rock, etc. Leur répertoire compte beaucoup de compositions originales. Leurs arrangements musicaux sont fins; on y sent subtilement les nombreuses influences et la vaste culture musicale des membres du groupe. Ces trois musiciens font partie de mes informateurs.

« Les Chauffeurs à pied » est un groupe de Québec qui existe depuis 1998. Les musiciens et chanteurs Antoine Gauthier, Benoît Fortier, Olivier Soucy et Louis-Simon Lemieux ont maintenant produit six albums. Utilisant le répertoire traditionnel qu'ils connaissent à fond, leur approche est sans doute moins éclectique que celles des trois groupes précédents. Ils dépassent néanmoins le son traditionnel en empruntant des éléments à la musique classique occidentale :

> « La mise en œuvre de ces deux influences [trad et classique] permet d'aller chercher de la profondeur et de la subtilité dans les arrangements, ce qui ouvre des possibilités incroyables. » (Pelletier 2007 : 4)

Ce bref aperçu de quatre groupes «trads» met en exergue les stratégies et choix stylistiques hybrides qu'ils décident d'utiliser de nos jours pour vivre de leur art. Ils se sont donnés la difficile tâche de proposer un son tout à la fois moderne et traditionnel, ce qui est presqu'une contradiction en soi. La Figure 7 en page suivante présente des photographies promotionnelles de ces quatre groupes en provenance de leurs sites web respectifs.

Source : www.bottinesouriante.com

Source : www.leschauffeurs.com

Source : www.genticorum.com

Source : www.leventdunord.com

Figure 7 – Quatre groupes trads contemporains : La Bottine Souriante, Les Chauffeurs à pied, Genticorum et Le Vent du Nord

1.1.7.3.2 Les femmes et les arts traditionnels

Durant les périodes précédentes, quelques rares femmes avaient fait leur marque dans la musique traditionnelle. Il y eu des pionnières : Mary Travers ou « La Bolduc » dans les années 1930 qui, en plus d'être chanteuse, était aussi instrumentiste; Thérèse Rioux, une violoneuse maintenant octogénaire de Tadoussac, qui est toujours active et qui a enregistré plusieurs disques depuis les années 1960; Francine Desjardins, une accordéoniste de la région de Québec, également active depuis de nombreuses décennies. Souvent, on retrouve cependant les femmes plutôt à l'accompagnement de piano. Il s'agit d'un rôle traditionnel, reflet d'un temps où il était courant pour les jeunes femmes d'apprendre à jouer de cet

instrument. Certaines femmes se sont démarquées, par exemple, Lise Verret, qui a accompagné son père et son frère violoneux sur quelques disques, et Dorothy Hogan, une américaine d'origine qui a été l'accompagnatrice du célèbre accordéoniste Philippe Bruneau pendant de nombreuses années. Dans les années 1980, quelques autres américaines ont aussi laissé leur marque sur la musique traditionnelle québécoise. Les noms de deux violonistes, Lisa Ornstein, grande musicienne et ethnologue, et celui de Linda-Claire Breitag, ethnomusicologue, ressortent.

De 1990 à aujourd'hui, le nombre de femmes qui s'adonnent à la musique traditionnelle a beaucoup augmenté par rapport aux périodes précédentes. D'après mon expérience, dans les sessions de musique traditionnelle au bar « Vices et Versa » à Montréal, on compte parfois autant de femmes que d'hommes chez les participants. Le phénomène est le même ailleurs au Canada, où un modèle comme Natalie McMaster, violoneuse du Cap Breton qui a eu une émission à la télévision pendant plusieurs années, semble avoir servi d'inspiration à une cohorte de jeunes filles et de jeunes femmes désireuses de s'adonner à la pratique de la musique traditionnelle. Le Tableau III présente des données sur les femmes qui ont fait soit de l'enseignement ou de la performance professionnelle dans le milieu traditionnel en 2010-2011 au Québec.

Tableau III – Nombre de femmes actives dans l'enseignement et la performance de musique et de danse traditionnelle du Québec en 2010-2011

Domaine de pratique	Nombre de femmes
Accordéon (et concertina)	7
Chant	15
Danse de figures	9
Flûte	7
Gigue	9
Harmonica	2
Percussion	3
Piano ou guitare	11
Violon	12

Source : Compilé à partir des données présentées dans le Guide Mnémo 2010-2011

Nul doute qu'il ne s'agit pas de données complètes puisque le document dont elles sont extraites est préparé sur une base volontaire. Cependant, cela donne un bon aperçu d'où se concentrent les activités des femmes dans le monde de la musique traditionnelle. On remarque une prédominance du violon et du chant, suivi de l'accompagnement et de la danse

(gigue et danses de figures). Enfin, on compte un nombre important de flutistes dans la gent féminine, alors que cet instrument est d'usage peu fréquent dans la musique traditionnelle québécoise en général.

1.1.7.3.3 Les nouveaux moyens de diffusion

La période débutée en 1990 est féconde en production de CD[45] d'artistes et de groupes traditionnels et en publication de collections publiées de transcriptions musicales consacrées au répertoire général ou à celui de musiciens en particulier. Deux nouveautés ont toutefois fait leur apparition, soit les recueils accompagnant un CD et la diffusion sur le Web.

S'il arrivait à l'occasion, avant 1990, qu'un disque soit accompagné d'un livret présentant quelques transcriptions[46], on trouve dorénavant des disques où les transcriptions de toutes les pièces sont présentées dans un recueil vendu séparément. Ainsi, le disque *Québec Pure laine* a ouvert le bal en 1992, suivi des productions des groupes « Domino » (1999 et 2003)[47] et de plusieurs autres depuis. Il semble qu'un des facteurs qui ait incité certains de ces groupes à produire de tels recueils soit de satisfaire à la demande qui leur était faite lorsqu'ils se produisaient sur les scènes des festivals et à des camps de violon traditionnel aux États-Unis.

L'accès grandissant du public au World Wide Web a offert aux artistes et aux amateurs de tous les domaines de multiples façons de rejoindre un public spécialisé. Désormais, la distance joue un rôle moins important, et la musique traditionnelle québécoise n'est pas en reste. En plus des sites Web, des pages Facebook ou MySpace des artistes, des groupes, des festivals et des organismes, on peut trouver différents sites Web spécialisés en musique traditionnelle québécoise. Par exemple, le site Web « Identit'airs québécois[48] » propose un aperçu du sujet,

---

[45] La décennie 1990 a vu la disparition progressive des cassettes audio qui servaient souvent de support à des enregistrements commerciaux et l'extinction quasi complète des disques microsillons.

[46] Par exemple, le microsillon double de « La Veillée des Veillées » parue en 1975 contient une dizaine de transcriptions de pièces dans son livret. De même, les disques de musique traditionnelle québécoise parus sous étiquette Folkways Records dans les années 1980 présentaient quelques transcriptions dans les feuillets les accompagnant.

[47] Forest *et al*. 1992. *Québec Pur Laine*. QuébecAmérix, St-Marc-sur-Richelieu. 36 pages.
Fortin, Christine et Richard Forest. 1999. *Domino ; musique traditionnelle du Québec*. Montréal : Les productions Domino. 28 pages.
Aucoin, Rachel. *Domino ; Musique traditionnelle du Québec; mélodies de l'album Pris au jeu*. Montréal : Les productions Domino. 32 pages.

[48] Voir http://www.mustrad.udenap.org/

de nombreuses partitions de pièces et des extraits sonores. Le site Web du Centre Mnémo[49] offre de loin les écrits les plus sérieux sur la danse, la musique et surtout la chanson traditionnelle québécoise. Le blog du violoneux Pascal Gemme[50] est fait dans un esprit pédagogique et propose des transcriptions avec exemples sonores. Celui de Christiane Campagna[51] traite de la scène traditionnelle québécoise, montréalaise en particulier. La disponibilité de film d'archives sur le Web par le site You Tube permet dorénavant de voir et d'entendre des musiciens traditionnels et des porteurs de tradition, ce qui ouvre de nouvelles perspectives de diffusion et d'apprentissage.

1.1.7.3.4 Lanaudière, région capitale de la musique traditionnelle québécoise

De plus en plus, la région de Lanaudière, située au nord-est de Montréal, se voit désignée de façon officieuse comme région capitale de la musique traditionnelle québécoise. Plusieurs faits militent en faveur de ce qualificatif.

- Il y existe une forte tradition de chanson traditionnelle, maintenue de façon remarquable par les familles de chanteurs de cette région (p. ex., les Cantin et les Marion). Cela tient en partie aux origines acadiennes de plusieurs familles de différents villages de la région, comme Saint-Côme et Crabtree.
- Le « Festival mémoires et racines », qui existe depuis 1995, attire chaque année des foules considérables durant trois jours.
- Le Centre régional d'animation du patrimoine oral, ou CRAPO, s'est donné une mission d'archivage et de diffusion régionale.
- Depuis le début des années 2000, le Cégep de Joliette offre un DEC en musique avec spécialisation en musique traditionnelle.
- En plus d'être le foyer de « La Bottine Souriante », on y trouve de nombreux groupes trads, plus que partout ailleurs au Québec : « Belzébuth », « Dentdelion », « Hommage aux aînés », « La famille Cantin », « La volée de castors », « Les poules à Colin », etc.
- Une station de radio, CFNJ FM 99,1, est dédiée en grande partie à la musique traditionnelle.

[49] Voir http://www.mnemo.qc.ca/spip/
[50] Voir http://tradquebec.over-blog.com/
[51] Voir http://chroniquestrad.blogspot.com/

- Enfin, de nombreux musiciens traditionnels professionnels en ont fait leur région d'adoption au fil des ans, devenant des Lanaudois d'adoption : Daniel Roy, Claude Méthé, Olivier Demers, Bernard Simard, etc.

D'autres régions peuvent réclamer un titre, mais pour des aspects plus ciblés de la musique traditionnelle. Ainsi, la région de Montmagny avec sa « Mondiale de l'accordéon » et la présence du facteur Marcel Messervier constitue un phare pour les amateurs de l'accordéon diatonique. Les autres régions du Québec ne voulant pas être en reste, il se crée une espèce de compétition tacite qui, somme toute, bénéficie à l'ensemble du milieu de la musique traditionnelle dans la province. Ceci n'est pas sans rappeler la situation en Irlande où le comté de Clare constitue un lieu de pèlerinage de la musique traditionnelle qui rayonne dans tout le pays et au niveau international, alors que d'autres régions occupent des créneaux plus spécialisés.

1.1.8 Sommaire et conclusion de la partie historique

En guise de conclusion à ce chapitre qui survole les aspects les plus prégnants de l'histoire de la musique traditionnelle québécoise et de son évolution multiforme, le Tableau IV présente une synthèse de l'adoption de nouvelles danses, d'instruments et d'autres caractéristiques de la musique traditionnelle du Québec, ainsi que des influences et des vecteurs de diffusion au cours des périodes couvertes dans la perspective historique.

Tout au long de cette section historique, j'ai démontré que la musique traditionnelle dans le Québec actuel est le résultat de tout un passé, de maintes influences qui s'additionnent, certaines survivant, d'autres s'estompant avec le temps. S'il ne reste à peu près rien d'ostensible datant de l'époque de la Nouvelle-France, l'héritage de formes musicales et de danses en provenance de la Grande-Bretagne reste encore très présent dans le répertoire comme je le montrerai dans la prochaine section. L'urbanisation accélérée et l'arrivée de nouveaux moyens de diffusion au cours du XXe siècle a profondément changé la façon dont la musique traditionnelle québécoise est vécue ou perçue. Si la mise en scène et la professionnalisation n'ont fait que s'accroître depuis en exerçant une influence importante, la musique traditionnelle québécoise demeure une tradition populaire et distincte pratiquée par de nombreux adeptes, femmes et hommes de tous âges.

Tableau IV – Synthèse des caractéristiques, des influences et des vecteurs dans l'histoire de la musique traditionnelle au Québec

Période	Caractéristiques nouvelles ou adoptées	Influences	Vecteurs (probables ou réels)
1700-1760	Violon	Française	Maîtres à danser
1760-1820	Contredanse anglaise Reel et hornpipe	Britannique	Militaires
1820-1920	Gigue comme danse Accordéon et harmonica Quadrille, polka et valse	Britannique Industrielle Continentale européenne	Immigrants britanniques Commerces Maîtres à danser, élites
1920-1945	Set carré Mise en scène et vedettes du folklore	Américaine Revivalisme canadien-français et urbanisation	Diaspora canadienne-française Radio, 78 tours, organisateurs d'événements
1945-1970	Orchestres folkloriques Troupes de danse folkloriques	Canada anglais Internationalisme	Disques, radio et télévision Mouvements de jeunesse et de loisirs
1970-1990	Groupes revivalistes Festivals, galas, soirées de danses	Nationalisme québécois Revivalisme occidental	Médias en général Organismes de promotion de la musique traditionnelle
1990-	Écoles de musique traditionnelle Participation des femmes à la musique traditionnelle	Écoles similaires dans la tradition irlandaise Féminisme	Organismes de promotion de la musique traditionnelle

1.2 Répertoire

Un dépouillement critique de la littérature révèle qu'aucune étude approfondie n'a été menée sur le sujet du répertoire de la musique traditionnelle du Québec dans son ensemble. Les chercheurs qui ont étudié cette musique l'ont fait en se concentrant sur le répertoire de musiciens en particulier[52], ce qui empêchait une vision d'ensemble du répertoire québécois, malgré l'analyse qu'ils ont pu faire de leur corpus. De même, les quelques dizaines de collections de pièces transcrites publiées contiennent rarement plus de 100 pièces du répertoire, la plupart beaucoup moins. Leurs auteurs n'offrent en général pas d'analyse de ce qu'ils présentent. Joyal (1994), Hogan (2001) et Hart et Sandell (2001) constituent des exceptions[53]. Le premier a fourni surtout des informations stylistiques et historiques sur les pièces présentées. La seconde a organisé sa collection en fonction de formes musicales associées aux formes de danses, confondant cependant les unes et les autres, et décrivant très sommairement chacune d'entre elles. Les derniers ont décrit en introduction de leur ouvrage plusieurs aspects du répertoire, notamment les principaux types de pièces, les irrégularités métriques, les formes et les structures, les tonalités et les modes. Ils ont aussi décrit des aspects qui ont plutôt trait à la performance des pièces, tels que le tempo, l'ornementation, et ils ont fourni des précisions sur le « swing » particulier de la musique québécoise. On ne sait cependant pas si leurs observations reposent sur le contenu de la collection, leur expérience personnelle ou le fruit de leur consultation avec des musiciens et experts connus[54]. De plus, il n'en demeure pas moins que le tout a été réalisé par des praticiens plutôt que dans un contexte de recherche.

Outre l'introduction de la collection de Hart et Sandell, tout ce qui existe en fait de tentative de description générale du répertoire de musique traditionnelle québécoise est un bref article écrit par l'ethnologue Lisa Ornstein en 1982. Cependant, il s'agit plutôt d'impressions glanées lors du travail de terrain effectué au Québec pendant quatre ans, et elle reconnaît les lacunes de ce qu'elle présentait :

---

[52] Par exemple, le violoneux Jean Carignan chez Bégin (1978), le violoneux Louis Boudreault chez Ornstein (1985) et le groupe « La Bottine Souriante » chez Genest (1997).
[53] La thèse de Bégin (1978) et le mémoire d'Ornstein (1985) présentent évidemment des analyses, mais ces documents ne sont pas vraiment des collections au sens où je l'entends ici.
[54] L'introduction de la collection mentionne les noms de trois réviseurs qui ont certainement ce statut dans le milieu de la musique traditionnelle québécoise : Éric Favreau, Pierre Chartrand et Lisa Ornstein.

> « There is no simple approach to a discussion of Québec's instrumental repertoire. The significance of tune titles and of dance genres in Québec are generally ephemeral in time and space, and a classification system based on musical structures has yet to be developed. In the absence of a single coherent reference, I have decided to present my information in terms of four slightly sketchy categories: tune titles, dance genres, metric structures, and sources. »
> (Ornstein 1982 : 4)

Il m'apparait donc important de présenter ici une étude du répertoire de musique traditionnelle québécoise qui soit basée sur des assises plus fermes qu'auparavant. Je reprends sensiblement les mêmes catégories que celles proposées par Ornstein (1982) pour aborder l'étude du répertoire sous les thèmes suivants :

- les titres des pièces;
- les formes musicales et leur fréquence;
- les modes, les tonalités et les échelles;
- les origines du répertoire.

Il peut paraitre étonnant que je ne traite pas en premier lieu la question de l'origine du répertoire. J'ai estimé que les informations présentées dans les thèmes précédents sont utiles à la compréhension de ce sujet. La question de l'asymétrie dans les pièces du répertoire et dans la performance de la musique traditionnelle québécoise ne sera pas du tout discutée dans cette section puisqu'elle fera l'objet d'une section entière du prochain chapitre.

1.2.1 Méthodologie

Comme il est impossible d'appréhender la totalité du répertoire existant, j'ai décidé de l'étudier à partir d'un corpus ciblé, soit les collections publiées de musique écrite qui renferment de la musique traditionnelle du Québec. Ces collections présentent habituellement un assemblage de transcriptions faites à partir d'enregistrements commerciaux ou d'archives. Ce corpus est constitué de trente collections de différents types, publiées entre 1920 et 2010, qui représentent 1 188 pièces au total, ou environ 930 pièces distinctes lorsqu'on tient compte des répétitions de certaines pièces d'une collection à l'autre[55]. La liste de ces collections et de leur contenu est présenté à l'annexe 1.

[55] Certaines pièces ont été publiées deux fois, d'autres trois fois. Dans quelques rares cas, elles se retrouvent dans quatre ou cinq collections différentes. J'ai fait l'exercice de compiler les statistiques des caractéristiques du répertoire qui vont suivre en considérant le corpus avec ou sans les répétitions de

Il importe de distinguer ici quelques grands types de collection :

- les collections américaines ou canadiennes (hors-Québec) contenant des pièces du répertoire traditionnel québécois au côté de pièces d'autres traditions musicales;
- les collections consacrées uniquement à la présentation d'un éventail de pièces choisies du répertoire de musique traditionnelle du Québec;
- les collections consacrées au répertoire d'un musicien traditionnel québécois en particulier ou d'un musicien jouant du répertoire traditionnel québécois, au côté ou non de pièces d'autres traditions musicales;
- les collections qui accompagnent un disque lorsque toutes les pièces du disque sont transcrites et qu'elles sont présentées dans une publication séparée plutôt que dans le livret du disque.

J'ai exclu deux autres types de collections de ce corpus, soit les collections de compositions provenant d'un seul musicien et celles qui ne sont qu'un collage de pièces parues au fil des ans dans le périodique *Québec Folklore*. Cela s'explique, dans le premier cas, du fait que les pièces d'un seul compositeur entrent rarement toutes dans le répertoire courant et ne sauraient être considérées comme représentatives du répertoire à mes yeux. Dans le deuxième cas, la constitution de la collection n'a pas obéi pas à un critère de sélection ou d'assemblage particulier. J'ai aussi exclu un ouvrage savant sur la danse traditionnelle, celui de Voyer (1986), qui présente avec la description des danses des transcriptions musicales. Ces exclusions retranchent 261 pièces dont 177 sont des compositions assez récentes, sans que cela n'ait vraiment d'incidence sur le répertoire général. Malgré cette amputation, j'évalue que ce corpus représente environ 80 % de tout ce qui a été publié en fait de musique traditionnelle québécoise. Même si ce corpus ne peut pas refléter exactement ce qui se joue aujourd'hui au Québec dans toutes les régions et dans tous les contextes de jeu, il me donne néanmoins une très bonne vision d'ensemble du répertoire québécois[56], tant pour ce qui est de sa diversité que de son étendue dans le temps.

---

pièces d'une collection à l'autre. Comme j'ai constaté que les résultats de proportions sont presque les mêmes avec ou sans ce correctif, je ne vais présenter les résultats que sans le correctif.

[56] De nombreuses pièces popularisées par des musiciens canadiens-anglais tel que Don Messer depuis les années 1940 sont entrées dans le répertoire courant de plusieurs musiciens traditionnels au Québec. Les collections publiées ne présentent généralement pas ces pièces comme représentant le répertoire québécois. Il y a donc une sélection consciente qui a été opérée par les éditeurs.

Si ce corpus me permet de répondre à la question des caractéristiques du répertoire avec précision il ne m'informe pas, malheureusement, sur son étendue quantitative. Ornstein (1982 : 4) avait suggéré qu'il y a « perhaps several thousand tunes in current circulation ». Quelques musiciens que j'ai interviewés pour ma recherche ont transcrit de nombreuses pièces à partir d'enregistrements commerciaux ou d'archives. En 2010, deux d'entre eux, Pascal Gemme et Olivier Demers, en avaient déjà transcrit environ 500 chacun, et un autre, Jean-Claude Bélanger, en avait transcrit près de 2 000. Il y a probablement des répétitions des mêmes pièces dans toutes ces transcriptions ainsi que de nombreuses variantes des pièces classiques du répertoire. De plus, le répertoire s'enrichit sans cesse par la composition, une tradition en elle-même, comme je l'ai démontré dans mon mémoire de maîtrise (Duval 2008). J'avance prudemment le chiffre de 5 000 pièces distinctes et apparentes dans le répertoire québécois[57] des 50 dernières années, mais un travail plus approfondi serait requis pour confirmer ce nombre, ce qui dépasse le cadre du présent travail.

La suite de cette seconde section du chapitre sur la musique traditionnelle québécoise présente les caractéristiques du répertoire établies à partir de l'analyse de ce corpus. Les données colligées à partir du corpus figurent à l'annexe 1.

1.2.2 Les titres des pièces

L'importance relative des titres des pièces a été étudiée par des chercheurs dans des traditions musicales apparentées comme Breatnach (1975 : 63) dans le cas de la musique traditionnelle irlandaise et Bayard (1982 : 5) dans celui de la musique old Time de Pennsylvanie. Des remarques générales semblables à celles qu'ont faites ces auteurs peuvent être formulées au sujet des titres des pièces dans le répertoire de musique traditionnelle du Québec. D'abord, les titres sont des identifiants avant tout et n'ont en général pas de références réelles et indissociables avec la pièce. Par exemple, la « gigue des forgerons » ne correspond pas à une danse exécutée par des forgerons[58], et on n'y entend pas des éléments

[57] Mon extrapolation se calcule ainsi : une moyenne de 40 nouveaux disques par année contenant chacun 10 pièces distinctes pendant une période de 50 ans avec un taux de recoupement de 75 % correspond à 5 000 pièces.

[58] Il existe dans le répertoire du Québec une pièce qui s'appelle « La danse du barbier » ou « La danse du sauvage » qui correspond à une danse, ou plutôt à un pantomime, où le protagoniste personnifie le

musicaux qui suggèrent le travail des forgerons[59]. Ensuite, tout comme il existe plusieurs versions ou variantes d'une même pièce, les titres ne sont que rarement uniques pour cette même pièce. Le musicien traditionnel prend plaisir semble-t-il à jouer avec les titres, à en inventer de nouveaux, par jeu ou par omission, ou à les confondre, par distraction. Ainsi, la pièce souvent connue sous le nom de « La Disputeuse », devient « La Chicaneuse » pour l'un et « La Bavasseuse » pour l'autre. Le « Reel de Sherbrooke » de l'un est le « Reel de Vaudreuil » ou le « Reel de Montréal » de l'autre. Quelquefois, un observateur ou un musicien peut penser qu'un titre associé à une pièce devient presque officiel dans son milieu, pour s'apercevoir que dans une autre région, ou pour d'autres groupes de musiciens, un autre titre prévaut pour la même pièce. Enfin, il peut arriver qu'un même titre soit attribué à des pièces très différentes mélodiquement, ce que Bayard appelle des titres flottants (*floaters*). L'imposition d'un titre à une pièce peut aussi servir de moyen mnémotechnique temporaire. Par exemple, un de mes informateurs, Yvon Mimeault, se rappelle comment il a inventé de nouveaux titres pour des pièces qu'il entendait et apprenait à partir d'une station radiophonique anglophone des Maritimes mais dont il ne saisissait pas les titres :

> « I'y'avait un monsieur Charest, un vieux monsieur qui faisait le tour de la maison le matin en sortant les poubelles, là, si le morceau était là, [ça devenait] « le reel du père Charest »; c'était pour m'en rappeler. J'avais écouté ça quand lui était là. Un aut' matin, des fois c'tait le « vidangeur », des fois « le reel à Monsieur Côté »...J'l'associais tout l'temps dans 'a journée à ça, lui c'est ce doigt-là, pis, t'sais, pour m'les mettre [en] ordre. »
> Yvon Mimeault, juin 2010

Dans cet univers des titres de pièces où tout semble incertain et éphémère, il existe toutefois quelques cas exceptionnels de stabilité. Ainsi la pièce d'origine écossaise « Monymusk » porte toujours ce titre au Québec, bien que les façons de l'orthographier ou de le prononcer diffèrent dans les collections, sur les pochettes de disques et dans le discours des musiciens, et que les contours mélodiques et le nombre de sections des innombrables versions de cette pièce soient très variables. En raison de disques ou d'artistes très influents, quelques pièces ont maintenant aussi acquis un titre stable. Toutefois, il suffit de remonter un peu dans le temps pour s'apercevoir que d'autres titres existaient pour ces mêmes pièces. Par exemple, le « Reel du pendu », un titre universel aujourd'hui pour cette pièce iconique du répertoire, apparaît dans la collection de J.A. Boucher datant de 1933 sous le titre « La patte du mouton », tandis

---

barbier ou le sauvage. Cette pièce/danse, qui serait un vestige de l'époque de la Nouvelle-France, constitue toutefois une exception dans le répertoire.

[59] Quelques pièces ont tout de même des titres qui évoquent une qualité musicale. « La grondeuse », « La claqueuse » et « Le saut du lapin » en sont des exemples.

que « La ronfleuse Gobeil », une pièce enregistrée par le violoneux Willie Ringuette dans les années 1930 puis reprise par Jean Carignan qui l'a grandement popularisée, était jouée par le violoneux Jos Bouchard sous le nom de « Reel St-Siméon ». Sans s'appuyer sur des exemples, Ornstein (1982) avait proposé de distinguer les titres du répertoire québécois selon quatre aspects : une association abstraite avec la danse; une association avec un genre de danse; une association spécifique à une danse particulière ou une partie de danse particulière; une référence personnelle ou locale. Même si la proposition d'Ornstein m'a inspiré, j'ai toutefois procédé à l'analyse des titres d'une autre façon. Dans un titre, il importe, selon moi, de distinguer deux parties. La première spécifie le genre de pièces ou de danse tandis que la seconde qualifie la première[60]. Le Tableau V présente les catégories de genres et de qualificatifs que j'ai utilisées dans mon analyse. Dans certains cas, une seule des deux parties du titre existe (p. ex., « clog », un genre ou « Le père Allard », un qualificatif). Dans d'autres cas, il peut y avoir plus d'un qualificatif (p. ex., « reel en ré d'André Alain »). Cependant, plus de 80 % des titres de pièces trouvées dans les collections publiées comportent deux parties, dont un seul qualificatif.

[60] Cette façon de procéder n'est pas sans rappeler la pratique binomiale développée par le Suédois Linné au XVIIIe siècle et utilisée en langage scientifique pour la taxonomie végétale et animale, soit la distinction entre le genre et l'espèce.

Tableau V – Catégories de genres et de qualificatifs utilisées pour analyser les titres des pièces

Genre et son association	Exemples du genre	Qualificatif et son association	Exemples de qualificatifs
Association à une danse de figure spécifique (CS)[1]	« La Cardeuse » « Le reel à quatre » « La Belle Catherine »	Association à une ou des personnes (PG)	« ...de ma sœur » « ...de Joseph Couture » « ...de Ti-noir »
Association à une famille de danse de figure (CG)	« Cotillon... » « 2e partie de quadrille » « 3e partie de set carré »	Association à un lieu spécifique ou général (LS)	« ...de St-Michel » « ...du vieux moulin » « ...des montagnes »
Association à une forme musicale ou à un pas de danse (TP)	« Reel... » « Clog... » « Gigue... »	Association à un métier ou à une autre condition d'un individu ou d'un groupe (MG)	« ...du forgeron » « ...des accordéonistes » « ...de l'aveugle »
Association à une pièce spécifique ou à une famille de pièces musicales caractéristiques (PS)	« Monymusk » « La Disputeuse » « Grondeuse de... »	Association à un élément de temps ou à un événement (PA)	« ...du Carnaval » « ...de minuit » « ...des fêtes »
Association au titre d'une chanson (CH)	« Marie, sauce ton pain » « Mon père était cordonnier »	Association à un objet, un animal, une plante ou une partie du corps (QB)	« ...des fleurs » « ...des écureuils » « ...des beaux yeux »
Aucune association de genres ou association autre que les précédentes (ND)		Association à un élément de caractère, d'appartenance, à une émotion ou à une expression (QC)	« ...canadien » « ...joyeux » « ...de mes amours »
		Association à un élément musical (RM)	« ...en ré » « ...du contretemps »
		Aucune association ou association autre que les précédentes (AB)	

[1] Les deux lettres en majuscules entre parenthèses réfèrent aux lettres utilisées dans la base de données en annexe 1

Les catégories dans la colonne genre du tableau précédent demandent plus d'explications. Dans la première catégorie (CS), il existe quelques cas plutôt rares d'une pièce spécifique associée à une danse de figure spécifique dans une ou plusieurs régions de la province. C'est le cas de « La cardeuse » collectée dans la région du Saguenay, par exemple. Si l'on peut supposer que ce fut la norme à une certaine époque, dans un contexte rural traditionnel, d'utiliser toujours une même mélodie pour une même danse, il en reste peu de traces aujourd'hui. Ainsi, la contredanse appelée « La belle Catherine » est réalisée sur des mélodies diverses, tout comme les quelques mélodies différentes qui portent ce titre sont aussi utilisées pour d'autres types de danses que cette contredanse particulière. Les danses et les mélodies sont donc souvent interchangeables. Néanmoins, les titres du deuxième genre (CG) accompagnés d'un qualificatif suggèrent qu'en certaines localités (p. ex., « 3e partie du

quadrille de Portneuf ») ou pour certains musiciens (p. ex., « 2e partie du quadrille Bouchard »), certaines mélodies étaient associées à certaines danses de figures particulières.

Une des confusions possibles dans la troisième catégorie (TP) tient au fait que le mot employé peut référer à une danse aussi bien qu'à une forme musicale. Ainsi, à son origine en Écosse, si le mot reel était utilisé avant tout pour décrire un type de danse, il est depuis le début du XIXe siècle employé aussi un peu partout pour identifier une forme musicale. Au Québec, le mot reel sert de nos jours à désigner une forme musicale dans presque tous les cas, sauf celui des « reel à quatre », « reel à neuf » ou « chaîne de reel » où il désigne alors des danses de figures particulières. De la même façon, le mot gigue est d'usage ambigu[61]. Il peut servir à désigner une pièce qui sert à faire giguer, c'est-à-dire à accompagner une danse de pas réalisée en solo, souvent de manière percussive (p. ex., dans les titres « gigue simple » ou « gigue double »). Il est aussi parfois utilisé comme équivalent de l'anglais « jig » qui désigne le plus souvent une forme musicale en métrique de 6/8, mais qui peut aussi désigner, comme au Québec, une pièce musicale utilisée pour faire giguer, le plus souvent en métrique de 2/4 ou de 2/2[62]. Les genres de titres comme « quadrille » et « cotillon », utilisés avec un qualificatif ou non, peuvent également prêter parfois à confusion, pour les mêmes raisons que le mot gigue, car ils peuvent désigner tant des mélodies en 6/8 qu'en 2/4 utilisées pour les danses de figures que sont le quadrille et le cotillon. J'estime qu'en raison de ces imprécisions, les mots gigue, quadrille et cotillon sont peu utiles comme identifiant des formes musicales, ce que j'aborderai plus en détail dans la prochaine sous-section du présent chapitre.

Pour la quatrième catégorie de genre, celle des pièces spécifiques ou de l'association à une famille de pièces (PS), il n'y a aucune référence à la danse. Le titre devient ainsi un descripteur musical. Par exemple, la pièce souvent appelée « La disputeuse » est une pièce descriptive accompagnée ou non par un duel verbal entre un homme et une femme. Barbeau en avait fait la description dès 1920 (Barbeau 1920 : 84). Les pièces appelées « grondeuse » ou « ronfleuse » sont souvent des pièces avec une section dans un registre grave qui alterne avec une section dans un registre élevé ou des pièces qui nécessitent un accord particulier du

[61] Voir l'article de Pierre Chartrand à ce sujet intitulé « Le quiproquo de la gigue au Québec ». *Bulletin Mnémo*, octobre 2004.
[62] Des collections américaines et anglaises du début du XXe siècle comme Harding's (1905) présentent des « straight jigs » en métrique de 2/4. L'utilisation du terme « jig » en Angleterre et en Écosse était à l'occasion équivalente à celle de hornpipe ou clog dans le passé. Il est donc faux d'associer le mot jig à une métrique de 6/8 dans tous les cas, même en langue anglaise.

violon. Dans ce dernier cas, il s'agit de hausser la corde grave du violon de sol à la, ce qui crée plus de résonance dans l'instrument et permet de former un accord soutenu ou sporadique pour jouer une pièce en ré majeur. La confusion est toutefois possible avec ce genre de titre aussi. Par exemple, le violoneux Jean Carignan appelait « La ronfleuse » (Bégin 1981 : 109) une pièce qui s'intitule plus couramment « gigue simple » ou « grande gigue simple », mélodie en métrique de 3/2 fortement associée à la gigue comme danse solo.

Le Tableau VI présente les résultats de l'analyse des genres de titres, selon le système genre-qualificatif, compilés à partir de la base de données de l'annexe 1.

Tableau VI – Nombre de pièces et pourcentage de chaque catégorie pour la partie genre des titres de pièces

Genre du titre	Nombre de titres dans la catégorie	Pourcentage du total
Type de pièces (TP)	772	65%
Non déterminable par le titre (ND)	232	20%
Contredanse générale (CG)	86	7%
Pièce spécifique (PS)	58	5%
Contredanse spécifique (CS)	31	3%
Chanson (CH)	9	1%

Il ressort du Tableau VI que les deux tiers des titres publiés font référence à une forme musicale ou à un pas de danse. Seulement 20 % des pièces n'ont pas d'identifiant de genre dans leurs titres, tandis que les titres qui font référence à des danses de figures spécifiques ou générales ne représentent que 10 % des titres. La catégorie des pièces spécifiques reste plutôt marginale. Le Tableau VII présente les résultats de l'analyse des qualificatifs de titres, compilés à partir de la base de données de l'annexe 1.

Tableau VII - Nombre de pièces et pourcentage de chaque catégorie pour la partie qualificatif des titres de pièces

Qualifiant du titre	Nombre de titres dans la catégorie	Pourcentage du total
Personne(s) spécifique(s) ou générales (PG)	381	32 %
Lieu spécifique ou général (LS)	246	21 %
Qualifiant absent (AB)	143	12 %
Métier ou condition (MG)	110	9 %
Qualifiant animal (QB)	107	9 %
Qualifiant caractère (QC)	104	9 %
Référence musicale (RM)	44	4 %
Période de l'année (PA)	53	4 %

À partir des données duTableau VII, il ressort que les qualificatifs les plus fréquents se rapportent à des personnes, soit dans environ 40% des cas si je combine les qualificatifs PG et MG. Viennent en second lieu les qualificatifs de lieu avec environ 20%. Les autres catégories de qualificatifs sont beaucoup moins courantes.

L'analyse des deux constituantes des titres combinées révèle les cas les plus fréquents de titrage[63]. Ainsi, les titres qui font référence à une danse de figure sont dans la moitié des cas sans qualificatifs (p. ex., « 3e partie de quadrille » plutôt que « 3e partie du quadrille de Portneuf »). Il en est de même pour les pièces spécifiques qui dans environ les trois-quarts des cas se passent de qualificatifs (p. ex., « La Grondeuse » plutôt que « La Grondeuse de Monsieur Untel »). Les titres de pièces sans précision de genre font dans le tiers des cas référence à des personnes (p. ex. « Lévy Beaulieu »)[64]. Enfin, dans environ 40% des cas, les titres de pièces sont la combinaison d'un type de pièce (TP) avec une personne (PG) ou un lieu (LS), comme « Reel d'André Alain » ou « Galope de Baie Saint-Paul ». Cette dernière constatation s'explique aisément puisque les associations à des personnes ou à des lieux sont les plus fortes dans l'expérience humaine.

Puisque mon analyse porte sur des collections publiées, il est pertinent de soulever la question du rôle des compilateurs ou des éditeurs dans l'attribution des titres des pièces. Font-ils seulement refléter leurs sources discographiques ou leurs autres sources, ou prennent-ils des libertés à ce sujet? Un examen de certains titres dans quelques collections fondées sur des disques suggère que les titres reflètent généralement ce qui apparaît sur les disques. Dans certains cas, un artiste a enregistré la même pièce sous des titres différents. Le compilateur n'a d'autre choix que de choisir l'un des titres ou, au mieux, d'indiquer les différents titres possibles. Quand les pièces sont transcrites en consultation avec un informateur, le même dilemme peut se présenter si le musicien dont le répertoire a été collecté utilise un titre flottant ou s'il a des problèmes de mémoire. Les cas où il n'y a aucun titre connu pour une pièce, soit

[63] Je ne présente pas de tableau pour les résultats de cette analyse combinée étant donné le grand nombre de combinaisons de genres et de qualificatifs possibles soit 48, et le peu de ces combinaisons qui se démarquent.

[64] De mon expérience en session de musique québécoise, souvent le leadeur ou quelqu'un qui veut proposer une pièce pour faire suivre celle qui est en train d'être jouée va simplement crier le qualificatif (p. ex. lieu ou personne, tels que « Saint-Jean » ou « Gilles Laprise »), la précision du genre étant en général inutile, sauf lorsqu'il y a changement de rythme.

parce que l'informateur n'en a pas ou que la source discographique ou d'archives n'en donne pas, posent un problème particulier. Hart et Sandell (2001) expliquent comment ils ont procédé en pareil cas :

> « When we could not find any title for a tune, we made our own title, which consists of the form of the tune (reel or 6/8), followed by the key » (Hart et Sandell 2001 : 9).

Ils n'ont dans ce cas que poursuivi une pratique proposée par l'ethnomusicologue Carmelle Bégin (1978, 1981 et 1983). Une analyse faite sur un corpus de titres retrouvés sur des disques offrirait peut-être un portrait légèrement différent de celui que je viens de dresser, tout comme un examen qui porterait sur une période particulière. Ainsi, les titres associés à des évènements de l'actualité m'apparaissent très fréquents dans la discographie de la période 1920-1940. Je pense toutefois que mon analyse demeure valide dans l'ensemble.

Un autre élément qui peut être abordé à propos des titres est le fait que d'apposer un titre différent ou nouveau à une pièce existante, charge souvent celle-ci d'un contenu émotif pour un musicien ou lui permet de l'associer à des souvenirs ou à des personnes. Le titre devient alors porteur d'un discours très personnel, parfois de récits pour aller avec la pièce. C'est par exemple le cas de plusieurs pièces que jouait Louis « Pitou » Boudreault, le célèbre violoneux du Saguenay. En terminant, je dois souligner la tendance contemporaine observée sur les disques à attribuer un titre unique, souvent très imaginatif, pour une suite de pièces distinctes, une tendance qui s'est accentuée au cours de la dernière décennie pour des raisons de droits d'auteurs peut-être. Dans la plupart des cas, il est possible de trouver les titres spécifiques à chacune des pièces de la suite dans le livret accompagnant le disque. L'analyse des titres de suites de pièces reste cependant à faire. Elle révèlerait peut-être encore plus d'éléments touchant à l'imaginaire des musiciens traditionnels contemporains.

1.2.3 Les formes musicales

La typologie des formes constitue un exercice périlleux. Comme le soulignait Pierre Chartrand :

> « Rappelons qu'il est toujours difficile, sinon illusoire, de vouloir établir des classifications en arts et traditions populaires tant celles-ci produisent des variations multiples sur un même thème, selon la région ou l'époque. » (Chartrand 1997)

Pour éviter cette instance analytique, certains chercheurs renvoient simplement à d'autres sources pour définir les formes musicales (p. ex., Genest 1997 : 44). Il existe des ouvrages (p. ex., Voyer 1986) et des articles (p. ex., Chartrand 1997) qui ont précisé les formes de danse rencontrées dans la tradition québécoise, mais sans se pencher sur les caractéristiques métriques des mélodies qui sont utilisées pour ces danses. Joyal (1999) a écrit un bref article sur les formes musicales de la musique traditionnelle québécoise où il identifie sept formes distinctes. Hart et Sandell (2001) ont sans doute fait la meilleure description, quoique sommaire, des « types de pièces » musicales de la musique traditionnelle québécoise. Cependant, tout comme pour Bégin (1981) et Hogan (2001), leur typologie confond les formes de danse et les formes musicales, situation difficile à éviter puisqu'il s'agit surtout de musique de danse à la base. Et pourtant, il existe des différences entre les deux puisque différentes mélodies peuvent presque toujours servir à différentes danses au Québec et vice et versa. Je tiens à préciser que la catégorisation des formes que je réalise ici, même si elle renvoie par les mots employés à des notions de danse, concerne uniquement les caractéristiques musicales des pièces.

Un autre élément à préciser dans l'analyse qui va suivre est qu'elle ne s'appuie pas sur le genre du titre des pièces du corpus pour définir leurs formes musicales. En fait, l'adéquation entre le genre du titre d'une pièce et les formes musicales que je définis est parfois faible. Ainsi, le violoneux Joseph Allard a enregistré en 1929 un « Reel du journalier » qui est une mélodie en 6/8, une métrique qu'on associe rarement au mot « reel ». Le violoneux de Charlevoix Jos Bouchard a enregistré la « Galope du Lac St-Charles », qui est en réalité un reel plus qu'une galope par sa forme, une distinction que je vais expliquer plus loin. L'harmoniciste Louis Blanchette a commis en 1938 un « Reel de Windsor Mills » qui est en métrique de 3/2, une métrique que l'on associe plutôt à la « Grande gigue simple » ou au « Brandy », comme nous le verrons. Toutes les formes que je vais décrire ci-après se rapportent donc aux caractéristiques mélodico-rythmiques des pièces, pas à leurs titres qui peuvent être trompeurs. En ce sens, il s'agit d'une démarche essentiellement étique, avec tout de même des renvois émiques que j'expliquerai.

Aussi imprécise que pourrait être une typologie fondée sur les titres, une typologie basée sur la métrique est, quant à elle, en partie erronée d'un point de vue émique car l'accent métrique n'est que peu ou pas marqué par les musiciens qui jouent d'un instrument mélodique

traditionnellement au Québec. Seule la pulsation l'est; on pourrait tout écrire en valeurs d'un temps, soit en une métrique de ¼, par exemple. Certains musiciens québécois expliquent à la blague à leur public que la musique traditionnelle québécoise est fort simple puisque qu'on ne compte que jusqu'à un : 1,1,1,1...[65]. Genest (1997 : 62) souligne aussi ce fait dans son mémoire en parlant de « métrique à un seul temps généralement en usage en musique traditionnelle ». On pourrait même parler plutôt d'isochronie au niveau de la pulsation. Le contour mélodique et l'accompagnement harmonique peuvent souligner la métrique cependant. C'est donc plus par solidarité avec mes confrères musicologues et dans un esprit de classification scientifique que je propose une typologie des formes musicales basée d'abord sur la métrique.

À ce sujet, je souhaite faire une mise au point sur les termes binaires et ternaires employés en association avec la métrique musicale. En général, dans les traités de musique rédigés en français, si le numérateur du chiffrage est un multiple de deux, on utilise le terme binaire; si ce numérateur est un multiple de trois, on utilise le terme ternaire. Cependant, en pratique et en dépit de la convention précédente, tant chez les musiciens que chez les chercheurs, il y a souvent confusion dans ces termes parce que, selon qui les utilise, ils désignent soit le nombre de pulsations par mesures, soit la subdivision de la pulsation en unités de deux ou de trois[66]. Certains auteurs (p. ex. De Candé 1975 : 155) évitent cette confusion en parlant de « mesure binaire à subdivision binaire » (p.ex. 2/4), de « mesures binaires à subdivision ternaire » (p.ex. 6/8), etc. J'adopte ici cette dénomination précise dans un but de clarté.

Dans le corpus de cette recherche, je distingue des formes de base, qui sont aussi communes à d'autres traditions musicales, des formes particulières, qui sont plus spécifiques à la musique traditionnelle du Québec, et des formes hybrides, qui sont un mélange de formes de base ou particulières. Pour chacune des formes musicales, je ne ferai pas de longue description de la

---

[65] Le violoniste Olivier Demers du groupe « Le vent du nord » m'a rapporté qu'il présentait ainsi la musique traditionnelle québécoise à l'étranger à l'occasion.

[66] Les maîtres à danser italiens avaient dès la Renaissance résolu ce problème en définissant des termes distincts pour les deux niveaux : mesures majeures et mineures pour le nombre de pulsations, mesures parfaites et imparfaites pour la subdivision de la pulsation. De même, le vocabulaire associé à la métrique en langue anglaise ne crée pas d'ambigüités comme en français. Ainsi, en anglais, la première partie du descripteur indique le nombre de pulsations dans la mesure et la seconde partie, sa subdivision. Le mot *simple* indique la subdivision en deux et le mot *compound* la subdivision en trois. Une mesure de 6/8 est donc un *duple-compound meter* tandis qu'une mesure à 2/4 est un *duple-simple meter*. En anglais, les mots *binary* et *ternary* réfèrent strictement à la division d'une pièce en deux ou trois sections, pas du tout à sa métrique.

ou des danses qui peuvent y être ou non associées. À ce sujet, je renvoie le lecteur aux nombreux ouvrages de Voyer et de ses collègues pour en savoir plus sur les particularités des danses elles-mêmes. Les exemples donnés pour chacune des formes proviennent dans la majorité des cas des diverses collections publiées, mais je n'ai reproduit que la ligne mélodique, sans les ornements, les articulations et les accords.

1.2.3.1 Les formes musicales de base

À quelques exceptions près, les formes de base de la musique traditionnelle québécoise sont les mêmes que celles que l'on retrouve dans les traditions musicales apparentées : reel, polka, hornpipe, clog, valse et mélodies en 6/8. Il est tentant de distinguer trois grandes formes de base : le binaire à subdivision binaire, le binaire à subdivision ternaire et le ternaire à subdivision binaire. Une telle division couvrirait de façon simple la presque totalité de tous les cas mais manquerait de subtilité. Je les considèrerai donc plutôt comme des familles de formes. Le problème est qu'il est parfois un peu artificiel d'établir des distinctions plus fines surtout pour ce qui est des formes binaires à subdivision binaire qui constituent l'essentiel du répertoire. Notons que la confusion n'est pas récente, ni unique au Québec :

> « Until the early 19th century the terms jig, hornpipe and reel were used interchangeably, as none of them was a distinct form in either style or rhythm.» (Dean-Smith 2011)

1.2.3.1.1 Reel

Dans le dictionnaire Grove de la musique, Collinson décrit le reel en tant que forme musicale comme « *a rapid but smooth-flowing quaver movement in* alla breve *time, minim = 120* » (Collinson 2010). La notation en 2/2 semble donc la plus appropriée pour le reel, selon Collinson, d'autant plus qu'elle facilite la lecture. Cependant, il est aussi possible et courant de noter le reel en 2/4. Dans la plupart des collections de musique écossaise, on note le reel en 2/2. Les auteurs des collections nord-américaines utilisent soit le 2/2, soit le 2/4, soit le 4/4, ou même alternent les deux premiers chiffrages d'une pièce à l'autre[67]. La notation en 4/4, adoptée dans quelques collections de musique québécoise, est erronée à mon point de vue puisque la battue ne se fait pas à la noire et que les patrons mélodiques de notes couvrent deux pulsations plutôt que quatre en général. De plus, comme le souligne Jean-Pierre Joyal, à

[67] La collection « Ryan's Mammoth Collection », publiée sans interruption sous différents titres depuis 1879, le fait systématiquement dans la section reel.

moins de ne préciser la vitesse de la noire ou de la blanche dans une notation en 4/4, le lecteur qui ne connaît pas cette musique pourrait se tromper du simple au double pour ce qui est de la vitesse d'exécution (communication personnelle 2009)! Un musicien familier avec la musique traditionnelle ne ferait pas cette erreur; pour lui, la transcription n'est en général qu'un aide-mémoire du squelette de la mélodie qui ne reflète pas le style ou la façon de jouer.

L'élément qui permet de distinguer la forme reel des autres formes binaires à subdivision binaire est le patron de notes qui est en général très régulier, par exemple, 2/2 ♩♫♪♪♪♪ | ♪♪♪♪♫♪♩. J'inclus aussi sous la forme reel d'autres appellations de formes binaires à subdivision binaire avec un patron de notes régulier que l'on retrouve dans les titres du répertoire, telles que la gigue en 2/4, parfois appelée reel gigué, le casse-reel (francisation de *scotch reel*) et le breakdown, ce dernier terme étant une appellation américaine et canadienne-anglaise qui a gagné en popularité au Québec dans les années 1950[68]. Certains reels ont des sections de huit temps, d'autres de seize temps[69]. Je ne fais pas cette distinction dans la typologie proposée qui tient plutôt aux patrons rythmiques et à la métrique. La Figure 8 présente un reel provenant du répertoire du violoneux Aimé Gagnon de Lotbinière.

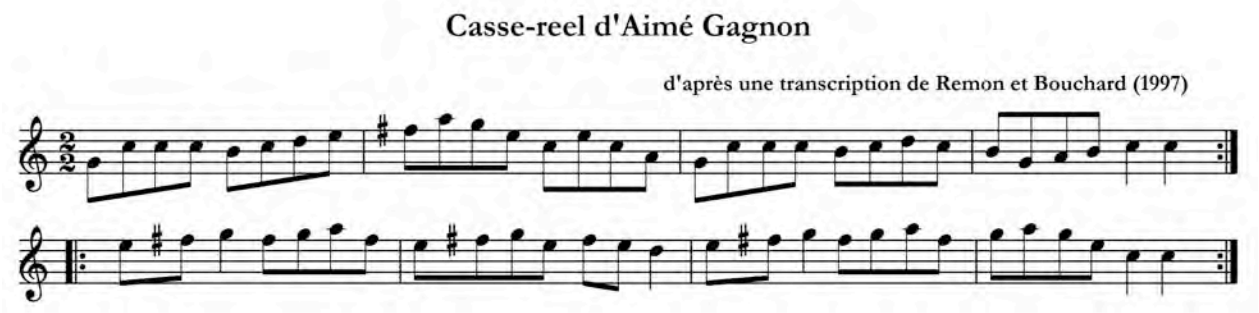


Figure 8 – Exemple de la forme reel : le « Casse-reel » d'Aimé Gagnon

1.2.3.1.2 Reel simple

Strictu sensu, la galope ou galop était, en Europe au milieu du XIXe siècle, une danse de couple animée en métrique de 2/4 qui a fait fureur. Elle a été intégrée en dernière partie de

[68] Le *breakdown* réfère aux dernières figures de danse d'un set carré. C'est le plus souvent une pièce de la forme reel qui est utilisée, mais pas exclusivement.
[69] Sans indiquer ses sources, Joyal (1999) mentionne une distinction qui aurait existé autrefois en Écosse sur la base de la longueur des sections différenciées par les termes *Rant* et *Scottish Measure*.

certains quadrilles en Europe et ailleurs, et c'est ainsi que le terme est entré au Québec dans le vocabulaire des musiciens traditionnels. Cependant, je propose d'englober sous le terme de « reel simple » plusieurs autres types de pièces de danse à mesure binaire à subdivision binaire comme la galope, tels que la polka, le two-step, la schottische (ou scottish) et les airs de cotillon, de contredanse ou de quadrille notés en 2/4[70]. Cet amalgame me semble justifié du fait que l'ensemble de ces mélodies ont comme caractéristique générale une alternance de croches et de groupes de double-croches en toutes sortes de patrons (p. ex., 2/4 ♫♬ | ♬♬ ♫), et par opposition à la forme reel qui a tendance à montrer des suites de notes de valeurs plus uniformes. Dans la forme du reel simple, les mélodies sont souvent plus chantantes, plus lyriques que dans la forme reel. L'exemple présenté à la Figure 9, tiré de la collection de Boucher (1933), illustre bien la forme du reel simple.

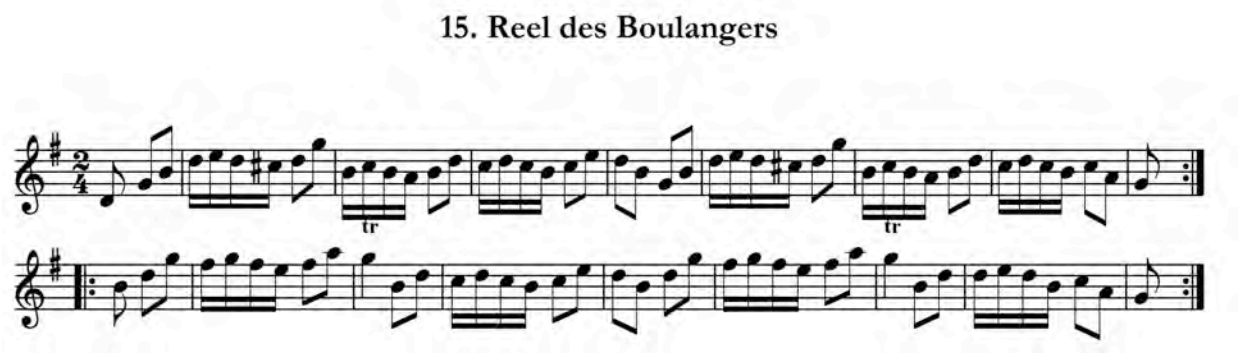


Figure 9 – Exemple de la forme reel simple : le « Reel des boulangers » de la collection Boucher (1933)

1.2.3.1.3 Hornpipe et clog

Il est étrange de parler du hornpipe[71] en tant que forme musicale dans la musique traditionnelle du Québec car on ne voit presque jamais ce mot associé au titre d'une pièce,

[70] Selon une conversation que j'ai eue à l'été 2011 avec Fintan Vallely, un ethnomusicologue spécialiste de la musique traditionnelle irlandaise, une distinction semblable à celle faite ici entre le reel et le reel simple existe en Irlande en utilisant les termes *single reel* et *double reel*.

[71] Les anciens canadiens avaient francisé le mot hornpipe en « arlepape », appellation qui est reconnue comme sa traduction officielle de nos jours, selon le Termium Plus, la banque de terminologie du gouvernement du Canada. Comme cette traduction est peu connue, je préfère m'en tenir au mot hornpipe.

sinon dans le célèbre *Fisher's Hornpipe*[72]. Le mot clog est à peine plus usité, n'apparaissant que 24 fois dans les données du corpus à l'annexe 1.

Dean-Smith (1980) et Inglehearn *et al.* (1993) ont démêlé la question complexe du hornpipe en tant que danse, une appellation qui a servi à désigner différentes formes de danses de pas et de figures en Angleterre à travers l'histoire, dont une forme ancienne en métrique de 3/2 du nom de *single hornpipe*. Le mot était également employé pour désigner une danse en métrique de 9/8 en Écosse à la fin du XVIIIe siècle selon Flett (1993). Aujourd'hui, hornpipe et clog ne désignent en pratique que des formes musicales binaires à subdivision binaire en 2/2, en 2/4 ou en 4/4, même si l'on retrouve parfois de longs passages en triolets dans certaines pièces, ce qui les rapproche des mélodies en métrique de 6/8.

Encore aujourd'hui, les termes hornpipe et clog peuvent prêter à confusion puisqu'ils sont employés différemment en Amérique du Nord, en Grande-Bretagne et en Irlande. Ce qui s'appelle clog en Amérique du Nord se nomme plutôt hornpipe dans ces îles, sauf en Angleterre où le mot clog est aussi parfois employé. La clog nord-américaine (et le hornpipe britannico-irlandais) est une danse de pas soliste[73] avec des mouvements surtout verticaux et peu de déplacements horizontaux. Les mélodies utilisées pour cette danse sont jouées avec des notes inégales (♪.♫ ♪.♫) et plus lentement que le reel. Comme il y avait plusieurs tempi possibles pour le hornpipe en Irlande et en Grande-Bretagne, la variante de la forme qui a été retenue en Amérique du Nord et qui porte le même nom est, elle, jouée aussi rapidement que les reels et sans notes inégales. Les collections américaines au XIXe siècle (p. ex., *Ryan's Mammoth Collection of Fiddle Tunes*) et canadiennes au XXe siècle (p. ex., *The Don Messer Anthology of Favorite Fiddle Tunes*) font toutefois la distinction entre le hornpipe et le reel. Musicalement, le seul élément qui permette de distinguer le hornpipe nord-américain rapide du reel est sa finale caractéristique de trois croches (par exemple, 2/4 ♫♬ ♬♬♬| ♪♪♪.) ou trois noires si on le note en 2/2.

[72] Selon le site web *Fiddler's Companion*, cette pièce aurait été publiée pour la première fois dans les années 1770 par le maître à danser londonien James A. Fishar. Il n'est donc pas question d'un pêcheur ici, comme le laisse croire certaines traductions.
[73] Il peut y avoir plus d'un danseur qui s'exécutent en même temps, mais ils ne réalisent pas de figures à plusieurs.

Pour les fins de la typologie que je propose, je traiterai la clog et le hornpipe comme des formes musicales différentes. Le hornpipe rapide est à écrire en 2/4 ou en 2/2 comme le reel, tandis que la clog est mieux notée en 4/4 puisque chaque temps est marqué par le danseur. Il est assez difficile de distinguer la forme hornpipe de la forme reel dans le répertoire québécois, car les trois notes caractéristiques de la finale du hornpipe ne sont pas toujours présentes. C'est alors la reconnaissance du contour mélodique qui permet de déterminer ce que fut la forme première de la pièce. Malgré son titre, le « Reel de Châteauguay » (Figure 10) du répertoire de Joseph Allard illustre bien la forme hornpipe avec ses trois notes finales typiques.

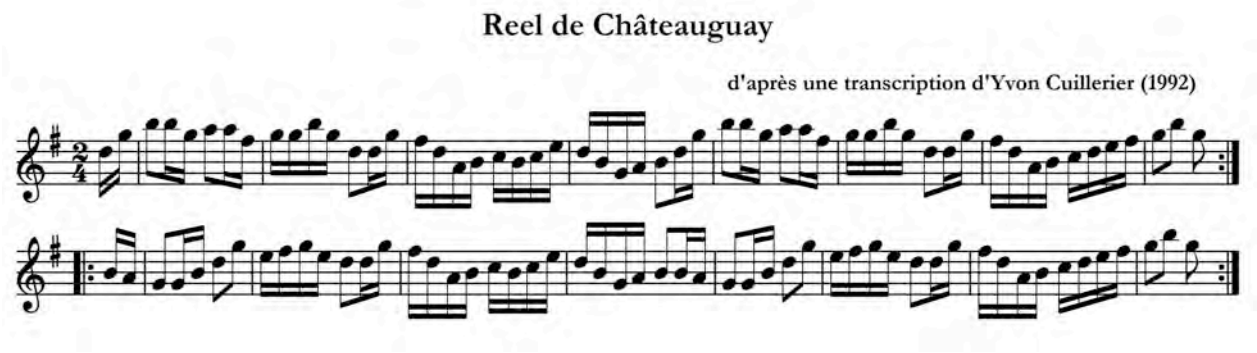


Figure 10 – Exemple de la forme hornpipe : le « Reel de Châteauguay » de Joseph Allard

Quant à elle, la « clog Constantineau » (Figure 11) du répertoire d'Alfred Montmarquette représente bien la forme clog.

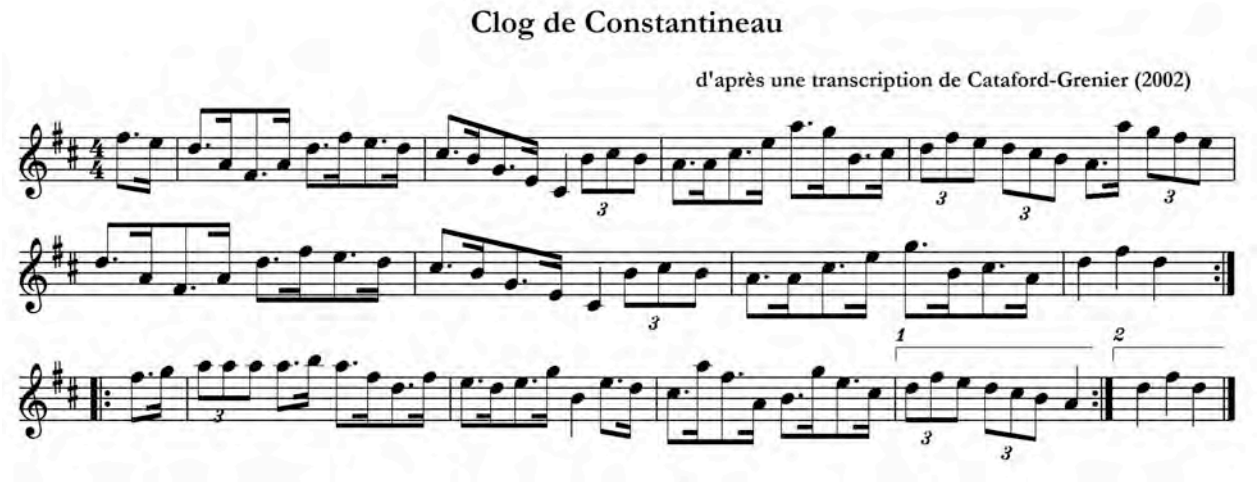


Figure 11 – Exemple de la forme clog : la « Clog de Constantineau » d'Alfred Montmarquette

S'il est parfois difficile d'assigner une pièce à l'une des trois formes binaires à subdivision binaire de tempo rapide que sont le reel, le reel simple et le hornpipe, l'exercice que je viens de réaliser permet néanmoins d'apporter des nuances sur ce grand bloc de pièces rapides qui constitue l'essentiel du répertoire de musique traditionnelle du Québec. La forme clog se distingue aisément par ses notes inégales et, sur les enregistrements, par son tempo plus lent que les autres formes mentionnées.

1.2.3.1.4 Marche

Les marches ont une forme soit binaire à subdivision binaire ou binaire à subdivision ternaire. Elles étaient fortement associées à la musique militaire et au milieu urbain, étant populaires surtout dans la première moitié du XXe siècle, bien que de nos jours on en entendent encore quelques-unes. Ainsi, la « Marche du Mont Saint-Louis », popularisée par l'accordéoniste Alfred Montmarquette dans les années 1930, est encore jouée fréquemment aux rencontres de musique traditionnelle québécoise auxquelles j'ai assisté à Montréal. De plus, plusieurs compositions récentes ont un caractère de marche en raison de la vitesse à laquelle elles sont jouées.

Comme les phrases musicales des marches sont souvent présentées par groupes de quatre temps, on peut transcrire les marches dans des métriques de 4/4 ou de 12/8. Selon le contour mélodique, il est aussi possible de les noter en 2/4 ou 6/8. C'est d'ailleurs ce que font la plupart des auteurs de collection. Cela les rapproche alors de la polka ou des autres mélodies en 6/8 respectivement. Encore une fois, il ne s'agit pas de formes parfaitement définies mais plutôt de tendances. Dans cette typologie, je propose deux catégories distinctes, soit la forme « marche à subdivision binaire » et la forme « marche à subdivision ternaire ». La Figure 12 présente un exemple de la première catégorie et la Figure 13, un exemple de la seconde.

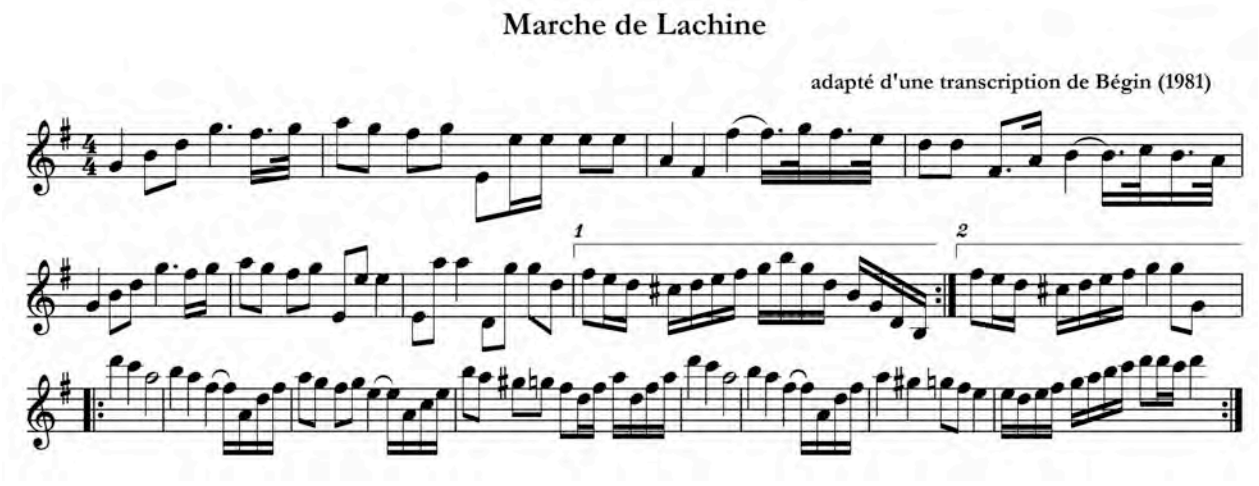


Figure 12 – Exemple de la forme marche à subdivision binaire : la « Marche de Lachine » de Jean Carignan

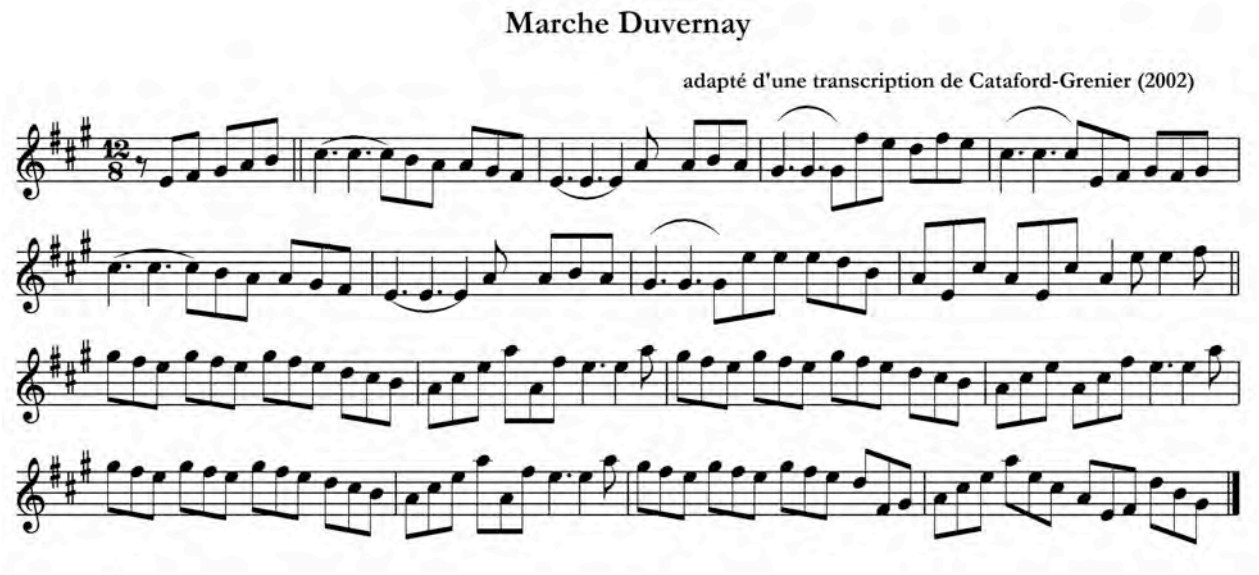


Figure 13 – Exemple de la forme marche à subdivision ternaire : la « Marche Duvernay » d'Alfred Montmarquette

1.2.3.1.5 Mélodies en 6/8

Il n'existe pas à ma connaissance et selon aussi les informateurs rencontrés de terme émique consacré pour nommer les mélodies en métrique de 6/8 chez les musiciens traditionnels québécois. La francisation de l'anglais *jig* en « gigue » se retrouve parfois dans des collections

publiées, comme celle réalisée par Yvon Cuillerrier pour le répertoire de Joseph Allard[74]. Cela porte toutefois à confusion puisque le terme désigne plus souvent le reel gigué en 2/4 au Québec que la *jig* en 6/8 à l'irlandaise. Dans la période des premiers 78 tours, le mot quadrille était utilisé à l'occasion pour désigner les mélodies en 6/8, mais il l'était aussi pour des mélodies en 2/4, ce qui tient au fait que ce sont les métriques communes aux pièces utilisées pour les différentes parties de quadrille. Chez les Acadiens, le terme « bar de quadrille » désigne aussi le plus souvent des mélodies en 6/8. L'accordéoniste Philippe Bruneau est à ma connaissance le premier qui, dans les années 1970, a popularisé le terme « 6/8 » dans le titre des pièces pour désigner cette forme. À noter, que le même terme a été collecté comme identifiant de la forme auprès de musiciens traditionnels aux États-Unis par Bayard avant 1960. Quoiqu'il en soit, il s'agit d'une forme binaire à subdivision ternaire.

On peut distinguer deux grands types de mélodies en 6/8 dans le répertoire québécois : un premier qui ressemble à l'*Irish Jig* (gigue double à l'irlandaise) et un second qui sert dans les quadrilles ou les cotillons. Le premier type a tendance à présenter des suites de notes plus continues (p. ex., ♫♫♩♫♫ | ♫♫♩♩♪) que le second où alternent plus souvent les noires et les croches (p. ex., ♩♪♩♪| ♫♫♩♩♪). Le second type est aussi souvent joué un peu plus lentement que le premier quand il est utilisé pour la danse dans les parties de quadrilles[75]. J'en ai fait deux formes distinctes, soit le 6/8 à l'irlandaise et le 6/8 de quadrille.

Malgré ses deux titres trompeurs, la pièce enregistrée par Joseph Allard en 1929 sous le titre de « Quadrille de Beauharnois » (Figure 14), puis repris dix ans plus tard sous le titre « Reel des touristes », donne un bon exemple de la forme 6/8 à l'irlandaise.

[74] M. Cuillerier s'est permis de changer les titres des pièces en 6/8 d'Allard, sans doute pour éviter la confusion entre reel et gigue puisque plusieurs pièces en 6/8 enregistrées par Allard portaient le titre « reel de... ».
[75] On ne peut de ce fait associer les 6/8 de ce type aux *single jigs* d'Irlande qui sont au contraire joués plus rapidement que les *double jigs* que j'appelle ici 6/8 à l'irlandaise.

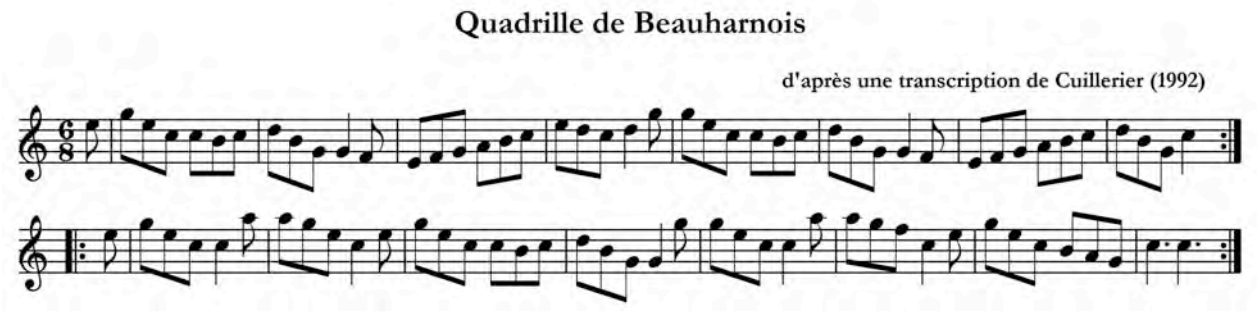


Figure 14 – Exemple de la forme 6/8 à l'irlandaise : le « Quadrille de Beauharnois » de Joseph Allard

La pièce avec une modulation inusitée intitulée « Les yeux verts » (Figure 15), qui a paru dans la collection de Boucher en 1933, illustre bien la forme 6/8 de quadrille. Elle fait contraste avec la pièce précédente en raison de ses patrons de notes moins réguliers.

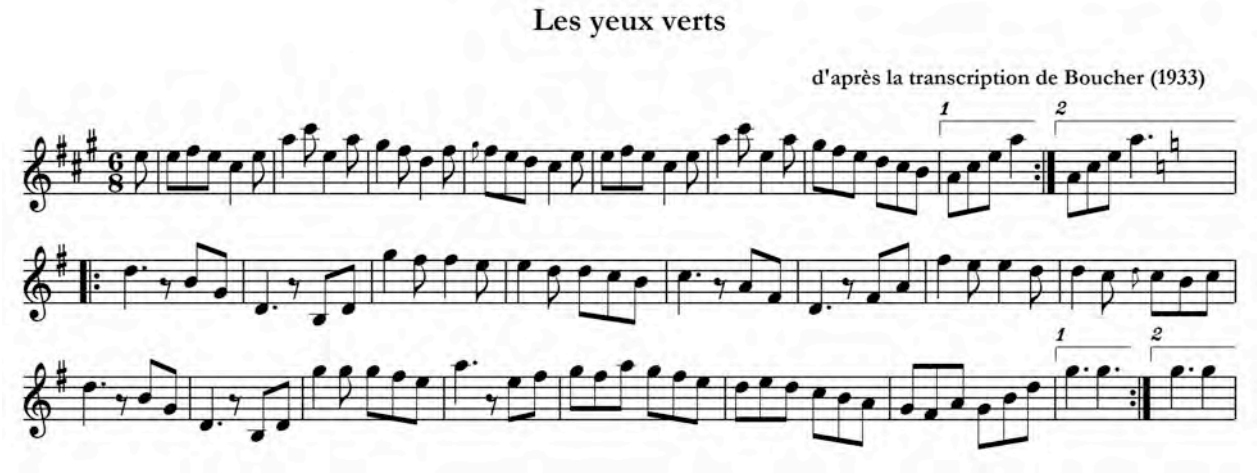


Figure 15 – Exemple de la forme 6/8 de quadrille : « Les yeux verts » de la collection Boucher (1933)

1.2.3.1.6 Valse

Forme ternaire à subdivision binaire par excellence, la valse, mieux connue que les formes précédentes, se passe de présentations. Hart et Sandell (2001 : 18) suggèrent un tempo d'environ ♩ = 160 pour les valses québécoises. J'inclus aussi sous cette appellation de forme la mazurka, la varsovienne et la redowa, qui sont des danses de couple du XIXe siècle en ¾ comme la valse. La valse-clog est une variante d'origine anglaise qui se fait avec des pas de gigue en soliste ou en couple. Toutes ces formes sont à noter en ¾, mais la notation en 9/8 est

parfois utilisée pour mieux refléter le swing inhérent à certaines valses (p.ex., Hart et Sandell 2001 : 136). De même, dans la première moitié du XIXe siècle, il était courant de noter les valses en 3/8. La valse-clog est souvent jouée plus vite que la valse et avec des notes inégales, du monnayage et des triolets (p.ex., ¾). Les exemples suivants, tirés des répertoires de l'harmoniciste Gabriel Labbé et de l'accordéoniste Philippe Bruneau respectivement, illustrent bien les formes de la valse (Figure 16) et de la valse-clog (Figure 17).

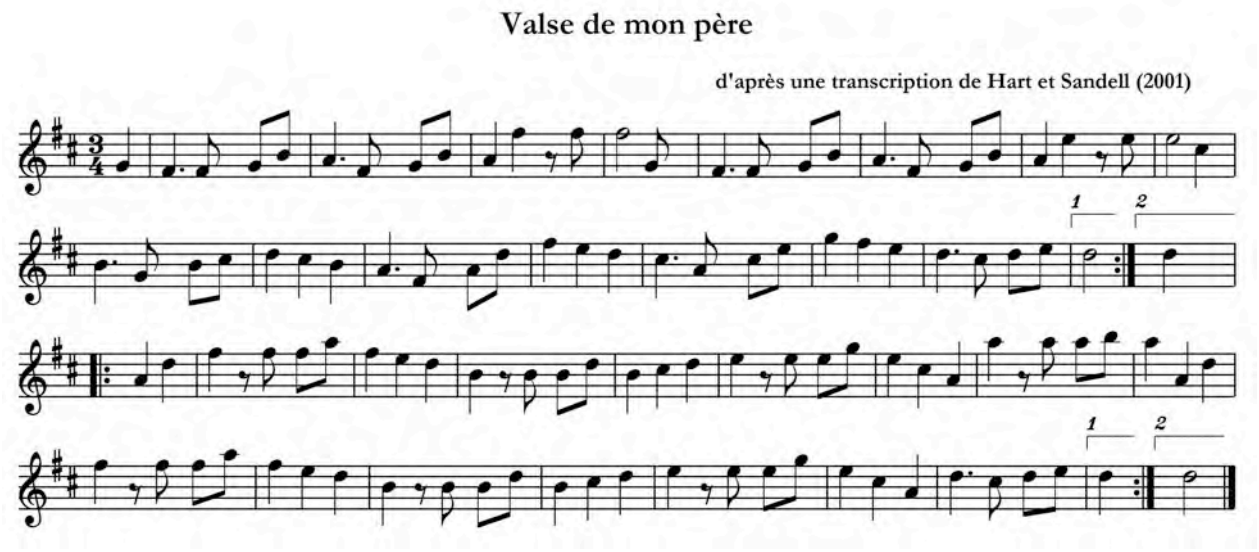


Figure 16 – Exemple de la forme valse : la « Valse de mon père » de Gabriel Labbé

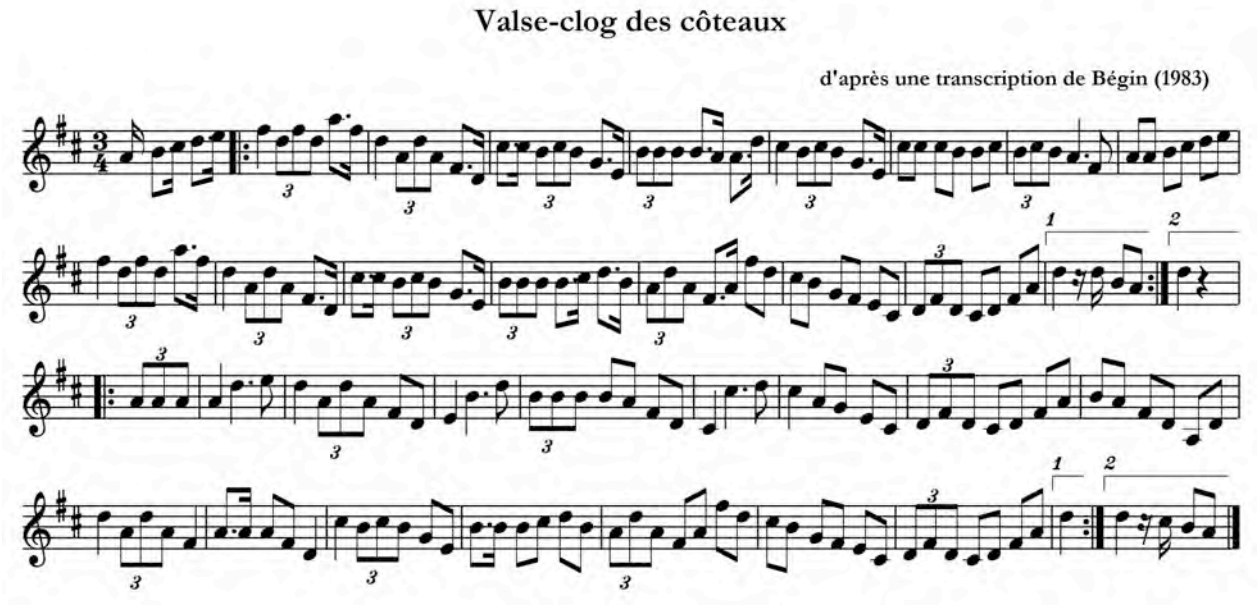


Figure 17 – Exemple de la forme valse-clog : la « Valse-clog des côteaux » de Philippe Bruneau

1.2.3.2 Les formes musicales particulières

La présence de formes de pièces de danse ternaires à subdivision binaire autres que les valses, comme le « Brandy » et la « Grande gigue simple », constitue une particularité du répertoire québécois. Ce que j'appelle le reel simple à trois temps et le 6/8 binairé représentent des formes assez rares au Québec et très rares dans les traditions apparentées.

1.2.3.2.1 6/8 binairé

La forme binaire à subdivision binaire que j'ai baptisée « 6/8 binairé » résulte de la transformation en 2/4 de pièces dont la version « originale » est clairement en 6/8. Elle est en pratique peu distincte de la forme reel simple et constitue plutôt une sous-catégorie de celle-ci. À moins de connaître la mélodie en 6/8 de laquelle origine la nouvelle pièce, il peut être difficile de repérer les 6/8 binairés[76]. Cependant, j'ai remarqué un patron rythmique fréquemment utilisé, soit 2/4 ♫♬ ♬♩ | ♫ ♫ ainsi qu'une abondance de cellules d'un temps de type ♬♩ alors que dans la forme reel simple usuelle la cellule ♫♬ prédomine. Cette transformation du 6/8 au 2/4 est un trait que l'on retrouve surtout dans le répertoire des musiciens qui s'accompagnent du tapement de pieds caractéristique de la musique traditionnelle québécoise. Ornstein l'avait observé dans quelques pièces du répertoire du violoneux Louis Boudreault (Ornstein 1985 : 118). Elle faisait remarquer que c'est un type de transformation qui est un « *shared and perhaps long-standing phenomenon* » qui existe aussi dans la musique *Old Time* américaine. En effet, Bayard a noté le phénomène dans le répertoire de musiciens traditionnels de la Pennsylvanie (Bayard 1982 : 183).

Comme les collections publiées sont plutôt pauvres en exemples de 6/8 binairés, je présente à la Figure 18 une transcription du « Quadrille de Sainte-Julie » enregistré par le violoneux Isidore Soucy en 1936. Cet exemple illustre bien les patrons rythmiques caractéristiques du 6/8 binairé. On reconnaît clairement le contour mélodique de la pièce irlandaise en 6/8 intitulée « Larry O'Gaff » dont une version tirée de la collection *The Dance Music of Ireland* (O'Neill and O'Neill 1907) est présentée à la Figure 19.

---

[76] Un des exemples de la difficulté à repérer les 6/8 binairé est celui de la première section de « La Bastringue », pièce jouée de nos jours uniquement en tant que mélodie de danse en 2/4 avec une section chantée. Or, il s'agit peut-être à l'origine d'une mélodie en 6/8, sans doute une chanson française datant du XVIIIe siècle dont le titre est « Voulez-vous danser ». Une transcription en 6/8 est d'ailleurs présentée dans le premier volume de la collection Kerr's (ca1875 : 27).

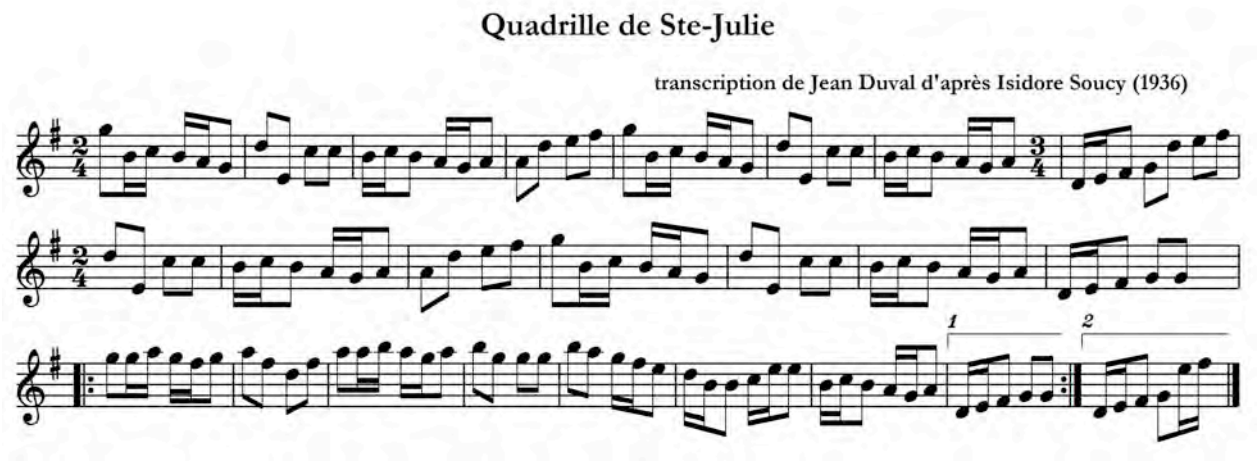


Figure 18 – Exemple de la forme 6/8 binairé : le « Quadrille de Ste-Julie » d'Isidore Soucy

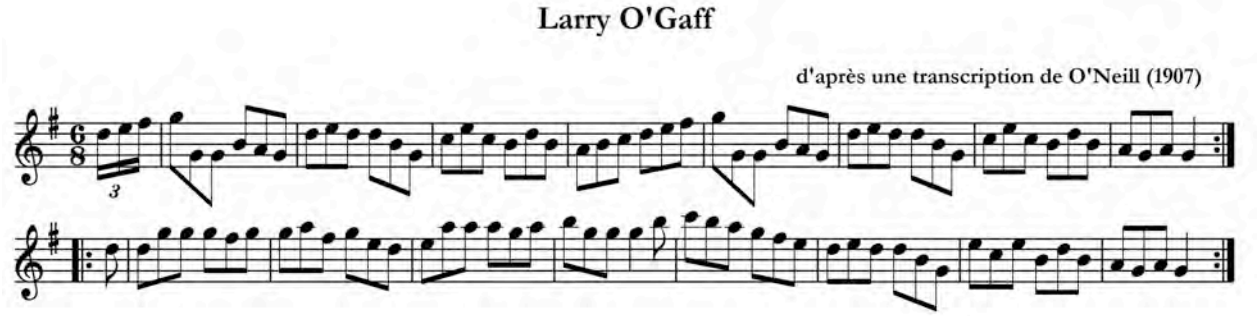


Figure 19 – Pièce dont dérive l'exemple de 6/8 binairé : la *double jig* irlandaise « Larry O'Gaff »

1.2.3.2.2 Reel à trois temps

Les termes brandy et grande gigue simple sont des termes de danse qui réfèrent souvent, mais pas uniquement, à des pièces ternaires à subdivision binaire dont la battue est plus lente que pour la valse (p.ex., 𝅗𝅥 = environ 100 si la pièce est notée en 3/2). Au Québec, le titre « Le brandy » correspond habituellement à une pièce spécifique pour une contredanse spécifique dont les déplacements se font en giguant[77]. Il existe toutefois un grand nombre de variantes de cette pièce. Elles comportent en général de légères asymétries, soit dans le nombre de mesures ou dans la métrique des cadences. J'ai transcrit l'exemple qui suit (Figure 20) du répertoire du violoneux Henri Landry qui l'a enregistré en 1974. Sa version est régulière au niveau de la métrique mais ne comporte que sept mesures dans chaque section.

[77] Cependant, cette contredanse n'est pas toujours réalisée sur cette mélodie. Elle l'est parfois sur des pièces qui prennent la forme reel (en 2/2). Le deuxième épisode de la série « Le son des Français d'Amérique » filmé en 1978 présente un Brandy réalisé en giguant.

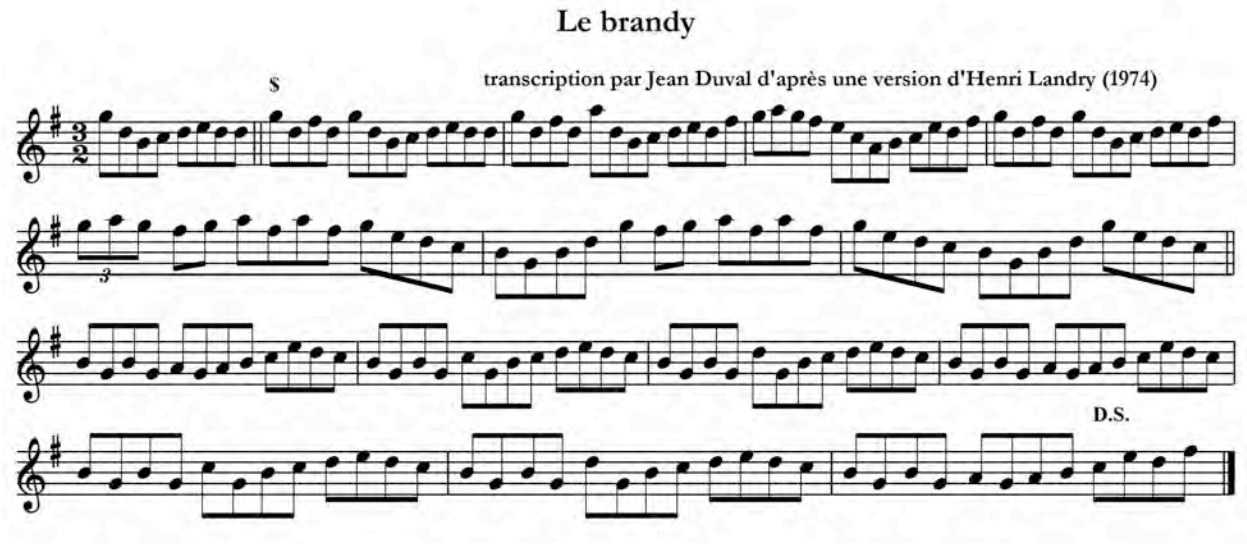
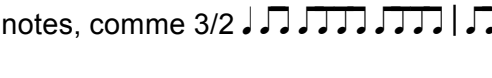


Figure 20– Exemple de la forme reel à trois temps : « Le brandy », version d'Henri Landry

Une explication possible de l'origine de cette pièce serait le développement d'une variante en ternaire à subdivision binaire à partir de la *slip jig* britannique « Drops of Brandy » en métrique de 9/8 (Ornstein 1985 : 70), elle-même utilisée pour la contredanse du même nom en Grande-Bretagne[78]. On retrouve d'ailleurs en Angleterre une pièce qui se rapproche du « Brandy » québécois sous le titre « Chip and Rant » ; elle aussi semble une variante à subdivision binaire de la *slip jig* « Drops of Brandy ». On peut aisément imaginer que si certaines mélodies en 6/8 ont été transformées en 2/4 par des musiciens du passé, ils ont pu faire de même avec des mélodies en 9/8 qu'ils auraient transformées par « binairage » de la subdivision de la pulsation, ce qui aurait donné des pièces comme « Le brandy »[79]. Un lien de parenté entre les *single hornpipes* en 3/2 tombés en désuétude en Angleterre dès la fin du XVIIIe siècle et le « Brandy » québécois est une autre hypothèse qui reste à démontrer mais qui paraît aussi plausible.

« La grande Gigue Simple » réfère le plus souvent à une danse de pas solo aussi en métrique ternaire à subdivision binaire. Tout comme pour la pièce « Le brandy », il existe plusieurs variantes de la pièce. Bégin (1978 : 80) mentionne la flexibilité de la structure de cette pièce chez plusieurs musiciens. Gibbons (1981) en a compilé plusieurs versions dont un grand

[78] Cette contredanse s'appelle aussi « Strip the willow ».
[79] Le mémoire de Ornstein (1985) sur Louis Boudreault contient d'ailleurs un exemple évident de « 9/8 binairé » à la page 88.

nombre en métrique de 2/4 plutôt que ¾ provenant des violoneux Métis de l'Ouest canadien sous le titre de « Red River Jig ». Tant « Le brandy » que « La grande gigue simple » montre un patron assez régulier de notes, comme 3/2  . Elles peuvent être notées avec une métrique de 3/2, 3/4, 6/4 ou même 12/8. Cependant, du fait que le patron de notes reste régulier comme dans la forme reel, la notation en 3/2 me semble la plus appropriée. Les notations en 6/4 et 12/8 peuvent être associées à des métriques binaires à subdivision ternaire et sont donc à éviter selon moi.

Puisqu'il existe aussi des pièces en 2/4 appelées « Gigue simple », il est tentant d'identifier cette forme musicale sous l'appellation de « brandy » afin d'éviter la confusion. D'ailleurs, plusieurs mélodies en 3/2 qui ont été composées dans les dernières trente années portent le terme dans leur titre (p.ex. : « Brandy de... »). Cependant, les spécialistes de la danse n'approuvent pas cet amalgame de termes d'une danse solo et d'une danse de figure pour décrire une forme musicale. Je propose donc un nouveau terme pour décrire cette forme musicale soit « reel à trois temps ».

Il ne faut pas penser que les deux pièces mentionnées soient les seuls membres de la forme reel à trois temps. Quand on se met à explorer le répertoire comme je l'ai fait dans ma recherche, on se rend compte qu'il y en a quelques dizaines. Comme les pièces de cette forme demeurent plutôt rares dans le répertoire des traditions apparentées, à l'exception du nord de l'Angleterre avant le XIXe siècle, cela fait en sorte qu'elles se trouvent fortement associées à la tradition québécoise de nos jours. Le répertoire de la forme reel à trois temps est d'ailleurs en expansion au Québec, en raison même de cette spécificité. Toutefois, il existe aussi quelques pièces de cette forme composées récemment dans le genre écossais sous l'appellation « slip reel ».

1.2.3.2.3 Reel simple à trois temps

La forme ternaire à subdivision binaire traitée ici n'a jamais été officiellement décrite. Elle figure très rarement tant dans les collections publiées que sur les disques. Elle comprend des pièces qui ne correspondent ni à la forme valse, ni à la forme reel à trois temps. Je propose de la nommer « reel simple à trois temps ». Cependant, à ma connaissance, il n'y a pas de pas de danses spécifiques qui lui soient rattachés. Une notation en ¾ semble la plus appropriée. Les pièces de cette forme alternent des patrons de croches et double-croches comme dans la

forme reel simple. Elles comportent aussi parfois une levée de trois croches caractéristiques (par ex., ¾ ♪♫ | ♬♬♬♪♪♫ ou ♪♫ | ♬♬♪♪♫). La pulsation est de ♩ = 110-120 environ, soit une pulsation intermédiaire entre celle de la valse et celle du reel à trois temps.

L'origine de cette forme demeure obscure. S'agit-il de pièces dérivées de chansons, d'anciens *single hornpipes* anglais ou même d'anciens menuets ayant survécu dans le répertoire[80]? Dans le cas de la « Danse du barbier » que j'inclus dans cette catégorie, on a affaire à une danse giguée et mimée mais il existe aussi différentes paroles sur le même air. D'autres mélodies dans cette forme semblent plutôt associées au quadrille si l'on se fie à leur titre (p.ex., le « Quadrille à ma tante » d'Isidore Soucy). Une danse de figure sur une telle métrique existerait aussi dans l'Ouest canadien, mais je n'ai trouvé personne qui puisse me renseigner davantage à ce sujet. L'exemple qui suit (Figure 21) provient de la collection de Boucher (1933). J'ai modifié la transcription de Boucher pour faire ressortir le caractère ternaire de la pièce qu'il avait écrit en 2/4[81].

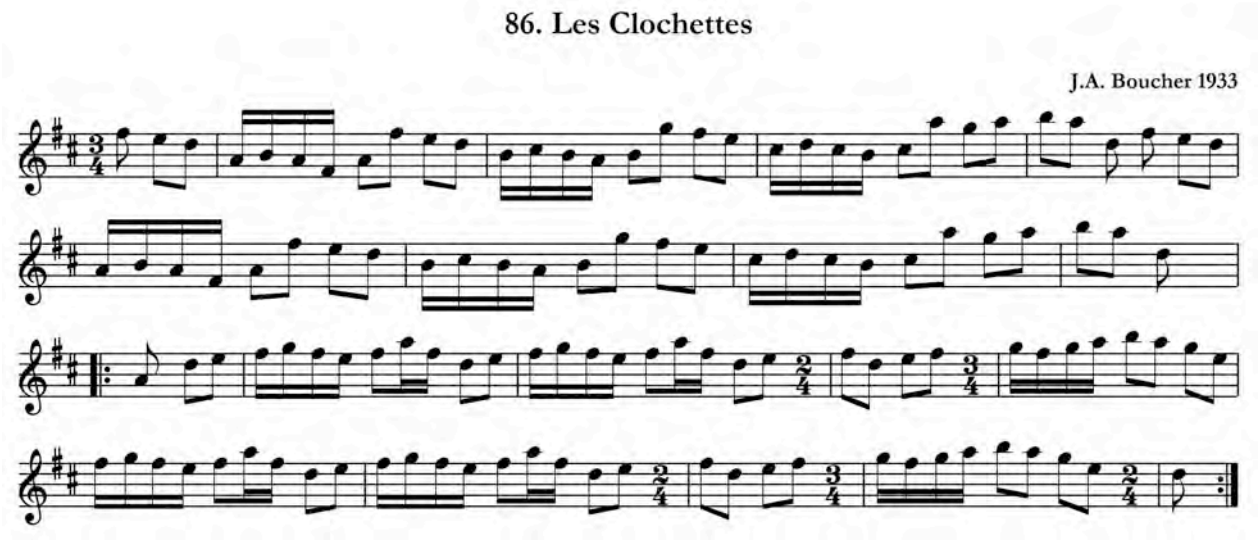


Figure 21 – Exemple de la forme reel simple à trois temps : « Les clochettes » de la collection Boucher (1933)

[80] Je rappelle que Séguin (1986) rapporte que le menuet aurait survécu jusqu'au début du XXe siècle dans certaines régions du Québec.
[81] En fait, comme son titre nous le suggère, « Les clochettes » constitue la ternarisation de la mélodie de la très célèbre chanson « Jingle Bells », composée par l'américain James Lord Pierpont (1822-1893) vers 1840. Je reviens sur le phénomène de la ternarisation dans la deuxième section du second chapitre.

1.2.3.2.4 Autres formes particulières

Dans le corpus étudié, il existe quelques cas exceptionnels de mélodies dans des métriques de 7/8 et de 9/8 qui ne font pas partie historiquement des métriques habituelles de la musique traditionnelle québécoise. Les exemples de telles pièces sont tous des compositions récentes[82]. La métrique de 7/8 évoque la musique des pays de l'Europe de l'Est, particulièrement de la Bulgarie, et c'est pour suggérer cette couleur exotique que les compositeurs « traditionnels » du Québec utilisent cette métrique. La métrique de 9/8, elle, évoque plutôt la tradition irlandaise où les pièces de ce type sont appelées *slip jig*[83] ou *hop jig*. L'avenir dira si ces nouvelles formes prendront place ou non dans le répertoire québécois, aux côtés de formes dont certaines sont plus que centenaires.

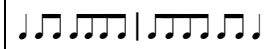
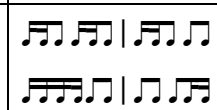
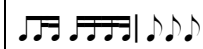
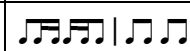
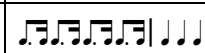
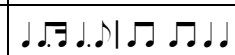
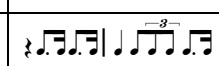
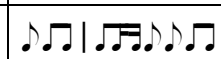
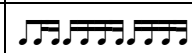
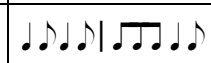
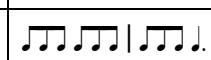
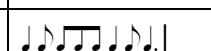
1.2.3.3 Sommaire des formes de base et particulières

Le Tableau VIII présente un sommaire des formes régulières de la typologie proposée que j'ai regroupées par familles de formes et que j'ai assorties d'exemples de patrons rythmiques et d'indications de tempi.

[82] Par exemple, le multi-instrumentiste Jean-François Bélanger a composé une pièce en 7/8 inspirée par le « Reel du pendu » intitulée « Requiem pour le pendu ». Le groupe « La volée de castors » commence son dernier album intitulé « Le retour » par une pièce en 7/8 de création récente. Le violoneux Richard Forest a aussi composé une pièce en 7/8 intitulée « Gigosérum bulgaricus ».

[83] Une pièce étrange, une aberration en fait, a été enregistré par Alfred Montmarquette dans les années 1930 sous le titre de « Slip jig Alarie ». En dépit de son titre, il est impossible de sentir la métrique de 9/8 associée à la slip jig irlandaise à l'écoute de cette pièce.

Tableau VIII – Synopsis des formes de base dans la musique traditionnelle du Québec selon la typologie proposée

Famille de formes	Nom de la forme	Métrique suggérée	Tempi	Exemples de patrons rythmiques
Métrique binaire à subdivision binaire	Reel (inclus aussi reel gigué, casse-reel, breakdown)	2/2 (ou 2/4)	𝅗𝅥 = 110-130[84]	
	Reel simple (inclus galope, polka, airs de danse de figures en 2/4, two-step)	2/4	♩ = 110-130	
	Hornpipe	2/4	♩ = 110-130	
	6/8 binairé	2/4	♩ = 110-130	
	Clog	4/4	♩ = 100-120	
	Marche à subdivision binaire	4/4 (ou 2/4)	♩ = 100-120	
Métrique ternaire à subdivision binaire	Valse (inclus aussi mazurka, redowa, varsovienne)	3/4	♩ = 140-170	
	Valse-clog	3/4	♩ = 130-150	
	Reel simple à 3 temps	3/4	♩ = 100-120	
	Reel à trois temps (inclus le « Brandy » et « La grande gigue simple »)	3/2	𝅗𝅥 = 100-120	
Métrique binaire à subdivision ternaire	6/8 de quadrille	6/8	♩. = 100-110	
	6/8 à l'irlandaise	6/8	♩. = 110-130	
	Marche à subdivision ternaire	12/8 (ou 6/8)	♩. = 100-110	

[84] Le reel gigué utilisé pour la gigue s'exécute plus lentement que le reel utilisé pour les danses de figure.

1.2.3.4 Les formes musicales hybrides

Les formes que j'appelle hybrides combinent les traits de deux formes de base ou particulière en alternance d'une section à l'autre d'une même pièce. Elles restent moins fréquentes dans le répertoire que les formes de base, mais deviennent plus remarquables par le fait même.

1.2.3.4.1 Reel-Reel simple

Dans la forme reel-reel simple, il y a alternance d'une section à l'autre des caractéristiques de la forme reel simple à celles de la forme reel, ou l'inverse, ce qui donne parfois la sensation d'un doublage rythmique. De plus, la section dans la forme reel simple est souvent plus lyrique que celle dans la forme reel, se prêtant parfois à la chanson. Il peut y avoir aussi des cas où la partie reel simple est deux fois plus longue que la partie reel, mais je n'en fais pas un critère d'identification de la forme. Joyal (1999) attribue à des musiciens de la région de Québec le développement de cette forme hybride, sans préciser l'époque de ce développement. Je pense qu'elle est sans doute ancienne car on l'entend sur plusieurs 78 tours de l'âge d'or de la musique traditionnelle québécoise (1920-1940). Bien que cette forme hybride soit assez courante au Québec, on la retrouve aussi à l'occasion dans la musique old time canadienne-anglaise et américaine[85].

Le « Reel de l'indien » (Figure 22) illustre bien cette forme hybride. Sa première section présente le patron de notes régulier de la forme reel, tandis que la deuxième section arbore les caractéristiques de la forme reel simple. La troisième section se situe à mi-chemin des deux formes de base et démontre la difficulté qu'il y a parfois à assigner objectivement les pièces et sections de pièces à une forme en particulier.

[85] Voir, par exemple, le n° 39 dans Bayard (1982 : 33) et le n° 40 dans Messer (1981).

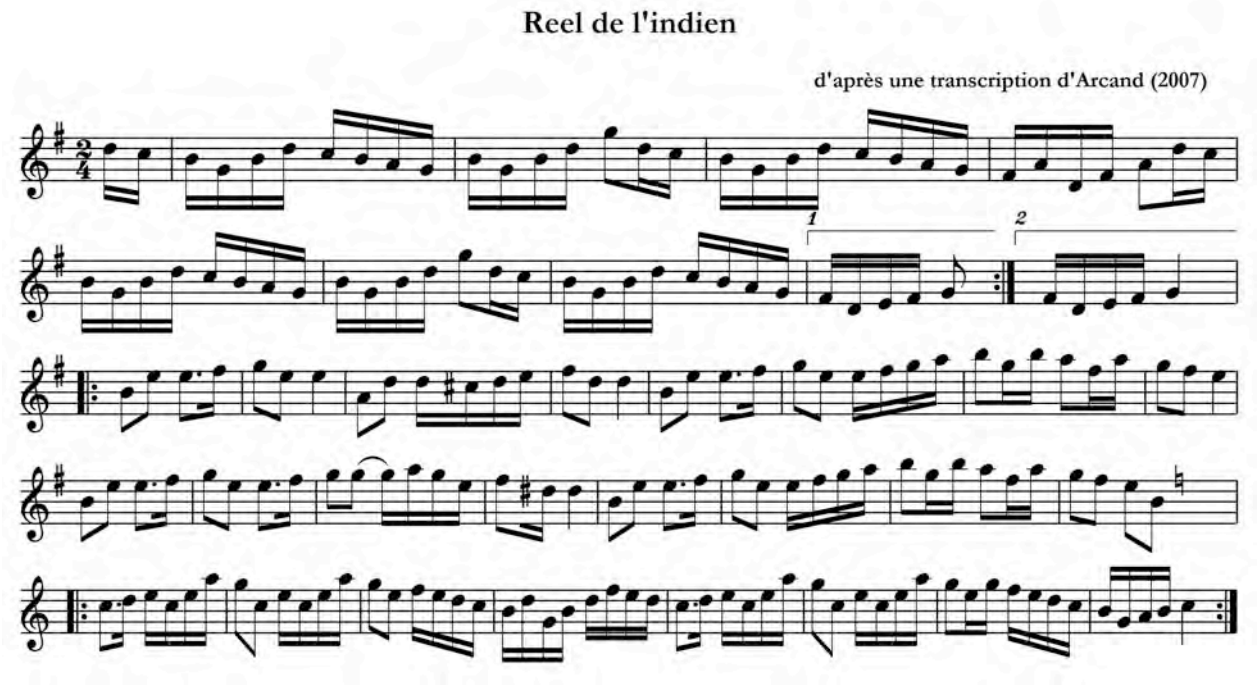


Figure 22 – Exemple de la forme hybride reel/reel simple : le « Reel de l'indien » d'Isidore Soucy

1.2.3.4.2 Reel-reel à trois temps

Dans cette forme hybride, il y a changement d'une métrique binaire à subdivision binaire avec les caractéristiques de la forme reel à une métrique ternaire à subdivision binaire à saveur de reel à trois temps, d'une section de la pièce à l'autre. L'exemple le plus connu est la pièce souvent intitulée « La grondeuse » (Figure 23), une pièce qui sert à l'accompagnement de la gigue et dont il existe un grand nombre de variantes.

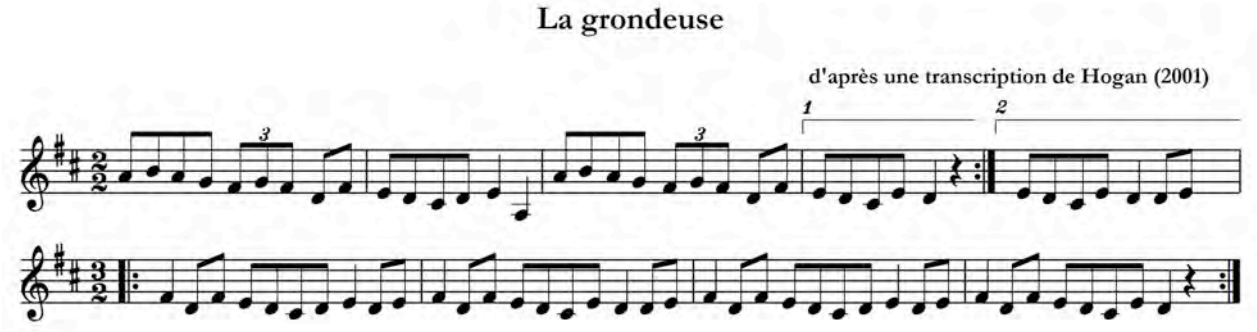


Figure 23 – Exemple de la forme hybride reel/reel à trois temps : « La grondeuse » de la collection Hogan (2001)

1.2.3.4.3 Reel simple-Reel simple à 3 temps

Le changement d'une section en métrique binaire à subdivision binaire de forme reel simple à une autre en métrique ternaire à subdivision binaire de forme reel simple à 3 temps, ou l'inverse, caractérise cette forme hybride très rare. J'ai transcrit l'exemple suivant (Figure 24) à partir de la numérisation d'un 78 tours du violoneux Isidore Soucy et de l'accordéoniste Donat Lafleur qui l'ont enregistré sous le titre de « Reel du tourbillon » en 1938. Il existe aussi quelques exemples de cette forme dans la collection de J.A. Boucher de 1933.

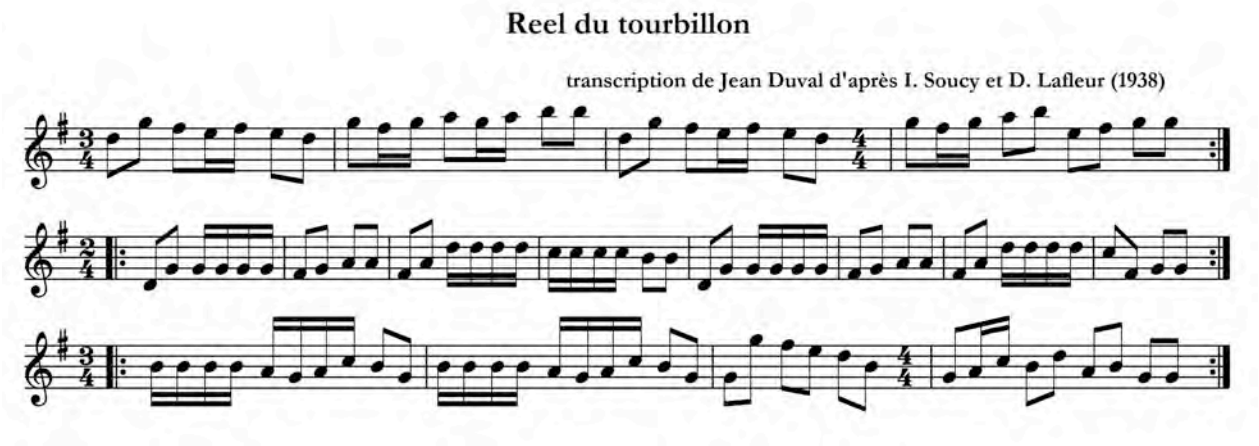


Figure 24 – Exemple de la forme hybride reel simple/reel simple à 3 temps : le « Reel du tourbillon » d'Isidore Soucy et Donat Lafleur

1.2.3.4.4 6/8 de quadrille - 6/8 à l'irlandaise

Cette forme hybride est théoriquement possible. Cependant, comme elle est très difficile à détecter, je n'ai pas cru bon de l'inclure dans mon corpus. Par ailleurs, les tempi de l'une et l'autre forme sont souvent différents ce qui favorise moins l'hybridation que dans le cas du reel et du reel simple où les tempi sont les mêmes.

1.2.3.4.5 Valse-lanciers et Paul Jones

La valse-lanciers était une danse populaire surtout en milieu urbain au début du XXe siècle dans laquelle les déplacements d'une figure de quadrille se faisaient alternativement en rythme de reel simple et de valse. Le Paul Jones, une appellation américaine, a lui été populaire jusque dans les années 1970 au Québec, surtout en milieu rural. Il s'agit d'une danse dans laquelle deux cercles concentriques, l'un de femmes, l'autre d'hommes, se déplacent sur un rythme de reel ou de reel simple. À l'arrêt de la musique, les cercles s'immobilisent et chaque homme valse alors avec la femme vis-à-vis lui. Le musicien a la liberté d'arrêter avant même la fin de la phrase musicale comme dans certains cotillons-jeux du XIXe siècle.

Ces formes n'entrent pas strictement dans la catégorie des formes hybrides telles que définies antérieurement. En effet, il s'agit de pièces ou de sections de pièces distinctes que le musicien peut assembler comme bon lui semble et non pas d'une seule pièce avec changement de forme musicale d'une section à l'autre. Cette forme d'hybridation existait déjà au XVIIIe siècle dans la contredanse anglaise[86] et française. L'exemple qui suit (Figure 25) est tiré du répertoire de l'accordéoniste Alfred Montmarquette.

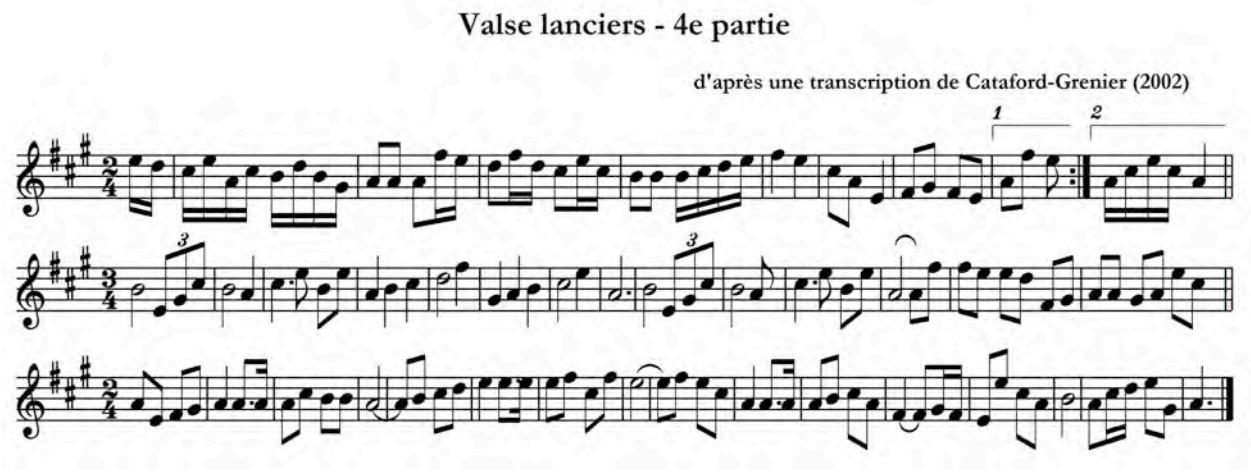


Figure 25 - Exemple de la forme hybride valse-lanciers : « Valse-lanciers – 4e partie » d'Alfred Montmarquette

1.2.3.5 La fréquence des formes musicales

Pour chacune des pièces du corpus, une étiquette de forme a été assignée selon la typologie décrite précédemment. L'attribution d'une étiquette s'est avérée complexe certaines pièces étant à mi-chemin entre deux formes. Il a donc fallu arbitrer sur la base de mes observations[87] et de mon observation participante d'une trentaine d'années en musique traditionnelle québécoise. De plus, selon la façon de jouer une pièce et selon le style de jeu du musicien, une même pièce peut basculer d'une forme à une autre. Ainsi, en remplaçant les notes

[86] Les collections anglaises de Thompson (Titford-Mock 2006) en donnent plusieurs exemples. Ainsi, le volume I de 1757 présente au n° 110, sous le titre « Cavendish Court », une pièce qui alterne une section de menuet et une section de mélodie en 2/4, laissant clairement entendre qu'il s'agit de sections de pièces distinctes assemblées pour cette contredanse particulière.
[87] Et de mon sens de l'écoute quand les exemples sonores des pièces transcrites étaient disponibles.

longues d'une mélodie par l'équivalent en notes courtes (p. ex., par monnayage ou en créant un contour mélodique plus élaboré), le musicien peut faire passer une pièce de la forme reel simple à la forme reel. C'est le cas illustré ci-après (Figure 26) par une pièce dérivée de la chanson « Home Sweet Home »[88], connue sous différents titres au Québec et dont il existe des versions dans la forme reel simple, d'autres dans la forme reel, d'autres à mi-chemin des deux formes, et d'autres même dans la forme hybride reel-reel simple.

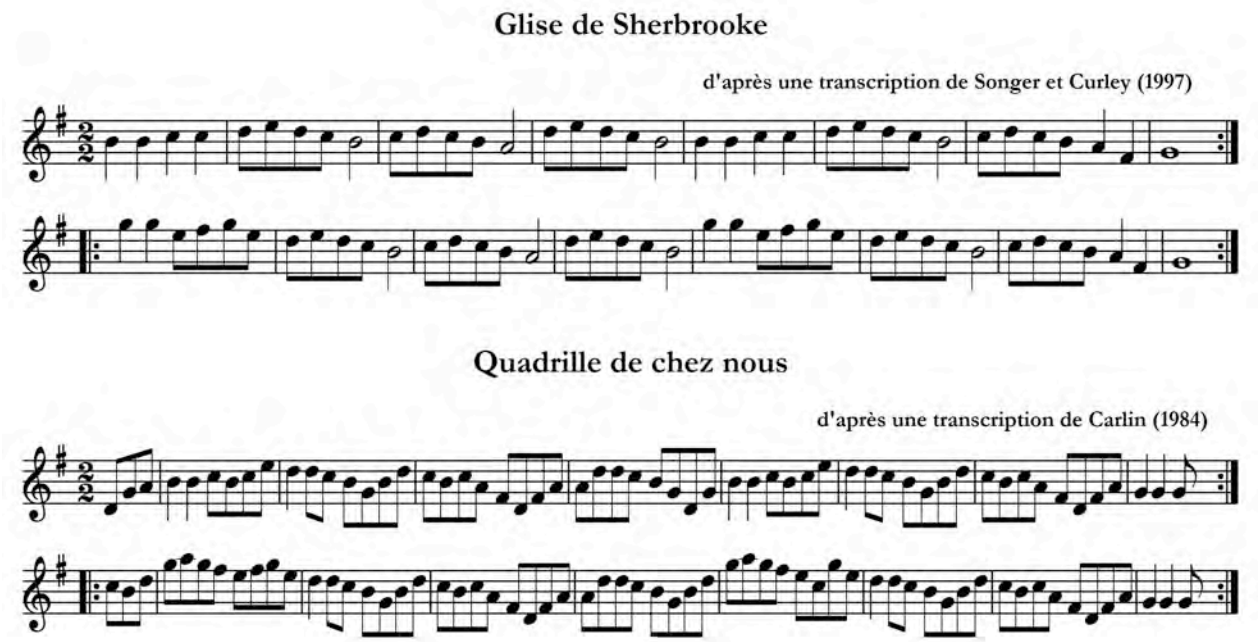


Figure 26– Exemples de fluidité entre les formes reel simple et reel pour une même mélodie : deux variantes de « Home Sweet Home »

Le Tableau IX présente la fréquence des formes dans le corpus étudié. S'ensuit une discussion des résultats qui y sont mis en évidence.

[88] Cette mélodie extraite de l'opéra « Clari, the maid of Milan » composée par Sir Henry Bishop en 1823 a connu un grand succès partout en Amérique du Nord dès sa création, entrant le répertoire populaire, religieux et traditionnel de différentes façons. La mélodie originale était en métrique de ¾. Bayard (1982 : 160) rapporte des transformations courantes en valse et un cas de transformation en reel en Pennsylvanie.

Tableau IX – Fréquence des formes musicales dans le répertoire publié

	Nombre de pièces	% selon la famille de forme	% du total du corpus
FORMES BINAIRES à subdivision binaire			(75%)
Reel	522	59%	43,9%
Reel simple	219	25%	18,4%
Reel-reel simple	81	9%	6,8%
Hornpipe	28	3%	2,4%
6/8 binairé	2	0%	0,2%
Clog	15	2%	1,3%
Marche à subdivision binaire	23	3%	1,9%
Total	890		
FORMES BINAIRES à subdivision ternaire			(12%)
6/8 à l'irlandaise	53	41%	4,5%
6/8 de quadrille	51	40%	4,3%
Marche à subdivision ternaire	25	19%	2,1%
Total	129		
FORMES TERNAIRES à subdivision binaire			(12%)
Valse	105	72%	8,8%
Valse-clog	19	13%	1,6%
Reel à trois temps	18	12%	1,5%
Reel simple à 3 temps	3	2%	0,3%
9/8 binairé	1	1%	0,1%
Total	146		
FORMES HYBRIDES			
Reel-reel simple	81		6,8%
Reel-reel à trois temps	13		1,1%
Reel simple à 3 temps-reel simple	4		0,3%
6/8-valse	1		0,1%
Reel simple-valse	1		0,1%
Total	100		
AUTRES			
7/8	2		0,2%
9/8	2		0,2%

1.2.3.5.1 Fréquence des formes et des familles de formes

Dans plus de 90 % des cas, les formes de base dominent nettement le répertoire, comme on pouvait s'y attendre. La Figure 27 illustre la proportion de chacune des familles de formes. Pour les fins de l'exercice, j'ai inclus la forme hybride reel-reel simple avec les formes binaires

à subdivision binaire et j'ai additionné séparément les pièces qui présentent une alternance binaire-ternaire entre leurs sections. J'ai aussi exclus les exceptions que sont les valses-lanciers, les pièces en 7/8 et en 9/8 car elles sont quantités négligeables.

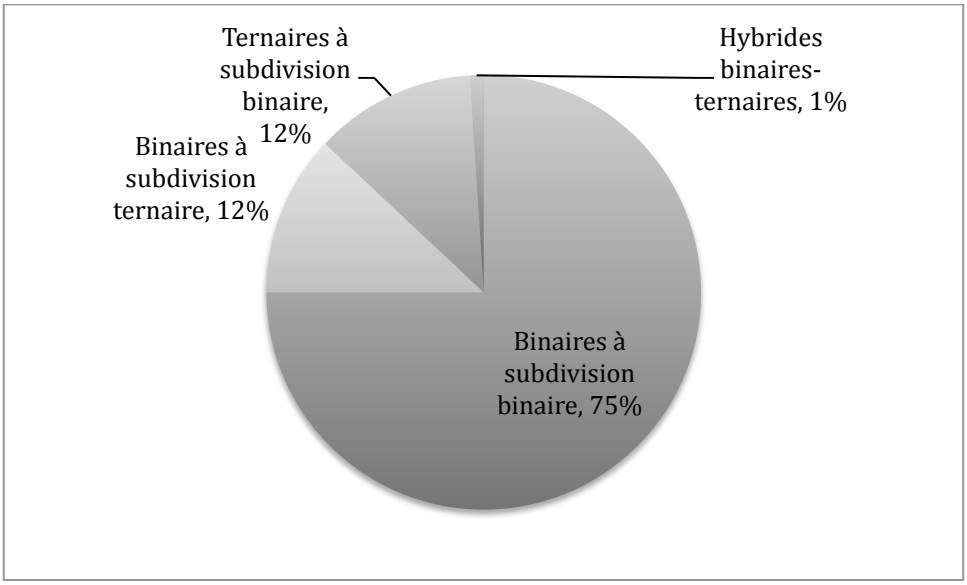


Figure 27 – Répartition des familles de formes musicales dans le répertoire

Parmi les familles de formes, les formes binaires à subdivision binaire dominent avec 75 % du total. Si cela représente le contenu des collections du corpus, je pense d'après mon expérience personnelle qu'une répartition semblable pourrait aussi être observée sur les disques et même au cours d'une session typique de musique traditionnelle.

1.2.3.5.2 Fréquence des formes binaires à subdivision binaire

La Figure 28 permet de mieux détailler la répartition des formes dans la famille des pièces en métrique binaire à subdivision binaire. On remarque que les formes binaires à subdivision binaire rapides (reel, reel simple, reel-reel simple, hornpipe, 6/8 binairé) constituent 95 % du total de cette famille de formes et même 71 % du total de toutes les pièces du corpus selon les chiffres du Tableau IX.

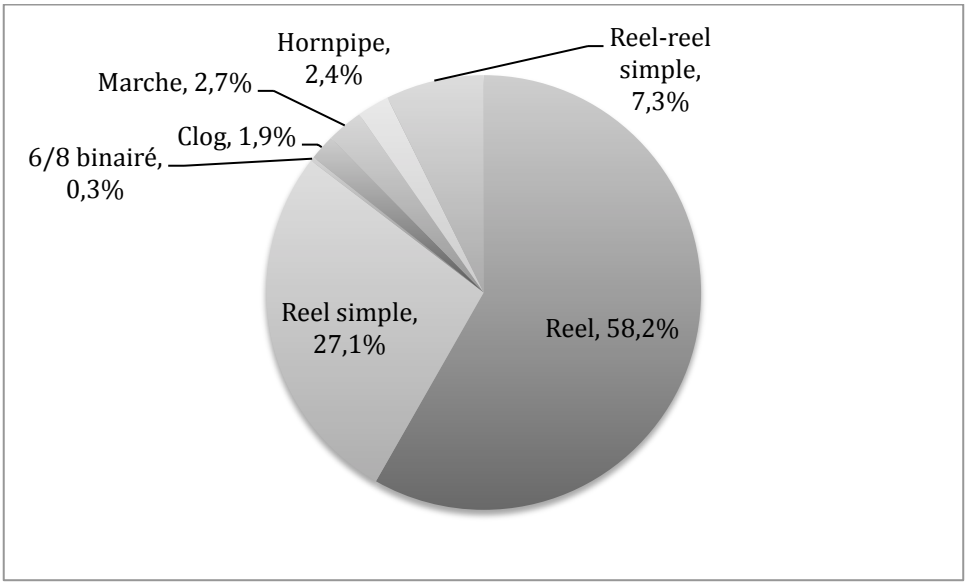


Figure 28 – Répartition des formes binaires à subdivision binaire

1.2.3.5.3 Fréquence des formes binaires à subdivision ternaire

La Figure 29 illustre la répartition des formes binaires à subdivision ternaire. On remarque que les 6/8 de quadrille sont aussi nombreux que les 6/8 à l'irlandaise. Ensemble, ils ne représentent toutefois que moins de dix pourcent du grand total au Tableau IX.

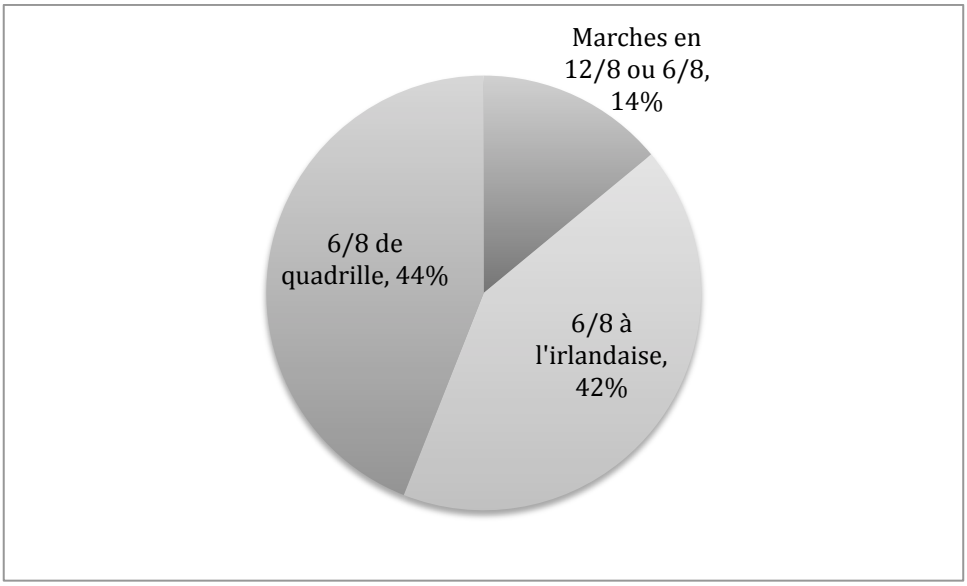


Figure 29 – Répartition des formes binaires à subdivision ternaire

Ces données m'amènent à deux remarques. D'abord, on surestime souvent l'influence de la musique irlandaise sur la musique québécoise puisque, à quatre pourcent du grand total, je peux affirmer que cette forme quintessentielle de la musique irlandaise qu'est le 6/8 à l'irlandaise a été peu adoptée au Québec. Deuxièmement, on sous-estime peut-être l'apport ancien des Basses terres de l'Écosse et du nord de l'Angleterre puisque, tout comme au Québec, le 6/8 est moins fréquent dans les répertoires de ces régions qu'en Irlande et que dans le sud de l'Angleterre (Emerson 1972 : 139).

1.2.3.5.4 Comparaison avec un échantillon d'une période ciblée

À des fins comparatives, j'ai effectué le même exercice mais en ciblant plus particulièrement la période 1920-1940 (Tableau X). Pour cela, j'ai utilisé les enregistrements des quatre musiciens qui ont le plus enregistré de disques 78 tours pendant la période 1920-1940 et la collection de J.A. Boucher qui date de 1933, soit un total de 578 pièces.

Tableau X – Fréquence des formes d'après le répertoire de cinq musiciens traditionnels des années 1920 à 1940

	Musicien dont le répertoire a été considéré					
Forme	**Joseph Allard**	**Isidore Soucy**	**J.-O. La Madeleine**	**Alfred Mont-marquette**	**J.A. Boucher**	**Total et pourcentage**
Reel (2/2)	41	72	36	20	26	195 (34 %)
Reel simple (2/4)	17	56	12	20	38	143 (25 %)
Reel-reel simple	1	8	0	0	9	18 (3 %)
Clog - Hornpipe (4/4)	20	8	10	13	20	71 (12 %)
6/8 binairé	0	9	0	0	1	10 (2 %)
Marche en 4/4	1	3	5	8	3	20 (3 %)
6/8 à l'irlandaise	16	1	6	2	1	26 (4 %)
6/8 de quadrille	7	0	4	4	3	18 (3 %)
Marche en 12/8	1	0	1	9	2	13 (2 %)
Valse (3/4)	5	5	1	15	9	35 (6 %)
Reel à 3 temps (3/2)	0	5	2	0	2	9 (2 %)
Menuet (3/4)	0	1	0	0	3	4 (1 %)
Reel-reel à 3 temps	0	3	5	0	1	9 (2 %)
Valse-reel simple	0	0	1	2	0	3 (1 %)
Reel simple-menuet	0	2	0	0	2	4 (1 %)
Total	109	173	83	93	120	578

Les résultats sont très semblables à ceux de l'échantillon principal. On remarque que le bloc des pièces de formes binaires à subdivision binaire occupe toujours une part importante avec 79 % du répertoire. Parmi les différences notables, on trouve plus de pièces de forme hornpipe et clog et de forme reel simple dans ce corpus ciblé que dans le corpus principal. On y trouve aussi moins de valses et moins d'hybrides reel-reel simple. Ces constatations peuvent s'expliquer par différentes hypothèses. D'abord, la forme clog a connu un déclin au cours du XXe siècle, non seulement au Québec mais ailleurs en Amérique du Nord, tout comme en Irlande et en Grande-Bretagne. Ensuite, l'acceptabilité sociale de la valse s'est accrue au Québec au cours du XXe siècle, ce qui se reflète dans le répertoire de l'échantillon principal. Enfin, pour ce qui est de la forme reel-reel simple, je pense qu'il s'agit d'une forme qui a gagné en popularité et qui est associée de plus en plus avec la couleur de la musique traditionnelle du Québec. Ainsi, un musicien-compositeur comme l'accordéoniste Marcel Messervier a écrit plusieurs pièces avec une section chantante qui adoptent les caractéristiques de cette forme hybride.

1.2.3.5.5 Adéquation des titres et des formes

J'ai brièvement mentionné en introduction de cette section sur les formes le manque de fiabilité des titres des pièces pour déterminer la forme musicale. La base de données ici constituée permet de vérifier et de commenter l'adéquation des titres avec les formes définies. Je constate que les termes émiques employés sont trop englobant et manquent souvent de finesse pour distinguer les formes. C'est particulièrement le cas avec les genres de titre « reel » et « gigue ». Je constate que le mot reel dans un titre couvre aussi les formes reel simple, hornpipe, et reel-reel simple. Le mot gigue démontre la plus grande imprécision dans les titres, étant employé autant pour les formes 6/8, reel à trois temps, reel-reel à trois temps que la forme reel. La confusion clog et hornpipe est aussi présente mais s'explique aisément vu la parenté de ces formes à une certaine époque.

1.2.4 Les modes, les tonalités et les échelles

Le Tableau XI présente un sommaire des tonalités, modes et modulations principales observées dans le corpus de 1 188 pièces. On voit que plus des trois quarts du répertoire est constitué de pièces dont les deux sections sont dans un seul et même ton majeur. Les tons majeurs de ré, de sol et de la représentent à eux seuls les deux tiers des pièces. Cela s'explique sans doute par le fait qu'il s'agit de tonalités faciles à jouer au violon. De plus,

comme la plupart des accordéons diatoniques utilisés sont en ré, c'est la tonalité de ré majeur qui domine le répertoire. Nul doute que cette prédominance du mode majeur contribue à la réputation de la musique traditionnelle québécoise comme une musique exprimant la joie de vivre.

Avec toutes deux environ deux pourcent du répertoire, les pièces dans le mode mineur uniquement et les pièces ayant une section ou plus dans le mode myxolydien sont peu fréquentes. À titre de comparaison, Breathnach (1971 : 11) évalue à 15 % et 10 % respectivement la fréquence des modes myxolydien et mineur dorien dans le répertoire de la musique traditionnelle irlandaise. Selon mon expérience et mes observations du corpus, le mode mineur dorien n'existe pratiquement pas dans la musique traditionnelle du Québec.

Tableau XI – Tonalités, modes et modulations dans le répertoire

Types de pièces selon les tons, les modes et les modulations	Nombre de pièces	% du total
Pièces dont les deux sections sont dans le même ton majeur	(939)	(79,0 %)
Ré majeur	349	29,4 %
Sol majeur	246	20,7 %
La majeur	181	15,2 %
Do majeur	70	5,9 %
Fa majeur	50	4,2 %
Sib majeur	32	2,7 %
Pièces dans le mode mineur uniquement	27	2,3 %
Pièces ayant une section ou plus dans le mode myxolydien	25	2,1 %
Pièces modulant d'un ton majeur à un ton majeur voisin	106	8,9 %
Pièces modulant d'un ton majeur à sa relative mineure ou l'inverse	62	5,2 %
Pièces modulant d'un ton majeur à sa sous-tonique ou l'inverse	6	0,5 %
Pièces modulant d'un ton majeur au même ton en mineur ou l'inverse	9	0,8 %

Les pièces qui modulent d'une section à l'autre le font le plus souvent vers les relatives majeures, soit vers la dominante ou la sous-dominante, dans les mêmes proportions. Les pièces montrant une modulation entre un ton majeur et sa relative mineure ou l'inverse ne représentent que 5 % du répertoire. Toutes les autres modulations rencontrées sont des cas d'espèces et se retrouvent en règle générale dans des compositions récentes.

Le corpus utilisé ne me permet pas d'étudier la question de l'échelle. En effet, une seule des collections publiées du corpus, celle de Ornstein (1985) sur le violoneux Louis Boudreault, comporte des indications sur le fait que certaines notes dévient de la gamme tempérée

habituelle de façon importante[89]. Cependant, je sais d'expérience que l'échelle tempérée ou quasi tempérée est d'usage général. La possibilité de jouer avec le tempérament existe surtout au violon mais est aussi possible à la flûte et à l'harmonica. Elle reste impossible à réaliser sur l'accordéon diatonique[90], à moins d'avoir affaire à un instrument qui a été modifié pour obtenir cet effet, ce que je n'ai jamais observé.

La présence dans une pièce de notes « supernaturelles », c'est-à-dire à mi-chemin entre la note naturelle et la note diésée, se remarque quelquefois dans les enregistrements d'archives et sur les disques 78 tours de certains violoneux. Il s'agit presque toujours au violon des notes do, sol ou fa. De nos jours, c'est une pratique plutôt marginale que de jouer des notes supernaturelles, bien que certains musiciens contemporains professionnels soient à la recherche de telles couleurs dans leurs performances et leurs arrangements de pièces du répertoire.

1.2.5 L'origine du répertoire

Sauf quand le compositeur est connu, il peut être difficile de déterminer l'origine des pièces du répertoire de musique traditionnelle du Québec. Comme dans d'autres traditions musicales apparentées, il y a beaucoup d'adaptations et de « parentés » entre les pièces qu'on retrouve dans les musiques traditionnelles de Grande-Bretagne, d'Irlande et de l'Amérique du Nord. Même si elles sont d'origine étrangère, les pièces ont le plus souvent été naturalisées au Québec, parfois au point où les traits des versions « originales » deviennent méconnaissables. De plus, une pièce peut être anglaise à l'origine, mais être entrée au répertoire du Québec par l'entremise d'un immigrant irlandais, par exemple, qui l'avait déjà naturalisé à l'irlandaise lui-même. Quelle est son origine alors? En dépit de ces embûches, je pense qu'il est intéressant et nécessaire de se pencher sur la question.

Il existe un préjugé tenace selon lequel le répertoire de la musique traditionnelle du Québec serait constitué surtout d'airs en provenance de l'Irlande et de l'Écosse. Ce préjugé existe autant chez des chercheurs et des compilateurs de collection que chez des musiciens. Je ne donne ici que quelques exemples :

---

[89] Je parle ici de déviations importantes remarquables aisément, pas de musiciens jouant légèrement faux.
[90] Sauf sur des instruments faux, évidemment.

> « The French Canadian Fiddlers have a good deal in common with their New England neighbors. There is a lot of borrowing from Scottish and Irish repertoire, but, these tunes are often played in a less ornemental and more rhythmic style.» (Brody 1983 : 13)

> « Ce sont ces sonorités, surtout, qui ont permis aux générations des dix-neuvième et vingtième siècles d'inscrire et de garder en mémoire un corpus « naturalisé » de danses et de chansons venues d'Europe, c'est-à-dire essentiellement du Royaume-Uni (Angleterre, Irlande, Écosse) et de la France (Bretagne et Normandie). » (Genest 1997 : 43)

Baillargeon et Côté s'étaient déjà objectés à cette vision de la musique traditionnelle du Québec en tant que « sous-produit médiocre des traditions irlandaise et écossaise » (Baillargeon et Côté 2001 : 20). Il est vrai que des pièces très connues du répertoire québécois, certaines mêmes incontournables, sont d'origine étrangère identifiable. Voici quelques exemples de titres québécois avec le titre d'origine entre parenthèses.

- Écosse : Monymusk, Reel de Madame Renaud (The Bob of Fettercairn).
- Angleterre : Fisher's Hornpipe.
- États-Unis : Reel de Pointe-au-Pic (Four little blackberries), Galope de la Malbaie (Republican spirit), Reel du cultivateur (Constitution Hornpipe).
- Irlande : La Tuque Bleue (The Blue Garters).
- Europe continentale : Reel Béatrice (Oggi nevica), La Varsovienne.

En dépit du préjugé irlando-écossais et de ces exemples d'emprunts connus, je pense que toute conclusion hâtive demeure risquée. L'analyse que je réalise ici permet d'éclairer la question de l'origine des pièces. Puisque je cumule une trentaine d'années d'expérience avec les répertoires irlandais, québécois et écossais, et même américain, et une collection extensive de collections dans ces répertoires, je suis en mesure de faire des filiations entre les répertoires que peu d'autres musiciens peuvent faire. Le site Web « Fiddler's companion »[91] constitue également une source précieuse quand il s'agit de déterminer l'origine des pièces de Grande-Bretagne, d'Irlande et de l'Amérique du Nord; il m'a été d'une grande utilité.

J'ai établi des catégories pour tenir compte des origines étrangères les plus probables : anglaise, irlandaise, écossaise, américaine, canadienne-anglaise, continentale-européenne et française. J'ai aussi créé une catégorie pour les pièces composées par un musicien traditionnel québécois identifiable. Lorsque je n'ai pas pu assigner une des origines précédentes, j'ai indiquée une origine « non-déterminée », ce qui veut dire que la pièce a été

[91] http://www.ibiblio.org/fiddlers/

soit composée au Québec mais qu'on n'en connaît pas le compositeur, soit qu'elle est d'une origine étrangère si obscure que j'ai été incapable de la déterminer, soit qu'elle est d'origine étrangère mais qu'elle a été transformée au point où il est impossible de reconnaître la pièce dont elle dérive. Les quelques cas d'origine exceptionnelle (p.ex., Australie et Mexique) ont été intégrés dans la catégorie « continentale européenne ». Toutes les assignations d'origine sont présentées dans la base de données du corpus en annexe X. Le Tableau XII présente les résultats de mon analyse de l'origine du répertoire.

Tableau XII – Origine des pièces du répertoire de musique traditionnelle du Québec

Origine des pièces	Nombre de pièces	% du total
Non-déterminée	697	58,7 %
Composition québécoise	266	22,4 %
Écossaise	61	5,1 %
Américaine	49	4,1 %
Anglaise	43	3,6 %
Irlandaise	37	3,1 %
Canadienne-anglaise	12	1,0 %
Continentale européenne	15	1,3 %
Française	7	0,6 %

Les résultats présentés dans le Tableau XII montrent que la majorité des pièces du répertoire publié sont d'origine non-déterminée. J'émets comme hypothèse qu'elles ont fort probablement été composées au Québec depuis le début du XIXe siècle, bien que les noms des compositeurs nous soient inconnus. Même en admettant une marge d'erreur de ma part de dix, voire quinze pourcent, ceci suggère bien que le répertoire québécois ne consisterait pas majoritairement en des pièces étrangères naturalisées. Quand on ajoute à ce premier chiffre celui des pièces dont le compositeur est connu, on obtient un total de 80 % du répertoire que je me risque à qualifier d'origine québécoise. Je pense qu'il s'agit ici d'une hypothèse très importante que personne n'avait essayé de démontrer auparavant. Certains auteurs avaient tout de même déjà laissé entrevoir l'importance de la proportion des pièces du répertoire qui sont d'origine québécoise. Trudel résume bien le peu d'information que nous avons et, malgré tout, la certitude qu'il y a eu des compositions et le développement d'un répertoire propre au Québec.

> « Revenons-en aux violoneux. Ils sont tous justement des créateurs. Combien d'airs ont-ils composés en l'honneur d'un tel ou à l'occasion de tel ou tel évènement? Il ne sera jamais possible de le savoir. Ces mélodies et ces rythmes se mêlent à ceux du répertoire que la tradition a gardé. Cependant chacun, et c'est là un caractère de la

> personnalité du violoneux, s'enorgueillit toujours d'être le seul à jouer telle ou telle pièce. » (Trudel 1977 : 193)

Un témoignage plus ancien, celui du violoneux J.E. Prince, abonde dans le même sens :

> « Beaucoup d'airs, chez nous, ont été importés des États-Unis et sont d'origine écossaise ou irlandaise, ou, vraisemblablement américaine. L'on a trop dédaigné nos vieux airs originaux pour cet exotisme. » (Prince 1908 : 337)

Parmi les origines étrangères des pièces, celles qui dominent sont l'écossaise et l'américaine, suivi de l'anglaise et de l'irlandaise. Ensemble, elles représentent 16 % du répertoire. La prédominance écossaise s'explique probablement par l'influence prépondérante que la musique traditionnelle écossaise a eu dans la période critique des premiers développements de la musique traditionnelle du Québec, à la fin du XVIIIe siècle. L'importance de l'origine américaine serait plutôt le reflet d'une influence plus récente qui se serait exercée, entre autres, par l'entremise de la diaspora canadienne-française de Nouvelle-Angleterre dès la seconde moitié du XIXe siècle et par la radio et le disque à partir des années 1930.

Comme précisé dans le cas des formes musicales, j'ai cru bon d'utiliser un échantillon de comparaison pour une période plus ciblée et ancienne, celle de 1920 à 1940. Il est pertinent de faire cette comparaison ici parce que la proportion de compositions récentes identifiées est assez grande dans l'échantillon principal. Le tableau XIII présente les résultats de l'analyse ciblée. J'ai inclus les quelques compositions de musiciens identifiées de cette période dans la catégorie « non-déterminée ».

Tableau XIII – Origine du répertoire pour la période de 1920 à 1940

Origine	Joseph Allard	Isidore Soucy	J.O. La Madeleine	A. Mont-marquette	J.A. Boucher	Total et %
Non-déterminée	46	126	52	71	83	378 (66 %)
Anglaise	15	10	10	12	11	58 (10 %)
Irlandaise	21	12	5	1	5	44 (8 %)
Écossaise	12	12	8	2	9	43 (7 %)
Américaine	9	7	9	2	10	37 (6 %)
Française	2	1	0	0	1	4 (1 %)
Européenne	4	0	0	5	1	10 (2 %)
Total	109	168	84	93	120	574

Si la proportion d'airs d'origine non-déterminée reste haute, celle des pièces d'origines étrangères augmente de près du double dans cette période. De plus, l'importance de l'origine anglaise prédomine légèrement sur l'irlandaise, l'écossaise et l'américaine. Cela peut s'expliquer par le répertoire particulier à chacun de ces musiciens et par la plus grande proportion de clogs et de hornpipes à cette époque, des formes typiquement anglaises.

À ce stade, les indices s'accumulent contre ce que j'appellerais le mythe de la prépondérance de l'influence irlandaise sur la musique traditionnelle québécoise. Dans la partie historique, j'ai mentionné que le reel est arrivé à la même période au Québec qu'en Irlande. Plus haut, j'ai démontré que la forme musicale typique de la musique irlandaise, le 6/8 à l'irlandaise, est peu représenté dans le répertoire québécois. Dans l'analyse que j'ai faite des modes, j'ai constaté la rareté au Québec des pièces dans les modes myxolydiens et mineur doriens, modes non-négligeables dans la musique traditionnelle irlandaise. Finalement, l'analyse de l'origine suggère fortement une faible proportion d'airs dont l'origine serait irlandaise. Une exploration de l'existence de ce mythe déborde le cadre de la présente recherche mais serait à mon avis une avenue de recherche des plus intéressantes d'un point de vue ethnomusicologique.

1.2.6 Sommaire et conclusion sur le répertoire

Je conclurai cette section en souhaitant que la typologie plus étoffée que j'ai développée pour identifier les formes musicales du répertoire de la tradition musicale québécoise soit

éventuellement adoptée par les musiciens traditionnels et par d'autres chercheurs. Les termes que j'ai employés sont simples, ce qui devrait en faciliter l'usage.

L'analyse de l'origine du répertoire a permis de démontrer que la grande majorité des pièces du répertoire de la musique traditionnelle québécoise n'est pas empruntée, défaisant ainsi un mythe tenace. Il reste à voir comment cette distinction existe ou non dans les styles de jeu.

1.3 Styles de jeu

Bayard (1950 :10) avait mis en garde contre l'utilisation du mot « style » qui est employé différemment par différents chercheurs en musique. Pour éviter toute ambigüité, le style sera entendu ici comme une signature musicale particulière au sein d'une même tradition musicale. Selon moi, trois composantes définissent un style de jeu instrumental : l'instrument utilisé, le répertoire privilégié et les techniques de jeu ou de réalisation du répertoire qu'utilisent le musicien sur son instrument. D'après cette définition, un même musicien peut jouer dans différents styles en variant l'une ou l'autre des composantes, tout comme il peut s'en tenir à un style plus particulier. Cette notion de style peut également être élargie à la prestation d'un ensemble de musiciens[92]. Il faut alors ajouter deux autres composantes, soit la combinaison d'instruments et les arrangements orchestraux. Dans ce qui suit, je m'en tiendrai aux styles des musiciens qui jouent des principaux instruments mélodiques retrouvés dans la musique traditionnelle du Québec, soit le violon, l'accordéon et l'harmonica. Mon but n'est certes pas d'enfermer les musiciens dans des catégories stylistiques rigides, mais plutôt d'esquisser les tendances stylistiques passées et présentes sur ces différents instruments. Enfin, je décrirai l'art de la variation observé dans cette musique.

Avant d'élaborer sur les styles propres à chaque instrument, examinons comment les trois composantes retenues, soit l'instrument, le répertoire et la façon de jouer, peuvent moduler ces styles. J'ai énuméré plus haut les principaux instruments utilisés dans la musique traditionnelle québécoise[93]. Dans le cas du violon, on pourrait penser qu'il n'est question que

[92] Ou même à la notion de signature perfomancielle, ce qui est une considération beaucoup plus vaste englobant aussi des éléments de réaction du public, d'éléments chorégraphiques, etc.
[93] Jean-Pierre Joyal a écrit son mémoire (Joyal 1987) sur l'instrumentarium de la musique traditionnelle du Québec. Le lecteur pourra s'y référer pour en savoir plus sur les instruments utilisés, leur histoire, la façon de les tenir, etc. J'ajouterai toutefois quelques éléments nouveaux qui sont apparus depuis son mémoire.

d'un seul et même instrument. Cependant, il est possible de jouer en « discord [94]» ou d'accorder le violon à un autre diapason que la = 440, ce qui a pour effet de changer beaucoup la couleur du son de l'instrument. Cependant, dans le cas des accordéons et des harmonicas, il s'agit souvent d'instruments existant sous des formes différentes. Ainsi, il existe des instruments diatoniques et des instruments chromatiques; certains ont des séries d'anches simples ou multiples et ces mêmes anches peuvent être accordés pour produire un son « mouillé » ou « sec »[95].

Le répertoire contribue également à définir le style. Il y a une dimension individuelle au répertoire et une dimension régionale ou collective. Ainsi, un musicien accumule au cours des années des pièces de sources variées qui en viennent à définir son style. Certains répertoires caractéristiques de régions données de la province ont une incidence sur le style et sur la façon de le réaliser. Par exemple, le répertoire de galopes de la région de la ville de Québec porte nécessairement à plus de lyrisme et à d'autres types de variations que les reels de l'Outaouais ou du Sud-Ouest de Montréal.

Malgré l'importance de l'instrument et du répertoire, le style de jeu d'un musicien se définit encore davantage par la façon dont il joue les pièces et par l'esthétique qu'il privilégie. Concrètement, cette composante du style comprend principalement l'articulation, les variations et l'ornementation des mélodies. D'autres éléments possibles sont la vitesse de jeu, l'utilisation d'effets comme le vibrato et l'ajout d'accords en plus de la mélodie.

Les pièces sont transformées, adaptées par le musicien qui les mets, consciemment ou non, à sa main :

> « Il y a évidemment des violoneux porteurs d'une esthétique ancienne, mais qui joueront un répertoire moderne et il y a des violoneux porteurs d'une esthétique moderne qui joueront un répertoire ancien. » (Favreau 2008)

Dans l'introduction de leur collection de musique traditionnelle du Québec, Hart et Sandell (2001) ont bien décrit les grandes lignes de la réalisation de ce qu'il considère comme le

---

[94] Le mot « discord » est un terme émique utilisé dès que l'accord du violon est autre que l'habituel sol-ré-la-mi. Il est donc l'équivalent du terme « scoradatura » de la musique savante ou du terme « cross-tuning » de la musique traditionnelle américaine.

[95] Le terme « mouillé » désigne un cas où deux jeux d'anche sont accordés avec une légère différence de hauteur, ce qui produit un trémolo constant sur une même note. Un accordage « sec » ne produit aucun trémolo. Ces termes émiques dérivent probablement des termes anglais « wet » et « dry ».

« style québécois » au violon, à l'accordéon et sur les instruments d'accompagnement que sont le piano et la guitare. Kowalczyk et Lambert (2010) ont fait de même pour l'harmonica. Ces ouvrages servant à l'apprentissage tant des instruments que du répertoire, les auteurs ont tendance à généraliser en proposant une espèce de super-style qui englobe les styles régionaux et individuels, et qui n'existe pas en pratique. Ils pallient à cette tendance en proposant dans les transcriptions des pièces provenant du répertoire de différents musiciens ayant différents styles. Ils recommandent toujours d'écouter les sources discographiques pour bien saisir les nuances des styles personnels. Mon but n'est pas de reprendre leurs propos. Je vais aussi jeter un regard englobant sur la question, mais en identifiant des styles dominants pour les principaux instruments utilisés.

1.3.1 Les styles au violon

L'accordéoniste et folkloriste Philippe Bruneau (feu), quand je l'ai rencontré pour la première fois au milieu des années 1980, m'avait expliqué que, pour lui, il existait deux grands prototypes de styles « vraiment québécois » au violon : celui très lyrique de Jos Bouchard (1905-1979) et celui très rustique de Louis « Pitou » Boudreault (1905-1988), dont les photographies sont présentées à la Figure 30. Louis Boudreault utilisait beaucoup de cordes résonnantes à vide, surtout avec les cordes de sol et de ré. Au contraire, Jos Bouchard, jouait surtout avec des notes uniques. Quand il faisait des intervalles ou des accords, c'était plutôt sur les cordes de la et mi, question d'avoir un son brillant. Bouchard utilisait le vibrato, l'autre pas. Boudreault s'accompagnait en tapant des pieds, l'autre pas. Les phrases mélodiques de Louis Boudreault étaient toujours pleines, on y décèle peu de longues pauses, peu de notes tenues. Celles de Jos Bouchard comportaient au contraire des points d'appuis plus longs et des silences. Les pièces de Boudreault étaient plutôt dans la forme reel, celles de Bouchard plutôt dans la forme reel simple. Outre les trois premières lettres de leurs patronymes respectifs et leur année de naissance, ces deux grands du violon traditionnel québécois partageaient tout de même un trait stylistique commun, soit celui de détacher les notes, d'utiliser peu de liaisons. C'est ce qui caractérise essentiellement leur « accent » québécois commun au violon. J'abonde dans le même sens que Monsieur Bruneau pour affirmer que ces deux styles sont à la fois très caractéristiques du Québec et distincts des styles de jeu qu'on retrouve dans d'autres traditions musicales. Ils ressemblent peu à des styles violonistiques étrangers, ou semblent avoir moins subi d'influences étrangères évidentes, ce qui fait qu'il est tentant de les qualifier de « purement » québécois. Un exemple du style lyrique de Jos

Bouchard est donné à la Piste no. 1 du CD de l'annexe 4 (« Reel Carnaval ») tandis que le style rustique de Louis Boudreault est présenté à la Piste no. 2 (« La Jarretière »).

Source : www.tradosphere.com

Source : www.mnemo.qc.ca

Figure 30 – Deux violoneux québécois célèbres avec des styles contrastants : Jos Bouchard (1905-1979) et Louis « Pitou » Boudreault (1905-1988)

Cette dichotomie lyrique-rustique de deux grands violoneux québécois peut servir de référence de base sur laquelle jauger d'autres styles individuels. Par exemple, le style d'Isidore Soucy (1899-1963) est à rapprocher davantage de celui de Louis Boudreault, bien que nombre des pièces qu'il jouait possédaient un lyrisme proche du style de Jos Bouchard. Le style de Jean-Marie Verret, un violoneux de la région de Québec toujours actif, se rapproche beaucoup de celui de Jos Bouchard, qu'il connaissait et admirait. Je pourrais continuer cet exercice comparatif avec plusieurs autres violoneux québécois célèbres, passés et présents. Cependant, cela négligerait tout un pan des ménétriers, soit ceux qui utilisent ou utilisaient davantage de liaisons que Bouchard et Boudreault, davantage d'ornementation, davantage d'emphase sur le contretemps, etc. Il existe en effet une pléthore d'autres styles plus récents chez les violoneux du Québec, probablement autant qu'il existe de violoneux[96]. Le plus

[96] Au cours d'une courte recherche réalisée dans le cadre d'un séminaire universitaire, j'avais exploré la question des styles au violon dans la musique traditionnelle irlandaise. Bien qu'il y ait quelques styles régionaux identifiables en Irlande, ils sont réalisés de façons très différentes d'un violoneux à l'autre. Chacun des styles régionaux est en fait rattaché à quelques musiciens influents du passé. Je concluais que le style individuel primait sur les styles régionaux dans l'ensemble de la musique traditionnelle irlandaise. Selon mes observations, la situation est sensiblement la même au Québec. Il existe des tendances stylistiques régionales mais c'est avant tout le style individuel qui ressort.

souvent dans ces autres styles, on reconnaît toutefois l'influence d'autres traditions musicales. Ainsi, on entend chez certains des influences américaines (p.ex., l'influence du « Texas Swing » chez Paul « Monsieur Pointu » Cormier), chez beaucoup d'autres des influences canadiennes-anglaises comme celle de Don Messer (« Down East Style » chez Adalbert « Ti-Blanc » Richard) ou de l'indéfinissable « Ottawa Valley Style » qui, selon Trew (Trew 2000 : 14), ferait le pont entre un style québécois et un style canadien-anglais. On entend aussi des influences celtiques, celle du style irlandais du comté de Sligo qu'affectionnait Jean Carignan, et aussi des influences écossaises par l'intermédiaire de la musique du Cap Breton en Gaspésie et chez les Acadiens des Maritimes. Chez les plus jeunes musiciens, les influences du jazz ou du old time américain sont notables. Bref, il serait réducteur de parler uniquement de deux protostyles québécois au violon et d'ignorer tous les autres ou de les comparer à ces premiers. À mon avis, le son de violon traditionnel contemporain au Québec est toutefois de moins en moins « sautillant », plus lié, avec plus d'emphase sur le contretemps lorsqu'on le compare aux protostyles de Bouchard et de Boudreault. Les violoneux québécois sont-ils en train de perdre leur « accent » québécois ou est-ce plutôt leur « accent » qui change? Un de mes informateurs, le violoneux et chanteur Michel Faubert, abonde dans ce sens :

> « C'est quelque chose qui est un peu délaissé...Y'avait une manière percussive de jouer du violon. Isidore Soucy, même Carignan, ça sautille, ça r'bondit. Des scieurs de violon. T'sais aujourd'hui, le folk a amené le doum-da-pe-dou-pe-da-pe-dou [imite un backbeat]. Ça jouait pas comme ça. Moi, c'que j'ai connu pis les enregistrements que j'ai connus, pis les violoneux que j'ai connus quand j'étais plus jeune, c'était vraiment da-da-da-da-da-da-da-da...J'trouve ça un p'tit peu d'valeur que ça se perde. »
> Michel Faubert, septembre 2010

Sur une échelle d'articulation de peu lié à très lié, je situerais le jeu ancien traditionnel québécois à un niveau deux ou trois sur une échelle de dix et le jeu contemporain traditionnel à un niveau d'environ quatre ou cinq. En comparaison, la musique Old Time des Appalaches américaines se situerait à un niveau de huit et la musique Old Time canadienne à un niveau de cinq ou six.

Au violon, le jeu québécois est généralement assez dépouillé au niveau de l'ornementation si on le compare aux différents styles de violon irlandais ou écossais. À ma connaissance, il n'existe d'ailleurs pas de termes émiques consacrés pour décrire les différentes sortes d'ornements chez les violoneux québécois. Il existe toutefois un terme émique général pour les désigner : le mot « fion ». Les triolets sur une même note sont parfois appelés « coups

doubles ». Dans leur bref exposé sur l'ornementation dans la musique traditionnelle du Québec, Hart et Sandell (2001) font une liste de sept ornements distincts : le triolet sur une même note, le mordant, le grupetto, le pizzicato de la main, le trille, les grâces et le coulissement. Parmi ceux-ci, le grupetto, omniprésent dans la tradition irlandaise sous le nom de « roll », est rare, hormis chez quelques porteurs de tradition du passé, comme Jules Verret (1916-1982) près de la ville de Québec ou ceux, plus récents, qui veulent imiter le son irlandais. Pour situer l'intensité de l'ornementation, les violoneux québécois se situeraient à un niveau trois sur une échelle de dix, au côté des violoneux canadien-anglais. Les violoneux de la côte ouest de l'Irlande se situeraient à neuf ou dix sur la même échelle.

En outre, les styles au violon varient selon l'accordage et le répertoire. Si l'instrument est accordé en grondeuse ou en vielle, cela amène nécessairement la réalisation d'un répertoire adapté à ces accordages. Le style lyrique de Jos Bouchard se prête davantage aux galopes et aux valses que le style rustique de Louis Boudreault.

1.3.2 Les styles à l'accordéon

Au côté de l'accordéon diatonique à une rangée, on peut entendre de nos jours dans la musique traditionnelle québécoise non seulement l'accordéon diatonique à trois rangées utilisé depuis les années 1950, mais aussi parfois l'accordéon piano et des accordéons à deux rangées diatoniques séparées par une quinte, ou plus récemment, par un demi-ton (p. ex., do#-ré ou ré-do#). Dans ce dernier cas, il s'agit d'un emprunt récent à la tradition irlandaise. On trouve aussi depuis peu des accordéons à une rangée à côté de laquelle on trouve une rangée partielle donnant quelques notes accidentelles (Le Guével 2010). Le son produit par chacun de ces instruments est assez différent. Il n'est donc pas possible d'associer une couleur unique d'accordéon à la musique traditionnelle du Québec, comme c'est le cas pour le bandonéon argentin. L'accordéon à une rangée, familièrement appelé « la p'tite accordéon », demeure toutefois l'instrument le plus fortement associé au son d'accordéon dans la musique traditionnelle québécoise et c'est, sans doute, celui qui l'emporte par le nombre d'adeptes.

Beaucoup plus que dans le cas du violon qui se prête au jeu dans toutes les clés, le répertoire varie chez les accordéonistes selon le type d'instrument. L'accordéon à trois rangées permet de changer de tonalités dans une même pièce, de jouer des passages chromatiques et d'envisager une plus grande diversité des tonalités de pièces dans une même suite de pièces. Jouer dans différentes tonalités sur un accordéon à une rangée (p. ex., pour jouer en la ou en

sol majeur sur un accordéon en ré majeur) exige de la part du musicien une grande maîtrise de l'instrument; il doit modifier le contour mélodique pour palier aux notes manquantes sans trop dénaturer la mélodie.

L'articulation est particulièrement nette sur l'accordéon à une rangée en raison de la mécanique de l'instrument. En effet, l'action tire-pousse constante rend presque impossible le jeu lié. L'accordéon à trois rangées permet un jeu plus lié que l'accordéon à une rangée, mais plusieurs joueurs adoptent quand même un jeu assez découpé en transposant leur style du second au premier.

Parmi les ornements décrits plus haut pour le violon, les accordéonistes utilisent le mordant en abondance, les grâces et parfois les trilles. Le coulissement leur est impossible, et le triolet sur une même note demeure nettement moins fréquent parce qu'il est difficile à réaliser, sauf sur l'accordéon piano. Les sauts d'octave et le monnayage sont... monnaie courante.

Selon Sabin Jacques, accordéoniste renommé que j'ai consulté sur la question, on peut distinguer cinq grands styles de jeu d'accordéon au Québec. Le style dominant, que mon informateur qualifie de « mitrailleuse », compte le plus grand nombre d'adeptes. Il s'agit d'un style réalisé sur un accordéon à une rangée à plein volume sonore, avec beaucoup de notes détachées, de nombreux triolets et des ornements qui contribuent au swing de la musique sans diminution de volume. On le retrouve principalement dans les régions de Québec et de Bellechasse, mais aussi ailleurs en province. Gérard Lajoie (1923 -1991), un accordéoniste de la ville de Québec, est celui qui aurait vraisemblablement initié ce style de jeu à partir des années 1950. Ses principaux représentant actuels sont Marcel Messervier, aussi fabricant d'accordéon à Montmagny, et Stéphane Landry, élève de Gérard Lajoie. La Piste no. 3 du CD de l'Annexe 4 présente un exemple sonore de Stéphane Landry jouant dans ce style.

L'accordéon à trois rangées, très populaire dans la région de Portneuf et de la Mauricie, appelle un autre style assez ornementé mais plus léger, plus « lumineux » selon Sabin Jacques. Initié par René Alain (1921-1968), ses principaux représentants actuels sont Gaston Nolet et Denis Côté. La Piste no. 4 présente un extrait de la « Polka des voltigeurs » jouée par Gaston Nolet sur cet instrument.

L'accordéon à deux rangées Sol-Ré ou La-Ré est très populaire en Gaspésie et se retrouve aussi parfois ailleurs en province. Il s'agit souvent d'instruments plus abordables que les accordéons à une ou trois rangées. Selon Sabin Jacques, la prédominance de ce type d'accordéons en Gaspésie a engendré un style particulier que l'on pourrait qualifier de « gaspésien ». Il comporte beaucoup de pièces asymétriques, de jeux d'octaves et de modulations simples. Le meilleur exemple de musicien jouant dans ce style est Robin Barriault, un jeune prodige qui a été très populaire dans les années 1970.

Le jeu très dépouillé mais tout en nuance de Philippe Bruneau compte aussi des adeptes, surtout dans la région de Montréal. Il s'agit d'un style concertant plus que dansant, que Philippe Bruneau a développé justement pour la scène. Souvent plus lent, il est essentiellement basé sur des forte-piano contrôlé par le soufflet. Un exemple en est présenté à la Piste no. 5 du CD de l'Annexe 4 : la « Marche du St-Laurent ».

Enfin, un dernier grand style qualifié de « percussif » par Sabin Jacques est plus contemporain. Il épouse bien le « backbeat » du violon moderne. Le swing vient de l'accentuation de certaines notes par le soufflet plutôt que par l'ornementation du style « mitrailleuse ». Précisons que les styles anciens et très simples d'Alfred Montmarquette (1871-1944) ou de Théodore Duguay (1904-1950) sont peu pratiqués de nos jours par les musiciens professionnels. On les retrouve toutefois encore chez bon nombre d'amateurs.

1.3.3 Les styles à l'harmonica

L'harmonica occupe moins de place que le violon et l'accordéon dans le panorama de la musique traditionnelle du Québec, mais il demeure néanmoins un instrument mélodique important. À l'âge d'or des 78 tours, on a connu de grands harmonicistes tels qu'Henri Lacroix (1895-1962) et Louis Blanchette (1905-1969). Plus tard, ce furent les Wilbrod Boivin (1910-1981) et Gabriel Labbé (1938-2008). Dans leur récente parution sur l'harmonica au Québec, Kowalczyk et Lambert (2010)[97] décrivent le jeu de nombreux harmonicistes mais ne s'aventurent pas à catégoriser leurs styles, ce que je me permets de faire ici. Je vois d'abord un style « rythmique », où l'on distingue souvent mal la mélodie car l'emphase est mise sur le rythme et sur les changements d'accords de l'instrument. On pourrait mettre en parallèle ce

[97] Kowalczyk, Bruno et Raymond Lambert. 2010. *L'harmonica dans la musique traditionnelle québécoise : histoire, techniques, partitions, musiciens*. Franklin Printing, Farmington, Maine. 312 pages.

style avec le style rustique du violon de Louis Boudreault avec beaucoup de doubles cordes résonantes. Le groove l'emporte sur la subtilité mélodique. Un bon exemple de ce style est l'harmoniciste Louis Blanchette avec son « Reel des jeunes mariés » enregistré en 1931 (Annexe 4, Piste no. 6).

Ensuite, le style « auto-accompagnement » fait constamment appel à la technique dite du « tongue-blocking ». Dans ce style souvent très raffiné, l'harmoniciste s'auto-accompagne en produisant des accords soit sur le temps ou, le plus souvent, sur le contretemps d'une mélodie. Cela demande une très grande maîtrise technique de l'instrument. Parmi les harmonicistes bien connus, Gabriel Labbé est le champion de ce style. Sa « Valse Alice » enregistré en 1999 l'illustre bien (Annexe 4, Piste no. 7). Enfin, j'identifie un dernier style, le style « à la note » où chaque note de la mélodie est jouée précisément, avec peu de notes d'accompagnement ou d'effets rythmiques sinon qu'un swing interne à la mélodie par des effets de piano-forte.

Tout comme pour le violon, on sent aussi des influences étrangères dans le style de jeu à l'harmonica depuis quelques dizaines d'années. L'influence du blues est particulièrement remarquable chez les harmonicistes de la génération des revivalistes (p. ex., Gilles Garand) ou chez les différents harmonicistes qui ont joué avec « La Bottine Souriante » au cours des années (Mario Forest, Yves Lambert, Pierre-Luc Dupuis).

1.3.4 L'art de la variation à la québécoise

L'art de la variation s'exprime de façons multiples chez les musiciens traditionnels du Québec. Une de ces façons, plus ancienne, consiste à créer de nouvelles sections dans une pièce connue. Ces nouvelles sections sont inspirées en général par le contour mélodique et les patrons harmoniques des deux sections originales d'une pièce à deux sections. Les exemples les plus connus sont les variations sur le « Monymusk », sur le « Rêve du diable » ou sur le « Reel du pendu », trois pièces qui se sont prêtés jusqu'à récemment à ce genre de variations. Si c'est un art qui ne survit guère chez les musiciens traditionnels contemporains du Québec, surtout chez les plus jeunes, il constituait vraisemblablement un genre d'affirmation par le musicien de sa maîtrise de l'idiome traditionnel tout en se voulant un étalage de sa virtuosité et de sa créativité. Cette façon de varier est fort ancienne en Occident. On la retrouve en

abondance dans la musique traditionnelle en Irlande, en Écosse et en Angleterre[98]. Dans ces contrées, ce sont aussi certaines pièces en particulier qui font l'objet de variations (p. ex., la jig intitulée « Gold Ring » en Irlande). C'est un art typiquement associé au jeu de la cornemuse en Irlande, en Angleterre, et en Écosse, et dans une moindre mesure, au violon. Toutefois, tout comme au Québec, il est de plus en plus rare qu'un musicien crée ses propres sections additionnelles de pièces.

L'exemple qui suit (Figure 31) de variations par ajout de nouvelles sections sur « Le Rêve du diable », une pièce d'origine écossaise, provient de la collection de Boucher (1933). En dépit d'asymétries notables (p.ex., la quatrième section comporte neuf mesures et la cinquième en a douze), le changement harmonique de la majeur à si mineur ou de la majeur à mi majeur est constant.

[98] Tout comme dans la musique savante occidentale évidemment, en particulier jusqu'au milieu du XIXe siècle.

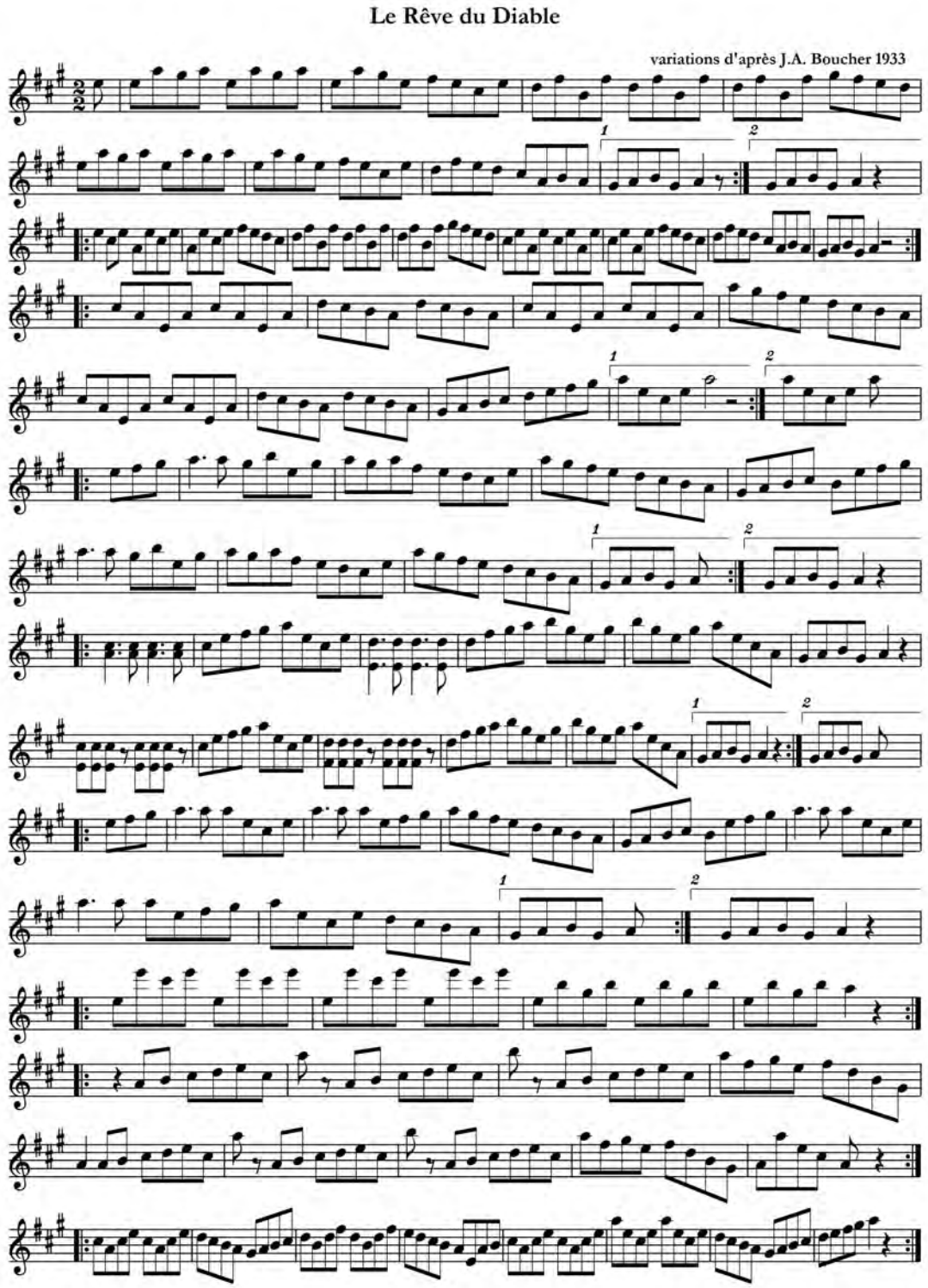


Figure 31– Exemple de variation d'une pièce par l'ajout de sections : le « Rêve du diable » de la collection Boucher (1933)

Une autre forme d'art de la variation consiste pour un musicien à créer sa propre version (ou variante) d'une pièce connue, sans en changer le nombre de sections. La déviation du contour mélodique « original » peut certes être accidentelle, mais elle est le plus souvent volontaire. Elle devient l'expression de l'individualité du musicien en quelques sortes. Ainsi s'explique les innombrables versions de la « Grande gigue simple » rapportées par Gibbons (1981) ou celles tout aussi nombreuses que j'ai constatées pour le « Brandy ». Dans le monde de la musique traditionnelle du Québec contemporain, le jeu en groupe ou en session tend à faire disparaître la présence de versions radicalement différentes d'une même pièce. Les différences existent entre les versions de chaque musicien, mais elles restent de nature micro mélodique et s'inscrivent plus dans le cadre d'une hétérophonie conviviale que d'une individualité claironnante. L'abondance de nouvelles pièces et le grand nombre de pièces qu'un musicien veut apprendre de nos jours ne favorisent pas non plus ces deux premiers arts de la variation.

Un troisième art de la variation consiste à varier la réalisation de la pièce au cours d'une même performance. Il s'agit encore de nos jours de l'art de la variation le plus courant chez les musiciens québécois, du moins sur les enregistrements ou pendant les prestations où un soliste est mis de l'avant. Ces variations s'expliquent aussi par le fait que l'oralité ne fixe pas le contour mélodique de la même façon que la transcription musicale. Cependant, je pense qu'il s'agit avant tout d'un geste conscient. Pour certains musiciens traditionnels, le plaisir et l'art de jouer consistent à ne pas répéter exactement toujours la même chose.

Ce dernier art de la variation se décline à divers degrés. Contrairement à l'Irlande ou cet art repose sur l'ajout d'ornements ou la variation du contour mélodique, l'art de la variation au Québec consiste surtout en un remplissage. C'est souvent par monnayage (p. ex., ♫ ♫♬ ♪ devient ♬♬♬ ♬♬♬ ♪ ou ♫ devient 3 ♫♫) mais ce peut être aussi par l'ajout de notes de passage entre les phrases musicales. L'autre type de variation très fréquent, surtout chez les accordéonistes, en est un de substitution rythmique. Ce peut être, par exemple, la substitution d'un motif régulier tel ♫♬ ♬♬♬ ♪ par un motif syncopé tel ♫♬‿♬♬♬ ♪. Cet art de la variation culmine toutefois chez les musiciens les plus raffinés par des variations que je qualifie de rythmico-harmonique. L'exemple suivant (Figure 32) d'une transcription d'une pièce

enregistrée par l'harmoniciste Gabriel Labbé en 1999, illustre ce type de variations. La reprise de la ligne mélodique principale des deux premières lignes aux troisième et quatrième lignes donne lieu à des substitutions et à des jeux rythmiques divers. Les triolets en cascades à la fin de la troisième ligne sont un exemple d'ajouts de notes de passages.

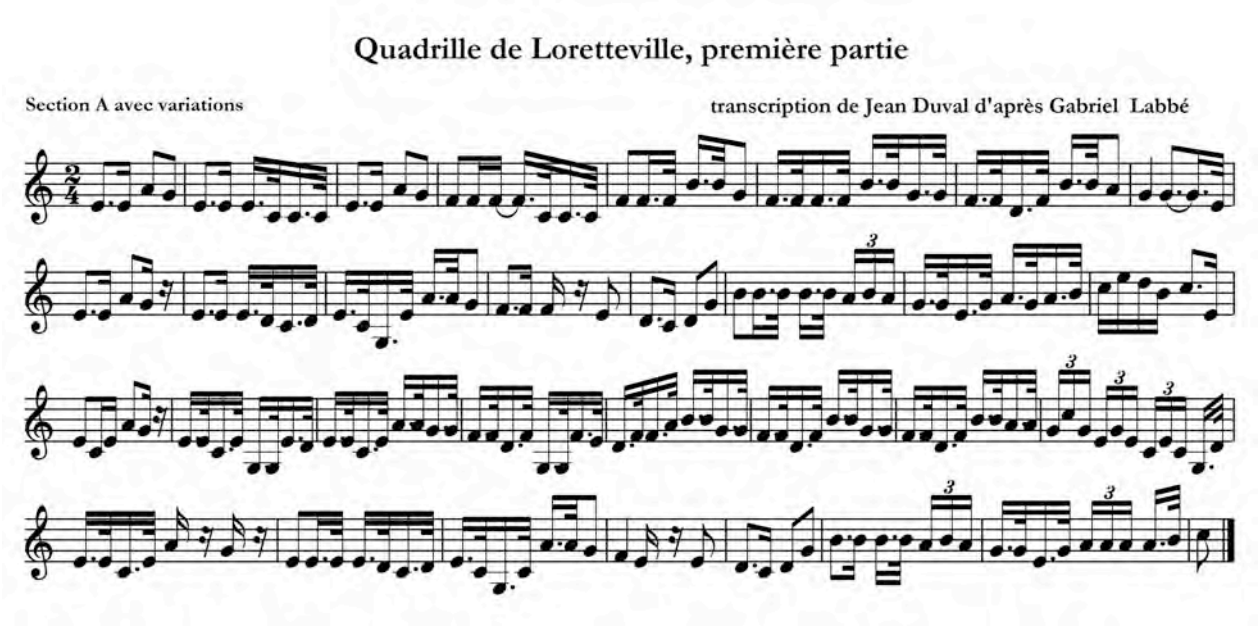


Figure 32 – Exemple de variation rythmico-harmonique d'une mélodie : le « Quadrille de Loretteville – 1ère partie » de Gabriel Labbé

Bien sûr, ces trois arts de la variation ne sont pas uniques aux musiciens traditionnels québécois. Un dernier art de la variation, sur lequel je reviendrai plus en détail dans le prochain chapitre, consiste à jouer avec la syntaxe et la morphologie même des pièces.

1.4 Contextes de jeu

Un contexte de jeu sera entendu ici comme la conjonction d'un type de prestation de la part d'un ou de plusieurs musiciens et d'un type d'évènement particulier en un lieu particulier[99]. Après une brève présentation des cinq types de prestation que j'ai identifiés, les types d'évènements et les lieux où ils peuvent s'observer seront traités. L'information présentée ici

[99] J'exclue en grande partie de mon analyse des contextes de jeu tout ce qui a trait aux médias, qu'ils soient nouveaux (p.ex., Blog, YouTube sur le Web) ou anciens (p.ex., télévision, disques). En tant que lieux mobiles ou virtuels, ils ne sont que des reflets des évènements que je présente et comportent souvent un niveau de mise en scène ou d'artificialisation encore plus poussé.

découle principalement de mon implication personnelle, voire, de mon observation participante depuis trente ans, appuyée d'exemples choisis, de divers commentaires de mes informateurs et d'un examen de diverses sources écrites, à l'occasion. Pour chaque type d'évènement, je procède à une description ethnographique tout en soulevant quelques problématiques. Enfin, je donne un exemple d'un évènement particulier pour plusieurs types d'évènements.

1.4.1 Les types de prestation

Le fait de jouer de la musique traditionnelle au Québec ne remplit réellement que deux fonctions pragmatiques : celle de faire danser et celle de produire une musique pour l'écoute et le divertissement; tous les types de prestation décrits ici exhibent l'une ou l'autre de ces fonctions primaires, parfois les deux. Cependant, d'autres fonctions peuvent aussi prévaloir dans certains contextes de jeu, telle que la fonction sociale ou la fonction éducative. Je distingue cinq types de prestation différents :

1. La prestation pour faire danser
2. La courte prestation en solo avec accompagnement
3. La longue prestation en solo ou en groupe
4. Le jeu collectif spontané
5. La prestation d'enseignement ou d'apprentissage

Le premier type de prestation, celle pour faire danser, se rapporte aux deux grandes familles de danse de la tradition québécoise, soit les danses de figure (sets carrés, quadrilles, cotillons et contredanse) et les danses de pas (gigue et autres danses)[100]. Ces deux grandes familles de danse ne se retrouvent pas nécessairement au cours d'un même évènement. Depuis le début de mon intégration au milieu musical traditionnel québécois, je n'ai qu'exceptionnellement observé un évènement où un musicien joue seul pour fait danser dans un lieu public ou privé, comme cela se voyait couramment avant le milieu du XXe siècle. Quand cela est arrivé, c'était toujours pour la gigue, pas pour la danse de figures. Jouer pour faire danser se fait donc avec quelques musiciens jouant d'un instrument mélodique avec ou sans instrument d'accompagnement. Cela implique une certaine concertation au niveau des musiciens, ce qui nous éloigne de la liberté réelle ou imaginaire que l'on peut associer à un violoneux à l'ancienne jouant en solo, accompagné uniquement de son tapement de pieds.

[100] Il existe aussi quelques cas rares de la famille des danses de gestes (comme la *Danse du barbier* déjà mentionnée) ou de celle des danses-jeu, qui ne seront pas traitées ici.

L'appellation « courte prestation en solo avec accompagnement » est assez explicite. Sans préciser sa durée, il s'agit de jouer pour l'écoute devant public une ou parfois deux pièces ou suites de quelques pièces. Un musicien est ainsi mis en vedette mais il peut être accompagné par d'autres.

La longue prestation en solo ou en groupe consiste à jouer pour l'écoute devant public de nombreuses pièces du répertoire (mêlées parfois à des chansons) dont les arrangements musicaux ont été préparés d'avance. Il s'agit du type de réalisation habituel des groupes trads contemporains. C'était aussi celui des orchestres folkloriques de l'après-guerre mais, pour la plupart d'entre eux, jouer pour faire danser primait.

Le type de prestation que je nomme « jeu collectif spontané » se distingue de la longue ou de la courte prestation du fait qu'il n'y a généralement pas d'arrangements musicaux préalables de ce qui est joué et qu'il n'y a pas nécessairement un public pour écouter les musiciens qui se sont rassemblés pour partager du répertoire et le jouer à plusieurs.

Finalement, le type de prestation pour l'enseignement ou l'apprentissage est particulier au contexte d'apprentissage formel ou improvisé pendant lequel un musicien enseigne une pièce ou une technique à un autre musicien ou à un groupe de musiciens.

1.4.2 Les évènements de danse

1.4.2.1 Les évènements de danses de figures

1.4.2.1.1 Du cadre traditionnel au cadre actuel

Traditionnellement, les danses de figures se pratiquaient surtout lors de noces ou lors de soirées privées durant la période hivernale qui allait du temps des Fêtes de fin d'année jusqu'au début de la période du Carême, aussi appelée période des veillées (Séguin 1986; Voyer 1986). Dans les deux cas, les évènements étaient centrés autour de la famille ou de la communauté rapprochée. Si de nos jours on pratique encore des danses de figures traditionnelles lors de noces au Québec, il s'agit d'une pratique plutôt rare. D'après mon expérience, même quand il y a des musiciens engagés pour animer de la danse traditionnelle lors d'une noce, c'est en alternance avec un disc-jockey qui propose un échantillon de

musiques populaires de diverses périodes récentes pour satisfaire aux goûts de danses de toutes les générations présentes.

Des soirées privées de danses traditionnelles ont certainement encore lieu de façon impromptue ou planifiée partout en province. Cependant, les soirées de danses organisées en un lieu public sont probablement désormais les plus courantes et, certainement, les plus visibles. Dès les années 1940, plusieurs salles de danse où l'on offrait la possibilité d'exécuter des danses de figures traditionnelles ont connu un grand succès dans la ville de Montréal (p.ex., « Le Mocambo » et la « Salle St-André »). Parfois, comme dans la région de la ville de Québec, les évènements de danse étaient associés à des lieux de rencontre estivale (p.ex., les danses de la « Terrasse Dufferin » et de la « Plage St-Michel »). Dans les plus petites villes et les villages, dans toutes les régions de la province, des propriétaires d'hôtels et de bars organisaient des soirées de danse ouvertes à tous, moyennant des frais d'entrée minimes servant à payer les musiciens. Un de mes informateurs, Yvon Mimeault, se remémore ses premiers engagements dans un hôtel de Matane en Gaspésie en tant que musicien pour faire danser :

> « Ça faisait trois semaines que je jouais à l'hôtel [pour faire danser]...i'm'donnaient sept dollars de neuf heure à minuit...j'ai joué là de 1949 à 1954. »
> Yvon Mimeault, juin 2010

Ce type d'évènements organisés par les propriétaires de débit de boissons alcoolisées est maintenant rare. De nos jours, les évènements de danse traditionnelle de figures sont surtout des soirées organisées par diverses associations et ouvertes à tous. Les lieux typiques pour de tels évènements sont le plus souvent des salles communautaires ou municipales, ou des salles louées pour cette fin, comme les locaux des « Chevaliers de Colomb » ou parfois des salles de « l'âge d'or ». Dans la section « Que faire? » de la revue *Québec-Folklore* de Réseau-folklore, on retrouve pour les mois d'avril et de mai 2011, les annonces d'une demi-douzaine d'évènements semblables organisés par les sections régionales du réseau. Souvent, la danse de figures est intégrée à d'autres activités dans le cadre d'une « Journée folklorique » ou d'une « Soirée folklorique ». La SPDTQ organise à Montréal depuis 1981 un évènement mensuel de danse qui s'appelle « Les Veillées du Plateau », évènement qui fait tout de même relâche l'été. Des troupes de danse amateurs (p.ex., « Les Éclusiers de Lachine ») organisent aussi régulièrement des soirées de danse traditionnelle en parallèle à leurs autres activités. Finalement, certains festivals comme le « Festival Mémoire et Racines »,

« La Grande Rencontre » ou « Chants de Vielles » intègrent toujours des soirées de danses de figures, souvent assorties de stages ou d'ateliers de danse pendant le jour.

1.4.2.1.2 Le rôle du calleur

Depuis l'époque des danses dans les salles publiques et les hôtels, on retrouve aux côtés des musiciens engagés pour la soirée un personnage qui n'existait pas dans le cadre traditionnel ancien au Québec : le calleur[101]. Ce personnage est l'autorité de la soirée : c'est lui qui choisit les danses, explique et dicte les pas ainsi que les figures aux danseurs. Il peut toutefois jouer un rôle plus ou moins important selon les lieux et les évènements. Ainsi, à la salle « Le Poulailler » à Inverness, dans la MRC de l'Érable, la plupart des danseurs sont des habitués qui exécutent toujours les mêmes danses; le calleur est alors presque une parure, d'autant plus que la majorité des danseurs ne comprennent pas ce qu'il dit[102]. Il participe à l'ambiance de la soirée plus qu'il ne la mène. Il a tout de même officiellement le choix des danses. Par contre, dans un cadre où les danseurs sont des habitués de la danse traditionnelle mais s'attendent à faire l'expérience de nouvelles danses d'une soirée de danse à l'autre, il incombe au calleur, la tâche délicate de proposer du matériel varié ou inusité et de l'expliquer clairement. Lorsqu'il y a beaucoup de néophytes, il doit s'assurer de s'en tenir à des danses simples, à tout le moins au début de la soirée. Une tendance récente observée chez les calleurs est l'expression de leur créativité, de leur singularité. Certains inventent en effet de nouvelles suites de figures de danses, d'autres ne se gênent pas pour improviser des parties de danses ou même des danses au complet, le tout avec plus ou moins de succès selon leur talent et leur capacité à jauger les danseurs présents. Ces nouvelles danses ne sont pas associées à des mélodies particulières.

Parfois, le calleur gigue sur place ou joue des percussions en même temps que la musique. Certains connaissent bien les mélodies jouées par les musiciens et callent même parfois en suivant les inflexions du contour mélodique. Tous callent «en temps» en suivant le rythme. Certains portent une attention aux structures musicales de façon à synchroniser les changements de figures avec le début de sections des pièces, mais d'autres n'y prêtent guère

[101] Il n'existe pas d'équivalent français officiel au mot anglais « caller ». Le terme a été québécisé par un pionnier du call en français au Québec, Ovila Légaré. Le mot a aussi une variante en forme de verbe : caller.

[102] Le calleur principal dans les années 1980 et 1990 était un anglophone et les danseurs étaient un mélange de francophones et d'anglophones. Camille Brochu (1991) a rédigé son mémoire de maîtrise à partir d'un travail terrain réalisé au Poulailler. Deux articles qui en ont découlé sont parus dans le *Bulletin Mnémo* en février 2007 et février 2008. Le calleur actuel du Poulailler est aussi anglophone.

attention. Certains évoluent sur le plancher de danse avec les danseurs tout au long des danses, ce que la technologie des micros sans fil permet aisément de nos jours. La plupart préfèrent rester sur la scène avec les musiciens. Il n'est pas rare qu'il y ait négociation entre le calleur et les musiciens sur la nature du répertoire joué. Ceci peut d'ailleurs avoir une incidence quand à la réalisation ou non de pièces asymétriques.

1.4.2.1.3 L'exemple d'une « Veillée du plateau »

En quoi consiste le répertoire pour une veillée de danse? Quelles sont les interactions entre les danseurs, les musiciens et le calleur? Comment les musiciens adaptent-ils leur jeu au besoin de la danse? Pour mieux illustrer un évènement contemporain de danse de figures traditionnelle et répondre à ces questions, je vais décrire plus en détail une soirée typique d'une « Veillée du Plateau » en mettant l'emphase sur la prestation des musiciens. Cet évènement, qui a lieu le troisième samedi de chaque mois de 20 h à 01 h dans une salle louée à la ville de Montréal, attire habituellement entre 150 et 250 personnes, parfois plus. La SPDTQ engage pour faire danser trois ou quatre musiciens professionnels ou semi-professionnels[103], soit deux qui jouent d'un instrument mélodique, typiquement le violon et l'accordéon, et un ou deux qui les accompagnent au piano ou à la guitare, avec ou sans contrebasse. Des instruments électriques ou midi sont parfois utilisés : piano et basse électrique, exceptionnellement un accordéon midi. Les instruments de percussion sont rarement utilisés, sinon des osselets ou une caisse claire jouée avec des balais, parfois par le calleur. Le tout est amplifié, ce qui requiert l'aide d'un technicien de son. La plupart des musiciens préfèrent jouer assis. L'un d'eux peut taper des pieds en jouant. La soirée est divisée en trois ou quatre périodes de quarante-cinq à soixante minutes séparées par des pauses d'une vingtaine de minutes. Les musiciens jouent sans arrêt pendant chaque période, sauf pendant que le calleur explique les danses, ce qui peut parfois être assez long, en fonction de la complexité de la danse. Mises bout-à-bout, les périodes d'une soirée où les musiciens jouent effectivement totalisent tout de même environ deux heures. Pendant une même danse de figures, ils enchaînent typiquement de trois à six pièces distinctes. Souvent à la fin d'une danse de figures, les musiciens continuent à jouer un peu, le temps de se rendre à la fin de la pièce, pendant que les danseurs se tournent vers eux et les applaudissent. Le répertoire, tel que détaillé dans la section précédente, est constitué surtout de pièces rapides

[103] En contraste, les soirées de danse organisées par Réseau-folklore peuvent compter un plus grand nombre de musiciens pour faire danser mais ceux-ci sont souvent des amateurs et, tout comme le calleur, ils ne sont pas rémunérés.

en métrique binaire à subdivision binaire qui servent en grande majorité pour des sets carrés. Les 6/8 ne sont joués que pour une ou quelques parties de quadrille. Souvent, une valse clos chacune des périodes de la veillée. Pendant les périodes de danses, seul le calleur s'adresse aux danseurs. Comme les musiciens ne sont pas le centre d'attention, ils n'ont pas en général de comportement scénique particulier, sauf au début et à la fin d'une danse de figures, quand l'attention se porte brièvement sur eux. Ils peuvent alors se regarder entre eux, sourire aux danseurs ou se faire des signes pour annoncer le moment d'arrêter. Il peut y avoir un leadeur dans le groupe de musiciens qui annonce par signe ou oralement les changements de pièces et le moment d'arrêter mais, le plus souvent, les musiciens se sont entendus d'avance sur une liste de « sets » (de suites de pièces) qu'ils respectent ou ajustent au besoin.

1.4.2.1.4 Autres évènements de danses de figures

Il existe d'autres évènements de danse de figures que les soirées de danse, par exemple, les camps ou les stages de danse traditionnelle. Cependant, ceux-ci ne connaissent pas le même succès au Québec qu'aux États-Unis où de tels évènements abondent. Dans cette formule d'une durée de deux à trois jours, parfois plus, les participants apprennent des danses particulières et des techniques de danses le jour et ils les appliquent lors de bals en soirée. La SPDTQ a organisé un camp de danse d'une durée d'un weekend sous le nom de « Danse-Neige » pendant plus d'une décennie, mais elle a abandonné la formule en raison du manque de rentabilité de l'évènement durant les dernières années. Les musiciens engagés pour faire danser dans de tels camps logent au même endroit que les participants, souvent dans un cadre de villégiature en milieu rural, typiquement dans une colonie de vacances. Ils donnent parfois des ateliers d'apprentissage d'instruments mais leur fonction première consiste à faire danser. Ainsi, ils jouent pendant le jour pour les cours de danse et le soir lors des bals.

Les spectacles des troupes de danse professionnelles ou amateurs constituent aussi des évènements qui offrent des occasions de prestation pour des musiciens. Si certaines troupes préfèrent utiliser des enregistrements pour diverses raisons[104], telles que réduire les coûts, elles sont encore nombreuses à privilégier des musiciens « live » lors de leurs spectacles. En dehors des spectacles, les musiciens ne sont souvent employés que pour les répétitions

[104] L'un des problèmes qui se pose parfois dans le cas des troupes qui ne font pas exclusivement de la danse traditionnelle québécoise est la compétence des musiciens à jouer différents genres de musique. Ainsi, il peut être difficile de demander à des musiciens traditionnels québécois de savoir jouer de la musique traditionnelle des pays d'Europe de l'Est. On comprend alors le recours à l'enregistrement.

générales de la troupe, rarement pour les pratiques régulières. Il n'est pas rare, surtout pour des tournées de festivals en Europe, que les musiciens accompagnent la troupe de danseurs. Les musiciens portent souvent pendant leurs prestations des costumes qui s'harmonisent avec ceux des danseurs. Si, en général, ils sont placés en périphérie de la scène, ils peuvent à l'occasion participer plus intimement à la mise en scène du spectacle, se mêlant ou interagissant avec les danseurs pour des danses particulières. La variété des danses et des formes musicales du répertoire est nécessairement plus grande lors des spectacles d'une troupe de danse que dans celui d'une soirée de danses de figures[105].

Les concours de danse traditionnelle de figures n'existent plus au Québec. Ils étaient jumelés aux concours de violoneux et de gigueurs dans les années 1980. La qualité des costumes, la précision et la fluidité des changements de figures, la synchronisation avec la musique et l'attitude des danseurs constituaient autant de critères d'appréciation des troupes amateurs participantes par les juges. Ces troupes disposaient souvent de leurs propres musiciens.

1.4.2.2 Les évènements de danses de pas

Les évènements qui mettent en vedette la gigue sont peu nombreux au Québec, en comparaison avec ceux qui sont voués aux danses de figures. Le plus souvent, la gigue est présentée en intermission lors d'une soirée de danses de figures, plutôt que de faire l'objet d'un évènement qui lui est entièrement dédié. Il faut dire que la gigue permet moins facilement la participation d'un grand nombre de personnes que les danses de figures. Il s'agit de nos jours plutôt d'une affaire de spécialistes[106] car tout un chacun n'apprend pas à giguer, alors que c'était le cas dans le cadre traditionnel des veillées hivernales. Typiquement, pendant la pause d'une soirée de danses de figures, les gigueurs défilent tour à tour lors d'une courte présentation, montrant leurs prouesses au son de la musique. Ils dansent parfois en duo et finissent le plus souvent en giguant tous ensemble, les uns aux côtés des autres.

[105] Par exemple, j'ai moi-même joué dans de tels évènements où furent présentés la valse-lancier et le Brandy gigué, ce qui s'observe rarement dans les soirées de danse.
[106] Contrairement aux interludes où les talents des gigueurs sont mis de l'avant, quand des pas de gigue sont intégrés à l'intérieur même de danses de figures lors d'une soirée, les danseurs peuvent faire semblant de savoir giguer sans conséquence sur le flot de la danse et sans trop se mettre en évidence; ils n'ont pas à être des spécialistes.

1.4.2.2.1 Les concours de gigue

Les concours de gigue individuelle, très populaires de 1970 à 2000, ont maintenant disparus du Québec avec les concours de violoneux auxquels ils étaient associés[107]. En Ontario, de tels concours sont encore extrêmement populaires et nombreux, les plus connus étant ceux de Shelburne et de Pembroke. Ils sont toujours jumelés à des concours de violoneux. Certains gigueurs québécois n'hésitent pas à se déplacer pour ces concours ontariens et sont même bien connus dans ce milieu; c'est le cas, par exemple, de Martine Billette, une de mes informatrices, qui y allait auparavant comme gigueuse et qui y va maintenant comme pianiste pour l'accompagnement. Typiquement, les gigueurs enchaînent une suite de trois types de danses de pas se faisant sur les formes musicales de clog, de 6/8 et de reel. Chez les jeunes et les aînés, la gigue s'exécute seulement sur un reel. Le gigueur peut soit amener ses propres musiciens ou recourir à ceux qui sont mis à sa disposition par les organisateurs du concours.

Parmi les évènements spécialisés en gigue, mentionnons un concours de gigue d'un nouveau genre, qui a eu lieu deux fois à Montréal, soit en mai 2009 et en mai 2010. Cet évènement a été organisé selon la formule originale des matchs d'improvisation de théâtre développés dans les années 1970 au Québec. Contrairement aux concours évoqués plus haut, ce sont ici deux équipes qui s'affrontent plutôt que des individus. Les équipes de gigueurs se mesurent selon des thèmes imposés impliquant des prestations solo ou en équipe, et c'est le public plutôt que des juges qui décide de la victoire en votant à mains levées. Un arbitre anime et balise le tout.

1.4.2.2.2 La « nouvelle gigue »

La gigue traditionnelle fait en général partie des spectacles des troupes de danse folklorique. Depuis une dizaine d'années, on relève aussi chez les troupes de danse de toutes sortes que la gigue traditionnelle québécoise sert de source à l'inspiration créatrice. Ainsi, la troupe « Zogma », dans ses créations « Chantier » et « Rapaillés », offre « une lecture actualisée et un nouvel esthétisme du folklore, notamment par sa fusion à d'autres formes artistiques »[108]. La gigue traditionnelle se voit alors fusionnée avec d'autres genres de danses percussives comme le Gumboot sud-africain ou le Capoiera brésilien. On parle maintenant de « nouvelle gigue » où l'expression artistique prédomine sur la pratique traditionnelle; de nouveaux pas et de nouveaux mouvements se trouvent constamment créés.

---

[107] La disparition des concours de violoneux sera traitée plus loin. Les mêmes interrogations se posent pour les deux évènements.

[108] Selon leur site Web http://www.zogma.ca/_home.

On peut aussi observer des prestations de gigue pendant d'autres évènements, soit les sessions de musique traditionnelle qui seront décrites en détails plus loin. Un plancher peut être réservé à cette fin aux gigueurs. L'enseignement de la gigue est, lui, souvent associé à des troupes de danse, à des membres de ces troupes ou à des écoles de musique traditionnelle.

1.4.2.2.3 L'interaction musicien-gigueur

Lors d'un évènement de gigue, les musiciens doivent choisir des pièces appropriées, souvent jouées plus lentement que pour les danses de figures. Certaines pièces du répertoire ne sont utilisées que pour la gigue, jamais pour les danses de figures. C'est le cas de « La Grondeuse » (forme hybride reel-reel à trois temps) et de « La grande gigue simple » (forme reel à trois temps). Sauf en spectacle, l'interaction entre le ou les musiciens et le ou les gigueurs reste assez limitée en général. La musique sert avant tout de soutien rythmique. Selon la compétence et la musicalité du gigueur, ce dernier marquera ou non la phrase musicale par le choix de ses pas. Une tendance récente dans les spectacles de troupes de danse, ou dans ceux des groupes de musique comme « La Bottine Souriante » qui intègre la gigue, consiste à mettre en scène un genre de duel entre un ou des musiciens et le gigueur ou la gigueuse en vedette. Ce duel est mis en œuvre sous forme de répliques de patrons rythmiques ou de défis de vitesse entre les opposants.

Notons finalement que le renouveau d'intérêt pour la gigue ne se restreint pas au Québec; il est généralisé à travers le Canada où la relève abonde. L'influence de grandes productions comme « Riverdance », qui met en vedette des chorégraphies inspirées par la danse traditionnelle irlandaise, n'est sans doute pas étrangère à ce regain d'intérêt pour la gigue et aux nouvelles tendances qu'on y observe.

1.4.2.3 Les évènements intégrant d'autres types de danse

1.4.2.3.1 Les danses de couple

Les danses de couple occupent une place marginale dans la scène traditionnelle québécoise actuelle. S'il y a toujours quelques valses lors d'une soirée de danse de figures, en particulier juste avant une pause, je n'ai que très rarement observé des polkas et encore moins d'autres types de danse de couple, telles que la mazurka ou la schottische. Il y a tout de même quelques exceptions, par exemple, lorsqu'une soirée de danse traditionnelle québécoise est

jumelée à une soirée de danse cajun ou française dans un festival. Il y a alors toutes sortes de danses de couple, mais on peut considérer cela comme des évènements consécutifs ou mixtes plutôt qu'une intégration de danses de couple dans une soirée de danse québécoise.

Dans les années 1950 à 1970, il n'était pas rare de voir dans certaines régions de la province, au cours d'un même évènement de danse, une alternance de différentes danses de couple provenant d'ailleurs (p. ex., chacha, raspa, etc.) avec des danses de figures traditionnelles[109]. Une autre sélection s'est depuis opérée, et les soirées de danse traditionnelle s'en tiennent en général aux habituels sets carrés, contredanses et quadrilles divers.

1.4.2.3.2 Les danses en ligne

Un phénomène relativement récent fait exception à cette spécialisation en faveur des formes traditionnelles; il s'agit de l'utilisation croissante de la musique traditionnelle pour les danses en ligne (Voyer et Tremblay 2001 : 113). Un de mes informateurs, Yvon Mimeault, m'a relaté qu'il a joué des reels au violon pendant quelques années, en Floride, dans des communautés québécoises pour accompagner de la danse en ligne dans des soirées uniquement consacrées à ce type de danse. Il existe même au Québec des chorégraphies de danses de ligne créées spécialement sur des mélodies ou chansons traditionnelles (p.ex., « La poule à Colin »). Trew (2000) cite Francine Sicard, calleuse et collecteuse de la région de la Gatineau, dans l'ouest du Québec, pour expliquer les raisons de ce phénomène :

> « Les conjoints meurent, et les femmes restent toutes seules, alors qu'est-ce qu'elles font? Elles dansent la danse de ligne avec la musique traditionnelle. » (Trew 2000 : 14)

Un autre informateur, le calleur Jean-François Berthiaume, m'a aussi mentionné que certaines femmes âgées préfèrent éviter les contacts avec les hommes (et leurs mains baladeuses!) qui sont inévitables dans les sets carrés et les quadrilles.

1.4.3 Les évènements de musique

1.4.3.1 Le concours de violoneux

Lors d'un concours de violoneux, les participants s'inscrivent dans une catégorie précise, en fonction de leur âge, de leur compétence technique et stylistique et de leurs réussites précédentes dans d'autres concours. Quiconque peut s'inscrire car il n'y a habituellement pas

[109] Je tiens cette information de sources diverses, entre autres, des listes de pièces que l'on retrouve sur les disques de l'époque.

de jury de sélection; les participants n'ont cependant pas intérêt à s'inscrire à une catégorie où ils n'ont pas de chance de se classer parmi les gagnants. À tour de rôle, ils sont appelés sur scène et jouent chacun une suite de trois pièces en faisant une brève pause entre chacune. Il s'agit toujours d'une valse, d'une pièce en 6/8 et d'un reel, chaque pièce étant jouée une seule fois ou une fois et demie. Dans la catégorie « Open », la plus haute, le musicien doit jouer des pièces différentes pour sa première prestation et lors des éliminatoires où il doit aussi jouer une quatrième pièce de son gré en plus des trois formes obligatoires. Les organisateurs de concours assignent à chacun des violoneux un même accompagnateur, généralement un pianiste engagé spécifiquement pour cette tâche, mais ils peuvent avoir leur propre accompagnateur et jamais plus d'un[110]. Autrefois, dans certains concours, les juges étaient cachés de façon à ne pas voir les participants, réduisant les chances de fausser leur jugement en faveur de candidats connus. La pratique n'est plus courante.

Les concours ne sont pas seulement l'occasion d'une prestation courte en solo avec accompagnement (type 2). En effet, en marge des compétitions, sur le terrain de camping, près des tentes et des roulotes, il y a toujours de petits groupes qui se forment pour jouer ensemble de façon spontanée (type 4), et même faire danser parfois (type 1). C'est aussi l'occasion de s'éloigner du répertoire habituel et imposé par les règlements du concours. Les liens tissés à l'occasion de ces autres types de réalisation contribuent à fidéliser les musiciens à un concours, peut-être davantage que l'occasion de participer à une compétition ou d'entendre « les meilleurs » montrer leurs talents.

Les concours de violoneux[111] n'existent pratiquement plus au Québec depuis quelques années. Ce type d'évènements, qui a commencé dès les années 1950, et même avant, a connu un vif succès dans les années 1970 à 1990, puis a connu un déclin progressif dans les années 2000, faute de participants assez nombreux. Il s'agit pourtant d'une formule encore très populaire dans le Canada anglais[112] et aux États-Unis. Les concours les plus connus attirent des milliers de participants pendant une semaine, même si la compétition ne dure elle-même que quelques jours.

---

[110] Un exemple de règlements généraux et spécifiques d'un concours de violoneux et de gigueurs de l'Ontario est disponible sur le Web à http://www.fiddlecontest.ca/rules.htm

[111] Au Québec, ces concours offraient aussi aux accordéonistes et aux harmonicistes la possibilité de participer à des compétitions.

[112] Le site Web fiddle.on.ca donne une liste de plus d'une trentaine de concours annuels, la plupart ayant lieu en Ontario, en région rurale ou près d'Ottawa.

Il est pertinent de s'interroger sur la disparition des concours de violon au Québec. Est-ce en raison d'une différence de mentalité par rapport aux musiciens anglophones des provinces voisines? Est-ce dû au changement de générations? Est-ce que les musiciens québécois ont une autre façon de déterminer « les meilleurs » ou est-ce plutôt parce que l'individualité des styles de jeu prime dans leur esprit? En effet, il n'existe pas au Québec de style canonique, comme celui de Don Messer qui s'est imposé dans la plupart des régions du Canada anglais à partir des années 1950 et 1960. L'existence d'un style de référence facilite grandement le travail des juges de concours, en général des anciens gagnants de concours eux-mêmes. La raison de la disparition des concours au Québec mériterait une étude plus approfondie qui dépasse toutefois le cadre du présent travail. Quoiqu'il en soit, plusieurs musiciens québécois se déplacent encore pour participer à des concours en Ontario.

1.4.3.2 Le gala folklorique

Le gala folklorique est une sorte d'évènements qui se rapproche du concours. Dans ce cas, les participants ne s'affrontent pas mais viennent plutôt faire une démonstration de leur talent, le plus souvent en solo avec accompagnement (type 2), au moyen de courtes prestations d'environ trois à cinq minutes. Ils reçoivent parfois un prix de participation, sous forme d'un petit trophée ou du remboursement de leur prix d'entrée. Comme dans le concours, ils s'inscrivent dans une catégorie, mais ici par type d'activités plutôt que par niveau : accordéon, violon, chanson, gigue, harmonica. Pour mousser la participation, les organisateurs invitent souvent quelques musiciens bien connus qui offrent une plus longue prestation à un moment de l'évènement (type 3). On trouve à l'occasion plus d'un accompagnateur lors d'un gala, soit au piano, à la guitare et à la contrebasse, question de grossir le son. Pour l'année 2010, j'ai compté dans la revue Québec-Folklore une douzaine de galas qui ont eu lieu à travers le Québec. Les galas représentent une belle occasion pour les gens de tout âge et de tout niveau de compétence de montrer leur talent individuel.

1.4.3.3 Le festival

Ce genre d'évènements regroupe des musiciens et d'autres artistes (conteurs, danseurs, chanteurs) qui présentent une prestation préparée d'avance à un public souvent nombreux qui est attentif ou non, qui participe ou non en dansant, en tapant des mains, en criant et en sifflant...et en achetant des disques compacts des artistes qu'ils ont appréciés sur scène.

1.4.3.3.1 Les festivals trads

On trouve deux types de festivals où l'on peut entendre de la musique traditionnelle québécoise. Le premier consiste en des festivals spécialisés, soit les festivals « folk » ou « trad » du Québec ou d'ailleurs dans le monde, et le second consiste en des festivals ayant lieu surtout au Québec qui couvrent plusieurs genres musicaux (p. ex., musique pop, jazz, etc.). Je n'élaborerai pas sur ce second type de festival où la musique traditionnelle n'occupe qu'une place marginale. Dans le premier type cependant, la musique traditionnelle du Québec n'est aussi souvent qu'une composante de l'offre musicale, même quand elle domine, à côté d'autres musiques traditionnelles (p. ex., canadienne, irlandaise, scandinave, old time, française). Il existe tout de même quelques festivals strictement dédiés à la musique traditionnelle québécoise.

Comme chaque festival développe une formule originale pour se distinguer des autres, il est difficile de généraliser. Si la plupart des festivals au Québec ont surtout lieu à l'extérieur de mai à septembre, certains se déroulent plutôt à l'intérieur. Ils utilisent alors un bâtiment central avec plusieurs scènes ou quelques scènes réparties en plusieurs bâtiments dans un périmètre urbain restreint[113]. Il arrive souvent que des festivals folks à l'étranger engagent des groupes trads québécois. C'est d'ailleurs le revenu principal de plusieurs groupes professionnels, comme « Le Vent du Nord » ou « Genticorum » qui partent en tournée à l'étranger pour jouer dans de tels festivals.

Quelle est l'incidence du contexte de jeu d'un festival sur le répertoire et la façon de jouer des musiciens? Comment le public est-il appelé à participer dans un tel évènement? Parmi la dizaine de festivals spécialisés en musique traditionnelle qui ont lieu au Québec annuellement, le plus connu est sans doute le « Festival Mémoire et Racines ». Je vais donc le prendre en exemple pour explorer davantage ces questions.

1.4.3.3.2 L'exemple du « Festival Mémoire et Racines »

Le « Festival Mémoire et Racines » (ou FMR) se déroule dans le parc Bosco de la municipalité de Saint-Charles-Borromée, non loin de Joliette dans la région de Lanaudière (voir Figure 1 en page 6); il se déroule le dernier weekend de juillet, chaque année depuis 1995. Le festival attire d'année en année de plus en plus de visiteurs, soit près de deux mille à

[113] C'est le cas du festival « Es-Trad » de Québec et, depuis 2011, du festival « La Grande Rencontre » de Montréal.

deux mille cinq cent par jour au cours des dernières années, selon une des organisatrices consultées. L'évènement est précédé depuis quelques années par un « pré-festival » qui consiste en des concerts donnés par quelques artistes invités dans les bars et les salles de spectacle de la ville de Joliette dans les jours juste avant le festival. Le parc Bosco est vaste et ne comprend qu'un bâtiment d'importance, le centre Bosco, où l'on retrouve pendant le festival le quartier général de l'équipe organisatrice, le dépôt d'instruments de musique, les toilettes et les douches publiques et une grande salle qui sert surtout à la danse de figures pendant la soirée. Le site du festival est enclos de deux façons. Une première limite permet de contrôler les entrées et les déplacements de véhicules vers le cœur du festival et les terrains de stationnement. Une deuxième limite, clôturée temporairement pour la durée du FMR celle-là, permet de contrôler les entrées et les déplacements pédestres sur le site même. En plus de l'équipe organisatrice, environ trois cent cinquante bénévoles assurent le fonctionnement du festival[114]. Dans le parc, qui borde la rivière l'Assomption, il est possible aux participants de camper gratuitement hors de l'enceinte du festival ou, pour les artistes et les bénévoles, de camper dans un espace qui leur est réservé à l'intérieur de l'enceinte.

Le site du festival comporte une demi-douzaine de scènes dispersées pouvant accueillir un nombre variable d'artistes et d'auditeurs. Ces scènes sont temporaires et abritées sous des chapiteaux, pour assurer une protection contre le soleil ou la pluie. La scène principale n'est utilisée que les trois soirs du festival. Pendant le jour, toutes les autres prestations des musiciens ont lieu sur les plus petites scènes.

Les musiciens qui participent aux spectacles lors de festivals sont rarement des solistes. Si un nom est mis de l'avant, il ne joue pas seul sur scène. La plupart sont des groupes trads de trois musiciens ou plus. Les musiciens engagés offrent différents types de prestation. Le principal type consiste à jouer pour une longue performance à quelques reprises au cours du festival (type 3). Sur la grande scène, les « grands noms » jouent toutefois plus longtemps que les autres formations, et en dernier. Selon leur contrat, il peut être spécifié qu'un ou plusieurs musiciens d'un groupe se produiront sur divers scènes du festival, lors d'ateliers de démonstrations, aux côtés de musiciens d'autres formations, et même pour la danse qui a lieu au centre Bosco en soirée.

[114] Voir site Web du festival : http://memoireracines.org/

Les grands festivals comme le FMR présentent notamment la caractéristique d'offrir en même temps plusieurs spectacles et de permettre au public de circuler librement d'une scène à l'autre. Si cette diversité est plaisante pour le public qui a l'impression d'en avoir pour son argent, cela impose de nombreux déplacements aux musiciens d'une scène à l'autre, ce qui ajoute une contrainte organisationnelle lorsque le site est vaste.

Tout comme dans le cas des concours de violon, il se passe beaucoup d'autres activités musicales hors de la programmation officielle du festival[115]. Invariablement, il se trouve des musiciens qui ne sont pas engagés pour le festival mais qui sont présents. Les organisateurs du FMR offrent même une mini-scène ouverte où les amateurs qui s'inscrivent sur place peuvent présenter une courte performance pendant le jour (type 2). Sous les chapiteaux, après la fin des spectacles, il se forme spontanément des regroupements de musiciens, incluant parfois certains des artistes engagés, qui « jamment » toute la nuit (type 4). Il se trouve aussi des amateurs prêts à les écouter toute la nuit, même s'il ne s'agit pas d'une prestation formelle. Dans le camping, des petits ilots de musiciens se forment également et jouent et chantent toute la nuit, sauf dans le camping des bénévoles et des artistes où le bruit est interdit après la fin des spectacles de soirée. Étonnamment, certains festivaliers ne vont jamais ou presque jamais voir les spectacles de la programmation. Ils restent au terrain de camping pour manger, boire, jouer de la musique et chanter des chansons dans un esprit de partage communautaire.

1.4.3.4 Le concert en salle

Le concert de musique traditionnelle hors des festivals est un évènement moins remarquable. Il existe très peu de salles de spectacle dédiées uniquement à la musique traditionnelle au Québec, à la façon des « folk clubs » du milieu anglophone. Une des seules salles semblables est celle du CRAPO[116] située dans le village de Saint-Jean-de-Matha, dans la région de Lanaudière. Quelques autres salles dans cette région et dans d'autres régions du Québec accueillent tout de même des groupes de musique traditionnelle à l'occasion. La formule du « House Concert », populaire dans le milieu « folk » au Canada anglais et aux États-Unis, est pratiquement inexistante au Québec. Les maisons de la culture de la Ville de

[115] Ceci n'est pas unique au FMR. Michael Macdonald (2010) a porté une attention particulière au phénomène des activités hors-programmation au festival folk de Winnipeg dans sa thèse doctorale.
[116] Centre régional d'animation du patrimoine oral. Voir http://crapo.qc.ca/

Montréal incluent parfois des spectacles de groupes trads québécois à leur programmation. S'il arrive qu'ils soient sollicités pour jouer en spectacle ou qu'un agent se charge de monter une tournée de spectacles pour eux, les groupes trads qui veulent se produire en spectacle doivent la plupart du temps chercher eux-mêmes une salle propice. L'occasion d'un lancement d'album est souvent un bon prétexte pour se produire en spectacle. Selon la taille de la salle de spectacle et le coût d'entrée, les concerts de musique traditionnelle québécoise en salle de spectacle attirent entre 20 et 300 personnes. Les grandes foules dans ce genre musical sont associées plutôt aux festivals qu'aux spectacles en salle.

Un spectacle complet signifie généralement que les musiciens doivent préparer deux périodes, ou « sets », qui durent de quarante à cinquante minutes chacune et qui comptent plus ou moins une dizaine de suites de pièces ou de chansons chacune. Contrairement à la formule du festival où le temps est souvent strictement limité, le concert permet aux musiciens de parler davantage au public, d'expliquer l'origine des pièces jouées, de raconter des histoires et des expériences des membres du groupe, de conter des blagues tout en réaccordant leurs instruments, etc. Bref, c'est l'occasion d'établir un contact plus intime avec un public qui porte en général toute son attention sur les musiciens et ce qu'ils offrent comme performance. Certaines salles sont aussi des bars, et le public peut y être plus bruyant, ce qui n'est pas toujours apprécié des musiciens ou de certains des spectateurs. Le climat plus intime d'un café ou d'un petit bar est propice à de nombreuses interactions vocales entre les musiciens et le public, qui compte immanquablement des connaissances des musiciens. Dans une salle de spectacle de type auditorium, ces interactions restent plus limitées. En tant qu'évènement de musique traditionnelle québécoise, le concert présente une importante contradiction : si l'on excepte la chanson, on y joue surtout de la musique à danser, mais il y a rarement de la place pour danser ou l'occasion de le faire.

1.4.3.5 La session

1.4.3.5.1 Définition et historique

Aussi parfois appelée « jam trad », la session est un évènement musical dans lequel le principal type de prestation du musicien consiste à jouer en groupe mais sans préparation préalable de ce qui sera joué (type 4), contrairement à ce qui se passe lors du spectacle d'un groupe trad ou d'une participation à un gala. Il s'agit le plus souvent de rencontres régulières,

hebdomadaires ou mensuelles par exemple, de musiciens traditionnels dans un lieu public, habituellement un bar. Dans ce cas, les musiciens présents sont souvent des participants réguliers, bien qu'il y ait des visiteurs occasionnels. Il se crée au fil du temps un répertoire commun et récurrent parmi les habitués. Malgré ce côté presque prévisible de la session, il y a toujours un élément de surprise. Ce peut être qui sera présent, qui jouera, ce qui sera joué ou ce qui s'est passé dans la semaine. C'est ce qui fait qu'il n'existe jamais deux sessions identiques. Des sessions ont lieu aussi lors de festivals, après un spectacle ou un lancement de disque, et sur invitation lors de fêtes privées[117]. Dans tous les cas cependant, les sessions sont autant des activités sociales que musicales; leur fonction sociale est très importante. Certains musiciens peuvent être présents pendant des heures mais ne joueront que quelques minutes, préférant discuter avec des amis tout en buvant ou en mangeant.

La formule de la session s'est développée dans les années 1940 en Angleterre chez les immigrants irlandais qui se rassemblaient dans les pubs. Elle a fait boule de neige à plusieurs endroits dans le monde. Ce type de prestation dans la musique traditionnelle irlandaise a fait l'objet de quelques recherches et de plusieurs livres[118]. Hutchinson (1997) a réalisé dans sa thèse de doctorat une description d'une session privée. Au Québec, je me rappelle qu'au début des années 1980 à Montréal, le répertoire québécois était joué à travers les sessions de musique irlandaise, tout comme le répertoire écossais d'ailleurs. La première session privilégiant le répertoire québécois de musique traditionnelle à Montréal date du milieu des années 1980. Dans les villes de Québec et de Joliette, les sessions de musique traditionnelle québécoise dans un bar ont aussi commencé à la même époque. Les sessions dans les bars ont tendance à ne pas rester au même endroit à long terme. D'après mon expérience, après cinq à dix ans, il y a souvent un déplacement vers un autre établissement.

1.4.3.5.2 Le rôle de l'hôte de session

Tout comme la veillée de danse a son calleur, la session a souvent son hôte (ou ses hôtes) en charge de l'animation. L'hôte, un musicien lui-même, veille à ce qu'il y ait de la musique qui soit jouée. Il amorce souvent les suites de pièces et s'assure, en principe, que la plupart des musiciens présents ont l'occasion de participer. Contrairement aux autres musiciens présents,

[117] Les sessions qui permettent la plus belle expérience musicale pour les musiciens sont, d'après moi, celles qui se déroulent dans un contexte privé, bien qu'il y ait alors souvent moins de public pour encourager les musiciens.

[118] Par exemple, « Field Guide to the Irish Music Session » par Barry Foy (2009). La question de l'étiquette des sessions y est abordée de façon humoristique.

l'hôte est rémunéré. Toutefois, les participants obtiennent souvent une réduction sur le prix de la bière, le liquide le plus couramment bu lors de ces évènements. Il y a autant de vision du rôle de l'hôte qu'il existe d'hôtes de session. Pour certains, ce n'est qu'un moyen de se procurer un revenu; leur animation est alors minimale. Pour d'autres, il s'agit d'une façon de briller en public[119]. L'hôte veille en général à intégrer des pièces standard dans les suites jouées pour favoriser la participation d'un grand nombre de personnes. Il arrive toutefois qu'un musicien exceptionnel de passage ou qu'un autre qui ne comprend pas ou ne recherche pas l'atmosphère de partage, prenne la vedette pendant un certain temps de la soirée.
Comment les sessions de musique traditionnelle québécoise se distinguent-elles des sessions de musique d'autres traditions apparentées? Quelle est l'importance de l'hôte de session dans ces sessions. Je vais prendre ici l'exemple d'une session au bar « Vices et Versa » de Montréal pour répondre à ces questions.

1.4.3.5.3 L'exemple d'une session au bar « Vices et Versa »

Des sessions de musique traditionnelle québécoise se tiennent depuis 2004 au bar « Vices et Versa » sur la rue Saint-Laurent à Montréal, tout juste à côté du quartier de la Petite Italie. Des sessions hebdomadaires ont lieu le mardi soir de septembre à mai en cet endroit. Une session typique débute officiellement vers 21 h et se poursuit jusqu'à 1 h du matin ou même parfois plus tard. Cette session compte deux hôtes, habituellement un violoneux ou une violoneuse et un guitariste. Pendant la saison 2010-2011, ces hôtes étaient Véronique Plasse, une violoneuse dans la jeune trentaine qui enseigne le violon à l'école « Jeunes musiciens du monde », et son comparse Jean Desrochers, un guitariste aussi dans la trentaine, actif dans plusieurs genres de musique. Ils arrivent peu de temps avant le début de la session. Jean place des chaises en cercle dans la section réservée aux musiciens pour la soirée et installe au milieu de ce cercle une planche qui servira aux gigueurs qui pourraient se présenter et aux tapements de pied que lui ou d'autres ne manqueront pas de faire au cours de la soirée. Certains musiciens arrivent aussi en avance pour être certain d'avoir une place car l'endroit est souvent bondé. Après les conversations de départ usuelles et une fois les musiciens et musiciennes assis avec un verre de bière à proximité, c'est le temps d'accorder les instruments. Puis la session commence. L'hôtesse entame un premier reel, souvent une pièce facile qu'elle sait que la plupart des musiciens connaissent, d'autant plus qu'il y a souvent des

[119] J'ai été témoin récemment d'une session de musique irlandaise en Bretagne où l'hôte ne jouait que son propre répertoire de pièces rares, sans aucune considération pour la douzaine de musiciens présents. Ce genre de performance soliste n'est pas la norme car le but premier est de pouvoir participer et de partager la musique.

musiciens moins expérimentés au tout début de la session. Ceux qui la savent commencent à jouer, accompagnés du guitariste. À ce stade de la soirée, on entend surtout des violons et un ou deux accordéons. Les joueurs d'harmonica et de guimbarde restent souvent plus discrets et se tiennent dans un deuxième cercle. Il y a parfois une ou deux flûtes et un banjo ou une mandoline. Après cinq ou six répétitions de la même pièce et juste avant de la finir, « Véro », comme l'appelle les habitués, crie le nom de la prochaine pièce qu'elle propose de jouer. Si les autres musiciens ont entendu son appel et que plusieurs connaissent la pièce, la transition se fait aisément et le volume sonore collectif ne diminue que pendant un court laps de temps. Le même phénomène se répète pendant toute cette première série de pièces qui peut durer de vingt à trente minutes. Après une brève pause, accompagnée parfois de soupirs de soulagement ou de satisfaction, une deuxième série de pièces est amorcée. L'hôte peut demander à quelqu'un d'autre de lancer une suite de pièces ou, pendant un set, faire signe à quelqu'un du groupe de commencer une prochaine pièce de son choix. Il y a donc possibilité parfois de courte prestation en solo (type 2). Les hôtes de la session prennent une pause à tour de rôle. Si les deux s'absentent en même temps, il peut y avoir quelques minutes où personne ne jouera ou bien un autre musicien partira une suite de pièces. De 22 h à 23 h, c'est souvent la partie de la soirée la plus intense. Les gens venus boire, jaser, écouter la session ou simplement se baigner dans l'ambiance créée sont nombreux, et il est souvent difficile de se déplacer dans le bar. À un moment de la soirée, la session atteint un espèce d'apothéose qui peut durer quelques minutes; une sensation de cohésion et de synergie est alors ressentie par les musiciens et les auditeurs présents. Souvent, plus tard dans la soirée, après minuit par exemple, après le départ des « débutants », alors que les hôtes sont plus ou moins actifs, la session prend un deuxième souffle grâce à des musiciens qui veulent jouer du répertoire moins courant.

Les sessions de musique traditionnelle québécoise du « Vices et Versa » diffèrent des sessions de musique irlandaise, selon mon expérience. Si, dans une session de musique irlandaise, la pratique habituelle consiste à jouer un suite de trois pièces, trois fois chacune, il n'est pas rare dans la session québécoise d'enfiler une douzaine de pièces et de les jouer cinq, six ou sept fois chacune, le temps de créer une ambiance et de bien sentir la pièce. Font exception, les valses et les pièces rares qui sont peu connues et qui donc favorisent moins la participation; elles sont jouées deux ou trois fois seulement. La session québécoise diffère aussi de la session du Cap Breton où il est plus courant de jouer chacun à son tour et de faire

un « massed fiddler » (jeu en groupe) à la fin d'une soirée avec des pièces sur lesquelles on se sera entendu ou qui auront été proposées par un leadeur. Au sein des sections régionales de Réseau Québec Folklore (anciennement l'AQLF), cette dernière formule est également populaire mais, selon les régions, le genre de session que j'ai décrit pour le bar « Vices et Versa » peut aussi se produire.

1.4.3.6 L'école et le camp musical

1.4.3.6.1 Du cadre traditionnel au cadre actuel

Traditionnellement, l'apprentissage d'un instrument se faisait souvent en milieu familial, d'un père à son fils ou d'un oncle à son neveu, par exemple. Toutefois, dans certaines familles, cette transmission n'était pas favorisée; le violon, s'il y en avait un dans la maison, était caché et la pratique instrumentale des jeunes n'était pas encouragée. En effet, cette dernière était associée souvent à une mauvaise vie : consommation d'alcool, coucher tardif, etc. La désapprobation du clergé envers la danse et la musique qui la soutenait n'était pas étrangère à cette attitude des parents. Mais on peut se demander si, à l'occasion il ne s'agissait pas d'une stratégie pédagogique inverse. En effet, pour l'enfant à qui il était interdit de jouer du violon, il devenait tentant d'aller essayer l'instrument en cachette. Les histoires de ce genre abondent, et pas seulement dans la tradition québécoise[120]. Un de mes informateurs, Yvon Mimeault, raconte comment il a vécu toute son enfance sans même savoir que son père savait jouer du violon et les inquiétudes de ses parents quand ils ont su que le jeune Yvon avait commencé à jouer par lui-même lors d'un séjour dans un camp de bûcherons.

En marge de cet apprentissage en milieu familial, il y a eu probablement dans le passé des maîtres pour enseigner la pratique musicale traditionnelle, ou à tout le moins du répertoire, même en milieu rural. Le violoneux André Alain de la région de Portneuf a ainsi appris plusieurs pièces du quêteux William Tremblay tout comme le violoneux Henri Landry de l'Estrie en a appris du quêteux Thomas Pomerleau. L'autodidactie a aussi été jusqu'à récemment un phénomène important au Québec comme je l'ai expliqué dans mon mémoire de maîtrise (Duval 2008 : 100). L'apprentissage organisé de la musique traditionnelle québécoise demeure un phénomène relativement récent. Depuis les années 1980, Réseau-folklore propose dans plusieurs régions des cours d'apprentissage d'un instrument. Parfois, dans le cadre de

[120] Voir par exemple Ornstein (1985 : 25) pour l'histoire du violoneux Louis Boudreault ou encore l'histoire que le flûtiste irlando-américain Mike Rafferty raconte sur son CD *Speed 78* à propos de son apprentissage à la cornemuse.

festivals, des cours ou des classes de maître sont prévus à la programmation. Certains cégeps, comme ceux de Joliette et de Drummondville, offrent des cours de pratique instrumentale traditionnelle québécoise. Finalement, la SPDTQ a ouvert à Montréal son « École des arts de la veillée » en 1998. Un autre contexte d'apprentissage est celui du camp musical. Depuis quelques années, un camp de violon traditionnel québécois, sur le modèle des « fiddle camps » américains, est proposé durant la semaine qui précède ou suit le FMR dans la région de Lanaudière. Il semble connaître un succès croissant d'année en année. Il s'opère donc peu à peu depuis quelques dizaines d'années une certaine formalisation de l'apprentissage de la musique traditionnelle au Québec.

1.4.3.6.2 Exemple d'enseignement à l'École des arts de la veillée

En quoi l'enseignement de la musique traditionnelle québécoise diffère-t-il de l'enseignement musical habituel? Comment se réalise-t-il? Quels sont les méthodes et outils pédagogiques utilisées? Je vais donner comme exemple de prestation dans un cadre d'enseignement et d'apprentissage celui de mon expérience personnelle d'enseignement de la flûte à l'École des arts de la veillée de la SPDTQ de 2007 à 2009. J'enseignais à un groupe de trois à cinq élèves adultes qui, pour la plupart, ne possédaient que des bases très limitées en musique. Le cours se déroulait de 20 h 00 à 21 h 30 pendant la semaine, dans un local adjacent au bureau de la SPDTQ, au centre Marie-Gauvreau, un centre communautaire situé sur la rue Jean-Talon, à Montréal. À l'heure du début du cours, mes élèves et moi nous installions sur des chaises autour d'une table. Je commençais par leur faire réaliser des exercices de respiration, question de les détendre et de leur faire développer leur capacité respiratoire pour la flûte. Puis, je présentais et jouais les pièces que j'allais leur enseigner au cours de la soirée, soit normalement deux pièces, qu'ils enregistraient chacun au moyen d'une enregistreuse. Je jouais les pièces une fois à pleine vitesse, une fois lentement. Auparavant, je leur expliquais d'où venaient les pièces, du répertoire de quel porteur de tradition elles provenaient et sur quels disques on peut entendre les pièces en question, le cas échéant. J'amenais aussi toujours une transcription des pièces mais je ne la leur donnais que plus tard au cours de la séance, car le but était d'apprendre les pièces à l'oreille d'abord. À l'occasion, certains élèves me demandaient d'enseigner une pièce en particulier.

L'apprentissage d'une pièce se faisait par imitation à l'aide d'une combinaison de signaux visuels et auditifs. Certains élèves se fiaient seulement à leur oreille tandis que d'autres

devaient absolument voir mes doigts. Pour aider ces derniers, je levais d'ailleurs mes doigts au-dessus des trous de la flute davantage que je ne le fais normalement. En partant du début de la pièce, je jouais lentement un court passage que les élèves répétaient sur leur propre instrument. Je jouais un second court passage, qu'ils répétaient aussi. Puis, je reprenais du début en jouant les deux passages consécutivement. Ils répétaient et je jouais en même temps qu'eux. Si un élève buttait sur une ou quelques notes, je lui demandais de répéter seul le passage devant les autres. Et ainsi de suite jusqu'à ce que la première section d'une pièce soit apprise. Rendu à ce point, nous jouions tous ensemble cette première section de nombreuses fois jusqu'à ce que l'ensemble du groupe la joue assez bien. La deuxième section de la pièce était apprise de la même façon et toute la pièce était répétée à vitesse lente plusieurs fois. La deuxième pièce était apprise de la même façon.

Après cette première étape d'apprentissage de la base mélodique des pièces, je procédais à l'enseignement d'éléments stylistiques et à l'ajout d'éléments d'expression musicale. Je leur distribuais la partition à ce moment pour qu'ils puissent y indiquer des marques et des aide-mémoire. Je précisais des passages où je favorisais une certaine articulation. Je leur indiquais où placer des ornements. Je leur parlais de swing et de vitesse. Nous jouions de nouveau la pièce (ou les pièces si elles constituaient une suite) en intégrant ces nouveaux éléments et en essayant d'augmenter la vitesse d'exécution. Dans les vingt dernières minutes du cours, nous révisions les pièces apprises au cours des semaines précédentes. Parfois, je leur demandais de jouer ces autres pièces en solo ou l'un après l'autre.

Cet exemple est assez typique de l'enseignement de la musique traditionnelle que j'ai pu observer ailleurs. Au fil des ans, j'ai moi-même participé à plusieurs reprises en tant qu'élève à des ateliers ou à des cours dans différents festivals, soit au violon ou à la flute, tant en musique québécoise, qu'écossaise et irlandaise. J'ai aussi participé en 2010 à un stage organisé par le CQPV destiné aux professeurs de musique traditionnelle, ce qui m'a permis de valider que ma pratique d'enseignement est assez semblable à celle d'autres professeurs sur d'autres instruments. Certains professeurs demandent à leurs élèves de chanter les mélodies avant de les jouer sur leurs instruments, ce qui renforce la rétention et facilite le transfert à l'instrument. Dans les cours qui s'adressent aux débutants, on consacre évidemment plus de temps aux aspects techniques du jeu : tenue de l'instrument, posture, etc. À l'inverse, dans les cours d'élèves avancés, on passe plus de temps sur les aspects stylistiques et l'expression

musicale. La différence fondamentale avec l'enseignement d'autres genres de musique, comme le classique ou même le pop, est l'importance secondaire de la partition tout au long du processus d'apprentissage.

1.4.4 Les autres évènements

Les autres évènements en musique traditionnelle québécoise englobent presque tous les types de prestation. Les journées ou les soirées folkloriques annoncées dans les pages de *Québec Folklore* incorporent la possibilité de jouer pour faire danser, de jouer de courtes ou moyennes prestation, de jouer en groupe et, parfois, d'apprendre ou d'enseigner.

Les fêtes privées utilisent souvent le prétexte d'un anniversaire pour rassembler des musiciens traditionnels. Certaines fêtes annuelles ont lieu au même moment chaque année et sont véritablement de mini-festivals par leur ampleur (p.ex. le « festival de la tapette à mouche » chez l'accordéoniste Sylvain Rondeau à St-Amable le weekend de la fête du travail). Si les fêtes privées auxquelles j'ai participé mettent souvent l'emphase sur le fait de jouer en groupe, il n'est pas rare qu'il y ait occasion de jouer pour faire danser soit des danses de figures ou de la gigue. De plus, deux musiciens peuvent trouver un endroit plus tranquille pendant quelques minutes pour s'enseigner l'un à l'autre une ou plusieurs pièces.

1.4.5 Sommaire et conclusion sur les contextes de jeu

Le Tableau XIV reprend les évènements, les types de prestation et les lieux expliqués plus haut en indiquant toutes les possibilités de correspondances entre ces trois éléments. Un X majuscule et une case ombragée indiquent la correspondance dominante.

Tableau XIV – Contextes de jeu avec leur correspondance de type de prestation et de lieux

Types d'évènements	Types de prestation					Lieux				
	Faire danser	Courte prestation en solo avec accompagnement	Longue prestation en solo ou en groupe	Jeu collectif spontané	Prestation d'enseignement ou d'apprentissage	Salle de spectacle	Salle communautaire	Bar	Extérieur	Maison privée
Veillée de danse	X	x	x	x			X	x	x	X
Concours et gala	x	X		x	x	x	X			
Festival	x	x	X	x	x	x	x	x	X	
Concert en salle	x	x	X			X	x	x	x	x
Session	x	x		X	x		x	X	x	X
Journée/soirée folklorique	x	x	x	x	x	x	X			
École/camp/stage	x	x	x	x	X		X		x	

On remarque que certains contextes sont plus exclusifs en termes de types de prestation qu'ils peuvent occasionner ou de lieux où ils peuvent se dérouler. Les lieux les plus ouverts, soient l'extérieur et les salles communautaires sont ceux qui sont les plus propices à de nombreux types de prestation. Globalement la plupart des contextes de jeu, sauf peut-être celui du concert en grande salle de spectacle, semblent propices pour recréer l'idée de la veillée d'antan; les aspects de participation communautaire qu'on associe au cadre traditionnel se trouvent réunis, remis au gout du jour tant pour les musiciens que pour les autres participants. Le violoneux Éric Favreau, un de mes informateurs, est un observateur de longue date de la scène musicale traditionnelle au Québec. Dans un article qu'il a rédigé pour le bulletin Mnémo, il fait le point sur tous ces types de prestation qui sont autant d'occasions de rencontres :

> «Jouer pour faire danser a permis à la musique traditionnelle de se perpétuer dans des contextes de plaisir, de délivrance, de coupure du quotidien. Pas étonnant que

> plusieurs furent intéressés à s'y mettre ! Si cette relation très étroite entre musique et danse disparait peu à peu il n'en demeure pas moins que les contextes dans lesquels l'on retrouve la musique traditionnelle aujourd'hui demeure dans le même ordre d'idée. Il s'agira très souvent de contexte de rencontre. De ces rencontres, tant aujourd'hui qu'autrefois, naissait alors une création collective dictée au rythme de la musique et où les gens se reconnaissent entre eux. » (Favreau 2008)

Historiquement, certains contextes de jeu ont perdu de l'importance (p.ex. le concours de violoneux) tandis que d'autres en ont gagné (p. ex. la session). Si la mise en vedette des musiciens trouve toujours des contextes de jeu multiples pour se réaliser, la dimension de participation collective prend le pas sur la compétition dans d'autres contextes. Ces changements ont sans doute un impact sur les répertoires, leur transmission et la façon de vivre la musique. J'examinerai au chapitre trois l'impact des contextes de jeu sur le jeu de pièces asymétriques.

1.5 Conclusion du chapitre sur la musique traditionnelle du Québec

La musique traditionnelle québécoise apparaît au terme de ce premier chapitre comme une tradition musicale spécifique dont j'ai pu dresser un portrait d'ensemble assez précis. La perspective diachronique en sept parties a permis de démontrer que cette tradition, si elle est issue en partie d'emprunts et d'adaptations en provenance d'autres traditions musicales, est, en grande partie, une combinaison singulière de développements, de sélections, de créations, ayant eu lieu sur une période de plus de deux cent ans, à travers des évènements politiques, des mouvements sociaux, des us et des coutumes propres au Québec tant urbain que rural. Comme jamais auparavant, en explorant les caractéristiques du répertoire, il a été possible de prouver que la création domine par rapport aux emprunts dans cette tradition. Enfin, l'examen des contextes de jeu et des styles instrumentaux a révélé que, si les différents contextes où est jouée cette musique sont partagés avec d'autres traditions musicales apparentées, les styles instrumentaux, ont tendance eux à se démarquer de ceux des autres traditions, notamment par l'utilisation de certains instruments et par l'articulation et l'art de la variation. Bref, il s'agit à n'en pas douter d'une tradition unique, avec son expression musicale propre. Il est toutefois un des aspects fondamentaux de cette musique que je n'ai pas encore abordé, ou si peu, soit celui des pièces asymétriques, de leur jeu et de leurs enjeux, ce qui constituera l'essentiel des deux prochains chapitres.

2 Les pièces asymétriques et les asymétries

Le présent chapitre est divisé en trois grandes sections. Dans la première, je fais un survol de la littérature ethnomusicologique à propos des pièces asymétriques dans différentes traditions musicales. Cette première étape essentielle à toute recherche consiste donc à dresser le bilan de ce qui a été fait et écrit par d'autres chercheurs. Dans la deuxième section, je détaille ma typologie et présente une analyse musicale qui porte sur les pièces asymétriques dans la tradition musicale du Québec. Dans ce sens, cette seconde partie constitue ma contribution au domaine, principalement sous l'angle musicologique. Enfin, dans la troisième section, j'examine l'existence de pièces asymétriques dans diverses traditions musicales autres que celles du Québec, soient des musiques traditionnelles apparentées en Europe et en Amérique du Nord. Cette dernière section vise à mettre en perspective, d'une part, les pièces asymétriques comme éventuel élément d'une spécificité québécoise et, d'autre part, l'importance de l'écrit dans la représentation et la diffusion des pièces asymétriques dans ces autres traditions musicales.

2.1 Les pièces asymétriques dans la littérature ethnomusicologique

Dans la première section de ce chapitre, j'expose et propose un regard critique sur les écrits qui ont abordé directement ou indirectement la question des pièces asymétriques et de leur performance dans la littérature ethnomusicologique. Comme peu d'écrits sur le sujet traitent spécifiquement de la musique traditionnelle québécoise, il s'est avéré important d'examiner ce qui s'est fait dans les traditions musicales apparentées en Amérique du Nord[121]. Dans chaque cas, l'auteur est présenté ainsi que l'essentiel de ses travaux sur la question; puis j'indique ce qui semble pertinent pour ma recherche, en précisant les limites et les lacunes de ces sources.

2.1.1 Écrits généraux

Ce qui caractérise ce premier groupe d'articles et de publications est le fait que les auteurs n'ont mentionné la question des pièces asymétriques que brièvement ou indirectement, ou même, ont omis d'aborder cette question alors qu'elle eut pu ou dû l'être, soit parce qu'ils jugeaient ces pièces marginales ou de peu d'intérêt.

[121] Je n'ai trouvé que très peu de documents ethnomusicologiques sur les pièces asymétriques dans les diverses traditions musicales ailleurs dans le monde. Les quelques références sur des traditions musicales européennes seront mentionnées dans la troisième section du présent chapitre.

2.1.1.1 Barbeau et les « Veillées du bon vieux temps »

Marius Barbeau (1883-1969), premier anthropologue et ethnologue québécois, est surtout connu pour son travail dans le domaine de la chanson et du conte traditionnel canadien-français. Il s'est intéressé de façon marginale à la musique traditionnelle instrumentale, même s'il a grandi entouré de cette musique, car son père était violoneux dans la région de la Beauce, près de la ville de Québec. Dans la plaquette intitulée « Veillées du bon vieux temps » parue en 1920, Barbeau présente le verbatim de deux soirées nostalgiques qu'il a lui-même organisées à Montréal, au printemps de 1919, pour faire connaître les arts traditionnels du conte, de la chanson et de la musique traditionnelle instrumentale à un public montréalais distingué. Les pages 83 à 93, consacrées aux prestations des musiciens « du terroir » invités, contiennent les transcriptions de dix pièces instrumentales variées : cotillons, gigues, reels, versions canadiennes de pièces écossaises et une fantaisie imitative intitulée « La disputeuse ». Il s'agit à ma connaissance des toutes premières transcriptions de musique traditionnelle instrumentale québécoise[122]. Bien que sept des dix pièces présentées soient asymétriques selon la définition que j'ai présentée en introduction, Barbeau ne fait aucun commentaire à ce sujet. Cela pourrait être attribué au fait que les pièces asymétriques paraissaient si naturelles à Barbeau, les asymétries étant courantes dans la chanson, qu'il ne voyait pas la pertinence ou l'importance de souligner cette particularité. Enfin, puisqu'il n'était pas lui-même un musicien accompli, il n'avait peut-être que peu ou pas conscience des asymétries.

Il est dommage que Barbeau n'ait pas consacré la même énergie et la même rigueur analytique à la musique instrumentale qu'à la chanson traditionnelle. Même dans le domaine de la chanson, il a peu commenté les mélodies utilisées, sinon pour en aborder un peu l'aspect modal (Barbeau 1944), préférant se concentrer sur les textes. Un examen minutieux des milliers d'articles et de notes de recherches de Barbeau révèlerait peut-être quelques travaux sur la musique instrumentale réalisés à partir de ses collectes ou de celle de son collègue Edouard-Zotique Massicotte; cet examen reste toutefois à faire et dépasse le cadre de la présente recherche.

[122] Il existe quelques rares manuscrits de musiciens anglophones ainsi que des adaptations de chansons folkloriques pour la danse publiées au cours du XIXe siècle au Québec, mais aucune collection de musique de danse traditionnelle n'a été publiée.

2.1.1.2 Bayard et les pièces asymétriques en tant que membres des « *tune families* »

Samuel Preston Bayard (1908-1997), folkloriste, ethnomusicologue, a collecté des pièces auprès de violoneux et de joueurs de fifres de la Pennsylvanie et du nord de la Virginie de l'Ouest, de 1928 à 1963. Son apport de recherche est considérable étant le concepteur des « *tune families* » ou « *melodic families* »[123]. Il a d'abord théorisé ce concept pour ensuite l'appliquer à l'étude des airs de chanson des traditions britannique et anglo-américaine (Bayard 1950). Puis, dans son œuvre maîtresse, « Dance to the Fiddle, March to the Fife » (Bayard 1982), il s'est appliqué à organiser les pièces de marche et de danse qu'il a recueillies en 651 groupes de parenté mélodique, identifiant, quand il le pouvait, une ou plusieurs mélodies semblables en provenance de Grande-Bretagne et d'Irlande qu'il posait alors comme origine possible des variantes américaines. Tout au long de ce travail colossal, il a souvent rencontré et présenté des variantes asymétriques des pièces collectées.

Dans les pages liminaires de son premier ouvrage, intitulé « Hill Country Tunes » (Bayard 1944), il fait ce qui est probablement la première remarque de la part d'un ethnomusicologue américain au sujet des pièces asymétriques :

> « Often, in playing, a fiddler shortens the final bar of the first part in his haste to go on to the second. This practice, called « cutting », is frowned upon by the better performers. Of course it upsets the even rhythm characteristic of our dance tunes. »
> (Bayard 1944 : xxi)

Cette remarque est riche à plus d'un titre. Premièrement, on y apprend qu'il existe un terme émique pour décrire un type d'asymétrie, le « *cutting* ». Deuxièmement, il attribue ce type d'asymétrie à l'impatience et, indirectement, à la médiocrité du musicien. Troisièmement, Bayard souligne que la pratique de supprimer des temps à la fin d'une partie est mal acceptée par certains musiciens qu'il estime « meilleurs », ce qui illustre des attitudes variées face aux asymétries chez les musiciens auprès desquels il a collecté des pièces. Quatrièmement, il commente le pourquoi de cette attitude : cela bouleverse le « rythme égal », la symétrie de la pièce, ce qui constitue vraisemblablement chez lui, un critère esthétique. Cinquièmement, il fait appel à une raison quasi patriotique en parlant de « nos » pièces de danse; en fait, il excuse chez les « meilleurs » musiciens, la tendance à dénigrer l'asymétrie, faisant ainsi de ces

[123] Qu'il définit de la manière suivante : « a group of melodies showing basic interrelation by means of constant melodic correspondence, and presumably owing their mutual likeness to descent from a single air that has assumed multiple forms through processes of variation, imitation and assimilation » (Bayard 1950).

derniers, les gardiens d'un répertoire « pur », conforme aux critères canoniques tels que perçus chez Bayard.

Les transcriptions de Bayard sont, on le suppose[124], fidèles. En effet, ce chercheur ne semble pas avoir tenté de rectifier les mélodies qu'il a transcrites, comme les collecteurs et éditeurs de collections de pièces de danse et de chansons des XVIIIe et XIXe siècles le faisaient souvent sans scrupules[125]. Nous trouvons donc quelques exemples de pièces asymétriques dans son premier ouvrage (Bayard 1944), soit cinq sur 95. Comme en témoigne ces deux commentaires accompagnant des pièces de la collection, Bayard se montre une fois hésitant et une fois implacable dans son jugement des asymétries : il s'agit pour lui d'erreurs, d'altérations (*corruptions*) dans la transmission des pièces car, à son avis, les pièces ont nécessairement préexistées en une version carrée, même si on ne la connaît pas.

> « Its slight rhythmic irregularity (the bar in 6/4 time) is probably due to corruption. Such irregularities are fairly frequent in versions played by western Pennsylvania folk musicians. » (Bayard 1944 : 4)

> « The single bar in 9/8 time unbalances the tune, and clearly indicates corruption somewhere along the line of transmission. It seems obvious that the tune, like many others, was constructed in two parts of equal length, each part concluding with the same cadential strain. » (Bayard 1944 : 93)

Toujours dans « Hill Country Tunes », Bayard relève, outre le « *cutting* », quelques autres types d'asymétries et de transformations rythmiques, sans toutefois les classer en catégories ni en faire une typologie. À propos d'un déplacement de la pulsation dans une version du reel « Paddy on the Turnpike », il signale que c'est « *quite unusual* » (Bayard 1944 : 31). Pour la signaler, il emploie une indication métrique mixte, soit 4/4-5/4, ce qui n'est pas rigoureusement exact, puisque la pulsation se fait à la blanche plutôt qu'à la noire dans ce type de pièces[126], si elles sont notées à la croche. Bayard estime que l'aspect rythmique prédomine sur l'embellissement des mélodies par des ornements chez les musiciens qu'il a observés, attribuant le premier à l'influence anglaise et le second à l'influence « gaélique » (irlandaise et écossaise) (Bayard 1944 : 79). Il s'agit là d'un trait que l'on retrouve dans la musique

[124] Bayard n'a pas enregistré sur disque les résultats de ses premières collectes. Il transcrivait tout de mémoire, ce qui laisse quand même quelques doutes sur la qualité des transcriptions et rend impossible toute vérification.
[125] Je reviendrai sur cet élément dans les prochaines sections de ce chapitre.
[126] C'est le même problème que pour la transcription des rythmes aksak traitée par Braioliu dès 1951 et plus récemment par Kvifte (2007). L'introduction de décimale pourrait à mon avis régler ce problème : par exemple, 2/2 puis 2.5/2.

traditionnelle au Québec. Dans « Dance to the Fiddle, March to the Fife » (Bayard 1982), Bayard présente plusieurs variantes asymétriques qui s'inscrivent dans diverses familles de mélodies. Bien que près de 40 ans se soient écoulés depuis la publication de son premier recueil de pièces issu de collectes, son opinion sur les pièces asymétriques n'a pas changé :

> « Our version B shows the omission of a half-measure in the first strain – of which the player seemed quite oblivious. Such irregularities, by no means rare, completely upset the expected bisymmetry of a dance air, of course. » (Bayard 1982 : 231)

Même s'il note l'indifférence du musicien face à « l'omission » ainsi que la fréquence du phénomène, cette citation ne permet pas de conclure si l'asymétrie représentait pour Bayard le résultat d'un acte conscient ou inconscient chez le musicien en question. Pourtant, dans *Prolegomena* en 1950, il laisse place à l'idiosyncrasie des chanteurs pour modifier les airs à leur guise :

> « I take it to be inevitable that folk artists will alter tunes learned and transmitted by ear in the direction of the idiosyncrasies of music-making most habitual and familiar to their ears and congenial to their acquired artistic tastes…We actually do not know what proportion of this variation is unconscious or involuntary, and how much is conscious or intentional. In some folk singers we seem to see mere repeaters, unaware of their few slight variations, and to some degree mechanical; in others we apparently are face to face with artists playing with their material, and expanding upon it all the resources of their inherited traditional knowledge and aptitude » (Bayard 1950 : 17).

Il fait ensuite la liste des types de variations qu'il a observées. La troisième et la huitième se rapportent particulièrement aux asymétries :

> « Third: A marked alteration in rhythm, and a contraction or prolongation of tune-line or phrase. Tune-lines may be altered to suit the varying number of syllables or main accents in lines of verse; and may thus present the appearance of having been either "drawn out" or "telescoped". » (Bayard 1950 : 17)

> « Eight: Corrupt rendition, the result of faulty learning and bad performance of a tune. Corruption we can actually see only when it thoroughly upsets the balance and coherence of a tune. But it may also give occasion for redeeming re-creation. In a process like that, however, any tune may conceivably be varied so much that its original features may be lost, and another tune evolved. » (Bayard 1950 : 19)

Pour Bayard, les points d'une mélodie qui peuvent être davantage objet de variations se trouvent au tout début, à la toute fin et à la fin de la première moitié d'une section ou à la cadence médiane. Toutefois, la variation ne correspond qu'à l'un des procédés qui mènent à l'apparition de mélodies modifiées. Il propose trois autres mécanismes qui s'ajoutent à la

variation, soit la diffusion, la composition et la fusion de sections de différentes pièces en une nouvelle pièce :

> « We are left in an ignorance of the past of our folk music which prevents us from being able to decide between the alternatives of dispersion plus variation; independent invention plus assimilative variation; and (deliberate or unconscious) tune-merging plus variation, in any attempt to account for the features displayed by some of our airs. » (Bayard 1950 : 29)

Bayard distingue chez les violoneux la musique jouée lors de danse et celle qui est destinée à l'écoute. Il constate une grande liberté dans le célèbre reel « The Flowers of Edinburgh » :

> « Our group of variants illustrates very well the interesting sorts of slight alteration to which a well-known tune like this is liable at the hands of different local players; but it will be noticed that only Sets A and E are completely regular: all the rest have some slight irregularities, practically guaranteeing that those versions were not mainly remembered for the sake of being played at dances, but were treated more freely by players because the piece was a well-liked one. » (Bayard 1982 : 327)

Bayard semble déduire que plus une pièce est connue et jouée par un grand nombre de musiciens, plus ceux-ci prennent la liberté d'en créer des variantes asymétriques. Il pense toutefois que cela les rend impropres pour la danse (ce qu'il ne documente pas par ailleurs) et il les classe dans la catégorie des pièces à écouter. Il signale (Bayard 1982 : 479) une tendance fréquente chez les violoneux américains observés à finir les pièces sur la tonique et à rectifier, selon leur entendement, des pièces dont les versions de Grande-Bretagne et d'Irlande finissent sur le deuxième, le troisième ou le sixième degré, par exemple. D'après mes observations, cette tendance qui se retrouve aussi au Québec pourrait expliquer quelques asymétries, un rapprochement que Bayard ne fait pas.

Mes analyses[127] montrent que plusieurs types d'asymétries relevés dans le répertoire québécois se retrouvent dans les transcriptions de Bayard. Ce dernier n'a toutefois entrepris aucune tentative d'identification et de catégorisation de ces asymétries. Bref, si Bayard n'a pas approfondi le phénomène des pièces asymétriques dans la musique instrumentale, il a le mérite de ne pas l'avoir occulté, comme l'ont fait d'autres collectionneurs de sa génération (p. ex., Ford 1965).

[127] J'en présenterai plus de détails dans la troisième section de ce chapitre.

2.1.1.3 Spielman et les asymétries comme éléments du style

Le musicologue et violoniste bluegrass Earl Spielman (1942-2010) a été le premier à s'intéresser de façon approfondie à un autre aspect que le répertoire des violoneux. Sa thèse de doctorat (Spielman 1975), un travail rigoureux très ambitieux, porte en effet sur les différents styles de « fiddling[128]» qu'on retrouve en Amérique du Nord. En se basant sur une vaste enquête menée auprès de 50 violoneux des quatre coins du continent et sur du matériel sonore qu'il a recueilli, il a pu décrire avec précision ce qui définit et distingue plusieurs styles de jeu régionaux. Dans cette thèse, Spielman touche à plusieurs reprises à l'asymétrie, mais toutefois, jamais en profondeur. Le questionnaire très élaboré, qui occupe 27 pages de sa thèse, comporte entre autres des questions sur la structure des pièces, leur longueur, le début et la fin de chacune, etc. La onzième question présente ici un intérêt particulier :

> « 11. What are some common melodic ornaments or embellishments?
> Do they involve chromatic alterations?
> Do they involve rhythmic shifts or syncopations?
> Do they involve expansion or contraction of the metrical phrase? »
> (Spielman 1975 : 174)

Spielman associe clairement dans sa question l'asymétrie (par le biais des expansions ou contractions) à une technique de variation de la mélodie. Il omet (Spielman 1975 : 188) de poser une question sur la place des asymétries en regard des normes et idéaux de la tradition. Quoiqu'il en soit, Spielman réalise un exercice comparatif stylistique très intéressant avec la pièce « Dusty Miller » jouée par onze de ses informateurs. Son seul informateur pour le style *French-Canadian* était Louis Riendeau, un violoneux d'origine québécoise, né en 1900, ayant immigré au New Hampshire. Riendeau a joué une version simple et très carrée de la pièce en question, probablement inspirée de celle du célèbre violoneux anglo-canadien Don Messer. En conséquence, Spielman n'a pas du tout associé l'asymétrie au style des violoneux canadiens-français[129]. Par contre, un violoneux texan du nom de Junell, dont la famille venait du Tennessee, a joué une version asymétrique de la même pièce où l'on retrouve un allongement d'une mesure en anacrouse et un écourtement important de la phrase mélodique dans la section B. Spielman est plutôt désemparé face à ce phénomène : « *There is no ready explanation as to why this contraction occurred or how it developed* » (Spielman 1975 : 352). Il observe que la contraction n'est pas accidentelle ou spontanée, puisque le musicien l'a joué de

[128] Dans mon mémoire de maîtrise, j'avais proposé le néologisme « violonage » pour traduire le mot *fiddling*.
[129] Cette omission découle en partie de l'échantillonnage restreint employé par Spielman pour chaque style.

la même façon dans deux enregistrements différents. De plus, il avoue ne pas s'être aperçu de cette asymétrie avant de transcrire et d'analyser la pièce. Il suppose aussi que le violoneux n'était pas conscient de la chose : « *and in all probability, he has always played the tune this way* » (Spielman 1975 : 352). Spielman remarque plusieurs autres éléments du jeu de Junell, éléments qu'il associe à un style archaïque : bourdon et double-cordes, accord en vièle de l'instrument (la-mi-la-mi), version myxolydienne plutôt que majeure. Spielman a aussi observé un type d'asymétrie fréquent chez les violoneux de la région des Ozarks[130] au Missouri : l'allongement cadentielle de la durée d'un temps :

> « Metric extensions as found in Parks' rendition are not unique to Parks; in fact the same kind of extension and others as well can be readily found in the renditions of many other fiddlers in the Ozarks. » (Spielman 1975 : 406)

Il souligne que les violoneux concernés « *seem to be totally unaffected by the extensions in their renditions, perhaps totally unaware of their existence* » (Spielman 1975 : 407). Il voit toutefois cette asymétrie comme une marque de l'individualité du style. Spielman dresse une liste de dix éléments fondamentaux pour caractériser la performance et le style d'un violoneux qui exécute une pièce donnée. Le deuxième élément, qu'il appelle « *The internal structure and balance of a tune rendition* », comprend la symétrie des sections internes, l'usage d'allongements, de contractions et d'élisions. Le septième élément, qu'il appelle « *Matters of tempo, meter, and rhythm* », comprend aussi la stabilité métrique, les allongements et les écourtements métriques. À ce sujet, Spielman choisit son camp, sans l'appuyer :

> « …both have alterations of the basic meter, these examples are apparently a result of habit rather than an accident or a conscious attempt to alter the existing metric patterns. » (Spielman 1975 : 417)

En considérant les asymétries comme faisant partie du style et des éléments de performance des violoneux, Spielman a apporté une vision nouvelle sur les pièces asymétriques, différentes de la perception de Bayard. Il a toutefois peu approfondi les divers types d'asymétries qu'il n'a traités qu'en termes généraux et, malheureusement, il a fait beaucoup de suppositions à leur égard, sans s'appuyer sur le discours de ses informateurs en dépit de questions précises dans son questionnaire à ce sujet. Son erreur émane-t-elle de son corpus trop vaste? Il ne disposait en effet que d'un échantillon restreint dans chaque style qu'il a identifié.

[130] Ce toponyme est le résultat de l'anglicisation du nom d'une tribu amérindienne que les explorateurs et colons français appelaient les « Indiens aux arcs », car ils avaient de grands arcs.

2.1.1.4 Bégin et le répertoire du violoneux Jean Carignan

L'ethnomusicologue Carmelle Bégin a complété en 1978 la toute première thèse[131] au Québec sur la musique traditionnelle instrumentale jouée par un musicien québécois, le célèbre violoneux « Ti-Jean » Carignan (1916-1988). Sa thèse contient une biographie de Jean Carignan, 278 transcriptions de pièces de son répertoire[132] et une analyse des genres couverts (p.ex. irlandais, écossais, etc.) débouchant sur la proposition du style de Carignan. Sa publication publiée quelques années après, au Musée national de l'homme[133] (Bégin 1981) reprend la biographie et 100 transcriptions choisies par Carignan, sans analyse cette fois.

Si Bégin note dans les patrons rythmiques des différences morphologiques entre les reels canadiens-français et les autres, elle juge que ceux-ci diffèrent peu des autres reels :

> « Les reels canadiens-français que joue Jean Carignan sont construits sur le modèle traditionnel des musiques de danse. Ils sont, tout comme les reels irlandais ou écossais, généralement composés de deux phrases de huit mesures chacune. » (Bégin 1978 : 36)

À propos de la carrure des pièces, elle note toutefois quelques exceptions parmi les pièces recueillies :

> « Le reel du poteau blanc (149) par exemple, est une exception à ces règles générales de la syntaxe des phrases. La construction est ici tout à fait asymétrique, la phrase étant formée par une augmentation initiale de la cellule rythmique. » (Bégin 1978 : 40)

Elle illustre au moyen d'une figure la division de la première partie de cette pièce où le total des temps est de (4 + 5) + 7 = 16 plutôt que le 8 + 8 usuel. Parmi toutes les pièces transcrites par Bégin, outre le « Reel du poteau blanc »[134] qui présente cette asymétrie interne, j'ai décelé sept pièces qui peuvent être qualifiées d'asymétriques. Il s'agit surtout de pièces asymétriques iconiques dont tout interprète, même Carignan, peut difficilement se permettre de jouer une version carrée, notamment le « Reel du pendu », le « Reel du forgeron », « La ronfleuse » et

---

[131] Et la seule avant celle-ci!

[132] Le répertoire de musique traditionnelle de ce violoneux comporte des pièces canadiennes-françaises, canadiennes-anglaises, écossaises et irlandaises. Il a appris les pièces canadiennes-françaises auprès de son père, Joseph Carignan, du célèbre violoneux Joseph Allard (1873-1947) et d'autres musiciens qu'il a côtoyés au Québec et en Acadie (p. ex., Bernard Morin et Pius Boudreault).

[133] Ce musée sis à Gatineau s'appelle maintenant le Musée canadien des civilisations.

[134] Le titre plus approprié de cette pièce est le « Reel des habitants ». Joseph Allard l'avait enregistré sur étiquette Bluebird en 1929 (B-4878-a). Carignan s'est sans doute trompé de titre, car le « Poteau blanc » enregistré par Allard est une toute autre pièce, asymétrique aussi. Bégin n'a fait que perpétuer l'erreur de Carignan.

« Le violon accordé comme une viole ». Aucune des pièces irlandaises, écossaises ou canadiennes-anglaises transcrites ne présente d'asymétrie, hormis une version asymétrique du reel irlandais « Miss Thornton » que jouait Tenfant Allard, le père de Joseph Allard. Bégin n'analyse ou ne commente l'asymétrie d'aucune de ces pièces, bien qu'elle classe « La Grondeuse » comme une exception :

> « Le total des mesures jouées est donc de 8 + 1 = 9 mesures. Cette pièce est jouée sur un rythme ternaire 12/8. Elle est une des pièces du répertoire canadien français qui varie le plus sur le plan formel. On la retrouve avec un nombre de mesures toujours variable. Le nombre de répétition de chaque cellule composant les deux phrases reste à la discrétion de l'interprète qui joue la pièce comme il l'a apprise ou pour s'accorder aux pas des danseurs. » (Bégin 1978 : 80)

Cette pièce qu'elle a notée en 12/8 dans sa thèse, mais en 3/4[135] dans la publication de 1981, fait partie de la forme reel à trois temps présentée dans le chapitre précédent. En ce qui concerne la syntaxe des parties, Bégin remarque que les pièces peuvent se terminer soit avec la section A (p.ex. AABBAA), soit avec la section B (p.ex. AABBAABB), soit après ou avant la répétition de la section (p.ex. AABBA ou AABBAAB). Elle omet cependant de relever le cas intéressant de terçage[136] qu'elle a pourtant observé dans le « Reel de Pius Boudreau ».

En conclusion de sa thèse, Bégin rappelle l'importance des idiosyncrasies dans le style d'un musicien comme Carignan :

> « C'est dans ce choix personnel, dans l'utilisation des éléments mobiles, variables et exposés dans son interprétation, greffés sur les éléments statiques, invariables, que se définit l'idée de tradition chez l'interprète. » (Bégin 1978 : 142)

Il apparaît toutefois que pour Bégin, les asymétries qu'elle a transcrites font plutôt partie des éléments statiques d'une pièce, à l'exception de « La Grondeuse ». Bégin a fait un travail de pionnière dans le domaine de la musique traditionnelle instrumentale au Québec. Cependant, en ne s'attardant qu'à un seul musicien, par surcroît, un musicien fasciné par la musique traditionnelle irlandaise et écossaise, il lui était difficile de voir la place occupée réellement par les pièces asymétriques dans l'ensemble du répertoire et des styles instrumentaux québécois. Son travail a permis de mettre en exergue que l'un des plus grands violoneux québécois jouait

[135] De nos jours, les reels à trois temps sont habituellement notées en 3/2 dans les collections.
[136] Je propose ce néologisme pour décrire le fait de jouer trois fois consécutive une même section de pièce.

lui aussi des pièces asymétriques, même si ces dernières n'occupaient qu'une faible part de son répertoire.

2.1.1.5 Ornstein et les « *quirky structures* » de Louis Boudreault

Lisa Ornstein est une ethnologue et une violoniste-violoneuse qui s'est énormément impliquée dans la pratique et la valorisation de la musique traditionnelle québécoise. Américaine d'origine, elle s'est d'abord intéressée à la musique old time des Appalaches, puis à celle des franco-américains de Nouvelle-Angleterre. Elle s'est ensuite établie pour plus d'une décennie au Québec où elle s'est gagnée une solide réputation en tant que musicienne[137], puis en tant que chercheuse dans le domaine de la musique traditionnelle. Elle a étudié un porteur de traditions fort connu au Québec : Louis « Pitou » Boudreault (1905-1988), un violoneux de la région du Saguenay. Son mémoire de maîtrise rédigé en anglais à l'université Laval, porte sur la vie et le répertoire de ce musicien (Ornstein 1985). À la manière de Bégin (1978), elle a transcrit avec grande précision 55 pièces de ce répertoire, notant non seulement les ornements, les variations et les double-cordes, mais aussi les coups d'archet, tous des éléments qui participent à la description du style du violoneux. Dans son mémoire, au bas de la transcription, elle indique toujours la structure de la pièce, soit l'ordre et le nombre de répétitions des sections, mais elle ne présente en général qu'une seule exécution de la pièce. Ornstein reconnaît d'emblée la difficulté de bien noter les pièces asymétriques et insiste sur le caractère non définitif des transcriptions :

> « The treatments of meter and of phrase length constitute distinctive aspects of Mr. Boudreault's musical style. Whereas the formal conventions which characterize the British Isles dance music repertoire call for the stable and symmetrical treatment of meter and phrase length, Mr. Boudreault's approach is characteristically flexible. His phrases are often of irregular and variable lengths, and the rhythmic character of many of his renditions is more measured than metric. These stylistic idiosyncrasies create ambiguities in the assignment of bar lines, phrase lengths, and metric markings. Therefore, while I have indicated these elements throughout the transcriptions, markings for phrase lengths, bar lines, and metric alterations are conjectural, not definitive. » (Ornstein 1985 : 58)

Dans le développement de la typologie du répertoire de Boudreault, Ornstein a choisi de distinguer les pièces en fonction de leur source (p. ex., membres de la famille, autres musiciens, sources commerciales, compositions) et de la tonalité plutôt que d'après des

[137] Aujourd'hui encore, elle contribue fréquemment à des productions discographiques québécoises, bien qu'elle habite maintenant dans l'état de l'Oregon.

critères de forme ou de métrique, car elle jugeait ces critères plus pertinents pour distinguer les pièces du répertoire de ce musicien. Les pièces asymétriques, qui constituent la plus grande part du répertoire de ce musicien, n'occupent donc pas de section spécifique. Souvent, Ornstein élude le problème que pose le fait de nommer ou de décrire les types d'asymétries en ne faisant référence qu'aux tournures très personnelles rencontrées dans les pièces de Boudreault : « formally idiosyncratic variant » (p. 66); « Slightly idiosyncratic version of a melody which is played as an eight-bar unit two-strain reel in other regions of Quebec » (p. 73).

Elle livre néanmoins, sans précision ou description toutefois, divers types d'asymétries. Les descriptions des termes qu'elle emploie sont les miennes :

- « *Cadential extensions* » (p. 63) : allongement à la fin d'une section;
- « *two-measure expansion* » (p. 79) : itération d'un motif de quatre temps;
- « *dual meter form* » (p. 92) : alternance métrique de binaire à ternaire ou inversement;
- « *occasionally expanded through the introduction of additional repetitions of the second measure* » (p. 104) : itération d'une mesure;
- « *these variations have no fixed placement or ordering* » (p. 130) : asymétries facultatives entre les répétitions de la pièce;
- « *the final quarter-phrase has been expanded an extra measure's length* » (p. 169) : allongement de la cadence d'une section;
- « *one-beat expansions and compressions* » (p. 217) : allongement et écourtement d'un temps;
- « *the convention of binary repetition of strains is also frequently disregarded* » (p. 267) : nombre impair ou irrégulier de répétitions des sections d'une pièce.

Ornstein présente une comparaison de la version carrée de la pièce « Reel de Mme Renaud » enregistrée sur 78 tours par Joseph Allard en 1928 et de la version asymétrique jouée par Louis Boudreault, lequel aurait néanmoins appris la pièce à partir de l'enregistrement d'Allard avant de créer sa propre version. Elle relève dans la version asymétrique ce qu'elle appelle des expansions et des compressions à différents points de la pièce. Il manque à l'exercice une comparaison avec d'autres variantes asymétriques de la même pièce, dont elle ne connaissait peut-être pas alors l'existence. Cela aurait permis de faire ressortir le fait que les asymétries stylistiques de M. Boudreault ne sont pas uniques à lui mais participent peut-être à un plus vaste style de variations asymétriques « à la québécoise »; bref, il s'agirait davantage d'une

« idiomatie » plutôt que d'une idiosyncrasie. Elle avance néanmoins qu'un processus de transformation de pièces standard du répertoire de Grande-Bretagne et d'Irlande semble être propre à M. Boudreault et à sa famille :

> « The melodic line seems to have been reduced to essential motifs and then re-elaborated into elongated phrases through motific repetition » (Ornstein 1985 : 104).
> « …whatever melodic material might once have been included seems to have been reduced to a single motif which has been expanded into a phrase through motific repetition and cadence patterns. This apparent phenomenon of reduction and expansion is a persistent trait in many of Mr. Boudreault's tunes, particularly those which he acquired in his early musical life. » (Ornstein 1985 : 123)

Tout comme l'avait fait Bayard (1982), Ornstein souligne un trait qu'elle juge récurrent chez les musiciens canadiens-français, soit la tendance à varier à leur manière certaines pièces très connues du répertoire :

> « The addition to or embellishment of traditionally transmitted materials by the individual player appears to be a persistent trait of variation settings of repertorial chestnuts. » (Ornstein 1985 : 139)

Joignant aussi sa voix à celle de Bayard, elle affirme que ces variations sont d'autant plus communes et mènent à l'asymétrie quand il s'agit de pièces à écouter

> « Whatever the tradition, fiddling show-pieces tend to be less formally regular than dance music repertoire since they are usually intended primarily for listening. » (Ornstein 1985 : 143)

Fait important, elle relève que le processus de variation et d'allongement des pièces est un acte conscient chez Boudreault :

> « Mr. Boudreault has told me that he added some measures to the third strain in order to make this section more interesting and challenging. » (Ornstein 1985 : 165)

Elle voulait sans doute parler de notes, plutôt que de mesures, puisque M. Boudreault ne lisait pas la musique, comme elle le signale elle-même en introduction de son mémoire (Ornstein 1985 : 26). L'absence de tout scrupule à propos du maintien d'une forme carrée dans les compositions et le répertoire familial de Boudreault retient son attention :

> « The lack of preoccupation with the strict maintenance of formal structure is a persistent trait of Mr. Boudreault's musical style in his repertoire as a whole. » (Ornstein 1985 : 186)

Toutefois, Louis Boudreault respecte, souligne t-elle, à quelques exceptions près, la structure carrée des pièces dites « commerciales » qu'il a apprises en écoutant des disques, ajoutant à

l'occasion à ces pièces une troisième section de sa création, conforme à son propre style. La recherche d'Ornstein a le mérite d'avoir exploré de façon approfondie le style et le répertoire d'un violoneux d'un toute autre genre que Jean Carignan, un violoneux du terroir dont le répertoire est d'une grande originalité formelle. Toutefois, le regard sur les asymétries qu'elle a proposée reste inachevé; le vocabulaire utilisé pour les nommer demeure imprécis et l'analyse est restreinte au répertoire d'un seul musicien.

2.1.1.6 Quigley et les compositions du violoneux terre-neuvien Émile Benoit

Colin Quigley est un ethnomusicologue et un violoniste, maintenant professeur à l'Université de Limerick en Irlande. Sa thèse déposée en 1987 portait sur le processus de création chez le violoneux terre-neuvien Émile Benoît (1913-1992). Un livre paru en 1995 intitulé « Music from the Heart » présente de façon concise le contenu de sa thèse. Les compositions d'Émile Benoît sont le plus souvent intentionnellement carrées mais l'auteur note des exceptions :

> « This usually means a closed melodic phrase of two-beat 2/2 or 6/8 meter measures. Coincidence of melodic markers of closure with the metrical frame is typical, but occasional discrepancies are found, most commonly involving added or dropped beats that do not disturb the basic pulse. Some tunes seem to have extra phrases, producing longer strains than usual. This would seem to result from genesis during the melodizing process of more material than needed for standard form…Sometimes, variation from formal norms seems intentionally employed to add interest to the melody…its distinctive first strain phrase is lengthened through repetition, creating a somewhat humorous effect in performance » (Quigley 1995 : 93).

Quigley signale aussi un cas de terçage et une plus grande déviation des normes formelles dans les suites que Benoît a composées vers la fin de sa vie, alors qu'il jouait en concert plutôt que pour faire danser. Ce qui est remarquable dans le cas de Benoît, et que Quigley a bien documenté, c'est l'aspect intentionnel des asymétries. Ce compositeur (qui n'écrivait ni ne lisait la musique) était pleinement conscient de la carrure. Lorsqu'il en déviait, c'était pour obtenir un effet, parfois humoristique. En examinant de plus près les transcriptions des pièces de Benoît proposées par Quigley, je décèle de nombreuses asymétries que Quigley n'a pas cru bon de noter puisque ce n'était pas le sujet de sa thèse.

2.1.1.7 Titon, Jabbour, Goertzen et le *old time fiddling* américain

Outre Samuel Bayard, quelques ethnomusicologues américains se sont penchés sur les violoneux américains et leur répertoire, ne faisant toutefois qu'effleurer la question des pièces asymétriques. Il s'agit de Jeff Titon, d'Alan Jabbour et de Christopher Goertzen.

Bien connu pour son travail d'édition à la revue *Ethnomusicology*, Jeff Titon, violoneux lui-même, a étudié les pièces du répertoire des violoneux du Kentucky. Dans son ouvrage *Old Time Kentucky Fiddle Tunes*, il a transcrit plusieurs pièces asymétriques, sans les commenter, sauf pour signaler qu'elles défient la « *temporal regularity* » (Titon 2001 : 29).

Tout comme Bayard, Jabbour s'est intéressé surtout aux variantes et à l'origine des pièces qu'il a collectées auprès de divers musiciens âgés, en commençant de 1966 à 1968 par Henry Reed, un violoneux de la Virginie. Il s'est intéressé aussi à la question du style de Reed, notant ses coups d'archet avec précision. Engagé par le Library of Congress, il fait de la collecte et de l'archivage depuis ce temps. Même dans ses travaux les plus récents (p. ex., Jabbour 2008a), il s'intéresse surtout au style de jeu et aux variantes de pièces; l'asymétrie semble selon moi n'être que d'un intérêt secondaire pour lui, bien qu'elle soit très présente dans son terrain de prédilection, les états de la Caroline du Nord, de la Virginie et de la Virginie de l'Ouest. Après un récent séjour d'études aux archives de musique du Collège de Berea, au Kentucky, il a fait les remarques suivantes :

> « The older Upland South tradition is notable for the frequent appearance of crooked tunes – like Quebec, curiously, but unlike the rest of North America, Scotland, and Ireland, where crooked performances are unusual. Kentucky outdoes its own home region (with the possible exception of southern and central West Virginia) in the prevalence of crooked tunes among the older fiddlers. This includes both tunes that fiddlers always play in the same crooked way, and also tunes where the fiddler varies the crookedness from one time through to another. Some renditions of some tunes feature both forms of crookedness – a veritable kaleidoscope of changing shapes for the same tune. » (Jabbour 2008a : 4)

Jabbour divise également les « *crooked tunes* » en deux autres types : celles dont les sections sont allongées ou écourtées d'un ou quelques temps; celles dont une section est jouée trois fois plutôt que deux. Fait intéressant, il est le seul à noter que souvent la section qui est jouée trois fois ne l'est que deux fois dans la première exécution de la pièce. Tout comme Spielman avant lui, Jabbour considère les asymétries sous la catégorie « style ». Dans un article faisant suite à une communication au North Atlantic Fiddle Convention de 2006,

Jabbour (2008b) reprend deux thèmes qui lui sont chers : les influences afro-américaine et amérindienne sur la musique des violoneux du Sud. Il attribue des caractéristiques rythmiques à l'influence afro-américaine – par exemple, un patron de découpage des notes avec l'archet de 3-3-2 pour un groupe de 8 croches – et le commencement par la section dans le registre élevé d'une pièce plutôt que la section dans le registre moyen ou bas à l'influence amérindienne. Il ne fait pas de parallèle avec les pièces asymétriques en raison de ces mêmes influences comme le fera Pappas (2007). En somme, les travaux de Jabbour apportent peu de lumière sur les pièces asymétriques.

Dans un article rédigé à la suite de ses travaux de doctorat, Goertzen (1985) présente les résultats de l'analyse comparative de 112 versions de la pièce « Billy in the Low Grounds » selon la méthode dite historico-géographique, c'est-à-dire une analyse effectuée à partir de la transcription d'enregistrements issus de collectes et d'enregistrements commerciaux qui ont été réalisés entre 1920 et 1980 et qui proviennent du Sud des États-Unis. Il a procédé à une analyse comparative complexe des motifs, des notes pivots, des formules cadentielles, des étendues, etc. Parmi les enregistrements étudiés, il a noté 20 variantes auxquelles il a apposé l'étiquette « B » pour *beats*, indiquant une ou plusieurs « *metric irregularities* » qu'il définit comme « *the adding or the dropping of beats* ». Il n'a fait aucune analyse particulière des pièces asymétriques, ni des divers types d'asymétries. Son seul commentaire à ce propos est le suivant :

> « These features are not patterned in time or space, except in that they have been banished form modern contest and bluegrass playing. » (Goertzen 1985 : 461)

Goertzen corrobore ici ce que Bayard (1982) avait déjà remarqué, soit l'effet uniformisateur et régulateur des concours de violoneux; les pièces asymétriques ne sont pas bien perçues dans ces évènements, du moins en Amérique du Nord, et dans ce milieu qui réunit un grand nombre d'adeptes. Par ailleurs, il croit que les asymétries ne correspondent pas à des règles particulières. Goertzen poursuit ses travaux sur les concours de violoneux (Goertzen 1996 et 2012) mais il n'accorde toujours pas plus d'attention à la place qu'occupent les pièces asymétriques dans la musique traditionnelle des États-Unis. Lors d'une conversation que j'ai eue avec lui à l'été 2010, il m'a fait part d'un point de vue courant chez les chercheurs qui se penchent sur l'*American Fiddling*. Il affirme qu'il existe deux grands types de pièces asymétriques :

- celles qui ne dévient que par un ou deux temps du modèle carré et qui seraient le plus souvent la marque accidentelle et involontaire d'un musicien « illettré »;
- celles qui dévient par plusieurs temps du modèle carré et qui, ayant été conçues telles quelles, seraient donc volontairement asymétriques à au moins un moment de leur existence.

Tout comme ses collègues Titon et Jabbour, Goertzen ne traite malheureusement que superficiellement la question des pièces asymétriques. Il l'a toutefois exploré plus à fond dans la musique traditionnelle norvégienne à laquelle il s'est aussi intéressé (voir la section 2.3.1.5.2 en page 330).

2.1.1.8 Genest et les médiations de « La Bottine Souriante »

Sylvie Genest enseigne la musique populaire à l'Université du Québec à Montréal et complète un doctorat en ethnologie à l'université Laval. Son mémoire de maîtrise obtenu à l'Université d'Ottawa en 1997 s'intitule *La Bottine Souriante, son succès, ses médiations*. À travers l'exploration de ce groupe phare de la musique traditionnelle au Québec, elle aborde furtivement la question des pièces asymétriques, chose étonnante si on considère que les pièces asymétriques occupent une grande part du répertoire du groupe. Elle traite de la question de l'origine de manière globale: « De tradition orale, les reels ont souvent perdu leur forme régulière de 8, 16 ou 32 mesures » (Genest 1997 : 48). Ce lien entre oralité et asymétrie comporte certes une part de vérité, mais il m'apparaît insuffisant pour les expliquer à plusieurs égards. D'abord, si les reels ont « perdu » leur forme régulière, cela suppose qu'ils ont eu cette forme régulière auparavant, ce qui ne peut être démontré que pour les mélodies en provenance de Grande-Bretagne et d'Irlande, qui ne sont pas les seules à être jouées au Québec. Ensuite, l'oralité n'est pas synonyme d'une non conscience de la carrure; plusieurs de mes informateurs ne jouent que par oreille et ont pleinement conscience de la carrure. Finalement, le propos de Genest laisse entendre qu'il y a eu dégradation ou corruption au cours du temps en raison de l'oralité. Cela ne laisse guère de place à la volonté du musicien de manipuler le matériau sonore à diverses fins, comme Genest le démontre pourtant dans le cas de « La Bottine Souriante ».

Genest, pianiste elle-même, fait la seule remarque que j'ai rencontrée dans la littérature ethnomusicologique à propos de l'accompagnement de pièces qui sont asymétriques ou qui présentent des asymétries :

> « Lorsque, dans la mélodie, un membre de phrase présente un nombre impair de temps (comme c'est fréquemment le cas) ou encore quand les changements d'accord doivent être opérés avant la fin d'une période de deux mesures, les pianistes se voient dans l'obligation de varier, d'anticiper ou de contracter la formule de base. » (Genest 1997 : 54)

Elle est aussi la première à souligner que plusieurs musiciens traditionnels se préoccupent peu de la métrique. C'est l'isochronie au niveau de la pulsation qui compte :

> «…ralliant les instrumentistes autour d'une formule rythmique de base qui respectait la métrique à un seul temps généralement en usage en musique traditionnelle québécoise. » (Genest 1997 : 62)

Outre ces quelques remarques, le mémoire de Genest apporte peu d'éclairage au chapitre de l'analyse des pièces asymétriques et de leur performance. Il n'en comporte pas moins, nombre d'idées intéressantes à propos des aspects identitaires de la musique traditionnelle du Québec telle que jouée par « La Bottine Souriante », sujet sur lequel je reviendrai au chapitre trois.

2.1.2 Écrits portant spécifiquement sur les pièces asymétriques

À ce sujet, je n'ai repéré que cinq productions approfondissant la question des pièces asymétriques et de leur performance en Amérique du Nord et une production en Europe, dans l'ensemble des publications ethnomusicologiques en français ou en anglais. Il s'agit d'un mémoire, d'une communication non-publiée, de trois articles et d'un chapitre de livre.

2.1.2.1 Lederman et le *asymmetric phrasing* dans la musique des Métis et des Autochtones

La violoniste, violoneuse et ethnomusicologue Anne Lederman a consacré son mémoire de maîtrise, déposé en 1986 à l'Université York de Toronto, aux violoneux métis et autochtones du Manitoba et à leur répertoire qui comporte beaucoup de pièces asymétriques. Dans un article paru dans le *Canadian Journal of Native Studies* en 1988, elle reprend l'essentiel de son mémoire[138]. Lederman veut démontrer que la musique des Métis découle d'un syncrétisme où domine l'élément autochtone qui se manifeste par la structure formelle, aux côtés d'influences écossaise, américaine et surtout canadienne-française. Elle affirme s'être attardée à ce qu'elle

[138] Ce même article a été republié en 1991 dans le *Canadian Journal for Traditional Music.*

appelle le *old style*, la façon ancestrale de jouer. En effet, d'une part, elle a recueilli des pièces principalement auprès de violoneux âgés et, d'autre part, elle souligne qu'il s'agissait d'un style qui, à l'époque, perdait de la popularité au dépend d'un jeu et d'un répertoire plus conforme aux canons de la musique de violoneux canadiens et américains, comme par exemple le style de Don Messer, évoqué dans l'histoire au chapitre premier. Bien qu'elle ait étudié deux communautés en particulier, elle estime que « *many of the structural principles of the music apply to older styles of Native fiddling throughout the Canadian Northwest* » (Lederman 1988 : 206). Comme le peuple métis est né principalement du mariage de voyageurs de la fourrure canadiens-français et de femmes amérindiennes au XIXe siècle, la musique des Métis partage plusieurs traits avec la musique traditionnelle instrumentale du Québec, traits que Lederman énumère : plusieurs pièces communes aux deux répertoires, la podorythmie, les coups d'archets courts, la syncopation[139] et le phrasé asymétrique. À propos de ce dernier élément, elle ne perçoit pas de transfert direct mais elle voit plutôt dans l'asymétrie une influence amérindienne :

> « However, the principle of asymmetric phrasing goes much further in the Native fiddling in Camperville and Ebb and Flow than in these other traditions, and its particular character is the main indicator of Native musical influence in the fiddling of theses areas. » (Lederman 1988 : 208)

Lederman a déterminé que seulement un cinquième du répertoire rassemblé auprès des vieux violoneux Métis et autochtones correspond à un modèle carré constitué de deux sections, chacune répétée et composée de deux phrases de huit temps divisées en sous-phrases de quatre temps chacune, soit typiquement un modèle mélodique de type abac dedc. Elle a répertorié plusieurs types d'asymétries formelles dans le reste du répertoire :

a. dans une même pièce, des phrases de longueurs différentes qui ont entre deux et sept temps;
b. des sections contenant trois ou cinq phrases plutôt que quatre;
c. des pièces n'ayant qu'une seule section souvent constituée de cinq ou six phrases;
d. des sections n'ayant qu'une seule phrase répétée plusieurs fois avec des cadences variées;
e. des phrases avec tuilage ou imbrication et apparition de courts motifs qui apparaissent de façon facultative;

[139] La podorythmie a été traitée en introduction, les coups d'archets lorsque j'ai élaboré sur les styles de jeu au violon. La syncopation m'apparait davantage un trait de la musique des Acadiens que celle des Québécois, bien qu'elle soit aussi présente chez ces derniers.

f. des introductions élaborées qui ne sont pas répétées;
g. des cadences allongées de deux temps ou plus et des cadences finales allongées avec une figure rythmique;
h. une tendance à jouer la section haute avant la section basse.

À l'aide d'exemples de chansons d'Indiens Ojibwé du Minnesota et du Wisconsin recueillies par Frances Densmore au début du XXe siècle, Lederman fait valoir que tous ces types d'asymétries se retrouvent dans la musique des Autochtones des Prairies. Elle énumère des caractéristiques communes aux musiques autochtones et traditionnelles de Grande-Bretagne et d'Irlande qui ont pu les rapprocher et favoriser un syncrétisme, soit la texture (mélodie avec accompagnement percussif), une subdivision binaire ou ternaire de la pulsation, l'embellissement des mélodies au moyen d'ornements et de variations, la flexibilité tonale du violon et le contour des mélodies.

Chez les violoneux plus âgés, Lederman remarque l'irrégularité de la forme d'une exécution de la pièce à l'autre. Les variations observées sont :

a. de courts motifs qui sont ajoutés ou enlevés au début, au milieu ou à la fin des phrases, ou encore un court motif répété plusieurs fois au milieu d'une section;
b. l'embellissement des notes importantes de la phrase, habituellement le premier ou le cinquième degré;
c. la compression ou l'extension d'une ligne mélodique descendante.

À mon avis, la principale faiblesse de l'argumentation de Lederman est sa connaissance limitée des types d'asymétries rencontrés dans la musique traditionnelle du Québec et dans la musique du Québec dans son ensemble. Ainsi, elle affirme en conclusion :

> « Also, both Native song and Native fiddling reflect a kind of 'one beat' approach to rhythm, in which the music is felt as a continuous series of steady beats without setting up any expectations in terms of grouping the beats into longer units. This 'one-beat' character and the melodic and structural features discussed are remarkably different from the source fiddle traditions involved (Québécois, Scots-Irish and American). » (Lederman 1988 : 216)

Je ne suis pas le seul à penser[140] que cette apparente « amétrie » constitue l'un des traits déterminants de la musique traditionnelle du Québec où l'on ne peut pas repérer les temps

[140] Par exemple, Genest (1997).

forts facilement puisqu'ils ne sont pas marqués, sinon par les instruments d'accompagnement (p.ex. piano, guitare), et ce, quand ils sont présents. Elle reconnaît l'existence des asymétries au Québec, ce qu'elle explique par l'influence de la chanson sans toutefois le démontrer. Selon l'auteure, l'influence amérindienne pourrait expliquer certaines des asymétries de la musique traditionnelle québécoise[141]. Comme je vais le démontrer dans les pages qui suivent, tous les types d'asymétries identifiés par Lederman se retrouvent dans la musique traditionnelle instrumentale du Québec, à l'exception des pièces à une seule section qui restent extrêmement rares, si je me fie aux centaines d'enregistrements que j'ai écoutés. Il m'apparaît donc que Lederman surestime la part autochtone dans la musique de violon des Métis et des autochtones, au détriment de la part canadienne-française.

2.1.2.2 Smith et les *crooked tunes* de Terre-Neuve

Christina Smith est une violoniste de Terre-Neuve qui enseigne le violon et interprète le répertoire de musique traditionnelle de l'île en tant que musicienne professionnelle. Elle a publié un article en 2007, à la suite d'une recherche consacrée aux pièces asymétriques du répertoire de musique traditionnelle de Terre-Neuve et qui s'appuie sur un travail de terrain effectué auprès de musiciens âgés ainsi que sur des archives sonores de l'université Memorial. Dans cet article, Smith propose diverses théories pour expliquer non seulement le phénomène des pièces asymétriques mais aussi les divers types d'asymétries rencontrés. Elle fait d'abord un parallèle avec une comptine bien connue chez les anglophones[142] pour expliquer ce qu'est une pièce asymétrique, puisque l'article paru dans « Newfoundland and Labrador Studies » s'adresse à un large public.

Elle distingue deux catégories de pièces asymétriques : celles qui comptent un temps de plus ou de moins au tout début ou à la toute fin d'une section autrement « normale » (c'est-à-dire une section qui compte huit temps); celles qui comportent des anomalies internes, où les temps en plus ou en moins se retrouvent au cœur d'une phrase musicale. Pour expliquer le temps de plus à la fin des pièces de la première catégorie, temps auquel elle donne le nom de « *jog* », elle avance que la formule cadentielle du hornpipe (trois noires consécutives) a été appliquée à d'autres formes de pièces, telles que les *singles* (polkas) et les *doubles* (mélodies en 6/8), deux formes d'air typiques de la musique de Terre-Neuve. Cette explication est

[141] Elle remarque toutefois dans les notes accompagnant les disques des enregistrements qu'elle a réalisés (Lederman 1987) que les asymétries chez les violoneux Métis sont associées à l'influence des Canadiens-Français plus que celle des Écossais et des Irlandais.
[142] « To market, to market to buy a fat pig, Home again, home again, jiggety jig. »

intéressante mais, selon moi, elle peut difficilement s'appliquer à tous les cas, d'autant plus que l'adoption de la forme du hornpipe est plus récente que celle des *singles* et *doubles* à Terre-Neuve, au dire même de Smith. Pour expliquer la présence d'un temps de plus au début d'une section (qu'elle nomme « Oh »), elle utilise l'exemple d'une anacrouse qui serait reprise chaque fois que la phrase musicale se termine, plutôt qu'au tout début de la section ou de la pièce.

En ce qui concerne la deuxième catégorie de pièces asymétriques, ce qu'elle appelle les asymétries internes, elle fait un parallèle avec la chanson où un chanteur soliste peut, pour appuyer le texte, rester plus longtemps sur une note, au moment qu'il choisit. Si ce parallèle tient la route pour ce qui est des notes tenues, je vois difficilement ce qui pourrait expliquer les motifs internes répétés ou les passages rapides qui viennent « grossir » la pièce. Elle inscrit aussi dans cette catégorie les pièces qui comptent huit ou seize temps mais dont le découpage ne suit pas la carrure. Elle présente un exemple de pièce sans carrure à laquelle elle impose malgré tout des mesures de 2/4. Le regroupement des temps d'après un découpage mélodico-rythmique aurait été plus probant dans un tel cas bien que cela reste matière à débat.

Smith a constaté que les pièces asymétriques se retrouvent partout sur l'île de Terre-Neuve, bien qu'elles semblent présentes au sein et dans le voisinage des communautés francophones et amérindiennes, plus que dans les communautés anglophones. Elle estime que certains traits donnent un caractère *French* aux pièces de Rufus Guinchard, un violoneux célèbre avec qui elle a joué souvent dans le passé. Ces traits sont : de courts motifs mélodiques; des bourdons ou cordes résonnantes; la répétition d'une section deux fois plutôt qu'une seule fois. Smith établit que les pièces asymétriques sont jouées non seulement pour l'écoute, mais aussi pour faire danser. Elle explique cette apparente anomalie fonctionnelle de la manière suivante :

- pour les danseurs, la pulsation est plus importante que la longueur de la phrase musicale;
- plusieurs « sets » (groupe de huit personnes) peuvent être déphasés l'un par rapport à l'autre, ce qui empêche le musicien de coordonner les figures de la danse avec la phrase musicale (et vice versa).

Smith a fait un excellent travail de débroussaillage sur la question des pièces asymétriques. Elle a le mérite d'avoir expliqué les pièces asymétriques non simplement par l'erreur de transmission et l'idiosyncrasie, mais en faisant appel à des éléments cognitifs et à la danse. Cependant, sa typologie est peu développée et ses explications ne sont pas toujours étayées ni convaincantes.

2.1.2.3 Pappas et les pièces asymétriques comme assemblage culturel américain

Nikos Pappas est un doctorant de l'Université du Kentucky et un violoneux-violoniste qui a présenté une communication au colloque de l'ICTM, à Vienne en 2007, sur la « *crookedness in Old time American fiddle tune repertories* », présentation dont il m'a aimablement fourni une copie écrite. Bien qu'il n'ait pas poursuivi sa recherche sur ce sujet depuis[143], il a néanmoins présenté l'une des rares analyses du sujet, offrant une typologie et une explication syncrétique du phénomène des pièces asymétriques aux États-Unis.

Pappas observe d'abord que les pièces asymétriques se retrouvent partout aux États-Unis, bien qu'à divers degrés, et que, contrairement à ce qui se passe au Canada, elles ne sont pas associées à des groupes ethniques ou à des communautés en particulier[144]. Il voit plutôt les pièces asymétriques comme le résultat d'une « *conglomeration of the cultures that constitute the American oldtime soundscape* » (Pappas 2007 : 3). Les pièces asymétriques sont selon lui le fruit d'une « *cross-acculturation* » et deviennent ainsi « *a vehicle of like sentiment* ». Il postule que tous les ingrédients menant aux pièces asymétriques existaient déjà durant la période fertile du début de la nation américaine, soit la période de 1750 à 1830. Les exemples qu'il utilise pour appuyer son hypothèse sont constitués, d'une part, d'enregistrements d'archives sonores du XXe siècle de violoneux du Kentucky et, d'autre part, de partitions de diverses provenances et époques. Dans sa typologie, Pappas distingue cinq catégories :

1. l'asymétrie de forme et le patron de répétition : terçage, section plus courte ou plus longue que l'autre (moitié ou double l'une de l'autre), temps en plus dans les cadences;
2. les divers patrons métriques de répétition;
3. la forme non-fixe d'une ou de plusieurs sections : asymétries facultatives, patrons différents de la carrure;
4. la phrase musicale louvoyante (« *meandering* »);
5. le déplacement métrique.

[143] Il travaille maintenant sur les chants religieux du Sud des États-Unis.
[144] Il fait référence aux Autochtones, aux Métis de l'Ouest canadien et au Québec en particulier.

Cette typologie se caractérise à mon sens par une certaine imprécision car certaines asymétries peuvent se retrouver dans plus d'une catégorie. De plus, Pappas ne s'appuie pas toujours sur des exemples pertinents pour développer sa catégorisation. Dans le cas de la première pièce qu'il propose pour illustrer le déplacement métrique, on entend[145] le violoneux taper la pulsation du pied de façon très régulière, ce qui implique qu'il ne pense pas à un déplacement métrique; ce sont plutôt les appuis des phrases musicales qui sont déplacés au cours de la performance. Suite à la présentation de sa typologie et aux exemples tirés des archives sonores de la tradition, Pappas cherche dans les traditions apparentées des exemples d'asymétries semblables. Il associe la répétition motivique à la musique anglaise du XVIIe siècle. Dans ses exemples de la musique du XVIIIe siècle, il omet de mentionner que « Black Sloven » est une chanson plutôt qu'une pièce de danse et qu'il en existe des versions carrées. Tous les autres exemples de la même époque sont carrés. Ses commentaires sur les cotillons français de la fin XVIIIe siècle et du début XIXe siècle demeurent néanmoins pertinents :

> « Thus, within a predictable symmetrical phrase, the tunes suggest crookedness without actually presenting crookedness, other than the asymmetrical construction found between the two parts. » (Pappas 2007 : 10)

Finalement, il présente la pièce « Midnight » comme une représentation parfaite du syncrétisme donnant lieu à l'asymétrie :

> « In one sense, "Midnight" presents the most African sense of crookedness, involving unfixed phrase length, motivic repetition, and unfixed form. At the same time, it represents as much influence from seventeenth-century British Isles traditions, through the use of motivic repetition, varied phrase length, and double tonic progression. It also incorporates eighteenth-century British Atlantic devices of phrase and sub-phrase repetition and variation. » (Pappas 2007 : 11)

Malheureusement, cela prend beaucoup d'imagination pour voir tous ces éléments dans ladite pièce[146] dont la transcription de Pappas est présentée à la Figure 33.

---

[145] Plusieurs des pièces auxquelles Pappas réfère sont disponibles sur le Web auprès des archives sonores du Berea College : www.berea.edu/hutchinslibrary/specialcollections/

[146] La pièce « Midnight », n'est pas découpée de façon très asymétrique selon moi, et sa forme est même plutôt fixe. Seule la section B compte 4 temps de plus divisée en 8 + 12. Elle peut être entendue à : http://cdm15131.contentdm.oclc.org/cdm/singleitem/collection/p15131coll4/id/1864/rec/7

Midnight

Jim Booker
as played by Jim Woodward
transcribed by N. Pappas

A

B

A'

B'

A''

©2007 by Nikos Pappas

Figure 33 – Exemple d'une pièce asymétrique illustrant le syncrétisme musical dans la musique old time américaine selon Pappas (2007) : « Midnight »

Considérant qu'il s'agit d'une communication, et non d'un article savant, le travail de Pappas est louable. Cependant, l'absence de rigueur dans la recherche et le choix discutable des exemples affaiblissent son analyse. Dans sa volonté fédératrice, empreinte d'un certain romantisme américain, il omet de mentionner que les musiciens de certains états revendiquent maintenant les pièces asymétriques, sinon comme trait identitaire, à tout le moins comme particularité régionale (p. ex., en Virginie de l'Ouest).

2.1.2.4 Dueck et la sociabilité métis à la lumière de la performance de pièces asymétriques

Byron Dueck est un ethnomusicologue maintenant rattaché au Royal Northern College of Music à Manchester, au Royaume-Uni. Sa thèse complétée en 2005 à l'université de Chicago porte sur l'effet qu'exerce le public sur la performance et le choix des pièces chez les violoneux autochtones et métis du Manitoba. Un article qui découle de sa recherche a été publié dans la revue *Ethnomusicology,* en 2007, année fertile s'il en fut une sur le sujet des pièces asymétriques. Bien qu'il nuance ses propos en une trentaine de pages, la proposition de Dueck se résume aisément : plus le contexte de jeu est intime, plus il favorise le jeu de pièces asymétriques. Plus le contexte de jeu est formel (p. ex., le jeu en grand groupe ou les concours de violoneux), moins il est favorable à la performance de pièces asymétriques.

Dueck n'examine pas du tout la question des types d'asymétries dans les performances qu'il a observées. Par contre, il observe que le jeu très irrégulier, relevé par Lederman dans les années 1980, n'est plus privilégié au début des années 2000. Il souligne que les joueurs plus âgés qu'il a rencontrés avaient généralement tendance à répéter les mêmes asymétries d'une performance à l'autre, plutôt que de les varier sans cesse, comme le faisaient les anciens violoneux métis et autochtones étudiés par Lederman. De plus, chez les jeunes musiciens jouant en groupe, non seulement la symétrie des pièces était parfaite, mais leurs enseignants les formaient à jouer de façon uniforme, allant jusqu'à utiliser les mêmes coups d'archets. Dueck a le mérite d'être le premier, à ma connaissance, à s'éloigner des pièces asymétriques comme objet d'étude en soi pour s'intéresser à la signification de leur interprétation dans les communautés qu'il a étudiées.

2.1.2.5 Rockwell et la perturbation métrique dans la chanson old time américaine

Joti Rockwell, un théoricien de la musique qui enseigne au collège Pomona, dans le Sud de la Californie, a participé à un panel sur les pièces asymétriques, lors du colloque de l'ICTM de 2007 à Vienne, aux côtés de Nikos Pappas et Byron Dueck, chercheurs dont j'ai présenté les travaux plus haut. Dans un article publié dans le numéro d'hiver 2011 de *Ethnomusicology* découlant de sa communication de 2007, il théorise sur les « *crooked tunes* » et examine les asymétries dans le répertoire chanté de la célèbre famille Carter, une famille de la Virginie dont les enregistrements réalisés entre les années 1920 et 1950 ont exercé un effet déterminant sur le développement contemporain des styles bluegrass, country et old time aux États-Unis.

Rockwell définit les « *crooked tunes* » comme de la musique qui inclut « *a disruption of an expected pulse layer* ». S'inspirant des travaux sur l'isochronie de la hiérarchie métrique (ou architectonie) de Lerdahl et Jackendoff (1983) et de l'étude constrastante de Hasty (1997) sur les attentes d'écoute, il propose une conjonction de ces deux façons d'approcher la métrique et le rythme dans l'étude des *crooked tunes*. Il s'inspire aussi des travaux en cognition musicale sur la métrique, particulièrement ceux de Justin London qui définit le mètre comme « *the anticipatory schema that is the result of our inherent abilities to entrain to periodic stimuli in our environment* » (London 2004 : 12). Utilisant l'exemple de la pièce Bluegrass « Clinch Mountain Backstep », il montre comment la perturbation d'un seul des niveaux hiérarchiques (la pulsation, la division de la pulsation, le mètre) peut rendre une pièce non-isochrone, terme qu'il préfère à tout autre pour qualifier les pièces asymétriques.

La modélisation que fait Rockwell est séduisante parce que conviviale et fédératrice. Selon lui, elle permet d'abord d'identifier les non-isochronies sans avoir à spécifier une métrique, ce qui est pratique dans le cas des musiques de tradition orale où la métrique constitue souvent un artifice imposé et inadapté. Elle permet aussi de couvrir les cas fréquents de non convergence entre phrase musicale et métrique. Enfin, elle est adaptable aux préférences d'écoute et aux attentes de chacun. De ce point de vue, et c'est là un aspect plutôt révolutionnaire de sa théorie, « *Crookedness, then, is not an objective property of musical architecture* » (Rockwell 2011 : 61). Ainsi, si un musicien ou un auditeur pense la musique en termes de pulsations seulement, il n'y aura sans doute pas de non-isochronie perceptible dans son esprit, à moins que la pulsation ne soit pas constante (p. ex., avec un rythme aksak ou un saut de pulsation). Si un danseur ou un accompagnateur pense la musique en termes de cycles de

quatre pulsations, la non-isochronie ne sera perceptible que s'il y a une interruption dans ce cycle long.

Rockwell applique son modèle de *« metric disruption »* ou perturbation métrique à son analyse de la musique vocale accompagnée de la famille Carter, fondée sur 290 enregistrements sur disque. Il répertorie les perturbations de type « *first-order duple* » (premier niveau binaire), « *second-order duple* » (second niveau binaire) et « *first-order triple* » (premier niveau ternaire), et il en donne des exemples. Les deux tiers des chansons des Carter présentent l'un ou l'autre type de perturbations, parfois dans l'accompagnement de guitare, parfois dans le chant, parfois dans les deux et pas nécessairement au même moment d'une chanson. Il observe que la chanteuse a plutôt tendance à l'allongement et la guitariste, à l'écourtement. Enfin, il soutient que les perturbations métriques de la famille Carter sont aussi bien volontaires (compositionnelles) qu'improvisées, et qu'elles se trouvent à la base même de leur style. Rockwell examine ensuite comment les perturbations métriques des Carter ont été traitées par différents artistes de musique Bluegrass dans les décennies qui ont suivi. Il observe entre autres que les asymétries des Carter ont été corrigées dans de nombreux cas par différents groupes qui ont repris leurs chansons, bien qu'il subsiste certaines perturbations métriques de second niveau dans la musique Bluegrass.

La faiblesse de la théorie de Rockwell tient selon moi au fait que l'analyste doit quand même décider où se situe la ou les perturbations métriques lorsqu'il y en a dans la pièce étudiée, ce qui n'est pas toujours facile. De fait, Rockwell utilise quand même la notation conventionnelle avec chiffrage dans les exemples qu'il donne, car c'est le contour mélodico-rythmique et potentiellement l'harmonie qui permet de déterminer les perturbations métriques. De plus, dans des musiques où le regroupement binaire ou ternaire des pulsations n'est pas toujours évident, l'analyse pourra donner des résultats très différents selon que l'on adopte l'un ou l'autre des regroupements de pulsations. Néanmoins, son modèle permet de souligner le fait que la notion d'asymétrie repose sur le niveau hiérarchique d'écoute et d'attente d'écoute et qu'il est difficile de généraliser ce que cette notion signifie pour tous, qu'ils soient musiciens ou auditeurs :

> « The specificity and individual nature of the performing practices involved, as well as the varied contingencies of any single listening experience, ultimately point away from a clear separation between « straight » and « crooked » music and toward a more intimate knowledge of how the music is performed. It follows that the relatively modern

> notion of a « crooked tune » reflects a history of subjective musical expectation that remains in flux. » (Rockwell 2011 : 72)

Cet aspect relatif apparait clairement dans le discours de plusieurs de mes informateurs comme je l'exposerai au chapitre trois.

2.1.3 Sommaire des écrits ethnomusicologiques sur les pièces asymétriques

Il apparaît que divers auteurs ont proposé diverses catégories de pièces asymétriques, diverses asymétries et une série d'hypothèses autour des pièces asymétriques ou des asymétries. Le Tableau XV et le Tableau XVI qui suivent résument ces informations.

Tableau XV – Types d'asymétries identifiés dans la littérature ethnomusicologique

Sources	Types d'asymétries
Bayard (1944, 1950, 1982)	*Cutting* (élision cadentielle), déplacement métrique, contraction et prolongation de la ligne mélodique au début, au milieu ou à la fin d'une section.
Spielman (1975)	Extensions cadentielles, contractions, élisions.
Bégin (1978)	Asymétrie des phrases d'une section (imparité rythmique), nombre de mesures variables, finale après une seule exécution de la section A ou B.
Ornstein (1985)	Irrégularité des phrases, extensions cadentielles, expansion de deux mesures, bimétrie (alternance du binaire et du ternaire dans une même section ou d'une section à l'autre), répétition d'un court motif menant à l'asymétrie, expansion ou compression d'un temps, nombre variable de répétition des sections ou différent de deux.
Lederman (1986)	Phrases d'une durée de deux à sept temps; sections avec une, trois ou cinq phrases; pièces à une seule section; irrégularité; répétition imprévue; cadences allongées; notes finales répétées; ordre inhabituel des sections; compression ou extension.
Smith (2007)	Temps en plus à la fin (*jog*), temps en plus au début (*Oh*), temps en plus au milieu (*median jog*).
Pappas (2007)	Nombre de répétitions, longueur des sections, irrégularité, déplacement métrique.
Dueck (2007)	Intensité de l'irrégularité.
Jabbour (2008)	Irrégularité, sections avec temps en plus ou en moins, nombre de répétitions.
Rockwell (2011)	Perturbation métrique de premier et second niveau.

Il est manifeste que tous les types d'asymétries n'ont pas été répertoriés par tous, soit parce qu'ils n'existaient pas dans les répertoires étudiés, soit parce que les auteurs ne les ont pas identifiés. Peu d'auteurs ont employé des termes émiques pour décrire les types d'asymétries. Seule Smith a créé des noms particuliers pour certains types d'asymétries. La plupart ne se risquent pas à préciser de types et préfèrent utiliser des termes globaux : expansion, contractions, compressions, élisions, extensions. Le modèle de Rockwell prévoit tous les types d'asymétries possibles, sans toutefois en nommer aucun.

Tableau XVI - Explications données dans la littérature ethnomusicologique de l'origine des pièces asymétriques

Sources	Explications
Bayard (1944, 1950, 1982)	*Corruption* (défaut de transmission), musique à écouter, acte inconscient ou volontaire selon les musiciens, absence chez les « meilleurs » donc incompétence ou médiocrité des autres, indifférence à la carrure, art de la variation.
Spielman (1975)	Élément du style, indifférence à la carrure.
Bégin (1978)	Apprentissage, besoin de la danse.
Ornstein (1985)	Idiosyncrasie, musique à écouter, art de la variation volontaire et appris, indifférence à la carrure.
Lederman (1986)	Influence amérindienne.
Smith (2007)	Confusion des formes ou des phrases (finales allongées, anacrouse répétée), influence de la chanson, indifférence à la carrure pour la danse.
Pappas (2007)	Syncrétisme de la musique ancienne britannique et de l'influence afro-américaine.
Dueck (2007)	Contexte de performance intime, influence amérindienne.
Rockwell (2011)	Élément stylistique compositionnel ou improvisé; notion relative à l'auditeur et à ses attentes en matière d'écoute.

La plupart de ces explications sont très brièvement mentionnées et ne sont pas bien étayées, sauf pour ce qui est du syncrétisme chez Lederman et Pappas. Aucun auteur ne s'aventure à traiter d'enjeux identitaires pour expliquer les pièces asymétriques. Mais, surtout, toutes ces explications sont essentiellement étiques. Aucune ne procède du discours des musiciens. Même si plusieurs auteurs ont relevé la fréquence des asymétries, surtout dans certaines régions, ils ont tendance à les attribuer à une idiosyncrasie plutôt qu'à un phénomène plus

général, à un système musical propre. Dans ce sens, la vision de Rockwell ébranle la notion même d'asymétrie comme étant un phénomène relatif à chacun.

Suite à cet examen critique de la littérature ethnomusicologique sur les pièces asymétriques, il importe :

- d'établir une catégorisation logique des types d'asymétries existants;
- de définir, de nommer et de préciser les différents types d'asymétries;
- de fournir des exemples clairs et limpides de chacun des types;
- d'explorer les enjeux reliés au jeu des pièces asymétriques, dont ceux de l'origine de ces pièces;
- et surtout, de laisser les musiciens donner leur avis sur ce sujet!

C'est ce que je tenterai de laisser transparaître, voire, de démontrer dans les pages qui suivent.

2.2 Les pièces asymétriques dans la musique traditionnelle du Québec

Cette deuxième section du second chapitre est consacrée à l'analyse des pièces asymétriques dans la musique traditionnelle du Québec. Les pièces asymétriques ont déjà été définies en introduction; la fréquence de telles pièces dans les collections de musique écrite et dans la discographie sera d'abord examinée ici. Puis, suivra une typologie détaillée des différentes sortes d'asymétries rencontrées. Il sera démontré que, dans le cas des pièces asymétriques et de leur performance dans la musique traditionnelle du Québec, nous avons affaire à un véritable système. En ce sens, je partage l'opinion émise par Braioiliu :

> « Tout d'abord, le mot « système » pourra surprendre ceux qui persistent à ne voir dans l'art populaire qu'arbitraire et hasard. Force nous est pourtant de le prononcer, chaque fois que l'investigation met à nu un ensemble cohérent de procédés artistiques dominés par des lois intelligibles. Encore qu'elles ne soient pas codifiées et que leurs gardiens n'en aient aucune science, ces lois – nous le verrons ici même – étonnent par leur rigueur. Il incombe au folkloriste de les pénétrer et de les énoncer »
> (Braioiliu 1952 : 117).

Que ce système présent dans la musique traditionnelle du Québec n'ait pas reçu auparavant l'attention qu'il mérite à mes yeux peut s'expliquer par le peu d'études que la revue critique de la littérature a révélé dans la section précédente.

2.2.1 Fréquence des pièces asymétriques

Avant d'aborder la typologie annoncée précédemment, il importe d'évaluer ici la place relative des pièces asymétriques et de leur jeu dans la musique traditionnelle au Québec. Est-ce un phénomène marginal ou important au sein de cette tradition ? Était-ce un phénomène plus important dans le passé que maintenant? L'examen de la fréquence selon l'époque et les musiciens peut nous indiquer la popularité de cette pratique musicale d'un point de vue diachronique. Enfin, cela nous permet de nous pencher sur la question de sa représentation (ou non) et des motivations associées à cette représentation chez les diffuseurs de musique traditionnelle québécoise, tant par le disque que par l'écrit.

2.2.1.1 La fréquence des pièces asymétriques dans les collections publiées

Parallèlement à l'étude de la fréquence des pièces asymétriques dans les collections publiées contenant de la musique traditionnelle du Québec, les motivations et les procédés qui sous-tendent la préparation de ces collections seront abordés ici. Avant d'aller plus à fond dans cette perspective, un premier constat se dégage : dans les collections publiées de musique traditionnelle instrumentale, les pièces ne sont souvent présentées qu'en tant que ligne mélodique simple, parfois avec des ornementations et des suggestions d'harmonisation. La transcription d'une pièce sert d'aide-mémoire plus que de guide stylistique. Il est entendu que le musicien devra rendre la pièce dans le style approprié ou qu'il se servira de la transcription pour développer sa propre version de la pièce. Les versions publiées des pièces peuvent cependant entraîner l'établissement d'une version standard de chacune. De plus, si la transcription repose sur l'enregistrement d'un musicien, le transcripteur se trouve implicitement obligé de représenter le mieux possible ce que le musicien a joué. En développant une collection de transcriptions, le compilateur, qu'il soit transcripteur, éditeur ou autre, doit décider quelles pièces seront incluses dans celle-ci. Cela soulève la question des motivations du compilateur. Quel public vise-t-il? Pourquoi veut-il diffuser cette musique par écrit? Quel est aussi le but de la collection? Cela soulève aussi celle de ses préférences. Cherche-t-il à propager ses pièces favorites ou des pièces d'un certain niveau de difficulté? Même dans le cas d'une collection qui présente l'ensemble du répertoire d'un musicien, le compilateur fait donc face à des choix éditoriaux. Comment alors présenter et transcrire les pièces? Doit-on inclure les variations et les ornementations? Doit-on présenter une seule performance de la pièce ou plusieurs? Ce sont là les questions et les procédés inhérents à la préparation de ce genre de collection.

Le même échantillon que pour l'étude du répertoire au premier chapitre est utilisée ici pour déterminer la fréquence des pièces asymétriques dans les collections publiées. Pour chacune des trente collections, le nombre de pièces qui contiennent une ou plusieurs asymétries a été déterminé [147]. Le tableau schématique de la page suivante (Tableau XVII) résume les résultats de cette première analyse.

[147] L'annexe 1 présente l'intégralité de la base de données de ce corpus, notamment une colonne où est indiquée la présence d'une ou de plusieurs asymétries dans les pièces. Bien que certaines pièces apparaissent dans plusieurs collections, je suppose que les doublons et triplons de pièces asymétriques et de pièces symétriques s'équivalent.

Tableau XVII – Fréquence des pièces asymétriques dans les collections publiées contenant de la musique traditionnelle québécoise

Type de collection	Auteur(s) et année de publication	Nombre de pièces du répertoire québécois	Nombre de pièces asymétriques	Pourcentage de pièces asymétriques
Accompa-gne un CD	Arcand (2007)	29	0	0 %
	Aucoin (2003)	26	0	0 %
	Fortin (1999)	21	1	5 %
	Pelletier (1997)	19	2	11 %
Répertoire général, Amérique du Nord	Brody (1983)	9	1	11 %
	Carlin (1984)	52	11	21 %
	Messer (1981)	8	0	0 %
	Songer et Curley (1997)	30	0	0 %
	Songer et Curley (2005)	37	0	0 %
	Welling (1974)	13	6	46 %
	Whitcomb (2000)	10	0	0 %
	Whitcomb (2001)	46	2	4 %
Répertoire général, Québec	Barbeau (1920)	10	7	70 %
	Boucher (1933)	114	53	46 %
	Forest (1992)	42	0	0 %
	Hart et Sandell (2001)	122	41	34 %
	Hogan (2001)	37	3	8 %
	Joyal (1994)	27	0	0 %
	Kowalczyk et Lambert (2010)	50	4	8 %
	Remon et Bouchard (1996)	25	24	96 %
	Remon et Bouchard (1997)	25	24	96 %
Répertoire d'un musicien	Bégin (1981)	50	7	14 %
	Bégin (1983)	85	0	0 %
	Bégin (1985)	18	0	0 %
	Cataford-Grenier (2002)	107	8	7 %
	Cuillerier (1992)	51	0	0 %
	Landry (1998)	24	6	25 %
	Miskoe et Paul (1980)	33	8	24 %
	Ornstein (1985)	55	45	82 %
	Proulx (1996)	13	1	8 %
Total		1 188	253	Moyenne = 21 %

Ce corpus révèle 253 pièces asymétriques sur un total de 1 188 pièces. La moyenne de pièces asymétriques dans l'ensemble des collections s'établit ainsi à 21 %, mais ce pourcentage varie de 0 % à presque 100 %, selon la collection. Dans le cas des collections nord-américaines ou canadiennes, la présence de pièces du répertoire québécois est très variable[148]. La proportion de pièces asymétriques du répertoire québécois qu'elles contiennent, indiquée dans la dernière colonne du Tableau XVII, l'est tout autant. Les motivations des compilateurs telles que je les perçois peuvent expliquer ces chiffres. Les trois plus anciennes collections américaines, celles de Welling, de Brody et de Carlin, se voulaient un reflet de différents grands styles régionaux ou nationaux. Ces trois compilateurs semblent avoir considéré les pièces asymétriques comme faisant partie du style québécois en général, ce qui fait qu'ils les ont, volontairement ou non, adéquatement représentées, si la moyenne de 21 % sert de base de comparaison. La collection de Welling compte même une forte proportion de pièces asymétriques, probablement parce qu'il a collecté directement auprès de musiciens franco-américains de la diaspora canadienne-française, tandis que les deux autres ont utilisé des enregistrements commerciaux pour élaborer leurs collections. Songer et Curley ont expliqué qu'ils étaient intéressés à présenter un répertoire varié utilisable pour la contredanse de Nouvelle-Angleterre. Comme les pièces asymétriques ne se prêtent pas à ce type de danses, ils n'ont inclus aucune pièce asymétrique dans leurs deux collections. Messer et Whitcomb sont fortement associés au style Down East ou à celui d'Ottawa Valley, des styles anglo-canadiens où l'asymétrie est très rare et souvent vue comme une erreur. Les pièces asymétriques ne correspondent pas à leur esthétique, ce qui explique qu'ils les ont pour ainsi dire exclues.

Dans le cas des collections voulant donner un aperçu global du répertoire québécois, le pourcentage de pièces asymétriques demeure aussi très variable. Le pourcentage élevé de pièces asymétriques dans les deux collections les plus anciennes, celle de Barbeau et celle de Boucher, est le reflet d'une époque où l'asymétrie n'était pas un enjeu : elle était sans doute omniprésente et faisait partie du paysage sonore. Les collections de Forest, de Hogan et de Joyal comptent relativement peu de pièces asymétriques lorsqu'on les compare à la moyenne. Cela reflète probablement le fait que ces trois musiciens ont tous beaucoup joué pour des

[148] Les données concernant la proportion de pièces québécoises dans ces collections ne sont pas présentées dans le tableau précédent; il varie toutefois de 4 % à 52 % selon la collection. En général, plus la collection couvre un vaste territoire nord-américain, moins les pièces québécoises sont représentées.

troupes de danse du Québec, un contexte où les pièces asymétriques sont en général peu jouées. Je sais aussi par mes contacts personnels avec ces musiciens qu'ils n'apprécient (ou n'appréciaient dans le cas de feue Dorothy Hogan) que peu ou pas les pièces asymétriques. Quant aux deux petites collections de Remon et de Bouchard[149], elles avaient pour but de mettre les pièces asymétriques en valeur, ainsi que le soulignent les auteurs :

> « Les danseurs et les calleurs préfèrent souvent des airs aux formes conventionnelles. Il nous apparaît donc important de conserver ces bijoux du répertoire qui sont malheureusement de moins en moins joués et qui ont même trouvé leurs détracteurs » (Remon et Bouchard 1996 : 6-7).

Comme pour les autres types de collections, le pourcentage de pièces asymétriques reste très variable dans les collections dédiées au répertoire d'un musicien en particulier, allant de 0 % à 82 %. Il est tentant d'associer cette représentation directement au fait que ce musicien apprécie ou non les pièces asymétriques, qu'il les inclue ou non à son répertoire lors de performances. Cependant, il faut prendre garde de tirer des conclusions trop hâtives à cet égard. En effet, les choix éditoriaux pris dans le traitement des pièces asymétriques par les compilateurs ont ici leur importance. J'ai identifié cinq types de ces choix éditoriaux : passer sous silence, esquiver, redresser (ou symétriser), présenter deux versions et transcrire avec précision ou le mieux possible.

«Passer sous silence» consiste à ne pas inclure les pièces asymétriques du répertoire du musicien en ne retenant que des pièces carrées pour la publication. Par exemple, Yvon Cuillerier, un de mes informateurs à qui j'ai posé la question, a reconnu avoir procédé ainsi lorsqu'il a compilé la collection de musique de Joseph Allard :

> « C'est là que tu vois que j'suis pas fort là-dessus. Ça m'est jamais venu à l'esprit. C'était automatique de mettre seulement les tounes qui arrivent. »
> Yvon Cuillerier, mai 2010

Il a donc simplement décidé de ne pas transcrire et de ne pas présenter les douze pièces asymétriques enregistrées par Joseph Allard sur 78 tours. « Esquiver » consiste à présenter une pièce asymétrique en la notant de façon symétrique. Cela oblige le transcripteur à dissimuler l'asymétrie d'une certaine façon, en utilisant des points d'orgue, par exemple. C'est ce que Hogan a fait dans sa transcription de la « Polka chinoise » d'Alfred Montmarquette (Hogan 2001 : 70).

[149] En 2011, Remon et Bouchard ont réédité, avec quelques changements mineurs, leurs deux collections en un seul volume : Remon, L. et G. Bouchard. 2011. *Airs tordus du Québec*. Québec : Trente Sous Zéro. 96 pages.

Redresser ou symétriser des pièces asymétriques constitue un choix éditorial discutable mais qui, à mon avis, peut être compréhensible, dépendamment de la manière et du motif sous-jacent. Je ne peux que le déplorer lorsque c'est fait sans indication dans les transcriptions. Cataford-Grenier avise ainsi, dès l'introduction, son lecteur de la collection complète des transcriptions d'enregistrements d'Alfred Montmarquette :

> « Veuillez prendre note que la transcription de ces pièces musicales est fidèle et intégrale à l'exception de quelques ajustements occasionnels ayant trait à l'équilibrage des temps, des mesures et des répétitions des tournures de phrases musicales. » (Cataford-Grenier 2002 : iv)

Cependant, en examinant de près les transcriptions de Cataford-Grenier et en les comparant aux enregistrements correspondants de Montmarquette, on remarque que huit pièces ont été «redressées» et aucune indication ne souligne au lecteur que la compilatrice a procédé de la sorte. C'est d'autant plus étonnant qu'elle a transcrit huit autres pièces asymétriques telles quelles, les jugeant probablement trop « défectueuses » pour être « corrigées » sans changer dramatiquement la nature de ces pièces. La symétrisation faite ouvertement est nettement préférable. Par exemple, Hogan, dans sa collection intitulée « La grande ronde », a indiqué quand elle a procédé ainsi :

> « Cette transcription suit la version de Jos Bouchard, qui avait cependant coupé un temps dans la troisième mesure de la seconde partie. J'ai complété la mesure suivant la version de La Bottine Souriante, plus simple que celles de Carignan ou Townsend qui ont rempli la mesure avec des triolets. » (Hogan 2001 : 88)

Parfois, les compilateurs ou les collecteurs ignorent ou omettent de mentionner que le musicien qui est leur source, a peut-être lui-même redressé des pièces qui étaient généralement jouées de façon asymétrique. Ce fut le cas, par exemple, de l'ethnomusicologue Carmelle Bégin quand elle a transcrit et compilé des pièces que Philippe Bruneau avait apprises d'Isidore Soucy. Cela illustre cependant la liberté que s'accordent des musiciens qui jouent avec les structures des pièces de la tradition québécoise, autant dans le sens de l'asymétrie que dans celui de la symétrie.

De présenter deux versions d'une même pièce, l'une asymétrique, l'autre symétrique, est un procédé éditorial utilisé à l'occasion par certains compilateurs. Il a été employé systématiquement par Sylvia Miskoe et Justine Paul dans les années 1980 dans leur collection

de la musique d'Omer Marcoux, un violoneux québécois qui avait émigré au New Hampshire. Voici leur explication :

> « They are transcribed exactly as he plays them with the double stops and irregular measures. In this form, naturally, some of the tunes are not suitable for square or contra dancing. Therefore, dance versions with 32 measures have been presented right next to Omer's own tune. » (Miskoe et Paul 1980 : iv)

La transcription intégrale des pièces asymétriques demeure certes le choix éditorial le plus recommandable à mon avis. Bien que ce soit facile quand il n'y a qu'un temps de plus à la fin d'une section ou une autre asymétrie unique, cela peut présenter un réel défi quand les éléments d'asymétrie sont multiples. Tel est le défi qu'a dû affronter Lisa Ornstein quand elle a transcrit la musique de Louis Boudreault. Voici comment elle explique le procédé :

> « His phrases are often of irregular and variable lengths, and the rhythmic character of many of his renditions is more measured than metric. These stylistic idiosyncrasies create ambiguities in the assignment of bar lines, phrase lengths, and metric markings. Therefore, while I have indicated these elements throughout the transcriptions, markings for phrase lengths, bar lines, and metric alterations are conjectural, not definitive. » (Ornstein 1985 : 58)

J'abonde dans le même sens qu'Ornstein en affirmant qu'il y a souvent plus d'une façon de transcrire une pièce asymétrique. Ces cinq choix éditoriaux de compilation (passer sous silence, esquiver, redresser, présenter deux versions et transcrire le mieux possible) montrent que la quantité de pièces asymétriques retrouvées dans les collections ne reflète pas nécessairement l'importance réelle des pièces de ce type dans le répertoire du musicien visé; les compilateurs semblent en effet souvent avoir utilisé leur liberté éditoriale. Il faut toutefois soulever la question de l'importance relative de ce fait puisque la musique traditionnelle québécoise est avant tout une tradition orale où l'écrit occupe une place secondaire. La plupart des collections de ce corpus sont encore disponibles aujourd'hui, et de plus en plus de musiciens traditionnels peuvent lire la musique. La plupart d'entre eux préfèrent toutefois apprendre les pièces à l'oreille. J'en déduis que l'effet des collections sur la présence ou non de pièces asymétriques dans le répertoire des musiciens contemporains est sans doute minime, certainement moins important que celui des disques ou que le jeu en session. De plus, la nouvelle réalité de l'internet fait en sorte qu'il y a beaucoup de partitions disponibles en ligne, souvent avec des clips sonores ou vidéo. Cela réduit encore davantage l'importance des collections publiées. L'analyse du contenu des collections publiées révèle donc une présence variable des pièces asymétriques, lesquelles représentent en moyenne le cinquième du répertoire. Voyons maintenant ce qu'il en est des pièces asymétriques dans la discographie.

2.2.1.2 La fréquence des pièces asymétriques sur disque

La fréquence des pièces asymétriques dans la performance des musiciens traditionnels peut être évaluée pour la période de 1917 à aujourd'hui, par le biais de l'écoute et de l'analyse de la production discographique de cette période. Évidemment, le disque[150] reflète imparfaitement la réalité de tous les contextes de jeu décrits au premier chapitre. Cela n'en demeure pas moins une source indirecte et un reflet du répertoire de plusieurs musiciens, en raison de sa constance dans le temps. J'ai aussi consulté des enregistrements d'archives disponibles par exemple aux archives de folklore de l'université Laval de Québec. J'ai toutefois choisi d'exclure le matériel d'archives pour des fins de calculs de la fréquence des pièces asymétriques, préférant cibler certains échantillons discographiques peut-être davantage révélateurs[151]. Les enregistrements de la radio et de la télévision auraient aussi sans doute constitué des sources intéressantes, mais ils sont, pour la plupart, malheureusement peu ou pas disponibles. L'analyse discographique m'apparaît donc comme valable et commode, tout en me permettant de couvrir plusieurs époques et diverses régions.

2.2.1.2.1 La période de 1917 à 1941

En ce qui concerne la période de 1917 à 1941, une ressource exceptionnelle sera examinée ici de façon plus approfondie. Il s'agit de la collection de 78 tours numérisés disponibles sur le site Web « Gramophone virtuel » (GV) de Bibliothèque et Archives Canada. Elle consiste en 850 plages de disques, représentant environ la moitié de tout ce qui a été enregistré commercialement à cette époque en fait de musique traditionnelle québécoise[152], ce qui constitue un échantillon suffisant pour faire des constatations intéressantes. Le Tableau XVIII présente la proportion des pièces asymétriques que j'ai pu identifier dans ces enregistrements, plus précisément chez les musiciens qui jouent d'un instrument mélodique.

---

[150] J'inclus sous le terme « disque » tout enregistrement commercial, ce qui inclut tous les supports qui existent ou ont existé pour de tels enregistrements : cylindres de cire, 78 tours, 45 tours, vinyles (ou long-jeu ou 33 tours), cassettes 8 pistes, cassettes audio, CD.

[151] L'influence du disque et des médias sur le répertoire s'avère plus marquante que celle des archives sonores puisque ces derniers rejoignent forcément un grand nombre de personnes. Ainsi, Le Guével (1997) rapporte comment, pour ses informateurs qui étaient tous des musiciens traditionnels urbains, le disque et la radio ont constitué les principales sources de renouvellement de répertoires dans les années 1930 à 1960.

[152] Notons que le Gramophone virtuel ne contient pas toujours l'ensemble de ce qu'un musicien a pu enregistrer à l'époque. En effet, environ la moitié des disques de musique traditionnelle de la période 1917-1941 n'a pas encore été numérisée par Bibliothèque et Archives Canada.

Tableau XVIII - Nombre et proportion de pièces asymétriques dans le Gramophone virtuel selon les musiciens

Artiste	Violoniste	Accordéoniste	Harmoniciste	Période d'enregistrement	Nombre d'enregistrements disponibles[1]	Nombre de pièces asymétriques enregistrées	Pourcentage (%) de pièces asymétriques
Allard, Albert[2]	X			1935-39	18	0	0 %
Allard, Joseph	X			1928-38	107	12	13 %
Bernaquez, Boromée			X	1932-38	4	4	100 %
Blanchette, Louis	X			1929	20	18	90 %
Bolduc, Mme[3]			X	1929-30	7	1	14 %
Bouchard, Jos	X			1938-41	8	5	63 %
Bouchard-Villeneuve	X	X		1929	2	1	50 %
Boudreau, J.	X			1937	2	1	50 %
Boulay, A.-J.	X			1923-31	52	11	21 %
Demers, Eugène	X			1932	2	2	100 %
Duchesne, Tommy		X		1934-39	23	7	30 %
Ferland, Maurice	X			1937	1	0	0 %
Frappier, Georges	X			1922	4	1	25 %
Gaudreau, Sylvio	X			1938	2	1	50 %
Gauthier, Antonio	X			1926	10	4	40 %
Goulet, Léon-Robert	X			1930	2	0	0 %
Guilmette, Joseph		X		1930-31	10	4	40 %
Houle, René	X			1931	3	0	0 %
Joannette, Émile	X			1937	1	1	100 %
Joyeux montréalais	X			1935	2	1	50 %
Kershaw, Albert			X	1930	1	0	0 %
La Madeleine, J.-O.[4]	X			1928-40	99	44	44 %
Lacroix, Henri			X	1922-38	79	7	9 %
Lalonde, Joseph			X	1926-30	10	7	70 %
Larocque, Joseph	X			1928-31	6	0	0 %
Larouche, Ferdinand	X			1933	1	0	0 %
Latour, Tezraf		X		1929-30	12	1	8 %

Artiste	Violoniste	Accordéoniste	Harmoniciste	Période d'enregistrement	Nombre d'enregistrements disponibles[1]	Nombre de pièces asymétriques enregistrées	Pourcentage (%) de pièces asymétriques
Leblond, R.		X		1929-30	4	0	0 %
Lebrun, Adélard		X		1927	1	0	0 %
Lemieux-Charbonneau	X	X		1930-39	17	7	41 %
Malouin, Philias	X			1930	2	0	0 %
Michaud, Luc	X			1928	6	6	100 %
Mongrain, Sotère et Ida	X			1929	2	0	0 %
Montmarquette, Alfred		X		1928-31	78	22	28 %
Morin, Bernard	X			1938	2	0	0 %
Picard, Édouard		X		1930-31	8	3	38 %
Pigeon A. et Wattier, H.	X	X		1937-39	22	5	23 %
Plante, Joseph		X		1928-33	26	8	31 %
Ringuette, Willie	X			1927	2	1	50 %
Roy, Jean-Baptiste	X			1917-24	6	0	0 %
Savard, Fortunat			X	1937-41	4	4	100 %
Soucy, Isidore[5]	X			1925-39	180	150	83 %
Vermette, Jos	X			1923	2	1	50 %
Total	29	11	6		850	342	Moy.=40 %

1) Ce nombre exclut les doublons et les chansons.
2) Cela inclut les enregistrements réalisés avec les accordéonistes Tommy Duchesne et Henri Houde.
3) Cela comprend seulement ses pièces instrumentales en soliste.
4) Cela inclut les enregistrements faits avec son fils Albert au violon également.
5) Cela inclut les enregistrements réalisés avec Donat Lafleur, accordéoniste.

Parmi les 46 musiciens différents, certains artistes occupent une plus grande place que d'autres et comptent plus de 50 enregistrements disponibles chacun. C'est le cas de six d'entre eux, soit Joseph Allard, A.-J. Boulay, J.-O. La Madeleine, Henri Lacroix, Alfred Montmarquette et Isidore Soucy qui, collectivement, pèsent pour 70 % des enregistrements de musique traditionnelle québécoise du GV. Une première constatation ressort du Tableau XVIII : les pièces asymétriques ne constituaient nullement un phénomène

marginal durant la période de 1917 à 1941. En effet, 40 % (342 sur 850) des enregistrements contiennent au moins un élément d'asymétrie. La moyenne du pourcentage de pièces asymétriques par musicien est presque aussi élevée, soit 35 %. Considérant le fait que les musiciens qui ont effectué de nombreux enregistrements sont en général des professionnels, on peut difficilement attribuer cette prévalence des pièces asymétriques à des maladresses. J'en conclus qu'il s'agit là d'un trait volontaire ou, à tout le moins, caractéristique de la musique traditionnelle du Québec à cette époque. Les pièces asymétriques peuvent avoir été transmises de cette façon ou volontairement modifiées pour être asymétriques.

Une seconde constatation a trait à la proportion de pièces asymétriques dans le répertoire des musiciens : celle-ci varie de façon importante, allant de 0 % à 100 %, selon l'artiste. Chez ceux qui ont beaucoup enregistré, on peut remarquer que certains s'éloignent de la moyenne de 35 %. À un bout du spectre, Joseph Allard, A.-J. Boulay et Henri Lacroix comptent respectivement 13 %, 21 % et 9 % de pièces asymétriques seulement. À l'autre bout du spectre, le répertoire d'Isidore Soucy est composé de 83 % de pièces asymétriques. Ces fluctuations peuvent certes s'expliquer par le style particulier de chaque musicien mais elles pourraient aussi refléter des particularités régionales ou une certaine influence étrangère. Par exemple, Allard et Boulay ont été beaucoup exposés à la musique traditionnelle du Nord-Est américain et Lacroix à la musique militaire anglaise, des musiques très symétriques. Ces trois musiciens habitaient tous le Sud du Québec tandis qu'Isidore Soucy, tout comme plusieurs musiciens avec un haut pourcentage de pièces asymétriques tels que Jos Bouchard, Louis Blanchette et Tommy Duchesne, provenaient de l'Est du Québec. Il est difficile de faire une analyse géographique précise du phénomène cependant. D'une part, les musiciens professionnels sont souvent mobiles. D'autre part, il existe toujours des exceptions. Par exemple, l'harmoniciste Joseph Lalonde jouait beaucoup de pièces asymétriques, même s'il habitait le Sud-ouest de la province et qu'il avait même vécu une partie de sa vie aux États-Unis. Ces faits constituent néanmoins des pistes intéressantes pour de futurs travaux.

Une dernière constatation extraite du tableau précédent illustre que l'instrument joué ne semble pas avoir d'incidence sur la proportion de pièces asymétriques. En effet, on retrouve pour chaque instrument des musiciens qui jouent beaucoup ou peu de pièces asymétriques. Cela confirme qu'il s'agit d'un trait propre à la tradition musicale elle-même, mais partagé à divers degrés par les musiciens traditionnels du Québec et ce, pour des raisons variées.

2.2.1.2.2 La période de 1941 à nos jours

Depuis les années 1940, il y a eu un essor très important de l'industrie du disque au Québec comme ailleurs. Les enregistrements commerciaux de musique traditionnelle québécoise de 1941 à nos jours ont ainsi été nombreux[153]. J'ai donc choisi d'examiner quelques collections plus ciblées, afin d'établir un portrait de la fréquence des pièces asymétriques dans divers milieux. Ces collections me permettent de voir le répertoire sous trois angles : le terroir; le succès commercial; le regard extérieur ou étranger. Enfin, j'examine aussi la fréquence des pièces asymétriques chez les groupes trads contemporains.

2.2.1.2.2.1 Angle terroir : série « Musique traditionnelle du Québec » de l'étiquette Le Tamanoir

Fondée en 1974, la maison de disques *Le Tamanoir* avait pour but de produire et de diffuser la culture québécoise par la chanson et la musique. L'étiquette a produit plusieurs disques mettant en vedette des musiciens traditionnels de différentes régions du Québec, tout comme une compilation d'enregistrements d'archives (p. ex., « C'est dans la Nouvelle-France »), des groupes revivalistes (p. ex., « Le Rêve du diable » et « La Bottine Souriante »), des groupes mariant différentes traditions (p. ex., « Québreizh ») ou des groupes d'avant-garde (p. ex., « Conventum » et « L'Engoulevent »). Après plusieurs années d'inactivité, cette maison de disques a connu un bref renouveau à la fin des années 1990 en rééditant plusieurs des disques de sa collection de musique traditionnelle en format CD et en préparant différentes compilations par thèmes (p. ex., « Les reels du Québec »). Le Tableau XIX présente le nombre et la proportion de pièces asymétriques retrouvés sur huit disques des années 1970 de la collection *Le Tamanoir* consacrée à des musiciens de différentes régions du Québec rural.

[153] Un de mes informateurs, Éric Favreau, possède une collection d'environ 2 000 vinyles différents de musiciens traditionnels québécois, ce qui représente une production annuelle moyenne d'environ 50 disques si l'on considère que les vinyles ont été produits entre 1955 et 1995.

Tableau XIX – Nombre et proportion de pièces asymétriques dans les disques de musiciens traditionnels québécois sur étiquette Le Tamanoir

Nom du musicien	Région du Québec	Nombre de pièces sur l'album[1]	Nombre de pièces asymétriques	Proportion de pièces asymétriques
Louis Boudreault	Saguenay	24[2]	23	96 %
Jos Bouchard	Charlevoix	11	6	55 %
Ferdinand Dionne	Kamouraska	12	6	50 %
Cyrice Dufour	Gaspésie	9	8	89 %
Philippe Gagnon	Laurentides	12	9	75 %
Musiciens de l'île d'Orléans	Québec	25[2]	13	52 %
Gilles Paré	Mauricie	14	4	29 %
Hercule Tremblay	Québec	14	7	50 %
Total		121	76	Moyenne = 63 %

[1] Cela exclut les chansons ; [2] Il s'agit d'albums doubles.

À la lecture du Tableau XIX, on remarque que le pourcentage de pièces asymétriques est élevé pour la plupart des porteurs de tradition enregistrés par *Le Tamanoir*. Un seul d'entre eux, Gilles Paré, un accordéoniste de la Mauricie, compte moins de 50% de pièces asymétriques dans le répertoire qu'il a enregistré. Si l'on exclut ce dernier de l'échantillon, la moyenne de pièces asymétriques passe de 63 % à 67 %, soit les deux tiers des 121 pièces enregistrées. Cette proportion de pièces asymétriques n'est probablement pas voulue par les producteurs des disques; elle n'est que le reflet du répertoire de cet échantillon de musiciens « du terroir ».

2.2.1.2.2.2 Angle commercial : série « Les grands folkloristes québécois » de Disques Mérite

La maison *Disques Mérite* est une étiquette assez récente spécialisée dans la réédition de succès québécois du passé dans plusieurs genres de musique populaire. Elle a repris des enregistrements de chanteurs et de musiciens traditionnels du Québec effectués entre 1950 et 1980, mais surtout dans les années 1960 et 1970, dans une série intitulée « Les grands folkloristes québécois ». Les artistes mis de l'avant dans cette série ont remporté un certain succès commercial au Québec à leur époque. Certains sont encore actifs mais la plupart sont très âgés ou décédés. Le catalogue comporte 43 titres consacrés aux instrumentistes et un encore plus grand nombre dédiés à des chanteurs et à des groupes folkloriques. Il s'agit de reprises combinant souvent du matériel tiré de plusieurs disques d'un même artiste. Le Tableau XX présente le nombre et la proportion de pièces asymétriques sur quatorze disques de la série.

Tableau XX - Nombre et proportion de pièces asymétriques dans les disques instrumentaux de la série « Les grands folkloristes québécois » des *Disques Mérite*

Nom du musicien	Région du Québec d'origine	Nombre de pièces sur l'album	Nombre de pièces asymétriques	Proportion de pièces asymétriques
Jos Bouchard	Charlevoix	10	5	50 %
Ti-Blanc Richard	Estrie	24	4	17 %
Isidore Soucy (2)	Rimouski	40	25	63 %
Ti-Noir Joyal	Drummondville	20	1	5 %
Aimé Mignault	Abitibi	21	0	0 %
Aldor Morin	Montréal	19	2	11 %
J.-O. La Madeleine	Sud-Ouest	25	2	8 %
Lévis Bouliane	Québec	22	0	0 %
Thérèse Rioux	Côte nord	19	2	11 %
Tommy Duchesne	Lac St-Jean	24	9	38 %
Gérard Lajoie	Québec	20	10	50 %
Francine Desjardins	Côte nord	19	2	11 %
André Proulx et Denis Côté	Montérégie	14	0	0 %
Paul Cormier (Monsieur Pointu)	Charlevoix	62	5	8 %
Total		339	67	Moyenne = 20 %

Exception faite d'Isidore Soucy, de Gérard Lajoie et de Jos Bouchard, les artistes enregistrés ne jouent qu'environ 10 % de pièces asymétriques, et même, trois d'entre eux n'en jouent aucune. Le répertoire sur disques des musiciens de cette série comporte ainsi beaucoup moins de pièces asymétriques que ceux de la série *Le Tamanoir*. Est-ce volontaire de la part des compilateurs ? Il n'existe aucune note discographique qui me permette de répondre à cette question. Est-ce tout simplement le reflet du répertoire des artistes qui ont été choisis? Je le pense. Un examen attentif des rééditions d'enregistrements d'autres musiciens produits dans cette série révélerait à mon avis la même tendance, c'est-à-dire que la plupart des musiciens ayant remporté un succès commercial dans la période de 1960 à 1980 jouaient peu de pièces asymétriques.

2.2.1.2.2.3 Angle extérieur : les productions américaines

Deux étiquettes de disques américaines se sont intéressées à la musique traditionnelle du Québec dans les années 1970 et 1980. L'étiquette *Folkways Records*, reliée au Smithsonian Institute, est fort connue pour le large éventail de ses productions couvrant les musiques du

monde et bien d'autres genres[154]. Conseillée par l'harmoniciste et folkloriste québécois Gabriel Labbé, l'équipe de cette maison a produit quatre disques dans une série intitulée « Masters of French Canadian Music ». Cette série reposait en partie sur la réédition de 78 tours et en partie sur de nouveaux enregistrements. *Folkways Records* a aussi produit quelques autres titres de musique traditionnelle québécoise hors de cette série.

Une étiquette de disque basée dans l'état voisin du Vermont, *Philo Records*, a également édité plusieurs titres de musique traditionnelle du Québec. Cette maison, maintenant disparue du marché s'intéressait à la musique folk, en général. Elle a notamment enregistré des musiciens québécois de grande renommée, tels que Jean Carignan et Philippe Bruneau. Le Tableau XXI donne les résultats de l'analyse de l'asymétrie des pièces sur les productions de ces deux maisons de disques américaines.

Tableau XXI – Nombre et proportion de pièces asymétriques dans les disques de musiciens traditionnels québécois sur étiquettes américaines

Nom du musicien, titre et année de l'album	Maison de disque	Nombre de pièces sur l'album	Nombre de pièces asymétriques	Proportion de pièces asymétriques
Jean Carignan – Old Time Fiddle Tunes (1960)	Folkways Records	8[1]	3	38 %
Louis Beaudoin (1973)	Philo	13	9	69 %
Philippe Bruneau (1973)	Philo	29	0	0 %
Philippe Bruneau – Danses pour veillées canadiennes (1974)	Philo	17	0	0 %
Jules Verret – La famille Verret (1975)	Philo	13	8	62%
Jean Carignan – Rend hommage à Joseph Allard (1976)	Philo	29	2	7 %
Gabriel Labbé – Masters of French Canadian Music 3 (1980)	Folkways Records	15	0	0 %
Jean-Marie Verret – French Canadian Dance Music (1983)	Folkways Records	14	12	86 %
Total		138	34	Moyenne = 25%

[1]Ce nombre exclut les pièces irlandaises et écossaises qu'on retrouve aussi sur cet album.

[154] Voir le catalogue à : www.folkways.si.edu

Les résultats présentés dans le Tableau XXI montrent ici deux tendances très contrastantes. D'un côté, on trouve une proportion allant de faible à nulle, de pièces asymétriques chez les trois maîtres ci-haut mentionnés (Bruneau, Carignan et Labbé). De l'autre côté, on note une proportion élevée de pièces asymétriques chez les porteurs de répertoire familial comme il en est chez les Verret et chez Louis Beaudoin. Dès lors il m'apparaît que les maisons de disques américaines souhaitaient sans doute représenter deux aspects du paysage sonore, soit, le haut degré de maîtrise instrumentale atteint par certains musiciens traditionnels de renommée internationale d'un côté, et de l'autre, le volet unique, distinctif de la musique traditionnelle du Québec dans un contexte nord-américain. Que ces maisons aient ou non associé la présence d'asymétries à une espèce d'authenticité ne transparaît cependant pas dans les notes des albums examinés.

2.2.1.2.2.4 Angle contemporain : les groupes trads

Parmi les groupes trads contemporains, plusieurs intègrent des pièces asymétriques qu'ils ont appris de porteurs de traditions, d'enregistrements commerciaux anciens ou d'archives, ou encore et de plus en plus, que leurs membres ont eux-mêmes composés. Dès leur début, dans les années 1970, des groupes comme « La Bottine souriante » et « Le Rêve du diable » par exemple intégraient des pièces asymétriques à leur répertoire. Le phénomène n'est donc pas récent. À titre d'exemple, en parcourant la discographie du groupe « Le Vent du Nord », (dont fait partie le violoneux Olivier Demers, un de mes informateurs), on remarque de nombreuses pièces asymétriques, tout comme dans les deux albums qu'Olivier Demers et Nicolas Boulerice ont réalisés en duo (en 2001 et en 2006)[155]. Le Tableau XXII présente les résultats de façon condensée.

[155] Il faut par contre exclure du décompte les deux albums live du groupe, celui issu du Festival Mémoire et Racines intitulé « Mesdames et messieurs! » et celui fait avec l'Orchestre symphonique de Québec intitulé « Le vent du nord symphonique », car ils reprennent des pièces et chansons retrouvées sur les autres disques. Dans cette analyse, je n'ai pas tenu compte des chansons, sauf quand une pièce instrumentale était intégrée à l'arrangement de la chanson.

Tableau XXII – Fréquence des pièces asymétriques dans la discographie du groupe « Le Vent du Nord »

Titre de l'album et année de parution	Nombre de pièces instrumentales	Nombre de pièces asymétriques	Proportion de pièces asymétriques
Le vent du nord est toujours fret 2001	21	2	10 %
Maudite Moisson! 2003	12	3	25 %
Les amants du Saint-Laurent 2005	16	5	31 %
Un peu d'ci, un peu d'ça 2006	3	1	33 %
Dans les airs 2007	12	4	33 %
La part du feu 2009	7	3	43 %
Tromper le temps 2012	11	5	45%
Total	59	15	Moyenne = 30 %

Fait à noter ici : la proportion de pièces asymétriques a cru dans le temps. On verra plus loin qu'il s'agit d'un choix conscient de la part des membres du groupe. Selon l'écoute des productions d'autres groupes, cette moyenne de 30 % de pièces asymétriques m'apparaît représentative du répertoire des groupes trads contemporains en général.

2.2.1.3 Conclusion sur la fréquence des pièces asymétriques

L'analyse de la fréquence des pièces asymétriques dans les collections publiées a révélé une grande variabilité de leur proportion selon les collections. Cette variabilité s'explique par les types de collection, les motivations et les choix éditoriaux privilégiés par les auteurs de ces collections. En moyenne, environ 20 % du répertoire publié comporte un ou plusieurs éléments d'asymétries.

L'analyse de la fréquence des pièces asymétriques sur disque de 1917 à aujourd'hui met aussi en lumière une grande fluctuation des résultats. S'il semble y avoir une tendance à une réduction de la proportion de pièces asymétriques chez des musiciens de grand renom ou chez plusieurs de ceux qui ont connu un bon succès commercial à partir des années 1960, il se trouve toujours, à toutes les époques, d'autres musiciens pour qui les pièces asymétriques représentent, volontairement ou non, une part importante de leur répertoire enregistré. Il serait donc difficile d'attribuer un pourcentage précis à la place qu'occupent les pièces asymétriques dans l'ensemble du répertoire de musique traditionnelle québécoise. Par contre, en m'appuyant sur toutes ces données, je peux faire les affirmations suivantes :

- La performance de pièces asymétriques n'a jamais été marginale sur disque ;
- Elle constitue un trait fort de la musique traditionnelle du Québec du dernier siècle ;
- Selon les musiciens et les époques dans leur ensemble, on compte en moyenne entre le quart et la moitié du répertoire enregistré en tant que pièces asymétriques.

Il nous apparaît que la présence ou l'importance des pièces asymétriques dans le répertoire d'un musicien ou d'un groupe est avant tout une décision individuelle, même si elle est reliée au milieu de formation du musicien, des influences qu'il a reçues, d'un choix esthétique, etc. L'examen du discours des musiciens présenté dans le troisième chapitre nous en apprendra davantage sur ce sujet.

2.2.2 Typologie des asymétries

2.2.2.1 Introduction

2.2.2.1.1 Échantillons principal et secondaires

La typologie qui suit repose principalement sur les résultats de l'analyse des enregistrements commerciaux de musique traditionnelle du Québec réalisés sur 78 tours de 1917 à 1941 que l'on retrouve sur le site Web « Gramophone virtuel » (GV) de Bibliothèque et Archives Canada. J'ai choisi ce corpus comme échantillon d'analyse principal pour établir une typologie parce que, d'une part, il a exercé et exerce encore une influence sur le répertoire contemporain et, d'autre part, parce qu'il représente la période de l'aube de l'influence de la radio et du disque. Ces médias, qui diffusaient tout autant des musiques provenant d'ailleurs que du Québec, ne faisaient que commencer à l'époque à exercer une forte influence auprès des musiciens traditionnels, ce qui amènera après la seconde guerre mondiale une tendance à la dominance des pièces symétriques chez les musiciens professionnels influents et populaires comme je l'ai indiqué précédemment. Le GV constitue donc un corpus varié tout autant que représentatif d'une tradition orale ancienne mais encore pertinente.

Pour procéder à l'analyse, j'ai donc écouté attentivement les 342 pièces asymétriques du GV et j'ai fait la transcription de plus de la moitié d'entre elles. J'ai aussi analysé, d'une façon beaucoup moins systématique toutefois, des pièces asymétriques provenant d'autres échantillons. Il s'agit d'enregistrements commerciaux postérieurs à 1941 ou d'enregistrements d'archives. Les enregistrements d'archives n'ont sans doute pas exercé une grande influence sur le répertoire contemporain mais ils donnent une idée de ce qui se jouait « dans l'arrière-pays » en quelque sorte. Enfin, j'ai examiné des compositions récentes de pièces asymétriques composées par des musiciens contemporains. Ces autres échantillons m'ont permis de valider si des asymétries du même genre que celles retrouvées dans le GV s'observaient ailleurs. Ils m'ont aussi permis parfois de dénicher de meilleurs exemples de certains types d'asymétries.

2.2.2.1.2 Méthode d'analyse

Il importe de préciser que l'analyse musicale du corpus ne visait nullement à juger les pièces ou à y déceler des erreurs mais bien à définir et à comprendre la « grammaire » et l'esthétique des pièces asymétriques et à y repérer les systématismes de fonctionnement, s'il y avait lieu.

Partant de cette prémisse, on peut faire deux constats généraux sur l'ensemble du corpus : dans certains cas, la pièce asymétrique jouée par le musicien est aussi jouée en version symétrique par un autre musicien (parfois par lui-même sur un autre enregistrement!) ou elle existe en version symétrique dans une collection publiée, ce qui est souvent le cas pour les pièces provenant à l'origine du répertoire britannico-irlandais ou américain. Dans d'autres cas, la pièce n'existe qu'en version asymétrique, à ma connaissance du moins. La méthode d'analyse utilisée diffère selon ces deux possibilités.

Pour les cas où il existe une version symétrique, la méthode d'analyse consiste en une simple mise en parallèle des deux versions. L'utilisation de barres de mesures dans les transcriptions est justifiable dans ces cas et aide à faire ressortir les asymétries, d'autant plus quand il existe une ou des versions symétriques publiées des pièces. Les pièces données en exemple dans la typologie qui suit ont été choisies d'abord à partir de ces cas, de façon à disposer d'une base solide d'identification des asymétries et à bien comprendre les procédés employés.

Là où il n'existe pas de version symétrique, plusieurs options de méthodes d'analyse étaient possibles. J'ai opté pour deux d'entre elles[156], dont une issue de mon cru. L'analyse paradigmatique, développée d'abord par Ruwet (1972) puis reprise et perfectionnée par Nattiez (1975), s'est avéré une méthode pertinente bien qu'encombrante pour analyser un grand nombre de courtes pièces. Je l'ai néanmoins utilisée pour illustrer un cas particulièrement complexe présenté en conclusion de cette section. J'ai donc dû développer ma propre méthode d'analyse pour les pièces n'existant qu'en version asymétrique. L'exercice consistait à me demander comment cette pièce devrait être modifiée pour qu'elle devienne symétrique, et à déterminer quelles notes pourraient être enlevées ou ajoutées tout en conservant une esthétique musicale conforme aux conventions musicales habituelles, soit le modèle à 16 ou 32 temps par section, chaque section étant jouée deux fois. Comme un tel exercice peut évidemment mener à plusieurs « solutions », il comporte nécessairement une part d'arbitraire. Parfois, les segments de notes de l'une des deux sections s'avèrent

[156] J'en ai aussi considéré d'autres. Par exemple, l'analyse prolongationnelle de Meyer (1973) m'est apparue moins bien adaptée aux pièces très courtes du corpus examiné. En effet, si elle permet de mettre bien en exergue la hiérarchisation et les relations entre les idées musicales d'une pièce au niveau mélodique, elle n'est pas spécialement efficace pour révéler les structures rythmiques et métriques.

symétriques et, lorsque ces patrons se retrouvent de façon presque semblable ailleurs dans la pièce, cela permet par comparaison de déduire en quoi consiste l'élément d'asymétrie.

Voici en détail les étapes de la méthode d'analyse appliquée aux pièces n'existant qu'en version asymétrique :

1. Repérage à l'écoute des grands cycles de la pièce[157], soit l'ordre et le nombre de répétitions des sections, afin d'identifier les asymétries morphologiques;
2. décompte du nombre de pulsations dans chaque section;
3. détermination d'une métrique dominante (binaire ou ternaire), pour chaque section, si possible;
4. transcription sur portée de la ligne mélodique uniquement, sans barres de mesures, ni indication de l'accompagnement au piano ou à la guitare en fonction du cycle repéré;
5. repérage des différents types d'asymétries syntaxiques en se basant sur le regroupement des notes selon une logique harmonique, sur la phrase mélodique ou sur d'autres aspects du contour mélodico-rythmique.

Cette méthode d'analyse empirique convient à la très grande majorité des pièces asymétriques. En effet, il s'agit le plus souvent de pièces qui comportent des structures où il est relativement facile de repérer les asymétries. Par ailleurs, comme j'ai procédé à l'analyse d'un grand nombre de pièces, il me fallait trouver une méthode pratique et rapide. Dans plusieurs exemples de types d'asymétries avec des pièces n'existant qu'en version asymétrique, j'ai volontairement évité l'usage de barres de mesure qui indiqueraient une métrique régulière avec temps forts et temps faibles, de toute façon artificielle dans la tradition musicale étudiée, tel que mentionné au chapitre un. Les barres de mesure sont utilisées dans ces cas pour indiquer les phrases ou les grands segments qui divisent les sections, ce qui constituent un genre d'analyse paradigmatique en abrégé. Le chiffrage ne sert alors qu'à indiquer le nombre de temps dans chaque portion d'une section et ne renvoie donc pas à une métrique.

[157] Quand un enregistrement comporte une suite de pièces, j'ai examiné cette suite comme une seule pièce en plusieurs sections pour les fins de statistiques.

2.2.2.1.3 Bases de la terminologie et de la typologie

À quelques exceptions près, il n'existe pas de vocabulaire académique adéquat en analyse musicale pour décrire les différents types d'asymétries identifiés. Il s'agira donc d'en proposer un. Cette démarche sera essentiellement étique. Afin d'identifier les types d'asymétries, je propose donc cette terminologie. Certains termes sont néanmoins empruntés à la musicologie ou à la linguistique.

Quatre niveaux hiérarchiques sont considérés ici : la pièce, la section, le segment et la pulsation. La pièce est constituée de deux ou davantage de sections, qui sont constitués de nombreux segments, eux-mêmes divisibles en motifs d'une valeur d'un temps ou pulsation[158]. Je distingue trois grandes classes d'asymétries selon ces niveaux hiérarchiques. Les asymétries de la première classe sont qualifiées de morphologiques parce qu'elles concernent l'ensemble d'une pièce, par exemple l'ordre et le nombre de répétitions des sections de la pièce. Celles de seconde classe, appelées syntaxiques, sont les plus nombreuses; elles concernent les structures internes de chaque section d'une pièce. Il s'agit le plus souvent de temps en plus ou en moins à certains endroits d'une section qui font en sorte de rendre une section asymétrique par rapport à la forme standard à 16 ou 32 temps par section. Enfin, la troisième classe comprend un seul type d'asymétrie; celle au niveau de la pulsation. Les asymétries syntaxiques seront traitées en premier lieu car leur compréhension est utile à celle des asymétries morphologiques et à celle de l'asymétrie pulsative.

2.2.2.2 Asymétries syntaxiques

Les asymétries syntaxiques résultent de deux grands procédés, soit l'allongement et l'écourtement. Ces deux procédés constituent le premier niveau hiérarchique de la typologie pour les asymétries syntaxiques, tel que présenté au Tableau XXIII. Nous avons vu à la section précédente qu'il existe une grande variété de termes employés par les auteurs pour distinguer davantage ces grands procédés. Par exemple, pour l'allongement, on retrouve les termes expansion, insertion, intercalation, étirement, ajout, adjonction, ou encore, décompression. Ils sont tous plus ou moins synonymes. Il serait possible de les nuancer davantage mais on se heurte immanquablement à un écueil; leur utilisation ne peut être

[158] Les segments peuvent aussi chevaucher la pulsation. J'utilise à l'occasion le terme « phrase musicale », celle-ci étant intermédiaire entre la section et le segment, mais je n'en fait pas un niveau hiérarchique distinct.

justifiée que lorsqu'on compare la version asymétrique d'une pièce à sa version symétrique. Ils procèdent en effet tous par référence à une structure existante : on insert entre des notes, on étire un passage de notes existant, on ajoute après une finale, etc. Leur usage est donc critiquable quand il s'agit de pièces qui n'existent qu'en version asymétrique puisque la référence n'existe qu'en modèle hypothétique à 16 ou 32 temps. J'ai donc préféré baser le second degré hiérarchique de la typologie sur un autre critère que celui de ces procédés référentiels, soit le critère de la position dans la section de l'élément menant à l'asymétrie. Les asymétries syntaxiques peuvent en effet occuper différentes positions dans une section, décrites ici en fonction d'une structure symétrique à huit mesures. Elles sont qualifiées d'initiales, si elles se trouvent au tout début ou avant (anacrouse, par exemple) la mesure 1 d'une section à huit mesures, de médiales si elles se trouvent au milieu (mesure 4) et de finales si elles sont situées à la fin de la section (mesure 8). Elles sont cadentielles si on les trouve avant la note finale médiale ou finale (p. ex. mesure 3 et 7). Elles peuvent aussi être intermédiaires si elles se retrouvent entre ces positions (p. ex., mesures 2 et 6) ou caudales si elles impliquent des temps après la note finale (mesure 8 ou supplémentaire).

Les asymétries syntaxiques de fin de section (cadentielles, finales et caudales), sont de loin, les plus fréquentes parmi tous les types d'asymétries syntaxiques répertoriées dans le GV. Les asymétries médiales sont également assez courantes, tandis que les asymétries initiales restent plus rares. Celles par allongement sont aussi plus fréquentes que celles par écourtement. Les allongements ou les écourtements ne peuvent être que d'une durée de un temps comme ils peuvent valoir deux temps ou plus, ce qui éloigne davantage la pièce du modèle à 16 ou 32 temps par section. La fréquence des différents types d'asymétries est parfois mentionnée au fur et à mesure de leur description mais je présente un tableau récapitulatif de leur fréquence à la fin de la typologie.

Un autre niveau taxonomique a aussi été considéré pour les asymétries syntaxiques, les sous-procédés. Il sert à décrire la façon dont l'unité d'un temps (ou plus) menant à l'asymétrie est exécutée : note tenue, monnayage, pontage, broderie, répétition. Le Tableau XXIII présente la hiérarchie de la typologie pour les asymétries syntaxiques par allongement et par écourtement.

Chaque type d'asymétrie (aussi appelé procédé d'asymétrie) est défini et détaillé dans les pages qui suivent avec des exemples pour les illustrer, soit un exemple de cas provenant de la

comparaison de versions asymétriques et symétriques de pièces et, souvent, aussi un exemple de pièce qui n'existe seulement qu'en version asymétrique. J'ai autant que possible choisi des exemples où un seul type d'asymétrie apparait. Cependant, il est très fréquent que plus d'un type d'asymétrie soit présent dans une même pièce. Je considère donc après les asymétries par allongement et celles par écourtement une troisième catégorie d'asymétries syntaxiques qui combinent plusieurs types d'asymétries par allongement, plusieurs types d'asymétries par écourtement ou une combinaison d'asymétries par allongement et écourtement.

Tableau XXIII – Taxonomie des asymétries syntaxiques par allongement et par écourtement

Grand procédé	Position	Type d'asymétrie	Sous-procédé
Allongement	Caudale	Queue	
		Double finale	
		Résolution forcée	
	Finale	Paragoge	Note tenue
			Monnayage
			Pontage
			Broderie
	Cadentielle	Allongement sur 4	
		Allongement sur 5	
		Allongement scalaire	
	Médiale	Paragoge	Note tenue
			Monnayage
			Pontage
			Broderie
		Résolution forcée	
	Intermédiaire	Bégaiement	
		Itération	Avec variation
			Sans variation
		Pause sur degré fort	Note tenue
			Monnayage
		Aparté	
	Initiale	Anacrouse	
Écourtement	Finale	Apocope	Par carence résolutive
			Par élision
		Écourtement final	Par compression
	Cadentielle	Écourtement cadentiel	Par compression
			Par élision
	Médiale	Apocope	Par carence résolutive
			Par élision
	Intermédiaire	Écourtement intermédiaire	Par élision
		Amalgame	Par compression
	Initiale	Écourtement initial	
Écourtement et allongement	Médiale et finale ou cadentielle	Imparité rythmique	

2.2.2.2.1 Asymétries syntaxiques par allongement

2.2.2.2.1.1 Allongement final ou paragoge

Dans ce premier type d'asymétrie, l'allongement se fait en prolongeant la durée de la note résolvant une cadence médiale ou finale. Il se réalise soit en tenant cette note, ce qui est l'équivalent d'un point d'orgue mesuré, soit, ce qui est beaucoup plus usité dans la musique traditionnelle québécoise, en monnayant cette même note (p. ex., ♩ devient ♩♫♩), ou par d'autres sous-procédés. Le terme de paragoge utilisé en linguistique, c'est-à-dire un ajout de syllabes ou de lettres à la fin d'un mot, convient bien pour nommer ce type d'asymétrie. L'exemple qui suit est tiré du répertoire du violoneux J.-O. La Madeleine. Il s'agit d'une version asymétrique du célèbre « Fisher's hornpipe » (Annexe 4, Piste no. 8). Tel qu'indiqué par les encadrés dans la Figure 34, l'asymétrie de la pièce est le résultat de la prolongation et du monnayage du mi de la demi-cadence médiale à la mesure 4 et du ré de la cadence finale à la mesure 8. Les fins rectangles dans la transcription du « Fisher's hornpipe » indique les endroits d'insertion des temps supplémentaires.

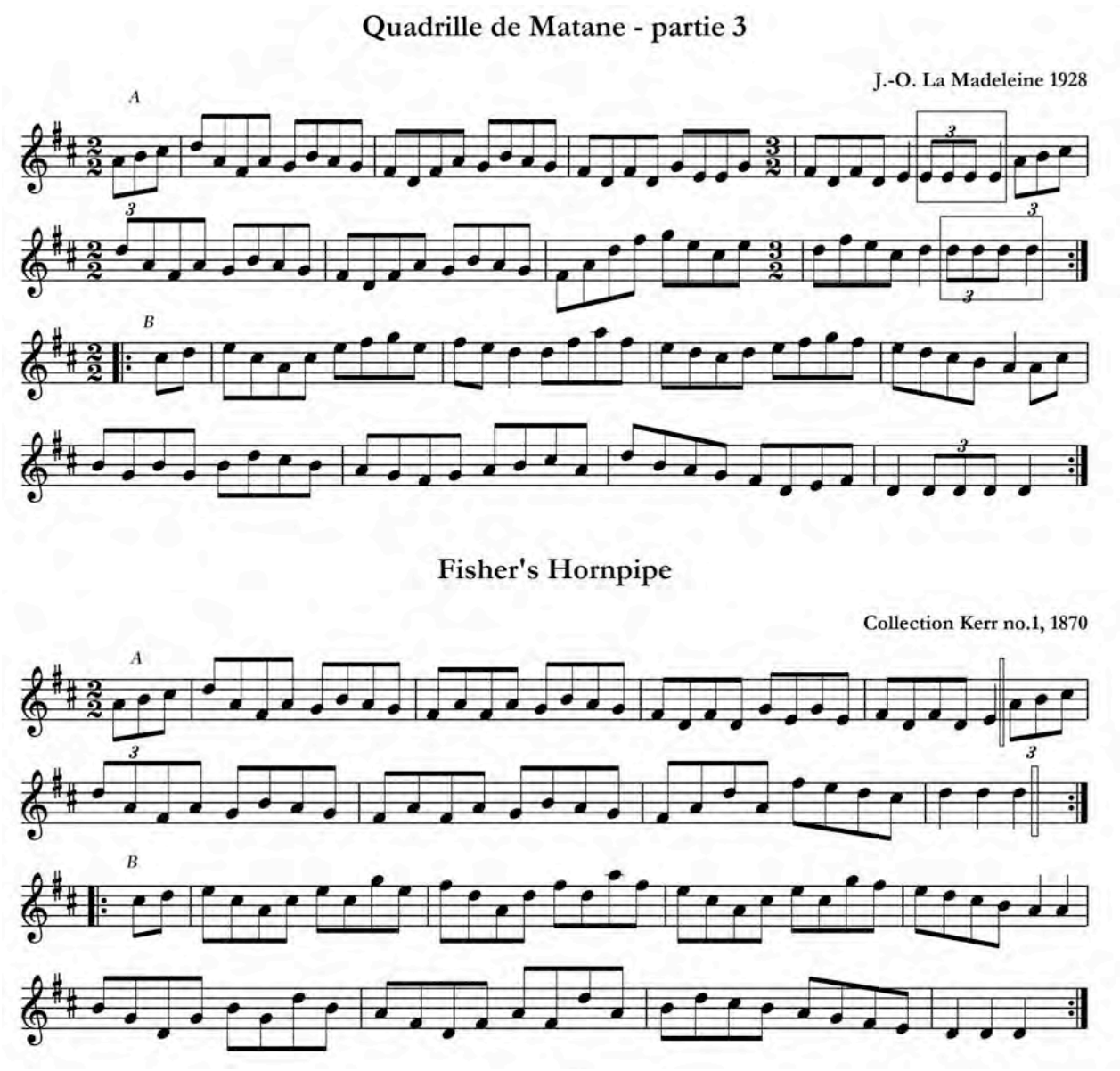


Figure 34 – Exemple de paragoges médiales et finales par monnayage : le « Quadrille de Matane – partie 3 » de J.-O. La Madeleine, version asymétrique de « Fisher's hornpipe »

Ce simple allongement par prolongation de la durée de la note finale et monnayage se retrouve abondamment dans le jeu de certains musiciens, devenant presqu'un « tic de jeu » chez certains. C'est le cas notamment du violoneux franco-américain Louis Beaudoin (1921-1980), qui l'utilisait à plusieurs reprises sur le disque qu'il a enregistré dans les années 1970 sur étiquette Philo dans des pièces très connues et normalement symétriques : « Reel des noces d'or » (sections A et B), « Reel de Gaspé » (section B), « Reel du bucheron » (sections A et B), et même le « Reel Ste-Anne » (section B). Dans les enregistrements du GV,

la paragoge est aussi employée pour des pièces qui n'existent pas en version symétrique[159]. La Figure 35 illustre un tel cas. Le « Reel de Mademoiselle Adeline » (Annexe 4, Piste no. 9) comporte une alternance métrique entre la section A et la section B mais dans les deux cas, une paragoge vient rompre la symétrie interne des sections.

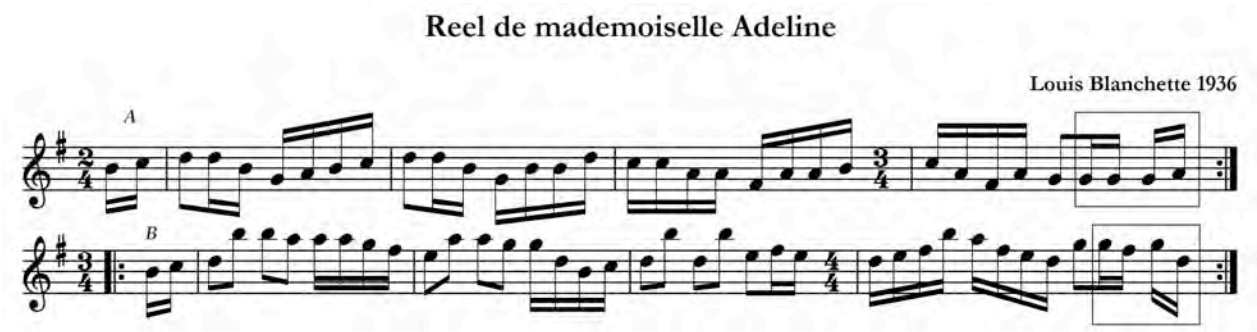


Figure 35 – Exemple de paragoges finales dans une pièce uniquement asymétrique : le « Reel de mademoiselle Adeline » de Louis Blanchette

L'illustration précédente constitue un exemple imparfait de paragoge par monnayage car les allongements impliquent aussi des notes de transition, soit le la final à la ligne 1 et le ré final à la ligne 2, ce qui nous amène à définir des variantes de ce type d'asymétrie utilisant d'autres sous-procédés que la note tenue ou le monnayage, soit la paragoge par pontage et la paragoge avec broderie. La paragoge par pontage (ou transitoire) est réalisé avec un groupe de notes qui mènent à la reprise. Lorsque la durée d'un temps ajoutée est emplie avec des notes de l'accord final, il s'agit plutôt d'une paragoge par broderie. Ces deux variantes de la paragoge se remarquent surtout dans les cadences médiales. Dans l'exemple suivant (Figure 36), les demi-cadences médiales des sections A et B de la « Gigue des artisans » d'Isidore Soucy (Annexe 4, Piste no.10), pièce mieux connue sous le titre de « Reel des ouvriers », se trouvent allongées de un temps par l'insertion d'un groupe de quatre notes qui retardent le retour au motif mélodique initial ou à la levée y menant. Dans la section A[160] de la « Gigue des artisans », l'encadré met en évidence des notes de passage qui créent un pontage entre la demi-cadence médiale et la levée tandis que dans la section B, on observe plutôt une broderie à l'aide de notes faisant partie de l'accord du cinquième degré.

[159] La prudence est de mise ici car il est incertain d'assigner l'asymétrie d'une section à un procédé en particulier dans le cas des pièces n'existant qu'en version asymétrique.
[160] Les sections A et B sont inversées dans la version d'Isidore Soucy. L'ordre des sections du « Reel des ouvriers » est le plus commun.

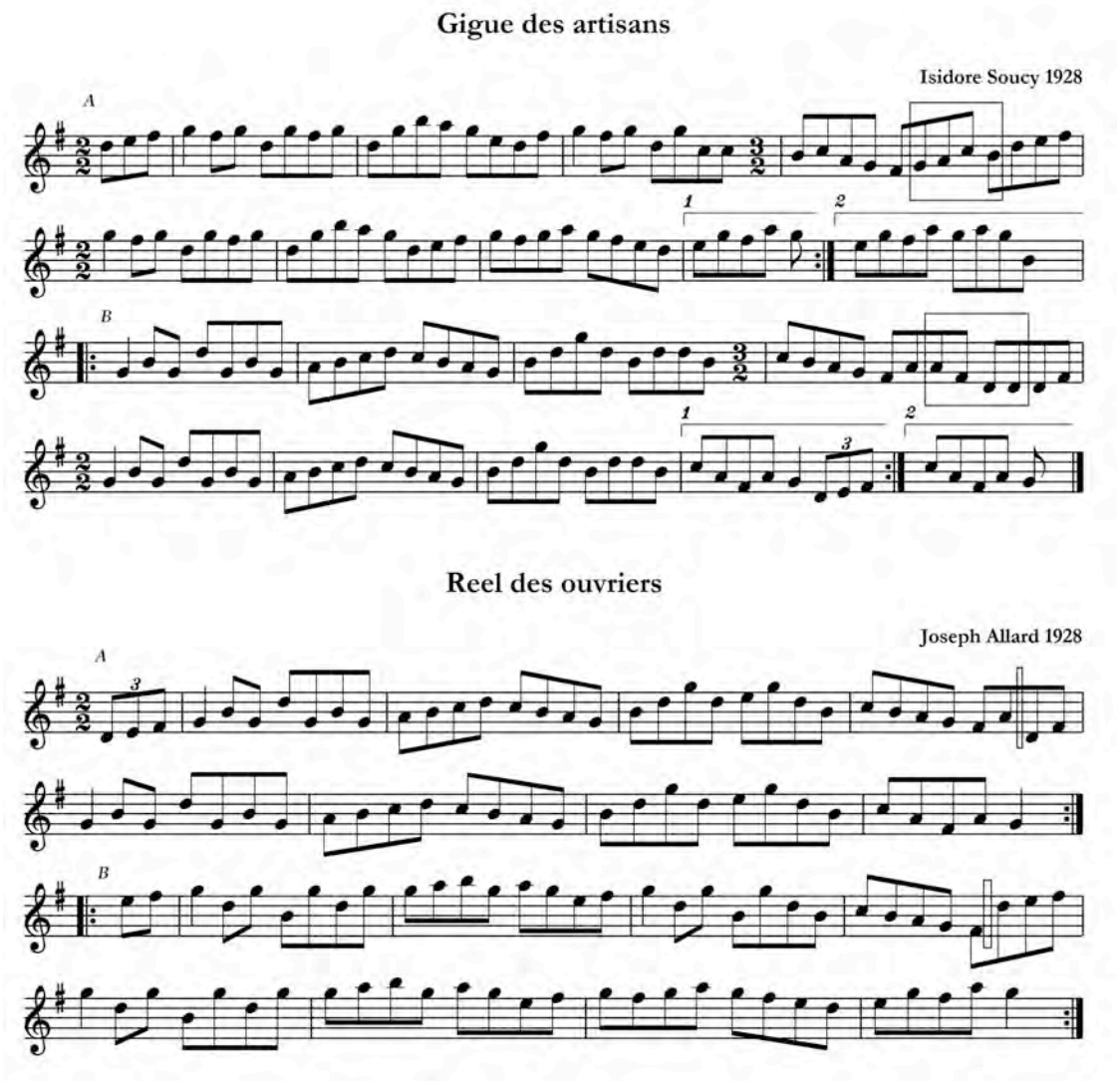


Figure 36 – Exemple de paragoges par pontage et par broderie : la « Gigue des artisans » d'Isidore Soucy, version asymétrique du « Reel des ouvriers »

2.2.2.2.1.2 Allongement caudal

L'allongement caudal consiste à jouer, suite à une résolution sur la tonique ou la dominante, des notes ou un segment de notes qui se terminent sur la tonique. Le terme caudal est là employé car ces notes ne sont pas une simple prolongation de la note finale comme dans le cas de la paragoge. Ce type d'asymétrie rejoint assez bien l'idée d'une *coda* courte utilisée en musique occidentale savante, à la différence qu'il est joué à chaque reprise de la pièce et non

à la toute fin seulement[161]. L'allongement caudal se décline de trois façons : la queue, la résolution forcée et la double finale.

2.2.2.2.1.2.1 "Queue"

La « queue » est l'une des rares asymétries pour lesquelles j'ai pu identifier un terme émique. Un de mes informateurs, Éric Favreau, m'a rapporté les propos d'un parent qui enseignait le violon à son oncle lui disant « d'ajouter une belle grande queue » à la fin d'une section. Dans l'encadré de l'exemple suivant (Figure 37), tiré du répertoire du violoneux J.-O. La Madeleine (Annexe 4, Piste no. 11), les queues médiale et finale de la section A s'étendent sur deux temps de plus que dans la section A de la « Tuque bleue » de Joseph Allard.

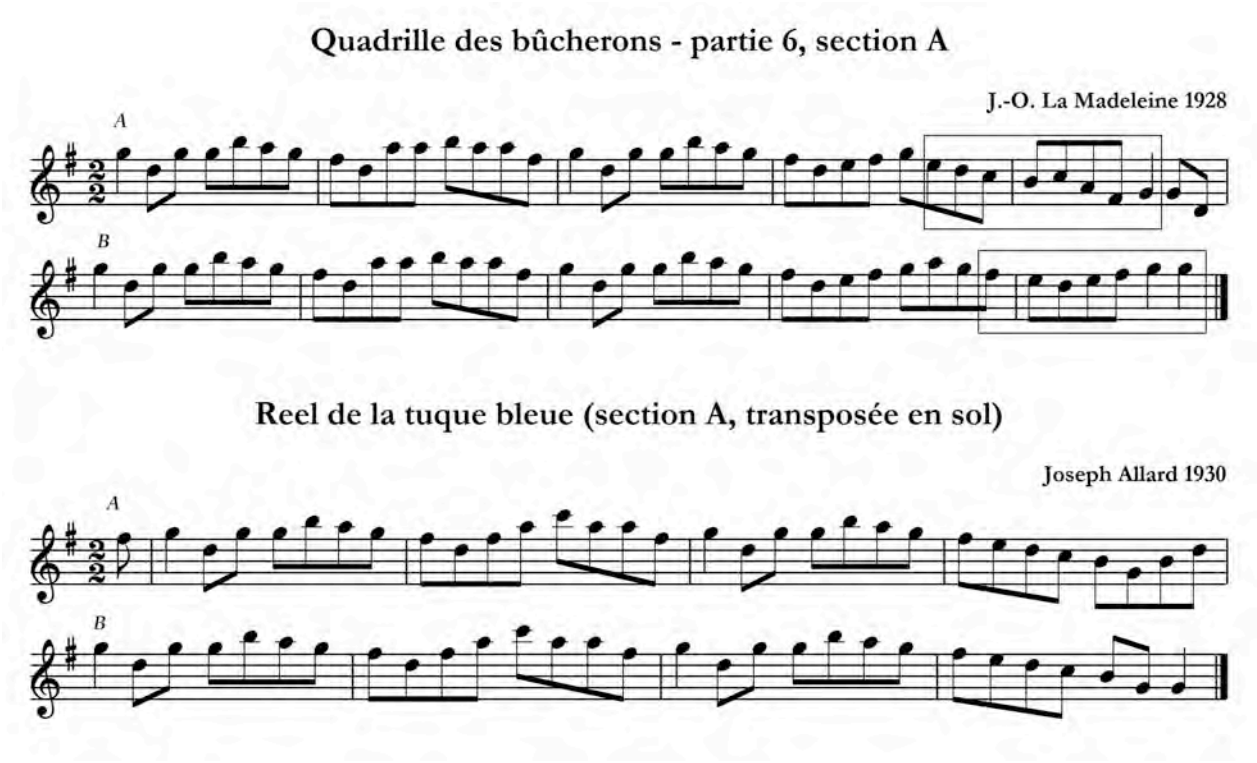


Figure 37 – Exemple d'allongement caudal par queue : la section A du « Quadrille des bucherons – partie 6 » de J.-O. La Madeleine, version asymétrique du « Reel de la tuque bleue »

[161] Il est bon de noter que l'ajout d'une *coda* courte à la toute fin de l'exécution d'une pièce est une pratique largement répandue partout en Amérique du Nord, dans les différentes traditions musicales apparentées à la musique traditionnelle québécoise et incluant cette dernière. Cette pratique n'est pas vue comme une asymétrie toutefois, puisqu'elle n'arrive qu'une seule fois à la toute fin d'une prestation, sans rien compromettre de la symétrie de la pièce jouée auparavant. De plus, ces queues ont souvent peu de rapport avec la pièce jouée; ce sont en général des espèces de coda passepartout qui peuvent être utilisées avec n'importe quelle pièce dans une même tonalité. Au contraire, le type d'asymétrie que je souligne ici intervient systématiquement à chaque reprise de la pièce.

2.2.2.2.1.2.2 Résolution forcée et double finale

Plusieurs pièces ou sections de pièces du répertoire britannico-irlandais se terminent sur d'autres notes que la tonique, soit les second, sixième ou septième degrés. La résolution sur la tonique peut aussi ne se faire que sur le premier temps à la reprise d'une section ou au passage à l'autre section parce que la fin de la section se termine sur le cinquième degré, comme si elle n'avait pas de fin. Une forme d'asymétrie par allongement rencontrée au Québec et ailleurs[162] consiste pour le musicien à ajouter une ou des notes de façon à résoudre sur la tonique après la finale sur ces autres degrés, avant la reprise. On peut le voir comme une espèce de « correction » tonale de la part des musiciens, cette correction leur tenant plus à cœur à l'évidence que de maintenir la symétrie de la section. Dans l'exemple transcrit à la Figure 38, Louis Blanchette force la résolution sur la tonique avant la reprise de la section A[163] de son « Reel de la session » (Annexe 4, Piste no. 12), une version du reel écossais « Miss MacLeod », ce qui a pour effet d'ajouter un temps à la fin de cette section la première fois qu'elle est jouée et un autre temps à fin de la deuxième section la deuxième fois que cette dernière est jouée. Ce temps additionnel comprend aussi une levée monnayée sur le ré grave.

Un autre cas d'allongement caudal est celui de diverses versions de la pièce intitulée « Reel de Mme Renault » ou « de Mademoiselle Renault », dérivée de la pièce écossaise « The Bob of Fettercairn ». Il existe nombre de versions québécoises de cette pièce; certaines sont symétriques, mais plusieurs sont asymétriques avec une finale allongée pour résoudre sur la tonique après une résolution sur le second ou cinquième degré. Il s'agit d'une résolution forcée aussi, mais comme elle s'allonge sur plusieurs temps, le terme de double finale me parait plus approprié. L'encadré dans la Figure 39 montre comment Isidore Soucy allonge de trois temps la dernière mesure de sa section B de la pièce en question (Annexe 4, Piste no. 13).

[162] Bayard (1982 : 479) l'avait noté dans la musique des Appalaches américaines.
[163] À noter que les sections A et B sont dans l'ordre inverse dans la version de Blanchette et dans celle de la collection Kerr. Les deux ordres sont très communs cependant.

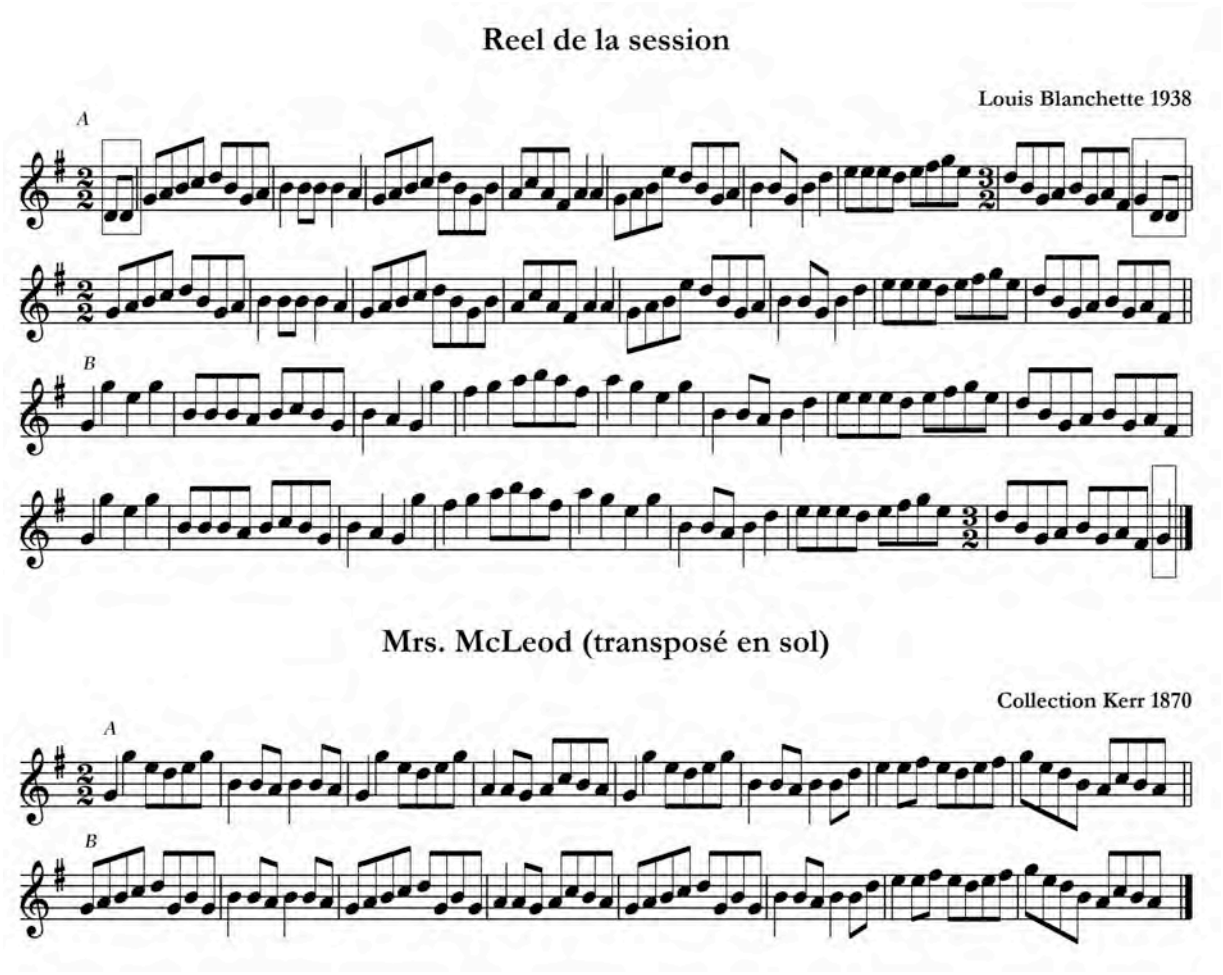


Figure 38 – Exemple d'allongement caudal par résolution forcée : le « Reel de la session » de Louis Blanchette, version asymétrique du reel « Miss McLeod »

Bien sur, il s'agit aussi en même temps d'un étirement de la dernière mesure du « Reel de Mme Renault » car on y repère les mêmes notes d'un accord de la mineur septième : la, do, mi, sol. Cependant, à la différence du reel d'Allard, la section de Soucy tient le sol final plutôt que de ne l'effleurer, ce qui constitue sans le moindre doute une résolution sur la tonique. Il est à noter que l'allongement n'est que de deux temps à la dernière ligne et ne se résout pas sur la tonique. Il mène plutôt à la reprise de l'autre section. Dans la typologie proposée ici, il s'agirait donc dans ce dernier cas d'une longue paragoge transitoire par pontage.

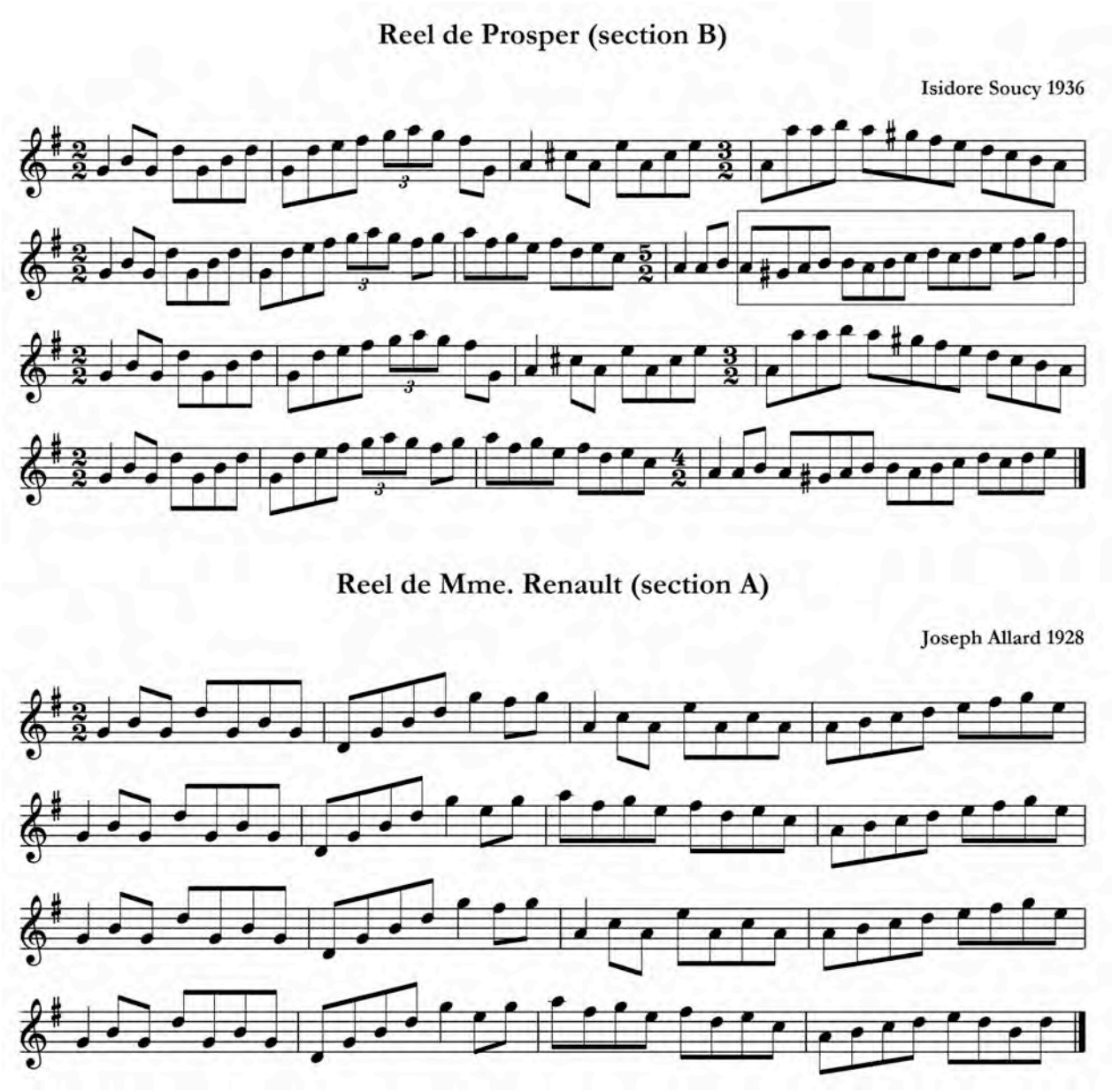


Figure 39 – Exemple d'allongement caudal par double finale : le « Reel Prosper » d'Isidore Soucy, version asymétrique du « Reel de Mme Renault »

L'exemple présenté à la Figure 40 est un cas encore plus limpide de double finale. Il s'agit de la section A de la « Marche Mont St-Louis »[164] enregistrée par Tezraf Latour (Annexe 4, Piste no. 14). Dans cette pièce, le musicien reprend presque intégralement les mesures 7 et 8 qui se

[164] Une marche encore fameuse de nos jours a aussi été enregistrée sous ce titre par Alfred Montmarquette à la même époque mais il s'agit de mélodies vaguement apparentées. Il aurait été peu utile de les mettre en parallèle aux fins du présent exercice.

terminent sur une demi-cadence aux mesures 9 et 10 avec résolution sur la tonique (en dernière ligne). Ce type d'asymétrie s'observe aussi dans le répertoire d'autres traditions musicales comme nous le verrons dans la prochaine section de ce chapitre qui traite des asymétries dans les traditions musicales apparentées.

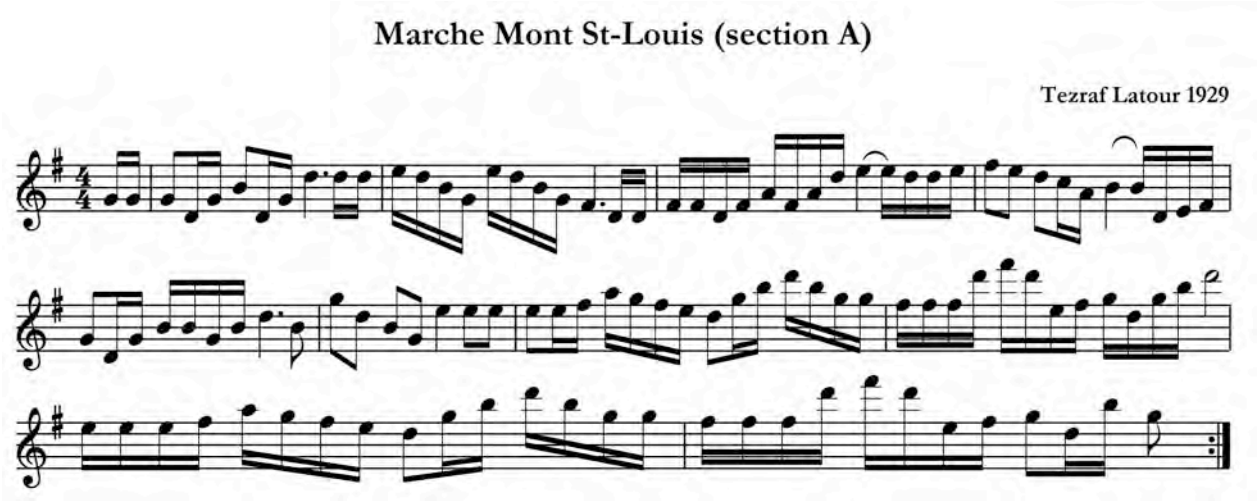


Figure 40 – Exemple d'allongement par double finale : la section A de la « Marche Mont St-Louis » de Tezraf Latour

Le « Reel Como » de Louis Blanchette (Annexe 4, Piste no. 15) est un exemple de pièce asymétrique qui n'existe pas en version symétrique où l'on retrouve un allongement caudal qui tient autant de la queue, que de la résolution forcée que de la double finale (Figure 41). Ici, la section A se trouve allongée de quatre temps par un segment qui s'apparente au second segment de la section B.

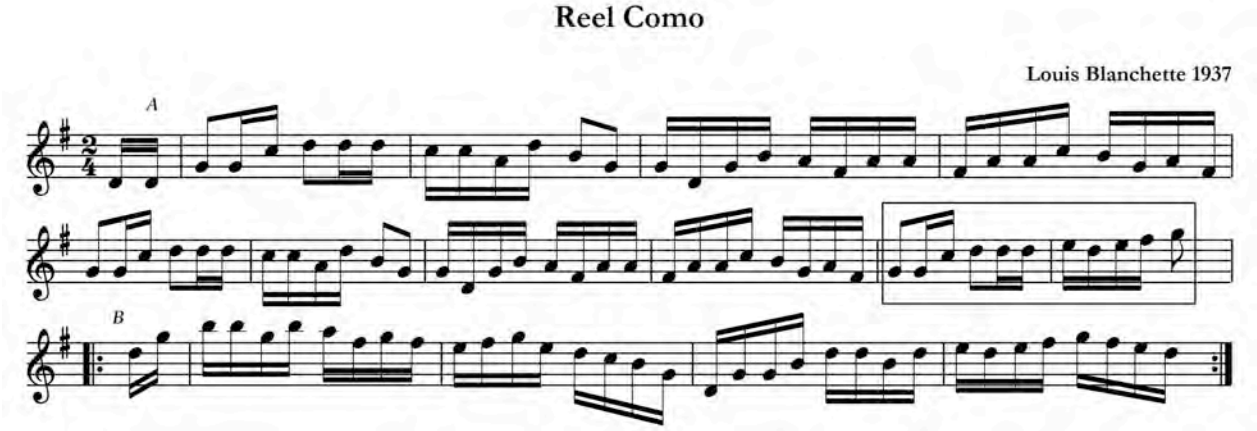


Figure 41 – Exemple d'allongement caudal dans une pièce uniquement asymétrique : le « Reel Como » de Louis Blanchette

2.2.2.2.1.3 Allongement cadentiel

Lors d'un allongement cadentiel, le segment mélodique qui mène à la note résolvant la cadence est étiré par divers sous-procédés. Dans l'exemple suivant du « Quadrille des seigneurs – partie 1 » (Annexe 4, Piste no. 16), une version de « Haste to the Wedding », ce sont les notes de l'accord de cinquième degré qui s'étirent par broderie sur deux temps plutôt que sur un temps, tel qu'indiqué par les encadrés de la Figure 42.

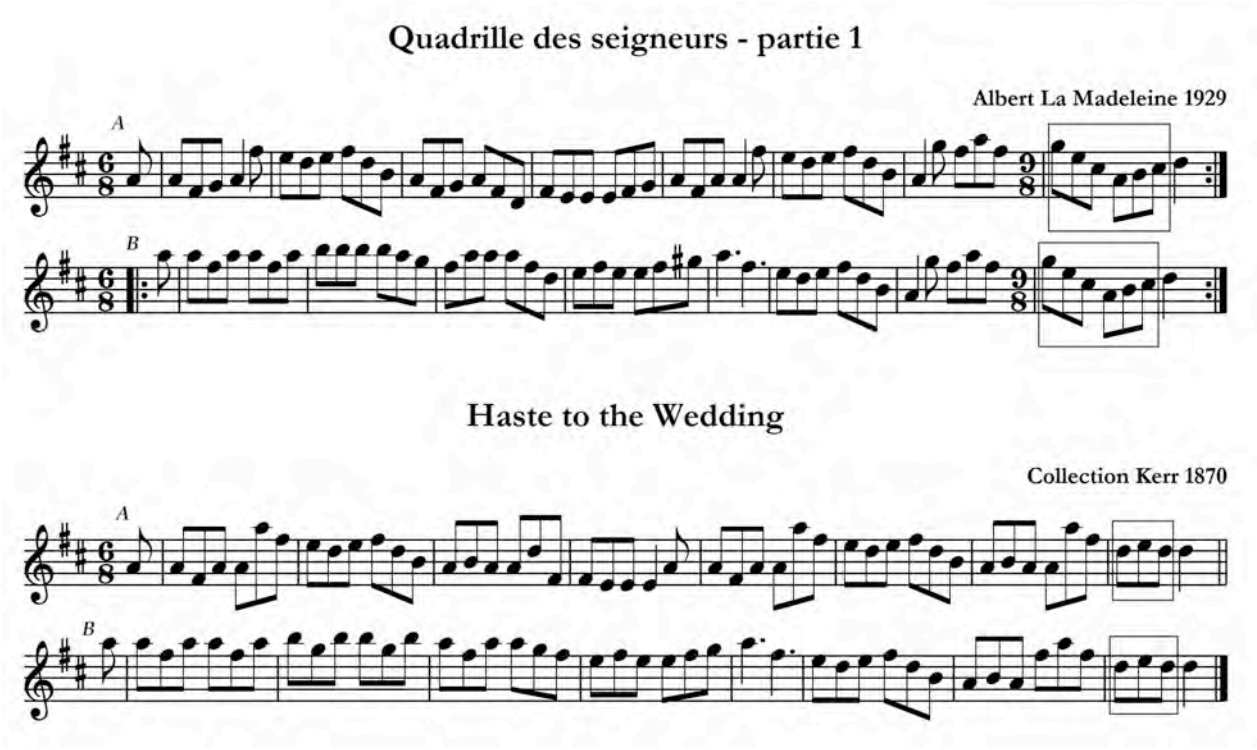


Figure 42 – Exemple d'allongement cadentiel sur l'accord du cinquième degré : le « Quadrille des seigneurs – partie 1 » d'Albert La Madeleine, version asymétrique de « Haste to the Wedding »

Un autre procédé d'allongement cadentiel consiste à remplacer une cadence de type 1-4-5-1 ou 1-5-1 par un passage de type scalaire habituellement descendant, la descente concernant la première note de chaque groupe de un temps. Ce passage scalaire peut allonger la section de un ou deux temps, parfois davantage. On observe ainsi dans la « Gigue écossaise » d'Isidore Soucy (Annexe 4, Piste no. 17), une version du reel irlandais « Miss Lyon's Fancy », une descente fa-mi-ré à la mesure sept de la section B qui allonge la section d'un seul temps (Figure 43). C'est dans ce cas précis, le déploiement du motif d'un temps du reel irlandais sur deux temps dans la version de Soucy qui fait ressortir la descente scalaire.

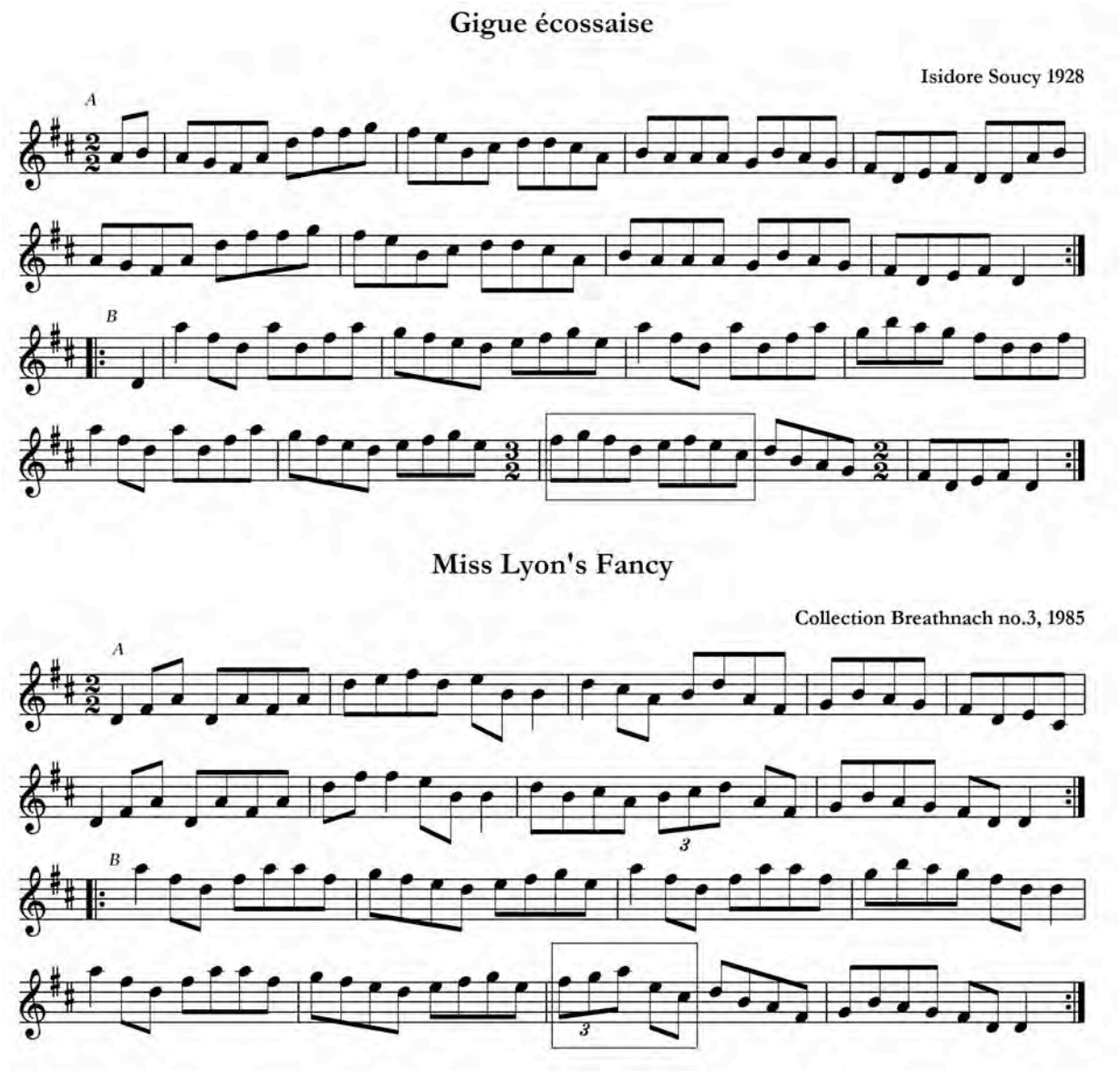


Figure 43 – Exemple d'allongement cadentiel scalaire : la « Gigue écossaise » d'Isidore Soucy, version asymétrique du reel « Miss Lyon's Fancy »

2.2.2.2.1.4 Allongement initial

Les cas d'allongements en début de section sont peu courants et parfois facultatifs en ce qu'ils ne sont pas joués à toutes les reprises (p. ex., dans le « Reel Saint-Bruno » d'Alfred Montmarquette). Dans l'exemple suivant du reel « Glengarry » de J.-O. La Madeleine (Annexe 4, Piste no. 18), il pourrait être difficile de circonscrire l'explication de l'asymétrie par allongement dans la section B sans avoir la possibilité de mettre en parallèle la pièce écossaise dont ce reel dérive, soit « Speed the Plough » (Figure 44).

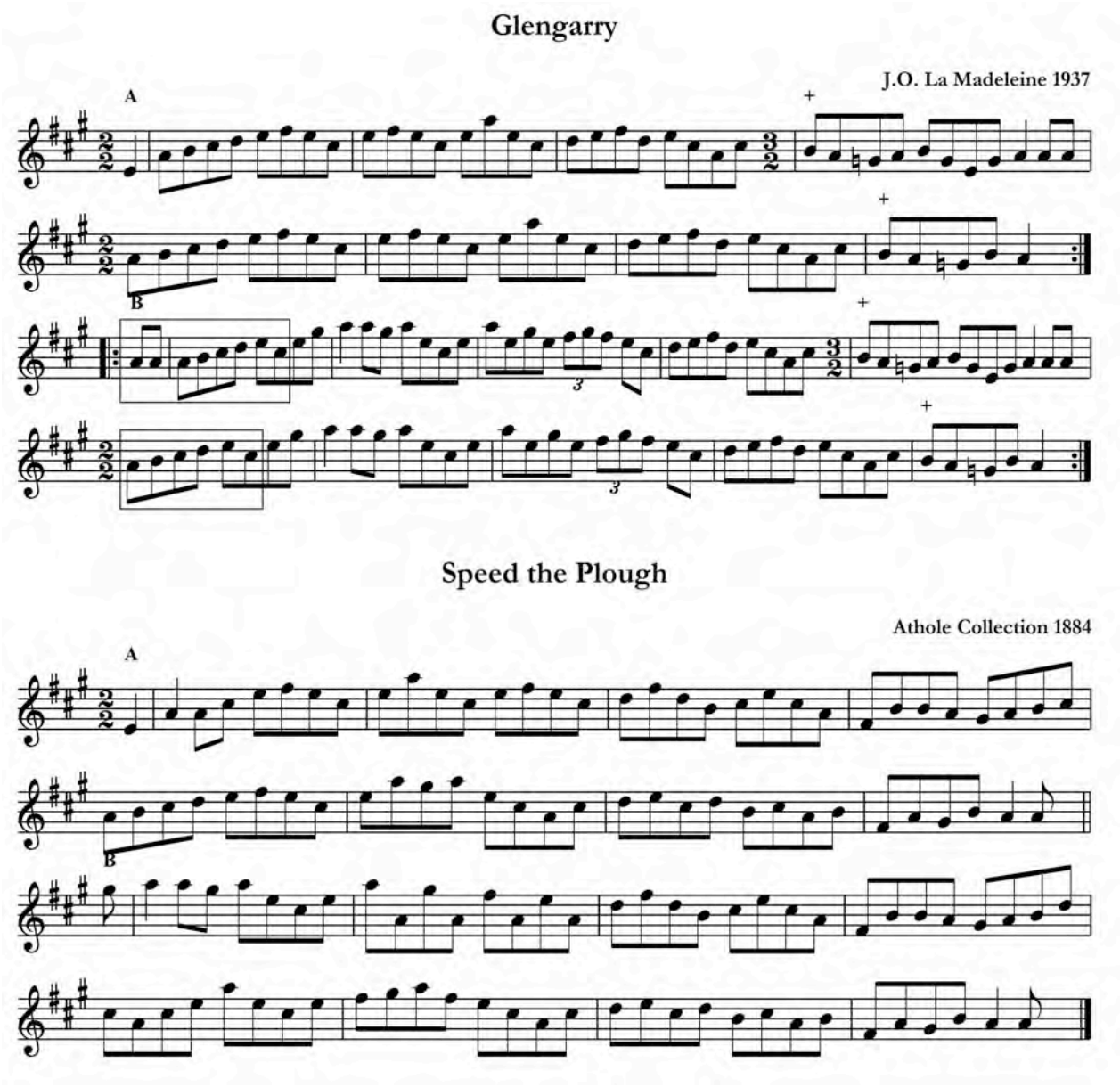


Figure 44 – Exemple d'allongement par anacrouse : le reel « Glengarry » de J.-O. La Madeleine, version asymétrique du reel « Speed the Plough »

La comparaison des deux pièces fait ressortir la longue anacrouse (ici encadrée) d'une durée de deux temps ajoutée aux mesures 9 et 14[165]. Faut-il voir dans cet exemple plutôt une

[165] La transformation de la pièce en mode myxolydien partiel (sol naturel dans le premier octave, et dièse dans le second) mérite aussi d'être soulignée. J'émets l'hypothèse que La Madeleine a été en contact avec des musiciens du comté de Glengarry dans l'Est ontarien, à peu de distance de Valleyfield, la ville où La Madeleine a résidé une partie de sa vie. Dans Glengarry, on retrouve un fort contingent de descendants de militaires Highlanders dont la gamme naturelle est précisément ce type de myxolydien.

paragoge transitoire finissant la section A? L'examen du contour mélodique me laisse croire que non. En effet, c'est la même montée la-si-do-ré-mi qui commence les deux sections de la pièce, ce qui nous laisse supposer que pour le musicien c'est le début d'une section et non pas la fin de l'autre.

2.2.2.2.1.5 Allongement intermédiaire

Les allongements à des positions intermédiaires ou peu après le début d'une section sont peu courants au sein du corpus étudié et utilisent souvent un procédé de répétition. La répétition peut être celle d'un motif d'un temps ou d'un segment mélodique plus long. Un autre procédé utilisé est l'insertion d'une pause, monnayée ou non, sur un degré fort.

2.2.2.2.1.5.1 Bégaiement

Le bégaiement est défini ici comme une ou des répétitions immédiates d'un motif de un temps, souvent une triade, ou un motif du type 5-1-7-1 (p.ex. ré-sol-fa#-sol pour un reel en sol majeur). Cette répétition engendre ou accentue l'asymétrie de la pièce. Certaines pièces paraissent plus propices à ce procédé qui semble constituer une forme de variation spontanée chez quelques musiciens, le bégaiement étant parfois facultatif. Dans la Figure 45, la section A du « Reel St-Émile » enregistré par Jos Bouchard en 1938 (Annexe 4, Piste no. 19), est mis en parallèle avec la version symétrique de la même pièce enregistrée sous le titre de « Reel de Mme. Renault » par Joseph Allard en 1928 (Annexe 4, Piste no. 20), déjà présentée pour un des exemples de double finale. En écoutant la pièce dans sa totalité, il apparait que Bouchard n'est pas constant dans ses bégaiements : celui des mesures 1 et 5 est facultatif de même que l'un des deux bégaiements de la mesure 9. Un autre musicien, Isidore Soucy a utilisé en abondance le bégaiement, souvent de façon facultative. Les exemples de bégaiement dans des pièces qui n'existent qu'en version asymétrique sont cependant très rares, ce qui tend à démontrer qu'il s'agissait surtout d'un procédé de variation utilisé pour des pièces très connues pour des musiciens du GV comme Bouchard et Soucy. Chez J.-O. La Madeleine, le bégaiement, quand il est observé, est constant. C'est un trait peu fréquent chez tous les autres musiciens du gramophone virtuel représentant moins de 7 % de toutes les asymétries du GV.

De nos jours, sans qu'il n'y ait d'explication évidente du phénomène, le bégaiement apparaît peu souvent dans les enregistrements des groupes trads, et jamais comme élément d'asymétrie facultatif. Ainsi, le groupe « Le Vent du Nord » a enregistré en 2007, sur l'album

« Dans les airs », un 6/8 à l'irlandaise dans lequel on retrouve un bégaiement dans la section B que les musiciens du groupe jouent à toutes les reprises de la pièce. Or, dans l'enregistrement d'archives qui est à la source de cette version, le musicien utilisait le bégaiement de façon facultative.

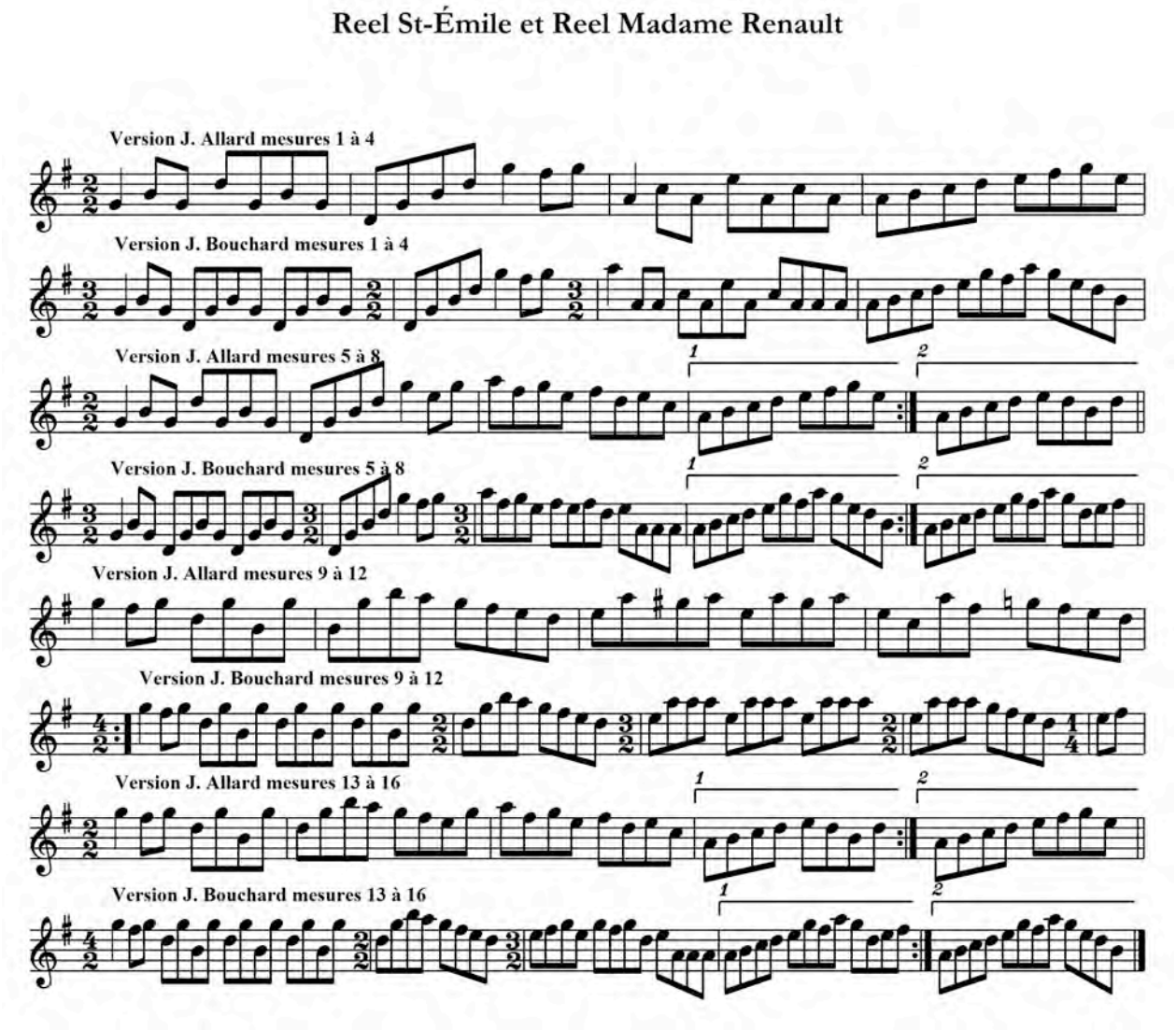


Figure 45 – Exemple de bégaiement : le « Reel St-Émile » de Jos Bouchard, version asymétrique du « Reel de Mme Renault »

2.2.2.2.1.5.2 Allongement par Itération

La répétition d'un segment mélodique est un procédé communément employé dans des reels et des hornpipes bien symétriques. Par exemple, les trois premières mesures de la section A du « Fisher's hornpipe » sont pratiquement identiques. L'itération se définit par la répétition

d'un segment de deux temps ou plus dans les cas où cette répétition mène à l'asymétrie[166]. Je n'ai pas trouvé d'exemples d'itération dans les pièces du GV qui sont des versions asymétriques de pièces symétriques connues. Une itération est par contre employée dans l'exemple qui suit de la section B du « Casse-reel » de Louis Boudreault[167] (Annexe 4, Piste no. 21), une version du « Fisher's hornpipe » illustrée à la Figure 46. Les mesures 5 et 6 sont presque identiques aux mesures 3 et 4, allongeant ainsi la section B de quatre temps. Il est à noter que la version de Boudreault comporte aussi une compression en quatre mesures des cinq dernières mesures du « Fisher's hornpipe ».

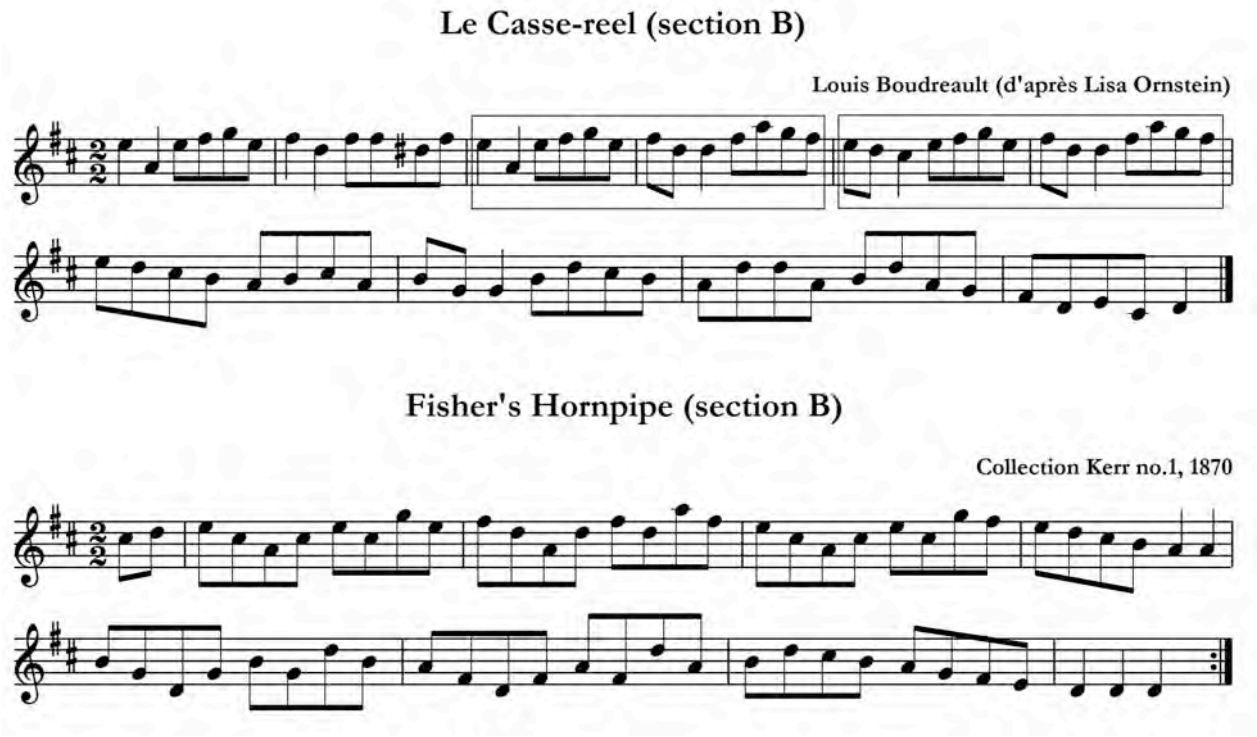


Figure 46 – Exemple d'allongement par itération : la section B du « Casse-reel » de Louis Boudreault, version asymétrique de « Fisher's hornpipe »

[166] Le terme réitération a été utilisé par Hugo Zemp (Ethnomusicology, 1979, vol. 23(1) : 6-48) pour décrire un procédé semblable dans la musique des Are'are des îles Salomon mais sans relation avec la symétrie des pièces, plutôt comme procédé compositionnel. J'ai préféré le terme itération pour distinguer le type d'asymétrie que je soulève de la réitération comme procédé compositionnel.
[167] Cette pièce ne se retrouve pas sur le GV mais plutôt sur le disque sur étiquette Le Tamanoir consacrée à ce musicien qui date des années 1970.

Un exemple d'itération dans une pièce connue seulement en version asymétrique est la gigue en do majeur[168] intitulée « Talencourt » (Annexe 4, Piste no. 22), enregistrée en 1929 à l'accordéon et au violon par deux Saguenéens dénommés Bouchard et Villeneuve. On remarque dans la transcription présentée à la Figure 47 que les mesures cinq et six sont identiques et que, n'eusse-t-été de l'itération de la mesure cinq à la mesure six, la section A de la pièce obéirait à la norme de huit mesures par section.

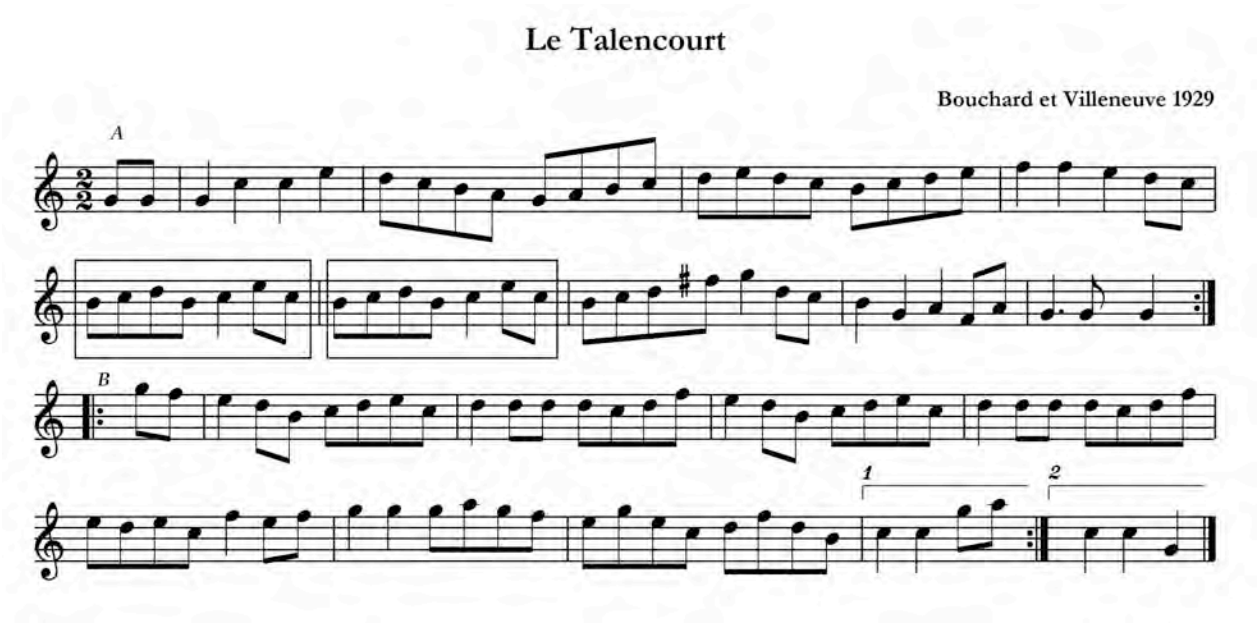


Figure 47 – Exemple d'allongement par itération dans une pièce uniquement asymétrique : le « Talencourt » par Bouchard et Villeneuve

2.2.2.2.1.5.3 Allongement par pause sur un degré fort

Dans ce type d'allongement, la mélodie se trouve enrichie d'une pause sur la tonique ou sur la dominante de la tonalité de la section. Cette pause peut être présente à différents endroits de la section. Au début de la section, elle correspond à l'élément que Smith (2007) a appelé « Oh ». L'exemple qui suit ne provient pas des enregistrements du GV, mais plutôt de ceux du violoneux Louis Boudreault à nouveau. Sous le titre de « Le capitaine trompeur » (Annexe 4, Piste no. 23), celui-ci jouait une version d'une pièce mieux connue sous le titre de « Old French » jouée par Don Messer ou « Gigue à ma soeur » jouée par Isidore Soucy. On voit

[168] Sur l'enregistrement du GV, le « Talencourt » est bien joué dans la tonalité de do majeur, mais il est probable que le violon soit accordé un ton plus bas qu'à l'habitude pour s'adapter à l'accordéon à une rangée en do. Cette pièce est de nos jours jouée en ré majeur.

dans la transcription à la Figure 48[169] que Boudreault fait une pause sur le ré aux mesures 2 et 6 de la section A; la mélodie passe directement au fa# dans les versions symétriques de la même pièce. Dans la section B, il fait appel au même procédé avec une pause d'un temps sur le mi initial.

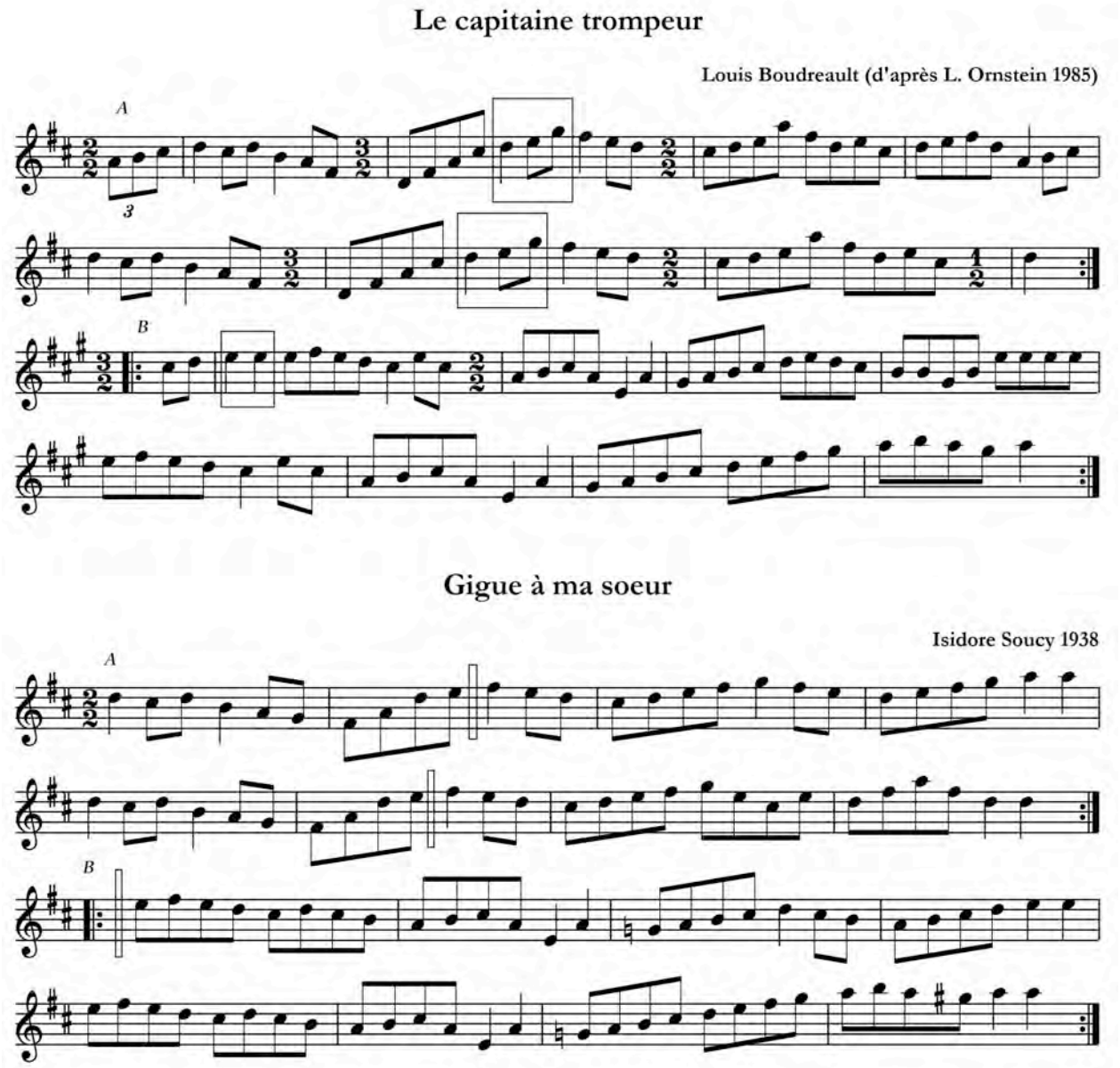


Figure 48 – Exemple de pauses sur des degrés forts : « Le capitaine trompeur » de Louis Boudreault, version asymétrique de la « Gigue à ma soeur »

[169] Il s'agit d'une simplification de la transcription présentée par Ornstein dans son mémoire de maîtrise (Ornstein 1985 : 164).

Je ne présente pas d'exemple de ce type d'asymétrie pour des pièces connues seulement en version asymétrique car il est très difficile d'assigner ce type d'asymétrie à de telles pièces; il faut décider arbitrairement ce qui, dans la phrase musicale, rompt la symétrie, alors que la ligne musicale ne semble pas nécessairement bancale.

2.2.2.2.1.5.4 Autres types d'allongement

Les autres types d'allongement peuvent être qualifiés de marginaux. Dans certains cas, il est possible d'identifier d'autres procédés employés en comparant les segments avec variations d'une section d'une pièce existant seulement en version asymétrique. Par exemple, ce que je nomme « aparté » est un procédé rare mais du plus bel effet. Dans ce type d'asymétries, un segment qui occupait, par exemple, deux temps d'une section en occupe trois ou quatre à sa reprise; un nouveau segment est inséré qui remplace ou qui augmente un segment précédent. Le « Reel des sports » d'Isidore Soucy offre un bel exemple d'un aparté (Annexe 4, Piste no. 24). Cette pièce, dont je n'ai pu retracer de version symétrique, comporte de nombreux éléments d'asymétries. Toutefois, c'est le segment encadré de deux temps dans la première ligne de la section A de la Figure 49 qui nous intéresse ici. Ce segment est remplacé par un autre qui occupe cinq temps lors de la seconde reprise de la section A qui devient ainsi une section A'.

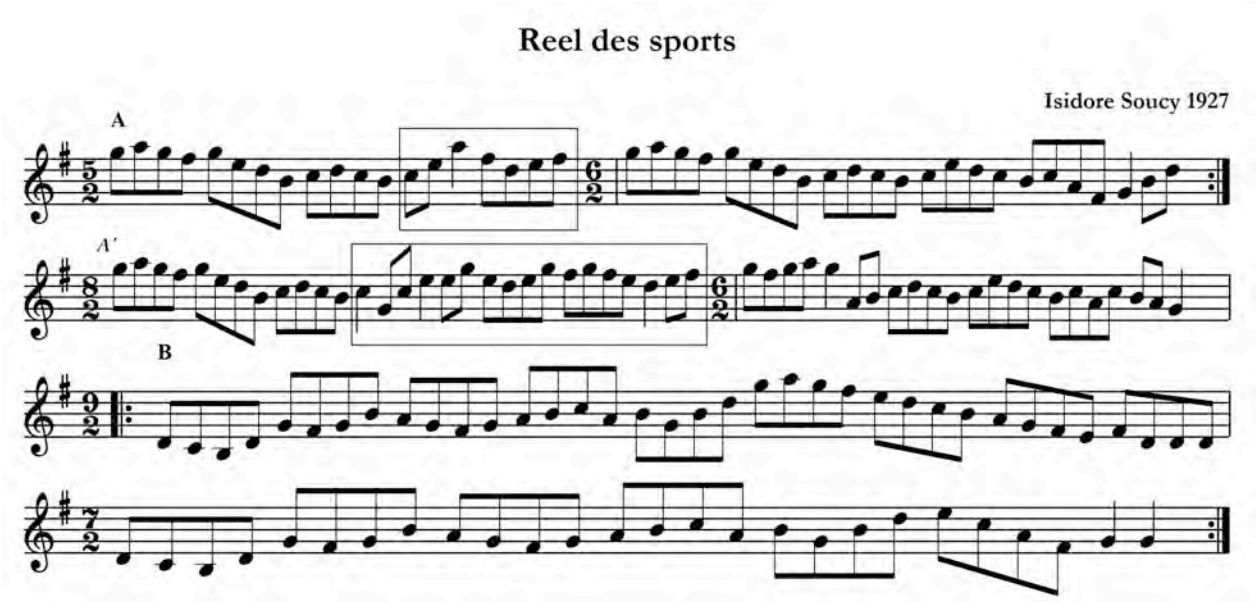


Figure 49 – Exemple d'aparté : le « Reel des sports » d'Isidore Soucy

2.2.2.2.2 Asymétries par écourtement

Les asymétries par écourtement observées dans les versions asymétriques de pièces symétriques utilisent deux procédés, soit la compression (ou amalgame) ou soit l'élision d'un groupe de notes. Elles se retrouvent en grande majorité dans les segments finaux ou médiaux des sections. Les écourtements dans les autres positions sont en fait très rares.

2.2.2.2.2.1 Écourtement final

L'écourtement final se décline de deux façons : par élision de la note finale (apocope) ou par compression du motif final.

2.2.2.2.2.1.1 Apocope

L'apocope est définie comme un écourtement final par élision. Le terme d'apocope utilisé en linguistique correspond bien à ce type d'asymétrie. Ce simple écourtement consiste à éliminer une note finale qui est normalement répétée pour conserver la symétrie d'une section. Les exemples en sont très nombreux dans les enregistrements du GV. Dans le « Quadrille champion – partie 3 » qu'Isidore Soucy a enregistré en 1928 (Annexe 4, Piste no. 25), une variante de la pièce « Jenny Lind Polka » composée en 1846 par Wallerstein, il manque un temps au sol final de la section B (Figure 50) lorsqu'on la compare à la version symétrique de cette pièce. Cela crée un déséquilibre avec l'anacrouse qui est nécessairement anticipée.

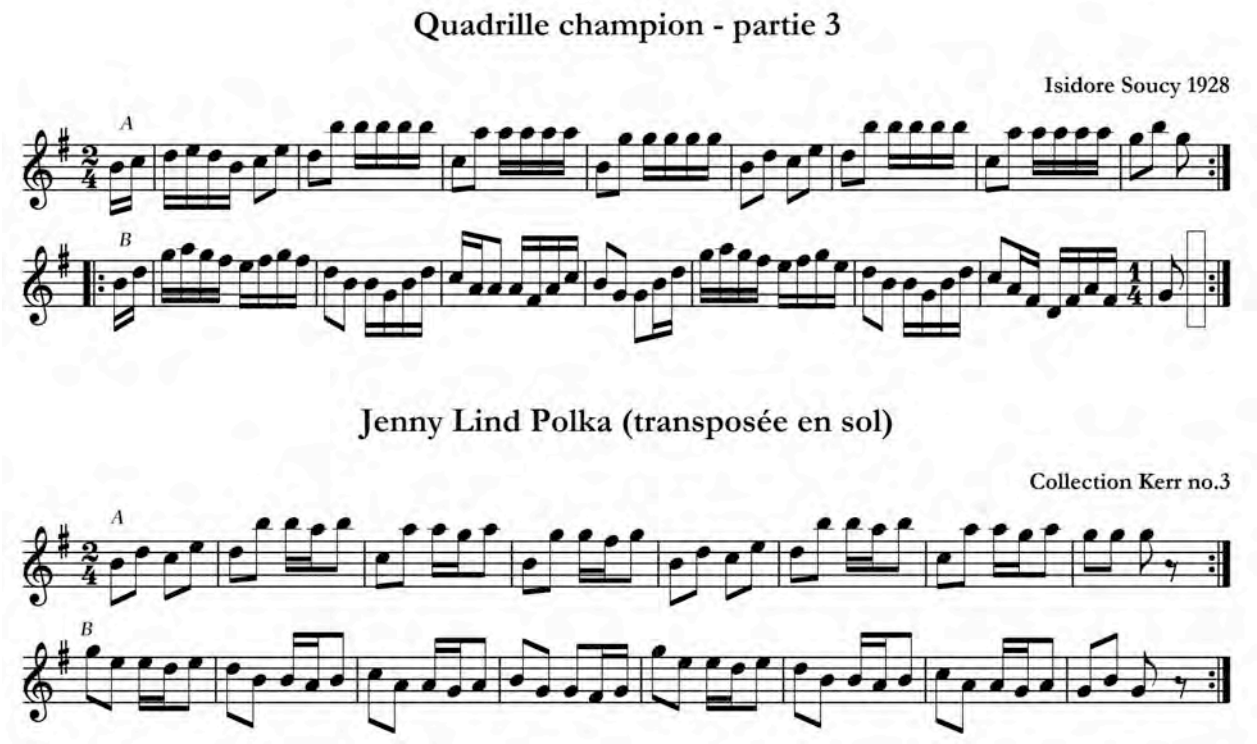


Figure 50 – Exemple d'apocope : la section B du « Quadrille champion – partie 3 » d'Isidore Soucy, version asymétrique de « Jenny Lind Polka »

Une variante de l'apocope consiste à ne pas résoudre sur la tonique à la fin d'une section. La résolution se fait alors sur le premier temps de la reprise d'une section ou de la section suivante. Le terme d'apocope par carence résolutive sied bien pour désigner ce type d'asymétrie. Dans « La joyeuse » (Annexe 4, Piste no. 26), un reel mieux connu aujourd'hui sous le titre de « Saut du lapin », Isidore Soucy abrège ainsi la cadence médiale de la section A et la cadence finale de la section B. Les encadrés à la Figure 51 indiquent l'emplacement des notes résolutives manquantes, soit un sol dans chacune des sections.

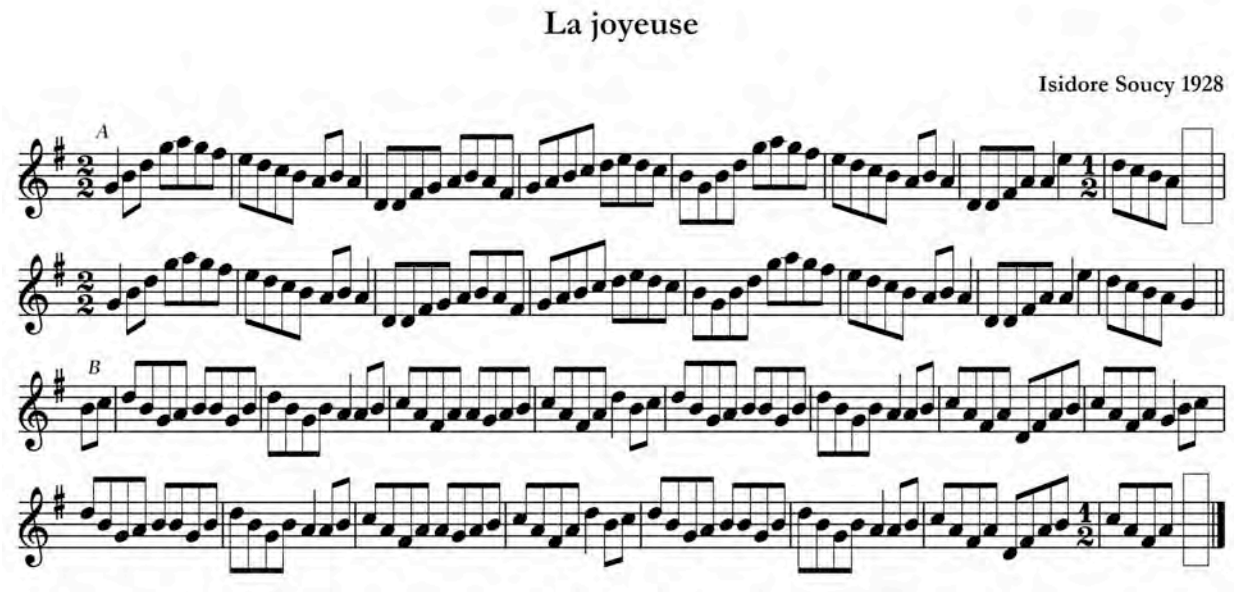


Figure 51 – Exemple d'apocope par carence résolutive : « La joyeuse » d'Isidore Soucy

2.2.2.2.2.1.2 Écourtement final par compression

Un autre type d'écourtement final exige de jouer toutes les notes du motif final mais d'en diminuer la durée. C'est ce qu'a fait Albert La Madeleine dans sa variante de « Jingle Bells » qu'il a enregistrée sous le titre de « Set de St-Omer – partie 2 » (Annexe 4, Piste no. 27) pour le ré et le fa de la fin de la section B qui ne valent qu'une noire au total plutôt que la blanche habituelle, tel qu'illustré à la Figure 52. Les deux fa de la mesure quatre de la section A ont subi la même compression, indiquant que le procédé peut s'employer à une autre position.

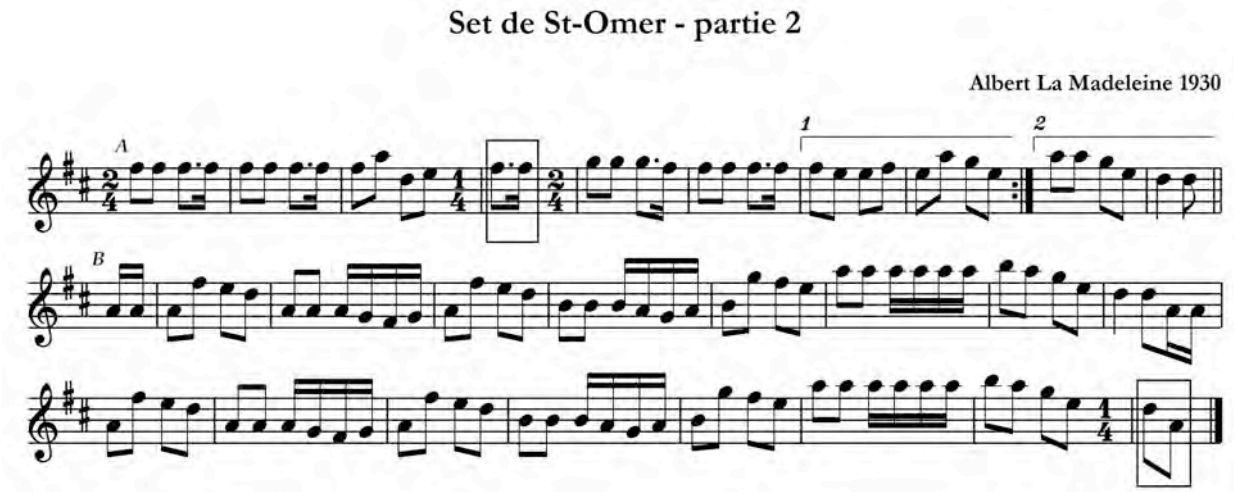


Figure 52 – Exemple d'écourtement médial et final par compression : le « Set de St-Omer – partie 2 » d'Albert La Madeleine, version asymétrique de « Jingle Bells »

2.2.2.2.2.2 Écourtement initial

Les cas évidents d'écourtement initial sont plus rares que les cas d'écourtement final ou médial. On pourrait argumenter dans les cas d'apocope par carence résolutive que c'est plutôt le premier temps à la reprise qui manque; tout est une question de perspective. Cependant, les cas d'écourtement initial par compression métrique ne nous laisse pas de tels doutes. Ainsi, Joseph Allard a compressé en un seul temps les premières notes de la section B de son « Reel des capuchons » présentée à la Figure 53, alors que les mêmes notes à la cinquième mesure de la même section occupent les deux temps nécessaires à la symétrie. Notons que cette pièce est encore beaucoup jouée de nos jours sous le titre de « Gigue des capuchons » (Annexe 4, Piste no. 28) mais que l'asymétrie du début de la section B n'a pas survécu.

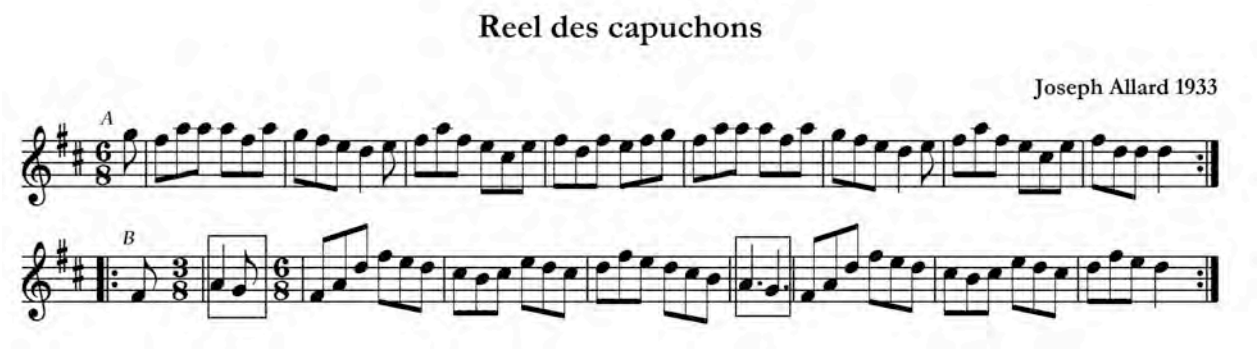


Figure 53 – Exemple d'écourtement initial par compression : le « Reel des capuchons » de Joseph Allard

2.2.2.2.2.3 Écourtement à d'autres positions

Les procédés de compression et d'élision sont aussi parfois employés dans les passages cadentiels ou dans les positions intermédiaires. Cependant, il n'est pas toujours facile de situer avec précision où se situent les temps manquants. La Figure 54 illustre par exemple la section A du « Sailor's hornpipe » enregistré par Alfred Montmarquette en 1928 (Annexe 4, Piste no. 29) et la version symétrique de cette pièce très connue aussi sous le titre de « College hornpipe ». Si la première ligne de chacune des pièces est très semblable, on remarque un temps en moins dans la version de Montmarquette à la seconde ligne. Il est possible d'y voir une compression cadentielle où les accords de quatrième et cinquième degrés qui occupent normalement chacun la durée d'une blanche se trouve ici comprimés dans la valeur d'une seule blanche[170]. Cependant, on constate que le passage descendant au

[170] C'est semble-t-il l'opinion de Cataford-Grenier (2002 : 84) puisqu'elle a, sans en avertir le lecteur, décompressé ce motif pour rétablir la symétrie dans la collection qu'elle a réalisée de la musique de Montmarquette.

début de la ligne est plus court dans la version de Montmarquette, le point d'inflexion de la mélodie se trouvant devancé par rapport à la version symétrique, ce qui peut être une explication tout aussi valable pour le temps manquant.

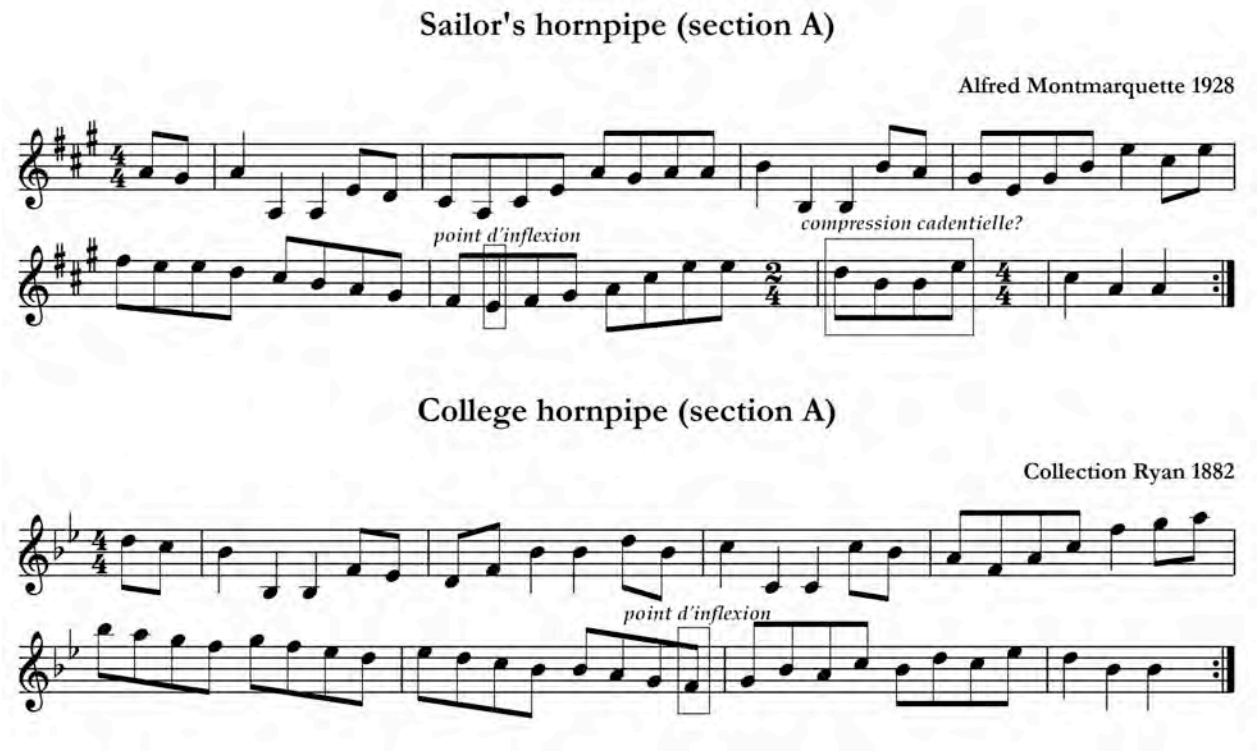


Figure 54 – Exemple d'écourtement par compression d'une cadence : le « Sailor's hornpipe » d'Alfred Montmarquette, version asymétrique du « College Hornpipe »

Les pièces se voient parfois amputées de plus d'un temps dans une même section. C'est le cas de l'exemple qui suit (Figure 55), où J.-O. La Madeleine et son fils Albert font une élision de trois temps dans leur version de « Mississippi Sawyer », enregistrée sous le titre de « Quadrille franco-américain, partie 2 » (Annexe 4, Piste no. 30) [171]. Les encadrés indiquent la position de l'élision dans la première pièce et le segment mélodique élidé dans la seconde.

[171] L'ordre des sections est inversé dans la version des La Madeleine.

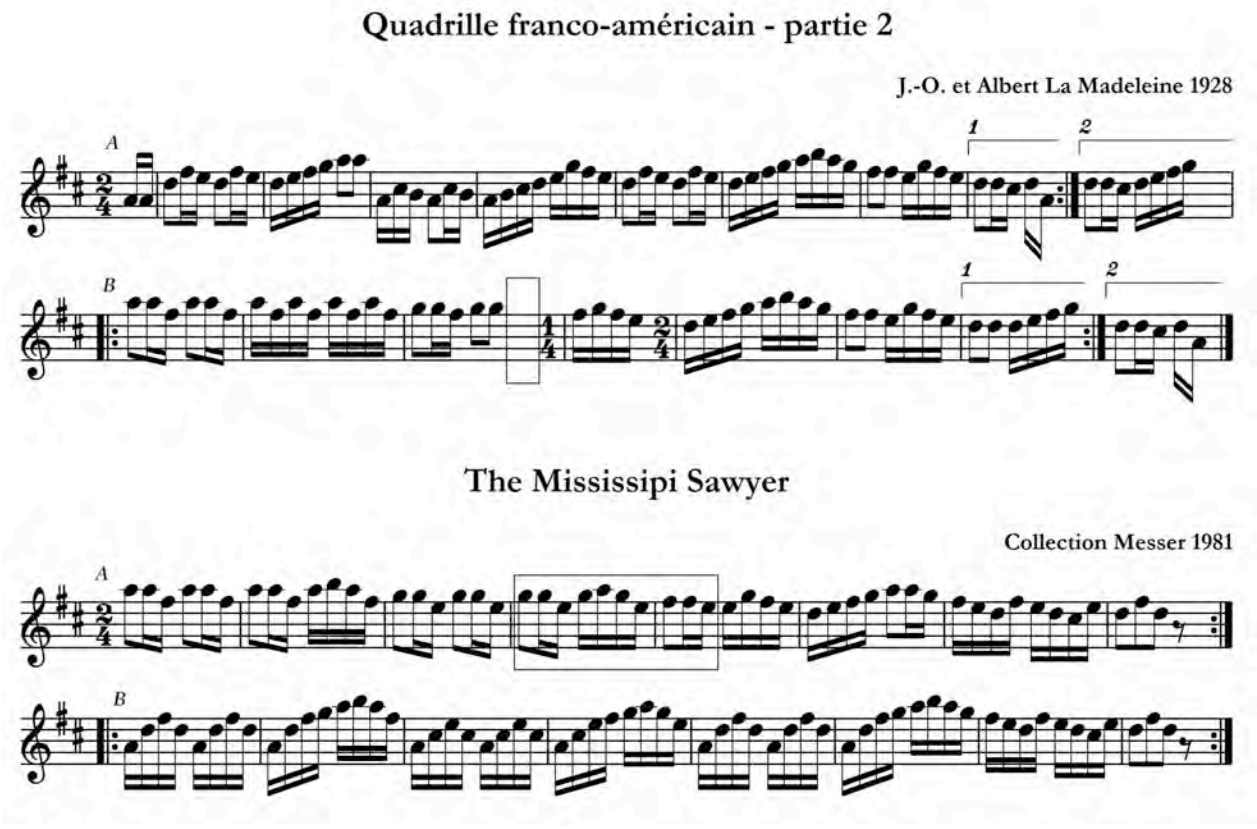


Figure 55 – Exemple d'élision de plus d'un temps : le « Quadrille Franco-américain – partie 2 » de J.O. et Albert La Madeleine, version asymétrique de « Mississippi Sawyer ».

Il ressort clairement de l'analyse des asymétries dans les pièces du GV que les types d'asymétries par écourtement sont beaucoup moins nombreux en diversité que ceux par allongement. La combinaison d'allongements et d'écourtements amène toutefois de nombreuses possibilités supplémentaires.

2.2.2.2.3 Asymétries par combinaison d'allongements ou d'écourtements

Les types d'asymétries présentés jusqu'à présent demeurent somme toute, assez aisés à saisir. À un ou parfois deux temps près, nous ne sommes jamais bien loin du modèle habituel de 8 ou 16 temps par section des pièces symétriques. L'existence de versions symétriques connues nous conforte dans cette vision qu'il s'agit soit d'erreurs (la fameuse « corruption » de Bayard), soit d'artifices de la part des musiciens, et ne nous oblige pas trop à remettre en question les modèles conventionnels des pièces de danse. Il est cependant tout un pan du répertoire de pièces asymétriques du Québec qui nous amène dans un univers bien différent. Jusqu'ici, j'ai évité le plus possible de donner des exemples de ce genre de pièces, de manière

à bien dégager les éléments de base de ce système musical, les outils de la boîte à outils[172] en quelque sorte. J'aborde ici des cas d'asymétries syntaxiques plus complexes qui sont soit le fait de plusieurs allongements ou de plusieurs écourtements, soit une combinaison des deux grands procédés.

2.2.2.2.3.1 Imparité rythmique

L'imparité rythmique survient quand le total des temps d'une section n'est pas divisé en deux de façon égale. Elle est très commune si l'on considère les types d'asymétries précédents. En effet, quand on retrouve par exemple un allongement de deux temps à la fin d'une section, le découpage des temps devient 8+8+2 ou 8+10; il y a donc imparité rythmique entre les phrases de la section. Les cas les plus intéressants sont cependant les imparités rythmiques qui donnent un total de 8,16 ou 32 temps, car ils créent une illusion de symétrie selon les modèles usuels. Ce sont uniquement ces cas d'imparité rythmique que j'ai répertoriées dans les enregistrements du GV.

Pour que ce type d'imparité se produise dans une même section composée de deux phrases, il faut en général qu'il y ait des durées égales d'allongement et d'écourtement. Bégin (1978) avait rapporté le cas du « Reel du poteau blanc » que Jean Carignan tenait de Joseph Allard[173]. Dans cette pièce, la section A est constituée d'une phrase de 9 temps et d'une autre de 7 temps. L'exemple illustré à la Figure 56 est du même type. Il s'agit de la version de Louis Blanchette de « Jenny Lind Polka », qu'il appelle « Reel Bagot » (Annexe 4, Piste no. 31). On y observe que la section B est formée d'une phrase de huit temps allongée par une paragoge avec monnayage de un temps à la mesure 4, suivie de la même phrase écourtée de un temps à la finale (apocope). La combinaison dans une même section d'une paragoge et d'une apocope d'égales durées expliquent d'ailleurs la plupart des cas d'imparité rythmique du GV.

[172] En référence à l'ouvrage d'Arom, Simha. 2010. *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. 421 pages.
[173] Il s'agit d'une erreur de titre de la part de Carignan reproduite par Bégin. Le titre de la pièce d'Allard est le « Reel des habitants ».

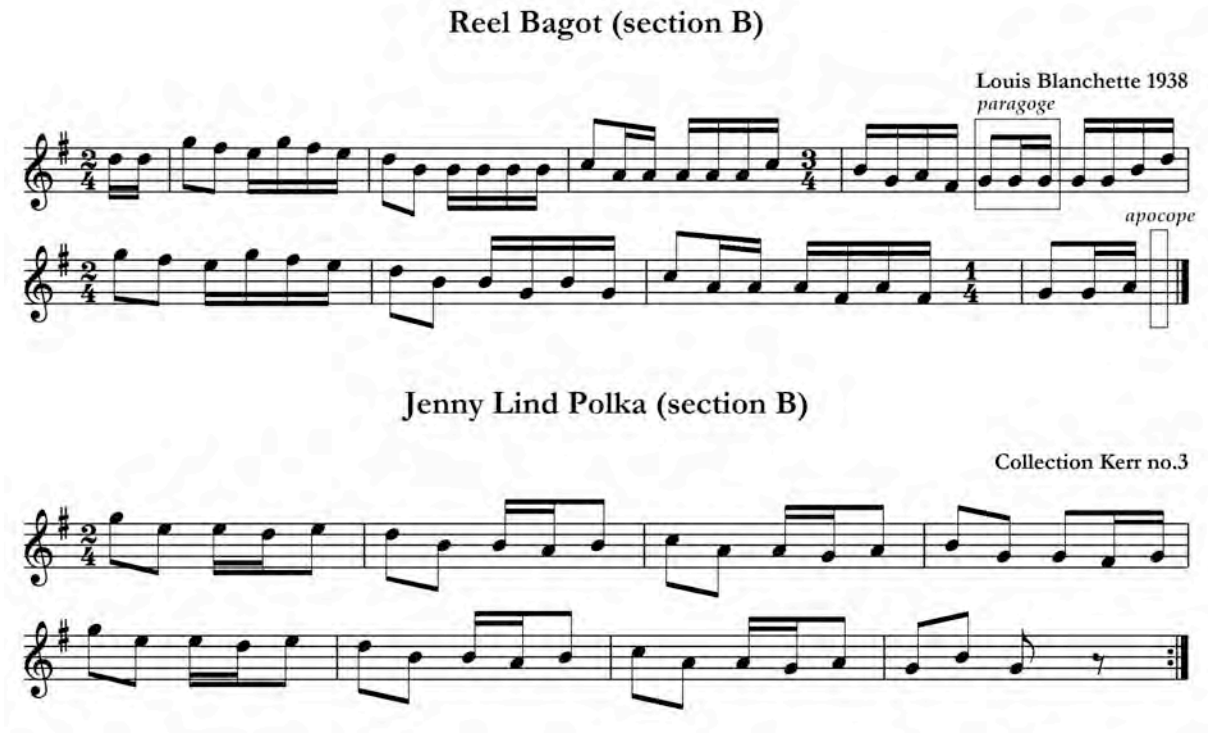


Figure 56 – Exemple d'imparité rythmique : la section B du « Reel Bagot » de Louis Blanchette, version asymétrique de « Jenny Lind Polka »

Il est des cas d'imparité rythmique qui ne sont pas le résultat d'une paragoge et d'une apocope d'égale durée. Le « Reel de Sorel » enregistré par Isidore Soucy en constitue un bon exemple (Annexe 4, Piste no. 32). Comme l'avait déjà signalé Joyal (1994 : 46), la section B compte au total 16 temps répartis comme il suit : 5+5+6, car c'est une section constituée de trois phrases. La Figure 57 présente une transcription de cette pièce.

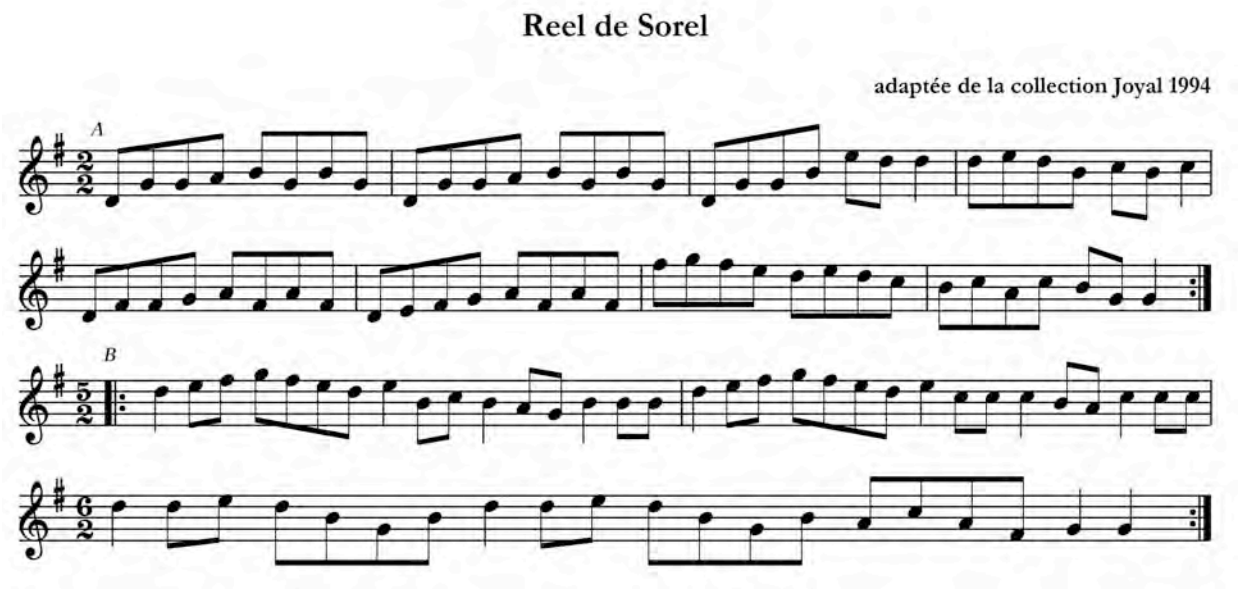


Figure 57 – Exemple d'imparité rythmique à trois phrases : la section B du « Reel de Sorel » d'Isidore Soucy

Les asymétries par imparité rythmique restent tout de même marginales, si l'on considère uniquement des sections de 8, 16 ou 32 temps, représentant seulement 3 % de toutes les asymétries observées dans le GV.

2.2.2.2.3.2 Ternarisation

Un trait fascinant de la musique traditionnelle québécoise est la grande fluidité de la métrique, même si elle est peu ou pas marquée en termes de temps forts et de temps faibles. Ainsi, que ce soit volontaire ou accidentel, le binaire à division binaire est parfois transformé en ternaire à division binaire. Quelques cas illustrent bien cette transformation que je nomme ternarisation et la façon dont elle s'opère. À titre d'exemple, la Figure 58 présente la seconde section du « Virginia Reel », enregistré par le violoneux A.-J. Boulay en 1923 (Annexe 4, Piste no. 33), en la comparant à la première section du « Durang's hornpipe[174] », dont une version standard a été tirée de « Ryan's Mammoth Collection ». On remarquera que des motifs de un temps se retrouvent en plus à chacune des six premières mesures, en utilisant principalement le procédé de la pause sur degré fort.

[174] Selon le Fiddler's Companion qui cite les mémoires du danseur et acteur John Durang, ce hornpipe aurait été composé pour ce dernier par un certain Hoffmaster de New York, en 1785.

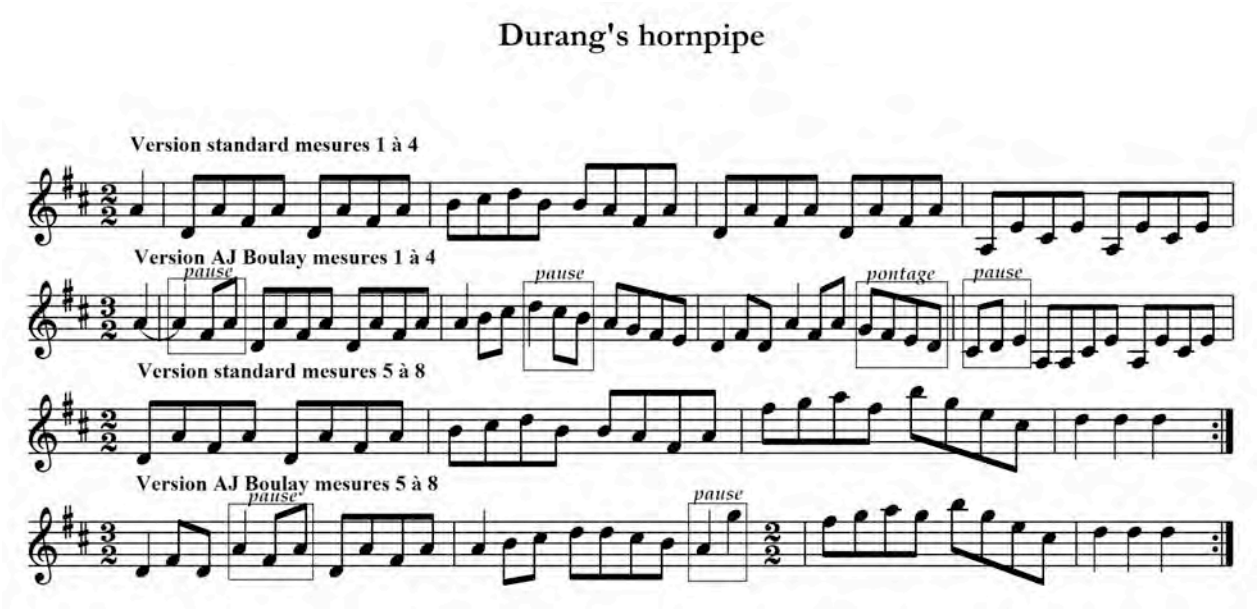


Figure 58 – Exemple de ternarisation : la section A du « Virginia Reel » d'A.-J. Boulay, version ternaire de « Durang's hornpipe »

La section B du « Virginia reel » de Boulay, qui n'est pas présentée ici, ne comporte toutefois pas de ternarisation; elle est semblable à la version habituelle de « Durang's hornpipe ».

Un exemple de ternarisation encore plus systématique est celui de la pièce intitulée « Les clochettes » que l'on retrouve dans la collection de J.-A. Boucher de 1933. Il s'agit d'une version ternaire du célèbre air de la chanson « Jingle Bells » composée par l'américain Pierpont vers 1840. Le titre français prouve bien que la version ternaire a été inspirée par « Jingle Bells ». La figure suivante met en parallèle les deux pièces et montre comment la transformation a été effectuée. Dans ce cas, la ternarisation suit la forme précédemment identifiée du reel simple à 3 temps (voir page 95), avec alternance de groupes de double-croches et de croches. La correspondance entre les mesures de chaque pièce n'est pas aussi parfaite que dans l'exemple précédent, car la transformation découle surtout d'une combinaison d'allongements par expansion[175], indiqués par la lettre E, et d'écourtements par compression, indiqués par la lettre C à la Figure 59. Les encadrés indiquent les segments qui

[175] J'utilise le mot expansion ici alors que j'ai évité de le faire précédemment. La raison en est que je l'oppose à celui de compression et que dans l'exemple donné il est difficile de décider quel groupe de notes est ajouté dans chaque segment. Le mot expansion est alors d'usage pratique ; il est englobant et ne fait pas référence à une position particulière ou une fonction dans la section.

sont comprimés ou allongés. Seul un motif « étranger » est inséré aux mesures 3 et 7 (indiqué par la lettre I).

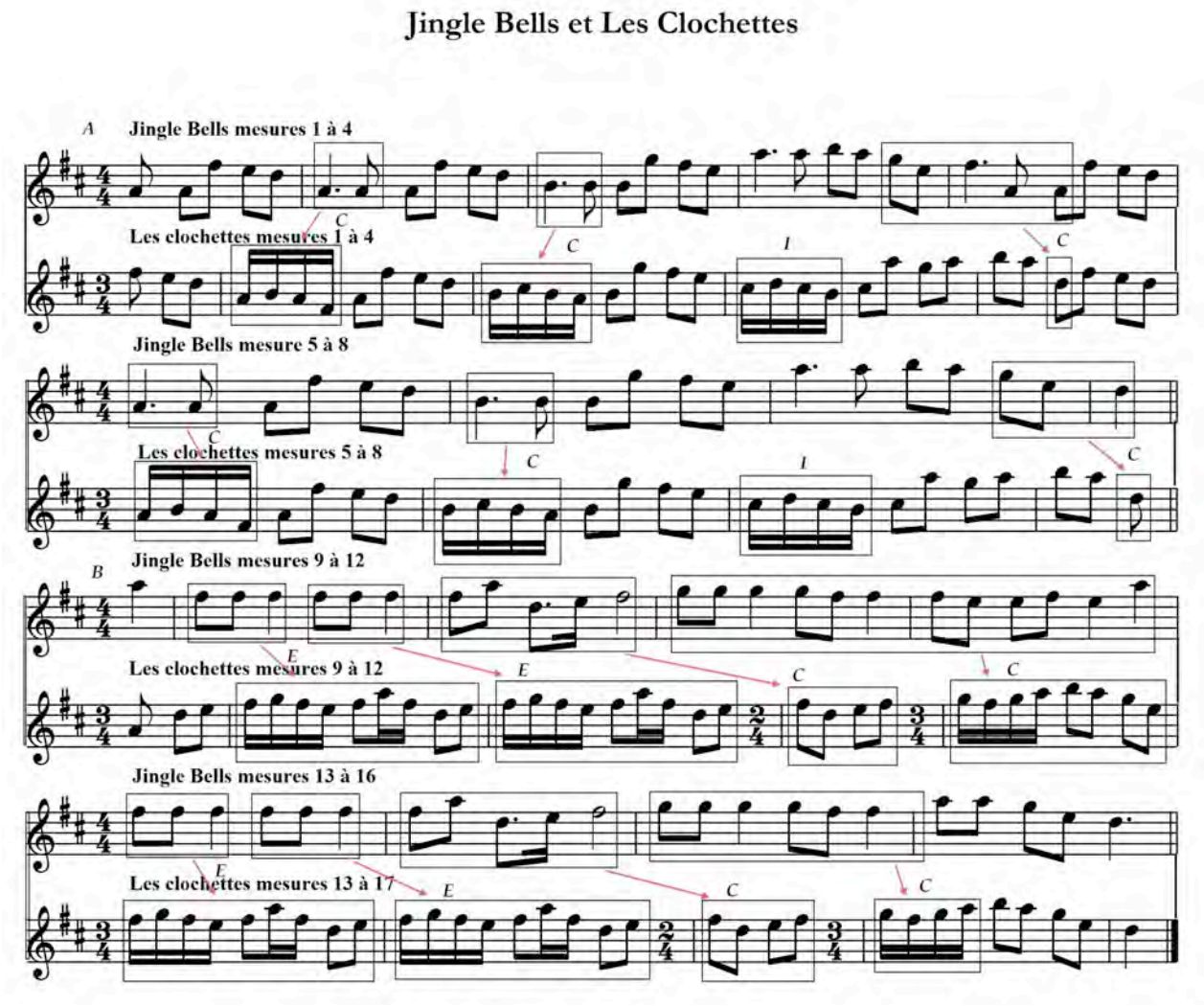


Figure 59 – Exemple de ternarisation : « Les clochettes » de la collection Boucher (1933), version ternaire et asymétrique de « Jingle Bells »

2.2.2.2.3.3 Pentamétrisation

Dans les enregistrements du GV il arrive occasionnellement que, par l'ajout d'un temps à un groupe de deux mesures, une pièce se retrouve avec quelques segments d'une durée de cinq temps comme nous l'avons vu dans quelques uns des exemples précédents d'asymétries par allongement. Cependant, les métriques à 5 temps très régulières (5/4 ou 5/2) restent quand même rares dans la musique traditionnelle québécoise. J'en ai relevé deux exemples,

l'un sous forme de reel et l'autre sous forme de reel simple. Dans « Boule de neige » d'Isidore Soucy (Annexe 4, Piste no. 34), on reconnait le « Poteau blanc » enregistrée la même année par Joseph Allard (Annexe 4, Piste no. 35). Tel qu'illustré à la Figure 60, dans la version de Soucy, la pentamétrisation imparfaite de la section A est obtenue, si on la compare à la version de Joseph Allard, en insérant une pause sur degré fort après chaque groupe de quatre temps à la première ligne et un bégaiement à la seconde.

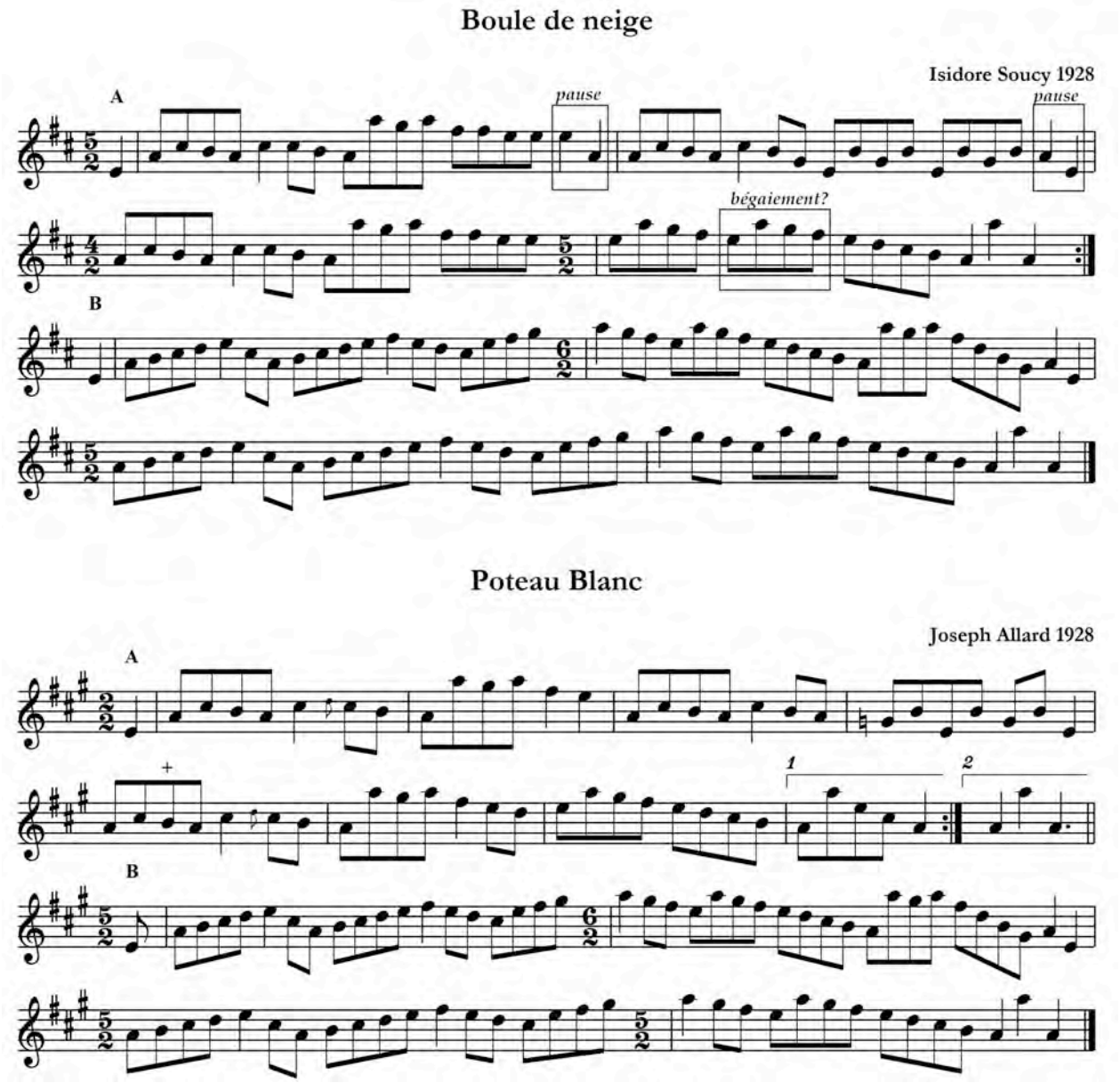


Figure 60 – Exemple de pentamétrisation imparfaite : les gigues « Boule de neige » d'Isidore Soucy et « Poteau blanc » de Joseph Allard

La section B est identique dans les enregistrements des deux musiciens, se divisant en deux sous-sections de 11 temps et 10 temps chacune. On sent moins la division en cinq temps dans la section B toutefois, mais elle a tout de même du sens si l'on considère le la du second segment comme point d'arrivée de la montée qui précède.

L'exemple suivant est plus limpide, bien qu'il comporte aussi quelques irrégularités. Dans son « Quadrille de Rimouski – partie 2 », le violoneux Luc Michaud est un peu hésitant la première fois qu'il joue la pièce (Annexe 4, Piste no. 36), introduisant quelques groupes de quatre temps, mais dans toutes les répétitions de la pièce qui suivent sur l'enregistrement, il stabilise sa version telle qu'illustrée à la Figure 61. La métrique à cinq temps est régulière mise à part l'apocope finale de la section B et la mesure 3 de la section A qui ne compte que deux temps. Je n'ai toutefois pas trouvé une version en binaire de la même pièce qui me permettrait d'affirmer qu'il s'agit d'une transformation d'une pièce en 2/4 ou 4/4 en une pièce en 5/4. Quoiqu'il en soit, il semble évident que le musicien conçoit la pièce ici en petits segments de cinq temps; les mesures dans un tel contexte servent à diviser les segments plutôt qu'à indiquer les temps forts et faibles.

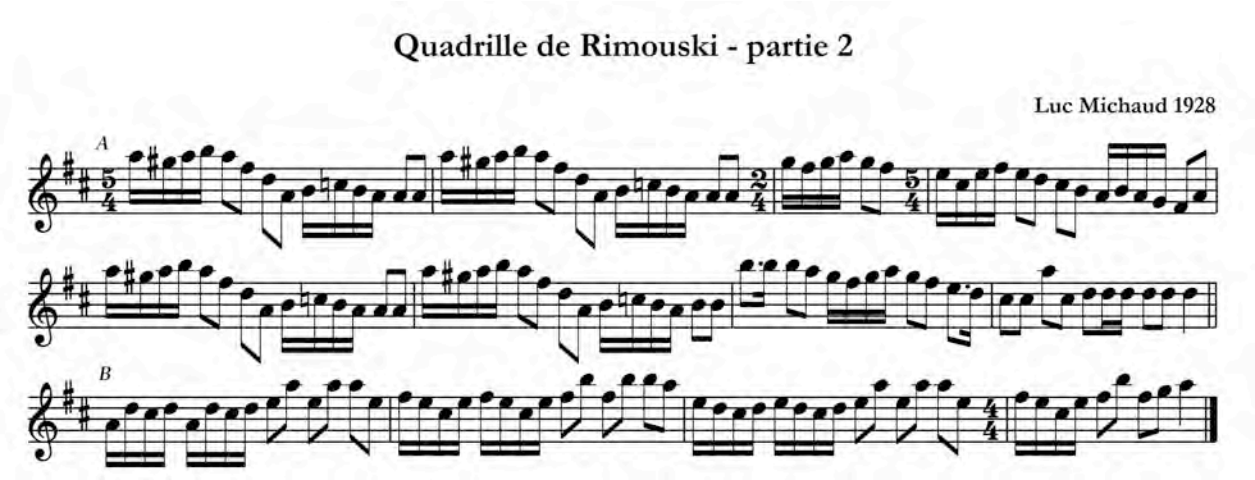


Figure 61 – Exemple de reel simple pentamétrique : le « Quadrille de Rimouski – partie 2 » de Luc Michaud

2.2.2.2.3.4 Dodécamétrisation

Il existe des exemples de transformation de section de pièces de huit temps vers une nouvelle structure avec douze temps (ou de 16 vers 24 temps). Deux musiciens du Saguenay-Lac

Saint-Jean ont chacun à leur manière, transformé[176] le « Fisher's hornpipe », une pièce décidément populaire, en des sections de douze temps, l'un par allongement, l'autre par écourtement. Dans la section A de son « Casse-reel» (Annexe 4, Piste no. 21), illustré à la Figure 62, Louis Boudreault procède par une itération de deux temps, une broderie sur la tonique puis une pause sur la dominante à la demi-cadence médiale. Dans la deuxième moitié de la section, on observe une combinaison d'un allongement cadentiel et de la compression d'un motif résolutif juste avant, ce qui crée l'effet équivalent d'un allongement caudal sous forme de queue. Une apocope finale prive la section de un temps.

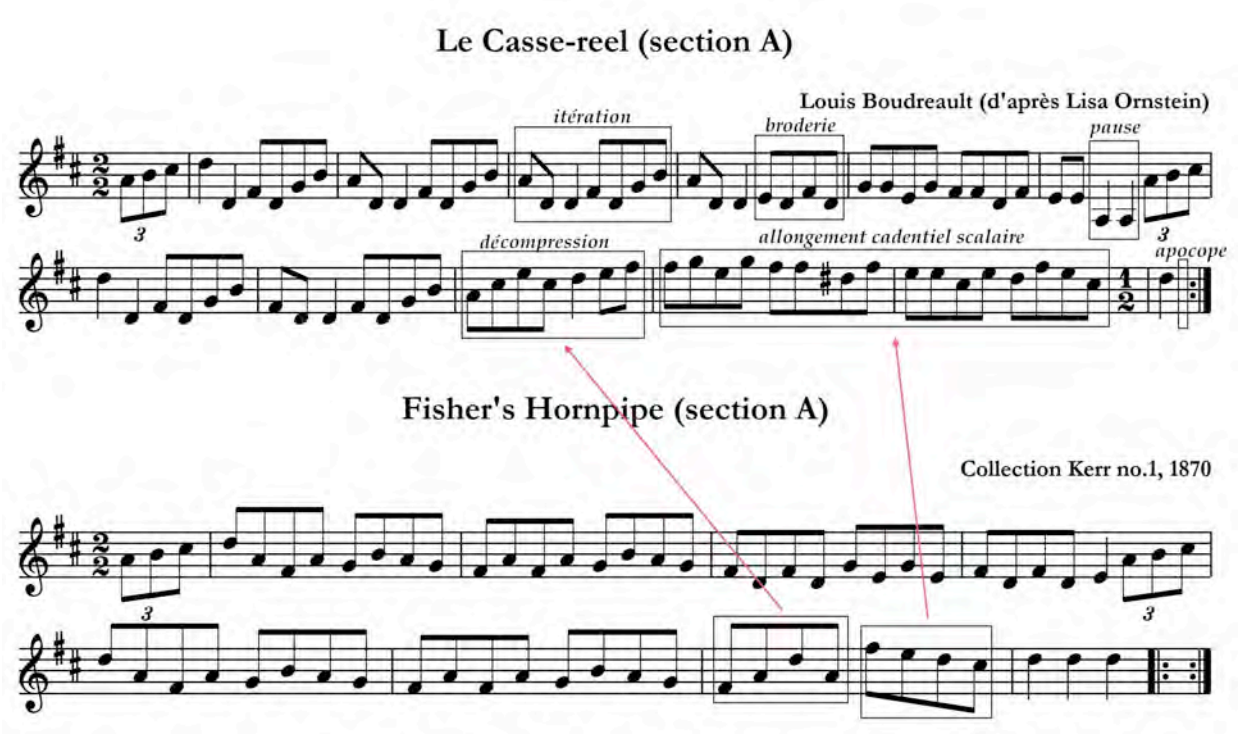


Figure 62 – Exemple de dodécamétrisation par allongement : la section A du « Casse-reel » de Louis Boudreault, version asymétrique de « Fisher's hornpipe »

Dans le « Reel de Val Jalbert » jouée par Tommy Duchesne (Annexe 4, Piste no. 37), la mélodie originale du « Fisher's hornpipe » est à peine reconnaissable. Les deux lignes mélodiques sont mises en parallèle dans la Figure 63. Au lieu de procéder par allongement, c'est plutôt par écourtement que la dodécamétrisation est obtenue. Dans la section A, il y a élision de deux motifs de un temps dans la première moitié puis du segment de la mesure 6

[176] J'assume que la transformation est d'eux mais, comme il sont morts, il est impossible de vérifier s'ils l'ont transformé eux-mêmes ou s'ils détenaient d'un autre musicien leur version déjà transformée.

dans la seconde moitié de la section. Dans la section B, ce sont les mesures 10 et 11 de la mélodie originale qui sont enlevées, alors que le reste de la mélodie reste plus ou moins intact du point de vue des appuis mélodico-harmonique.

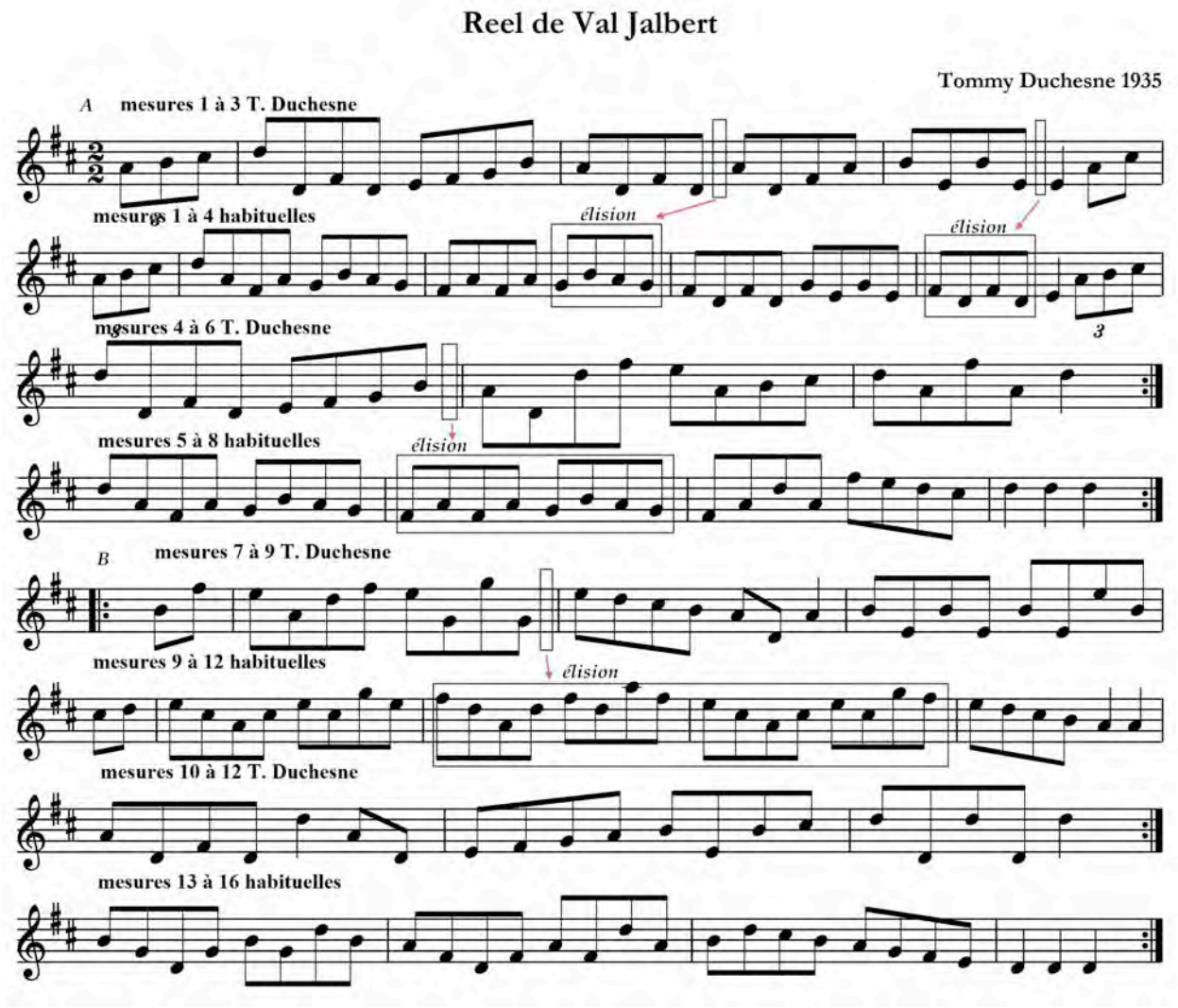


Figure 63 – Exemple de dodécamétrisation par écourtement : le « Reel de Val Jalbert » de Tommy Duchesne, version asymétrique de « Fisher's hornpipe »

Cette transformation de huit à douze temps ou de seize à douze temps n'est pas à mon sens le fruit du hasard. Même s'il existe des exemples de pièces où des sections à huit temps se retrouvent avec neuf, dix, onze ou même treize temps, j'émets l'hypothèse qu'un modèle ancien à 12 ou 24 temps était peut-être présent à l'esprit des musiciens qui ont ainsi transformé les pièces. Ils auraient en quelque sorte « corrigé » les sections de pièces en question pour les faire correspondre à cet autre modèle à 12 temps, ce que je nomme une

dodécastructure. Pour renforcer cette hypothèse, je m'appuierai sur la présence dans le GV de pièces en binaire à division binaire sans contrepartie dans le répertoire britannico-irlandais et dont les sections totalisent 12 temps (p. ex., 6 x 2 temps ou 3 x 4 temps)[177]. Ainsi, dans les pièces du GV, 21 pièces ou sections de pièces comptent douze temps divisés en groupes pairs de temps. Ce modèle alternatif au modèle à huit temps conventionnel pourrait être associé à la gigue, selon Pierre Chartrand (commentaire personnel de Pierre Chartrand, 2009). En effet, même si une pièce comme la « Grande gigue simple » comporte une section A avec douze temps divisés en ternaire (4 x 3), il n'est pas rare, selon Chartrand, que les danseurs divisent plutôt leurs pas en binaire (6 x 2). La « Red River Jig » jouée par les violoneux Métis de l'Ouest canadien représente d'ailleurs une version surtout binaire de la « Grande gigue simple »[178]. Autre fait à l'appui d'un modèle alternatif, les sections de pièces à 6 ou 12 mesures en binaire à division binaire étaient fréquentes dans la musique de contredanse au XVIIIe siècle, tant en France qu'en Angleterre comme nous le verrons dans la prochaine section de ce chapitre. Elles peuvent très bien avoir survécu au Québec de façon marginale.

Voici quelques exemples qui, ce n'est peut-être pas un hasard, portent le titre de cotillon ou de gigue. Ils comportent tous quelques asymétries, mais la présence de cycles de douze temps est évidente. Telle qu'illustrée à la Figure 64, la section A de la « Jigue no.1 » de Joseph Lalonde (Annexe 4, Piste no. 38) se découpe en trois groupes de quatre temps répétés une fois tandis que la section B se divise en quatre groupes de six temps presque parfaits, sauf pour l'apocope médiale d'une durée de un temps. Il est à noter aussi que les six derniers temps de chaque section sont identiques, ce qui confirme d'une certaine façon que la section A n'est pas l'allongement d'une section de huit temps.

[177] Normalement, les pièces en mesures composées de trois temps, telles que les reels à trois temps ou les valses (p. ex., 8 x 3 temps), comptent au total 12 ou 24 temps par section. Je ne considère ici que les pièces binaires à division binaire dans le phénomène de dodécastructure.
[178] Voir Gibbons (1981)

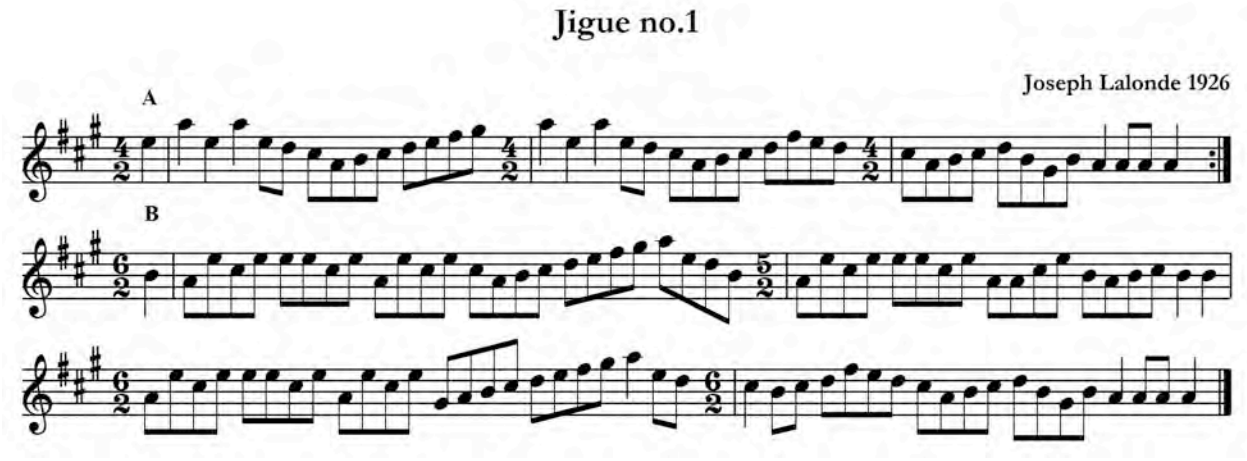


Figure 64 – Exemple de dodécastructure : la « Jigue no.1 » de Joseph Lalonde

Le « Cotillon canadien » que J.-O. La Madeleine a enregistré en 1938 (Annexe 4, Piste no. 39) exhibe une structure légèrement différente. À la Figure 65, on voit que la première moitié de la section A est composée de deux segments de six temps chacun et la deuxième moitié de deux segments de quatre temps chacun et d'un dernier segment de trois temps, car le motif fa (noire)-fa-mi (croches) qui initie chacun des segments précédents n'est pas répété à cette dernière mesure.

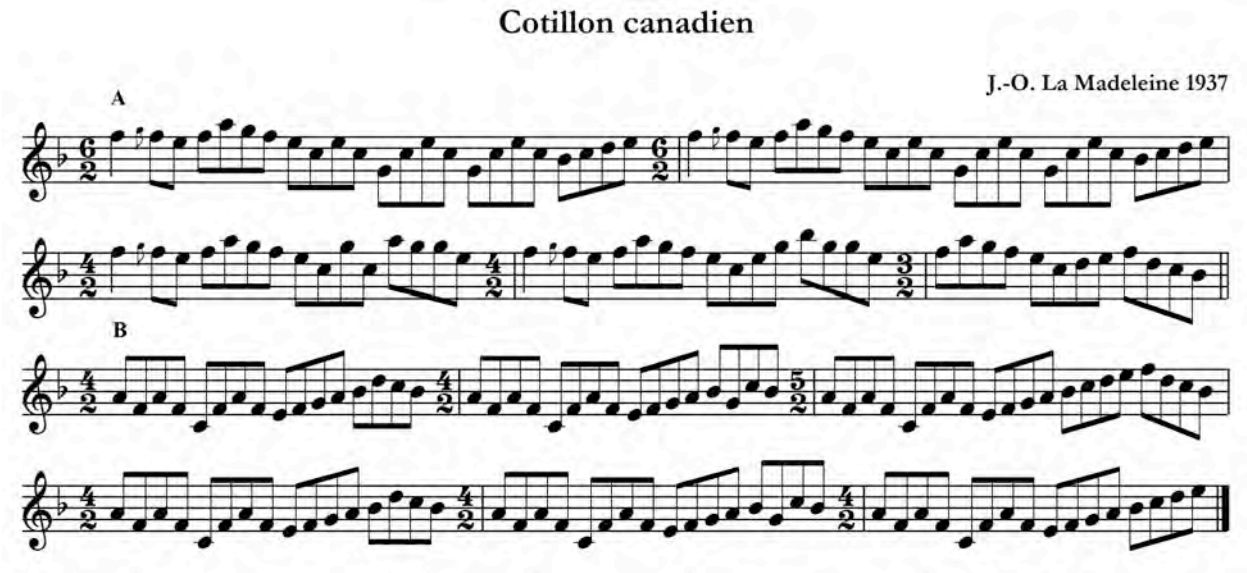


Figure 65 – Second exemple de dodécastructure : le « Cotillon canadien » de J.-O. La Madeleine

La section B est divisée en trois segments de quatre temps avec un temps supplémentaire avant sa reprise provenant d'une résolution forcée. Il y a imparité rythmique dans l'ensemble

de la pièce qui compte au total 48 temps divisés en 23+25 temps. On observe aussi un motif répété trois fois mais avec des légères variations chaque fois, un sujet sur lequel je reviendrai plus loin.

Il arrive parfois que les sections à douze temps alternent avec celles à huit temps comme dans le cas retrouvé sur le GV du « Cotillon canadien no. 2 » enregistré par Antonio Gauthier (Annexe 4, Piste no. 40).

Ceci complète la typologie des asymétries syntaxiques. Nous avons vu qu'elles sont multiformes et donnent lieu parfois à des sections de pièces assez éloignées du modèle standard à huit, seize ou 32 temps. Voyons maintenant ce qui en est pour les asymétries qui affectent l'ensemble d'une pièce, soit les asymétries morphologiques.

2.2.2.3 Asymétries morphologiques

En introduction de cette section, j'ai mentionné les trois grandes classes d'asymétries considérées dans cette typologie, soit les asymétries morphologiques, les asymétries syntaxiques et les asymétries pulsatives; je m'attarderai ici à celles de la première classe.

J'entends par morphologie la structure générale d'une pièce, soit principalement le nombre de sections qu'elle comporte. Les asymétries morphologiques sont donc celles qui se rapportent à cette structure et qui la font dévier d'un modèle standard qui est, pour une pièce à quatre sections jouée deux fois par exemple, AABBCCDD AABBCCDD. Toute déviation dans le nombre de reprises des sections (p.ex. AAA plutôt que AA) ou l'ordre de leur reprise (p.ex. ABCD ACDB plutôt que ABCD ABCD) est ici considérée comme une asymétrie.

J'ai aussi considéré comme asymétries morphologiques deux autres types de procédés asymétriques : le fait qu'une section se divise en trois phrases ou segments plutôt que deux ou quatre, de même que l'alternance métrique, soit le changement d'une métrique binaire dans une section à une métrique ternaire dans une autre ou l'inverse.

2.2.2.3.1 Ordre de reprise des sections

L'ordre de reprise des sections est sans doute le type d'asymétrie le moins perceptible. Il utilise le procédé de permutation. Comme illustré dans nombre des exemples précédents, il est très courant que l'ordre des sections dans les pièces à deux sections issues du répertoire

britannico-irlandais soit inversé dans les versions de ces pièces jouées par les musiciens du GV. La section A de l'une devient la section B de l'autre, et vice versa. On compte aussi un nombre considérable d'exemples de pièces à deux sections qui ne suivent pas la forme AABB conventionnelle. Les formes AAB et ABB existent, de même que AABA. Ces formes se retrouvent aussi dans la musique traditionnelle irlandaise et dans d'autres musiques traditionnelles apparentées. Je ne les tiens pas pour asymétriques dans ma typologie[179].

L'ordre de reprise des sections dans les pièces à trois sections ou plus engendre un type d'asymétrie plus perceptible. Une pièce comportant trois ou quatre sections n'est en effet pas nécessairement jouée dans l'ordre ABC ou ABCD à chaque reprise. La forme ancienne du rondeau (ABAC) est fréquente dans la musique occidentale en général. Elle était particulièrement fréquente dans la musique de quadrille, de cotillon et de contredanse à la fin du XVIIIe siècle et au XIXe siècle. Elle était aussi usuelle dans les polkas et les valses où un « trio » était souvent ajouté au XIXe siècle. Il n'est donc pas étonnant de la retrouver occasionnellement dans la musique traditionnelle québécoise, à l'époque couverte par le Gramophone virtuel, dans les pièces à trois sections comme, par exemple, le « Reel St-Antoine » de Jos Bouchard (Annexe 4, Piste no. 41). La forme ABCB ou ABABCB, moins courante, s'apparente davantage à une forme de chanson où la section B constitue le refrain plutôt que la section A. Par exemple, on la relève dans le « Quadrille Champion, 6e partie » et dans « Les foins » d'Isidore Soucy (Annexe 4, Pistes no. 42 et 43). Des formes plus complexes figurent aussi dans certaines versions de « grandes pièces », des pièces qui prêtent au développement de nombreuses variations, avec un grand nombre de sections. Le Tableau XXIV contient des exemples de telles pièces jouées par trois illustres violoneux.

Tableau XXIV – Exemples d'ordre particulier de reprise des sections dans des pièces avec variations disponibles sur le Gramophone virtuel

Musicien	Titre de la pièce	Ordre des sections[1]
Joseph Allard	Reel du pendu	A BA'C BA'C BA'D BA' BA'C BA
Isidore Soucy	Monymusk	AA'BAA'CC'DD'CC''DD'CC''AA'EAFA'C'C'C''DD'
Joseph Larocque	Rêve du diable	ABCDE CFABE

[1]L'apostrophe simple ou double après la lettre d'une section (p. ex., A') indique une reprise de la section avec une micro-variation quelconque, par exemple une finale différente.

[179] Pappas (2007) considérait cela comme un type d'asymétrie.

Ces exemples nous font comprendre que, dans le cas des grandes pièces, chaque musicien peut créer une version personnelle, peut-être même une performance singulière de ces pièces, car elles sont destinées à l'écoute plutôt qu'à la danse; il en découle une grande liberté dans le nombre et dans l'ordre des sections.

Certains compositeurs récents de musique traditionnelle québécoise ont remarqué l'ordre particulier des sections de certaines versions de pièces traditionnelles, comme la version du « Brandy » de William Gagnon, un musicien du Saguenay, et s'en sont inspirés. Ainsi, les nouvelles pièces de la forme reel à trois temps à quatre sections ont tendance à adopter un ordre particulier, tel que ABABCD (p. ex., « Hommage à Guy Thomas » de Philippe Bruneau) ou ABACD (p. ex., « Brandy des souliers de bowling » de David Boulanger). L'ordre de reprise des sections constitue ainsi un outil de plus dans le système musical asymétrique de la tradition québécoise.

2.2.2.3.2 Terçage

Le terçage peut se définir par le fait de jouer une section trois fois plutôt que deux, soit AAA plutôt que AA par exemple. Ce type d'asymétrie se retrouve dans 21 % des pièces du GV, soit 73 sections de pièce. Règle générale, une seule des sections d'une pièce fait l'objet d'un terçage. Le terçage est parfois facultatif. Ainsi, Isidore Soucy joue la première section de son « Reel des sports » trois fois la première fois qu'il joue la pièce, puis deux fois par la suite. Dans le Gramophone virtuel, il n'est certes pas le seul à démontrer cet apparent manque de considération pour la constance du nombre de répétitions des sections. Des porteurs de tradition enregistrés plus récemment, tels que Louis Boudreault ou Édouard Richard, exhibent la même tendance, ce qui suggère une pratique courante chez certains musiciens solistes et, fort probablement, une pratique assez ancienne. Quelle que soit l'explication de ce phénomène[180], le terçage est un type d'asymétrie morphologique facilement remarquable

[180] J'aborderai la question de l'origine des asymétries dans le chapitre trois en mettant en évidence le discours des musiciens. Une explication possible de l'origine du terçage pourrait être selon moi l'importance accordée à la forme cotillon dans la deuxième partie du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle. En effet, les cotillons typiques présentent une forme AABA. À la reprise, un musicien de tradition orale qui entend ou apprend une telle pièce perçoit donc trois sections A. Il peut par la suite garder cela comme modèle pour d'autres pièces ou simplement considérer qu'il est acceptable de jouer trois fois une section. Cette théorie tient seulement lorsque la danse est détachée de la musique. Cependant, les mélodies sont si fréquemment recyclées à travers les époques que le phénomène demeure possible. Une autre explication qui peut être avancée est le besoin pour le ménétrier de prolonger une section jusqu'à ce que les danseurs aient terminé une figure particulière.

même aux oreilles les moins averties, ce qui n'est pas nécessairement le cas pour les asymétries syntaxiques.

2.2.2.3.3 Section à trois phrases et cycle ternaire

Ce que je nomme «cycle ternaire» est l'équivalent du terçage mais à l'intérieur même d'une section. La section est constituée de trois segments ou phrases apparentés qui sont répétés; c'est donc le terçage de mini sections. Un premier exemple a été donné plus haut d'une pièce présentant cette caractéristique (le « Cotillon canadien » à la Figure 65). Parfois les segments sont eux-mêmes divisibles en groupes de trois temps, ce qui crée un effet presque hypnotisant. Cette structure cyclique étonnante figure dans quelques pièces du répertoire de musique traditionnelle québécoise. Les exemples ne sont toutefois pas parfaits; ils comportent toujours quelques asymétries. Par exemple, dans la sixième partie du « Quadrille canadien » qu'Isidore Soucy a enregistré en 1926 (Annexe 4, Piste no. 44), les regroupements de trois segments de trois temps dominent mais ne règne pas en maîtres absolus. Tel qu'illustré à la Figure 66, la section A comporte trois groupes totalisant 20 temps soit (3+4) + (3+4) + (3+3). Selon le découpage qui me semble le plus logique, la section B est formée de quatre segments totalisant 32 temps soit (2+3+3) + (3+3+3) + (3+3+3) + (3+3), une imparité rythmique des plus intéressantes (17+15). Sans comporter de cycle ternaire parfait, la pièce a néanmoins un côté hypnotisant à l'écoute.

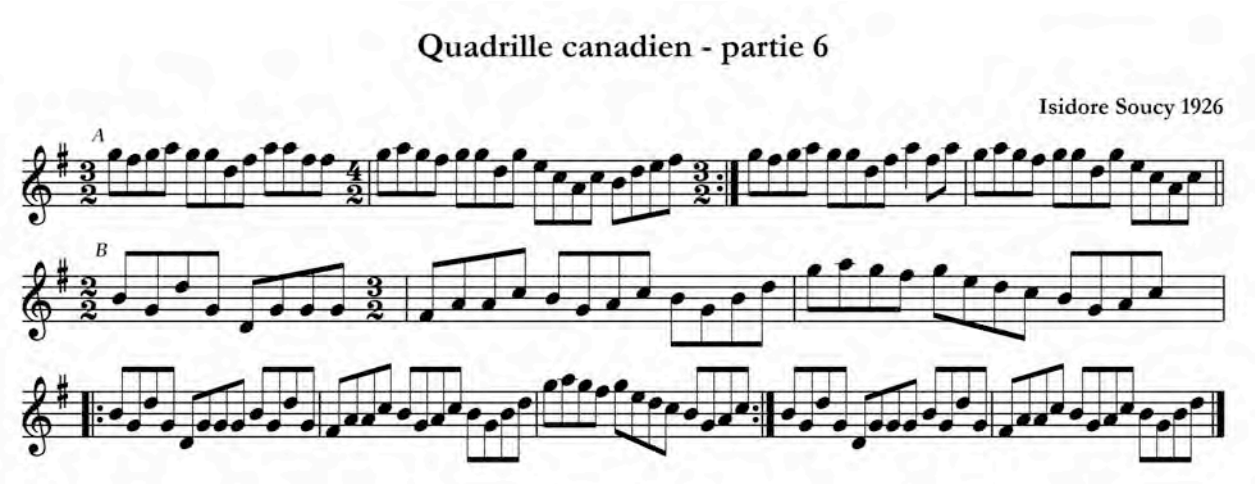


Figure 66 – Exemple de cycle ternaire imparfait : le « Quadrille canadien – partie 6 » d'Isidore Soucy

« La Rachoudine » du violoneux gaspésien Édouard Richard (Annexe 4, Piste no. 45) constitue un exemple de cycle ternaire plus frappant. La pièce au complet occupe 55 temps

(Figure 67). La section A se divise en trois groupes de trois temps répétés trois fois, un cycle ternaire parfait qui s'achève avec un temps supplémentaire faisant le pont avec la section B. À première vue, cette dernière comprend trois groupes de trois temps et un groupe de quatre temps. Cependant, l'impression du rythme ternaire se perd dans cette section. En y regardant de plus près, on observe qu'en fait, un groupe de trois temps vient s'imbriquer (voir les encadrés) et brise la régularité du début de la section. Il s'agit d'une broderie s'attardant sur l'accord de cinquième degré. Un temps supplémentaire occupe aussi les cadences médiane et finale, créant une insistance sur la tonique. Sans ces temps supplémentaires, le cycle ternaire serait parfait dans toute la pièce[181].

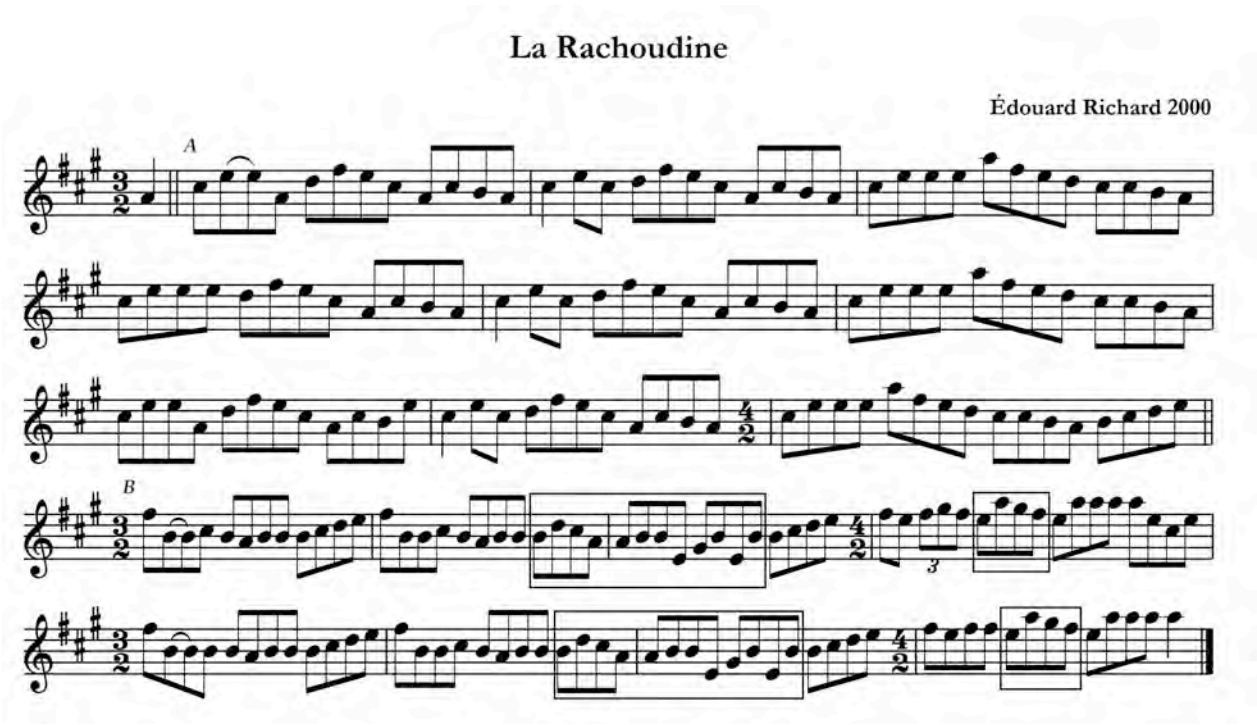


Figure 67 – Exemple de cycle ternaire parfait : la section A de « La Rachoudine » d'Édouard Richard

2.2.2.3.4 Alternance métrique

L'alternance métrique a été discutée brièvement dans la seconde section du premier chapitre, sous la rubrique «formes hybrides». Elle peut être vue comme un type d'asymétrie morphologique en ce que la pièce devient un assemblage de sections ayant des

[181] Cette pièce laisse toutefois une vague impression de déjà-vu. Son titre est une francisation phonétique de « Irish Wedding », le nom d'une contredanse populaire au XIXe siècle. À mon avis, cette pièce dérive d'une version en deux sections de la hop jig irlandaise « Foxhunters », ce qui serait un cas intéressant de transformation d'une métrique de 9/8 à une métrique de 3/2.

caractéristiques métriques différentes. Si le passage d'une mesure comprenant un nombre binaire de temps à une mesure qui en comprend un nombre ternaire s'observe fréquemment dans la chanson traditionnelle, c'est un trait beaucoup plus rare dans la musique de danse. La pièce la plus connue qui contient une alternance métrique est *La grondeuse* (déjà présentée à la Figure 23 en page 100). Cependant, ce trait figure aussi dans d'autres pièces du répertoire, entre autres, chez Louis Blanchette, J.-O. La Madeleine, ainsi que dans plus d'une dizaine de pièces chez Isidore Soucy. Malgré la présence d'allongements cadentiels à la fin de chaque ligne, l'exemple illustré à la Figure 68, celui du « Reel d'Espagne » enregistré par Isidore Soucy en 1929 (Annexe 4, Piste no. 46) ne laisse pas de doute quant à la présence d'une alternance métrique de ternaire à division binaire dans la première section à binaire à division binaire dans la seconde. Peu de cas d'alternance métrique sont aussi clairs que celui-ci toutefois.

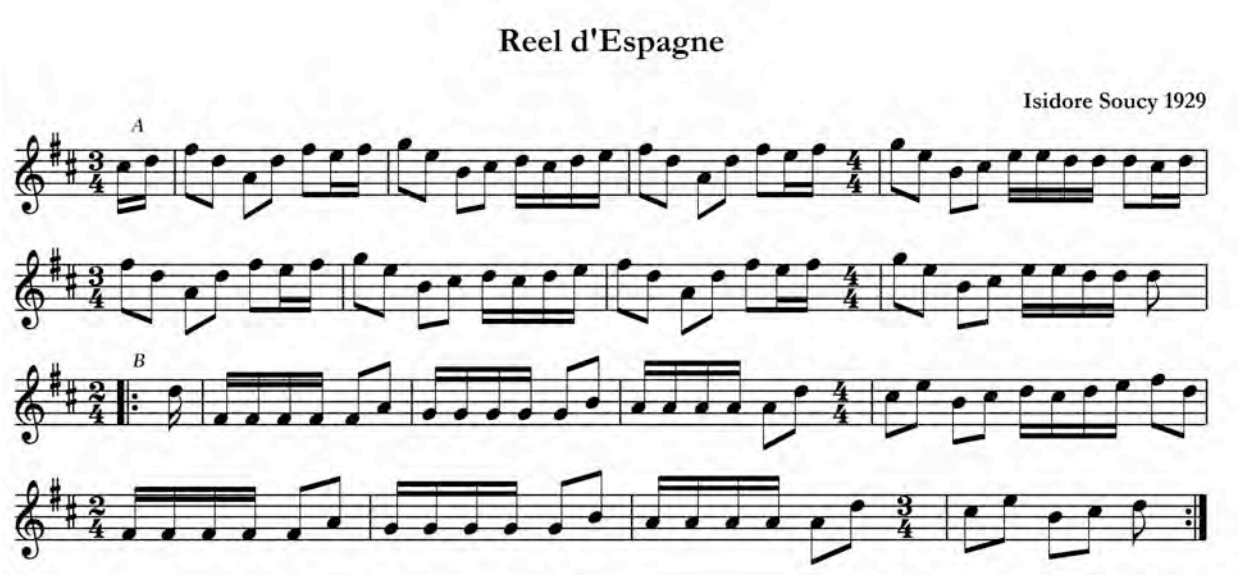


Figure 68 – Exemple d'alternance métrique : le « Reel d'Espagne » d'Isidore Soucy

2.2.2.4 Asymétries pulsatives

Les asymétries pulsatives constituent la dernière grande classe d'asymétries dans la typologie développée. Il n'existe cependant qu'un seul type d'asymétrie au niveau de la pulsation dans la musique traditionnelle québécoise. Mis à part quelques compositions récentes, les rythmes aksak sont en effet étrangers à cette tradition musicale. Il arrive toutefois que le musicien écourte non pas d'un temps mais plutôt d'un demi temps une section d'une pièce, ce que je nomme un saut métrique et qu'un ami musicien, David Boulanger, appelle plus familièrement une « jambette ». Cet écourtement survient en général à une position médiale ou finale. Chez

les artistes du GV, les exemples de ce genre d'asymétries par écourtement de la pulsation sont très rares. Le « Reel St-Émile » que Jos Bouchard a enregistré en 1938 comporte un tel saut métrique à la cadence médiale de la section B (Annexe 4, Piste no. 19), mais Bouchard s'empresse de le compenser, ce qui laisse brièvement planer le doute qu'il n'est pas « sur le temps ». Il importe de signaler que le saut métrique a aussi été noté par Ornstein (1985) dans certaines pièces de Louis Boudreault comme le « Reel à Cédulie » (Annexe 4, Piste no. 47)[182]. Ce trait n'est pas unique au Québec, puisque Pappas (2007) l'a également rélevé chez certains musiciens du Kentucky qui l'emploient sciemment comme effet, selon lui. Des compositions récentes de musiciens traditionnels du Québec comportent des sauts métriques comme, par exemple, la section C du reel à trois temps « La grande voyageuse » composé par le violoneux David Boulanger (Annexe 4, Piste no. 50).

2.2.3 Fréquence des types d'asymétries

Le Tableau XXV rassemble les types d'asymétrie pour chacun des musiciens répertoriés dans le GV, de même que le nombre total d'asymétries par musicien et pour l'ensemble de ceux-ci. Cependant, tous les sous-procédés n'ont pas été répertoriés. De plus, comme un grand nombre de pièces asymétriques n'existent pas en version symétrique, il n'est pas toujours possible de déterminer précisément quel groupe de notes se trouve en plus ou en moins dans une section pour ce qui est des asymétries syntaxiques. J'ai ainsi regroupé les asymétries par allongement caudal, final et cadentiel sous la catégorie « allongement final ». Les données complètes qui ont permis de compiler ces chiffres sont présentées à l'annexe 2.

Le répertoire d'Isidore Soucy représente à lui seul plus de la moitié des asymétries observées, soit 504 sur 972. Il contribue ainsi plus que tout autre, à la répartition des totaux présentés à la dernière ligne du Tableau XXV. J.-O. La Madeleine, qui a moins enregistré que le précédent, arrive en seconde position. Les allongements finaux demeurent sans conteste les types d'asymétries observées le plus souvent, étant présents dans 204 de l'une ou l'autre des sections des 342 pièces asymétriques du GV, ou 22 % d'entre elles. Seulement quatre des 30 musiciens du GV qui jouaient des pièces asymétriques ne comptent aucun allongement final dans leurs asymétries. Chez certains musiciens qui réalisaient peu d'asymétries, tels que Henri Lacroix, c'est presque le seul type d'asymétrie observé. L'écourtement final et l'allongement médial viennent ensuite, presque à égalité à environ 15%. Le terçage et

[182] Le fait de « taper double » des pieds comme Boudreault pourrait faire en sorte de favoriser le saut métrique. J'y reviendrai dans la discussion sur l'origine des pièces asymétriques au chapitre trois.

l’écourtement médial suivent. Ces cinq types d’asymétries représentent près des deux tiers de toutes les asymétries observées. Tous les autres types sont répartis dans le dernier tiers. J’ai inclus aussi un décompte des asymétries dites « facultatives », bien qu’elles ne soient pas incluses dans le total. Ce peut être n’importe lequel des types d’asymétries considérées mais elles se distinguent par le fait que le musicien ne la joue qu’une seule fois dans toutes les reprises de la pièce (sans doute une erreur de sa part lors de l’enregistrement) ou la réalise de façon différente chaque fois. C’est souvent le cas avec le bégaiement comme il a été démontré plus haut.

Par ailleurs, je n’ai constaté aucun lien entre la présence d’asymétries et les formes musicales. Toutes les formes musicales retrouvées dans la musique traditionnelle québécoise sont susceptibles de comporter la plupart des types d’asymétries.

Tableau XXV – Fréquence des types d'asymétries dans le Gramophone virtuel

	Asymétries morphologiques			Asymétries syntaxiques													
Musiciens	Terçage	Ordre particulier des sections	Alternance métrique	Allongement final	Allongement médial	Allongement initial	Bégaiement	Itération	Autre allongement	Écourtement final	Écourtement médial	Écourtement initial	Imparité rythmique	Dodécastructure	Autre type d'asymétrie	Asymétries facultatives	Total
Allard, Joseph	1	1		7	2	1			3	3	2	3	3	3			29
Blanchette, Louis	4		3	10	3			1	2	9	2		3	1		1	38
Bolduc, Mme	1			1						1						1	3
Bouchard, Jos		1		6	1		14		2	2	1		2		1	2	30
Bouchard-Villeneuve				1				1			1						3
Boudreau, J.	2			2	1										1		6
Boulay, A.-J.	4		2	6	1		2		2	2	1				3	1	23
Demers, Eugène	1			1						2						1	4
Deux gaspésiens				1													1
Duchesne, Tommy	2	2	1	7	3				2	4	4		1	4		1	30
Frappier, Georges	1	1		1						1		1	1			1	6
Gauthier, Antonio		1		1	1			1	2	2				1		1	9
Girard	5	3	1	3	1					2						2	15
Guilmette, Joseph		2		4	2		2			2			1				13
Joyeux Montréalais		1							1	2							4
La Madeleine, J.-O.	3	1	4	21	18	2	9	1	6	9	14		3	3	2		96
Lacroix, Henri	2			6	1	1			1	1	1	1				1	14
Lalonde, Joseph				10	3			1	6	5	2			2			29
Larocque, Joseph		1															1
Latour, Tezraf				1				1			1						3
Lemieux-Charbonneau	3	1		4	1				1							1	10
Michaud, Luc	2		1	2						3	1			3		1	12
Montmarquette, Alfred	1			7	3	4	1			9	4			2		4	31
Picard, Édouard									2						1		3
Pigeon, A. et Wattier, H.				3	2	1	1		2	3	1			1			14
Plante, Joseph	3			4	1					3						3	11
Ringuette, Willie	1																1
Savard, Fortunat			1	2						2	1						6
Soucy, Isidore	35	19	14	91	84	6	37	10	42	77	31	6	3	11	10	28	476
Vermette, Jos	2			2											1	1	5
TOTAL	73	34	27	204	128	15	66	16	74	144	67	11	17	31	19	50	926
POURCENTAGE	8%	4%	3%	22%	14%	2%	7%	2%	8%	16%	7%	1%	2%	3%	2%		

2.2.4 Asymétries dans les enregistrements d'archives

J'ai écouté plusieurs enregistrements d'archives issus de collectes faites par des chercheurs ou des amateurs auprès de différents musiciens traditionnels dans le but d'y repérer les asymétries qu'on peut y retrouver, sans le faire de façon systématique toutefois. En effet, ces sources sont abondantes; leur examen détaillé aurait allongé un travail qui est déjà considérable par son ampleur. De plus, mis à part quelques rares enregistrements réalisés au début du XXe siècle par Édouard Zotique Massicotte et Marius Barbeau, les enregistrements d'archives existants sont tous plus récents que ceux du GV. Ils ne m'auraient donc pas donné un portrait plus ancien que celui déjà établi. Les enregistrements d'archives m'ont alors plutôt servi d'échantillon de validation en quelque sorte. Globalement, j'ai pu constaté qu'on retrouve dans les enregistrements d'archives les mêmes procédés d'asymétrie que sur le GV. En voici quelques exemples.

Le Fonds Jean-Claude Marquis des archives de folklore de l'Université Laval comporte les enregistrements de plusieurs violoneux âgés de la région de Matane en Gaspésie datant des années 1966 et 1967, tels que Alphée Otis, Adrien Desrosiers et Élie Murray. Leur répertoire est constitué surtout de pièces classiques du répertoire (p.ex. le « Monymusk », la « Grande gigue simple », le « Reel à neuf ») et d'autres pièces servant aussi à la danse telles des parties de quadrille, des cotillons et des gigues. J'ai décelé dans ces enregistrements plusieurs des procédés identifiés dans la typologie : terçage, paragoge, queue, apocope, bégaiement, dodécastructure, allongement cadentiel scalaire, alternance métrique, etc.

Le « Casse-reel de Benjamin » de Alphée Otis (Annexe 4, Piste no. 48), dont la transcription est présentée à la Figure 69, montre un exemple d'une pièce assez éloignée du modèle carré habituel. La première section est constituée d'un segment de sept temps suivi d'un autre segment tercé de huit temps, avec une apocope à la toute fin. La seconde section reprend le premier segment de la première section en y incluant une itération avec variation de quatre temps, puis se poursuit avec un segment de neuf temps comportant une pause sur un sol naturel.

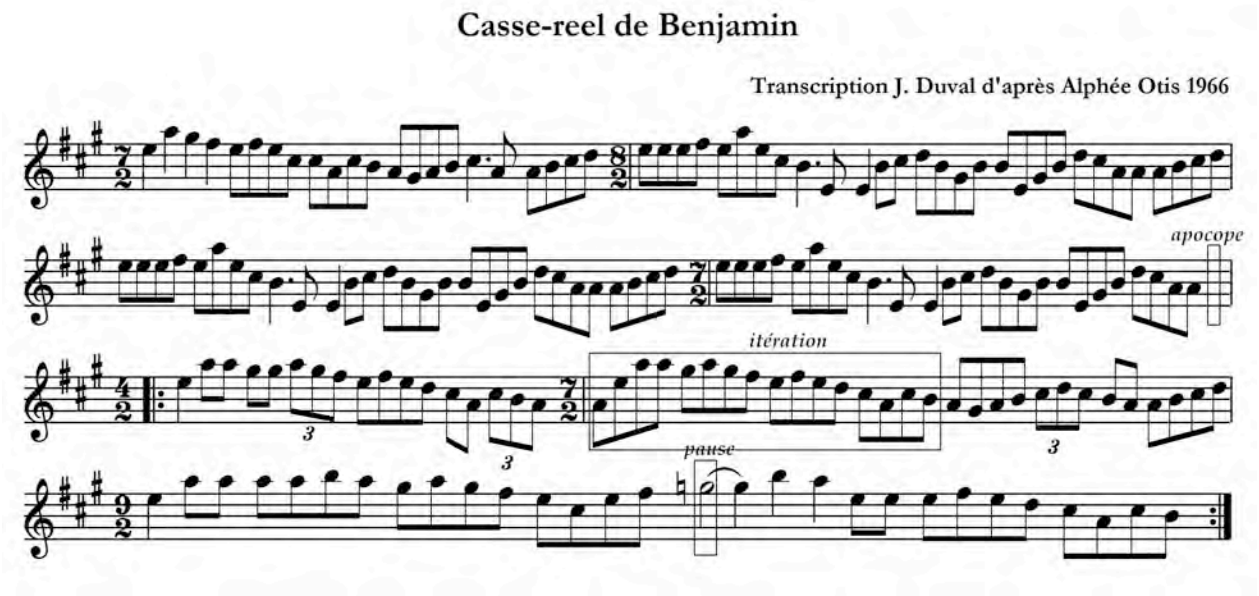


Figure 69 – Exemple d'un reel asymétrique provenant d'un enregistrement de collecte : le « Casse-reel de Benjamin » d'Alphée Otis

Un enregistrement du violoneux Jerry Labelle de Gracefield dans la vallée de la Gatineau (région de l'Outaouais), fait en 1984 par un membre de ma famille, m'a convaincu qu'un même dialecte musical asymétrique se retrouvait aussi à l'opposé complet de la Gaspésie sur le territoire du Québec, dénotant une large couverture géographique du phénomène, à une certaine époque à tout le moins. M. Labelle, né en 1907, jouait en effet plusieurs pièces connues du répertoire irlandais et écossais, mais en version asymétrique, tout comme d'autres pièces moins connues[183] où les mêmes procédés d'asymétrie peuvent être identifiés : paragoges médiales et finales, apocopes, bégaiement, pauses sur degré fort, pentamétrisation, dodécastructure, terçage, etc. Le 6/8 à l'irlandaise sans titre, que j'ai pris la liberté d'intituler « Mark's Crossing » du nom du hameau où habitait M. Labelle, est présenté à la Figure 70 et à l'Annexe 4, Piste no. 49. La section B est un bel exemple d'utilisation libre de bégaiements et de pauses dans la forme 6/8.

[183] M. Labelle avait d'ailleurs appris une bonne partie de son répertoire de mon grand oncle Jérémie Laprise.

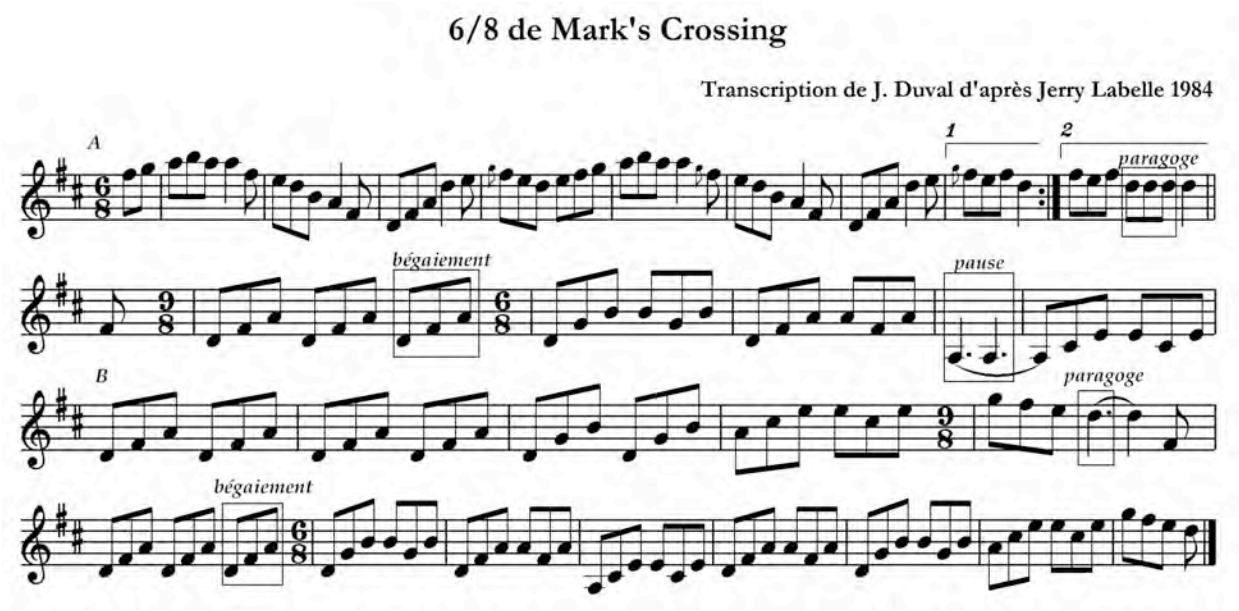


Figure 70 – Exemple d'un 6/8 avec bégaiements et pauses provenant d'un enregistrement de collecte : « Mark's Crossing » de Jerry Labelle

Il faut retenir de ce bref aperçu que les enregistrements issus de collecte offre un éventail de procédés asymétriques comparable à celui du GV. Les enregistrements d'archives disponibles en divers centres recèlent sans aucun doute encore bien d'autres richesses à découvrir au niveau de la musique instrumentale[184]. La typologie que j'ai développée pourra sans doute faciliter le travail d'exploration éventuel de ce matériau par d'autres chercheurs pour ce qui est des pièces asymétriques.

2.2.5 Asymétries dans les compositions récentes

Est-ce que les asymétries que l'on retrouve dans les compositions récentes de musiciens traditionnels québécois obéissent au même système musical que celles répertoriées dans le GV? Pour répondre à cette question, j'ai examiné les pièces asymétriques composées par différents musiciens traditionnels contemporains depuis 1980 pour vérifier si on y retrouve les mêmes types d'asymétries que dans les pièces du GV. Je me suis basé sur des compositions qu'on retrouve dans des recueils publiés ou sur disques. Comme j'ai observé une tendance

[184] Un projet actuellement en cours au Centre Mnémo, le projet ADAPI, va permettre d'uniformiser le cataloguage et l'archivage des documents de toutes sortes pour plusieurs centres de documentation consacrés aux arts traditionnels au Québec. Il va aussi permettre de connaître le contenu de ces collections à partir du Web, ce qui va grandement faciliter leur éventuelle consultation par des chercheurs.

différente dans les compositions les plus récentes, j'ai décidé de diviser mon analyse en deux périodes différentes, soit de 1980 à 2000 et de 2000 à aujourd'hui. Le Tableau XXVI présente les différents types d'asymétries que l'on retrouve dans douze compositions de la période de 1980 à 2000 publiées soit dans Hart et Sandell (2001) ou dans Whitcomb (2001). La plupart ont été composées par des musiciens qui sont maintenant dans la quarantaine ou la cinquantaine. Certains ont grandi dans la tradition, d'autres sont plutôt des revivalistes.

Tableau XXVI – Asymétries observées dans douze compositions de musiciens traditionnels québécois dans la période de 1980 à 2000

Compositeur	Titre de la pièce	Source	Types d'asymétries observées
Simon Riopel	Les 9 mois	Whitcomb 2001	Pause médiale sur degré fort de un temps en A
Éric Favreau	L'alambic	Whitcomb 2001	Allongement cadentiel en A; asymétries multiples et complexes en B
Michel Bordeleau	Fleur de mandragore	Hart et Sandell 2001	Paragoge transitoire finale de un temps en A
Michel Bordeleau	Quatre fers en l'air	Hart et Sandell 2001	Allongement cadentiel médial et final de un temps en A; Apocope final de un temps en B
Éric Favreau	Les soeurs Cotnoir	Hart et Sandell 2001	Allongement cadentiel de un temps en A
Éric Favreau	Le violon confesseur	Hart et Sandell 2001	Allongement cadentiel de un temps en A
Daniel Lemieux	La tuque carreautée	Hart et Sandell 2001	Imparité rythmique en A; élision de deux temps en A'; allongement caudal médial de deux temps en B
Jean-Marie Verret	Gigue du lac	Hart et Sandell 2001	Pentamétrisation en A
Marcel Messervier	Le petit bal à l'huile	Hart et Sandell 2001	Allongement d'anacrouse et apocope finale en B
Jean-Paul Loyer	Marche au camp	Hart et Sandell 2001	Apocope finale en A; Paragoge transitoire en B
André Marchand	Valse des bélugas	Hart et Sandell 2001	Une seule phrase de six mesures en B
Jean-Claude Mirandette	La veuve du pendu	Hart et Sandell 2001	Allongement anacrouse en B; Allongement cadentiel en E et F

Le Tableau XXVII présente la compilation des types d'asymétries dans des plus grandes catégories afin de faire le parallèle avec les données du tableau de fréquence des asymétries du GV (Tableau XXV).

Tableau XXVII – Types d'asymétries et leur fréquence dans douze compositions de la période de 1980 à 2000

	Type d'asymétries	Nombre et pourcentage dans les compositions 1980-2000	Pourcentage dans le GV (Tableau XXV)
holo giqu	Terçage	0	8%
	Ordre des sections	0	4%
	Alternance métrique	0	3%
Syntaxiques	Allongement final	8 (40%)	22%
	Allongement médial	2 (10%)	14%
	Allongement initial	0	2%
	Bégaiement et itération	0	9%
	Autre type d'allongement	3 (15%)	8%
	Écourtement final	3 (15%)	16%
	Écourtement médial	0	7%
	Écourtement initial	0	1%
	Imparité rythmique	0	2%
	Dodécastructure	1 (5%)	3%
	Autres types d'asymétries	3 (15%)	2%
	Total	20 (100%)	100%

La première observation issue des chiffres du dernier tableau est que les types d'asymétries sont moins diversifiés dans les compositions de cette période que ce qui a été observé dans les enregistrements du GV. Évidemment, l'échantillon est aussi beaucoup plus restreint que celui du GV, mais il s'en dégage toutefois des tendances. Ainsi, l'allongement final constitue l'asymétrie principale et sa fréquence est même le double de celle observée dans le GV. En y regardant de plus près dans le tableau détaillé qui précédait (Tableau XXVI), on note que l'allongement cadentiel est le procédé le plus fréquemment employé dans ce groupe de compositions, représentant 30% de toutes les asymétries observées. Une composition asymétrique typique de cette période est celle d'un de mes informateurs, Michel Faubert, intitulée « La Grande Faucheuse no.1 » et présentée à la Figure 71 (Annexe 4, Piste no. 51). On y observe trois allongements cadentiels et une queue.

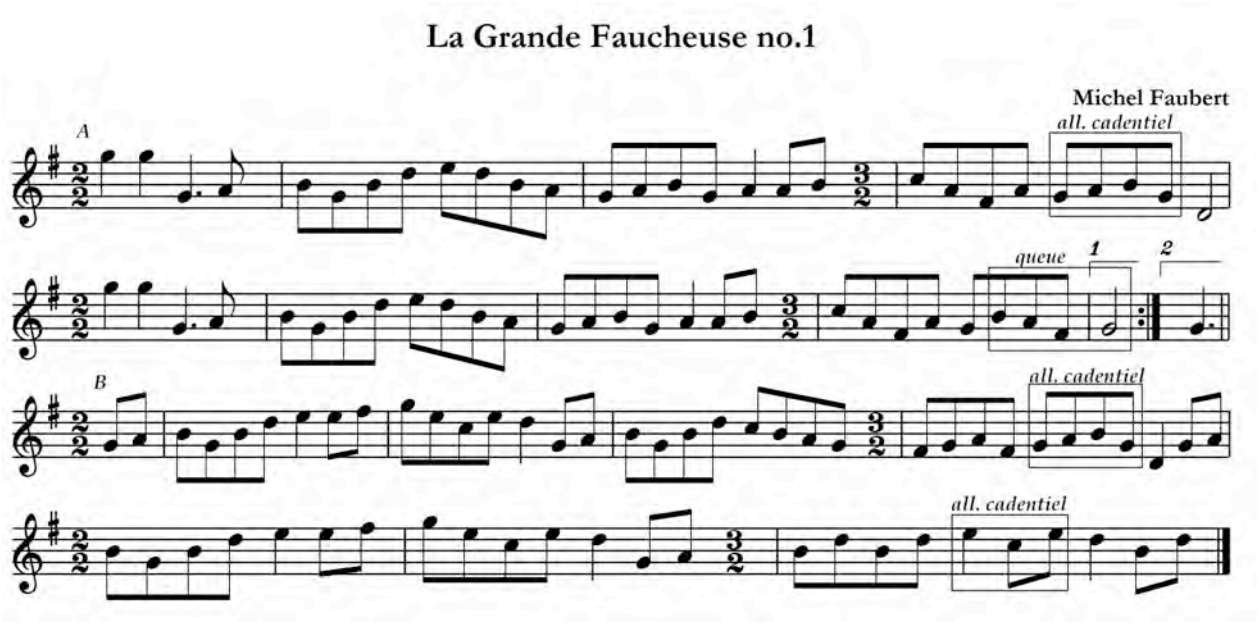


Figure 71 – Exemple de composition asymétrique de la période 1980-2000 : « La grande faucheuse » de Michel Faubert

Le Tableau XXVIII présente les types d'asymétries que l'on retrouve dans douze compositions de la période de 2000 à aujourd'hui. Elles sont le fait de musiciens qui sont présentement dans la vingtaine ou la trentaine. Plusieurs d'entre eux sont des violoneux actifs dans des groupes trads bien connus tels que « Le Vent du Nord », « Genticorum » ou « Les Chauffeurs à pied ».

Tableau XXVIII – Asymétries observées dans douze compositions de musiciens traditionnels québécois dans la période de 2000 à aujourd'hui

Compositeur	Titre de la pièce	Source	Types d'asymétries observées
Olivier Demers	Le reel du quatrième	« Les amants du Saint-Laurent »; Le Vent du Nord, 2005	Paragoge médiale et finale de deux temps en A
Olivier Demers	Mamzelle Kennedy	« La part du feu »; Le Vent du Nord, 2009	Double finale de cinq temps en C; Ordre particulier des sections (ABABC)
Olivier Demers	L'attente	« La part du feu »; Le Vent du Nord, 2009	Alternance métrique de 3/2 en A à 2/2 en B, C et D
Olivier Demers	Reel Marchand	« Un peu d'çi, un peu d'ça » Nicolas Boulerice et Olivier Demers, 2006	Apocope et pause sur degré fort en A; queue en B; dodécastructure et paragoge en C.
Gaston Bernard/ Simon Lepage	Suite Capuccinno	« Que de peine et d'amour! » Matapat, 2005	Alternance métrique de 3/2 en A à 2/2 en B, de 2/2 en C à 3/2 en D; paragoge en D
Antoine Gauthier	Grondeuse de l'humidificateur	Les Chauffeurs à pied, 2002	Dodécastructure et apocope en A; dodécastructure, itération et terçage en B
Antoine Gauthier	Reel des faux billets	Les Chauffeurs à pied, 2002	Bégaiement et queue en A; itération et apocope en B
André Brunet	L'après-camp	« Les habits de papier » De Temps Antan, 2010	Résolution forcée en A; apocope en B.
André Brunet	Reel acrobatique	« À l'année », De Temps Antan, 2007	Dodécastructure et paragoge en A; dodécastructure en B
Pascal Gemme	Reel Cascou	« Malins plaisirs », Genticorum, 2005	Dodécastructure, imparité rythmique, bégaiement et allongement cadentiel en A; cycle ternaire en B
Pascal Gemme	Reel Room sert vices	« Malins plaisirs », Genticorum, 2005	Section à cinq phrases et 15 temps en A
Claude Méthé	Reel des gentilshommes	« Malins plaisirs », Genticorum, 2005	Imparité rythmique à trois phrases en A (6+4+6); apocope en B

Tout comme pour la période précédente, le Tableau XXIX présente la compilation des types d'asymétries dans des plus grandes catégories afin de faire le parallèle avec le tableau de fréquence des asymétries du GV et de la période précédente.

Tableau XXIX - Types d'asymétries et leur fréquence dans douze compositions de la période de 2000 à aujourd'hui, dans la période 1980 à 2000 et dans le Gramophone virtuel

	Type d'asymétries	Nombre et pourcentage dans les compositions de 2000-	Nombre et pourcentage dans les compositions de 1980-2000	Pourcentage dans le GV
Morpho-logiques	Terçage	2 (7%)	0	8%
	Ordre des sections	0	0	4%
	Alternance métrique	2 (7%)	0	3%
Synta-xiques	Allongement final	9 (31%)	8 (40%)	22%
	Allongement médial	2 (6%)	2 (10%)	14%
	Allongement initial	0	0	2%
	Bégaiement et itération	4 (14%)	0	9%
	Autre type d'allongement	0	3 (15%)	8%
	Écourtement final	3 (10%)	3 (15%)	16%
	Écourtement médial	0	0	7%
	Écourtement initial	0	0	1%
	Imparité rythmique	1 (3%)	0	2%
	Dodécastructure	5 (17%)	1 (5%)	3%
	Autres types d'asymétries	0	3 (15%)	2%
	Total	28 (100%)	20 (100%)	100%

Il apparaît que les types d'asymétries utilisés par les compositeurs sont plus diversifiés dans la période de 2000 à aujourd'hui que dans les deux décennies précédentes. Si l'allongement final représente toujours le principal type d'asymétrie, on voit croitre l'utilisation du bégaiement et de l'itération. L'élément le plus remarquable de cette récente période est sans doute l'utilisation de très longues phrases avec douze temps et plus par section. Les compositeurs introduisent aussi le terçage.

Pour illustrer les compositions de cette période, la Figure 72 présente le « Reel des faux billets » d'Antoine Gauthier, violoneux du groupe « Les Chauffeurs à pied » (Annexe 4, Piste no. 52). Délibérément, je n'ai pas utilisé de barres de mesures dans la transcription. J'ai encadré les éléments qui à mon sens engendrent l'asymétrie ou la déviation d'une section à 16 temps dans cette pièce, soit un bégaiement et une queue dans la section A et une itération et une apocope dans la section B.

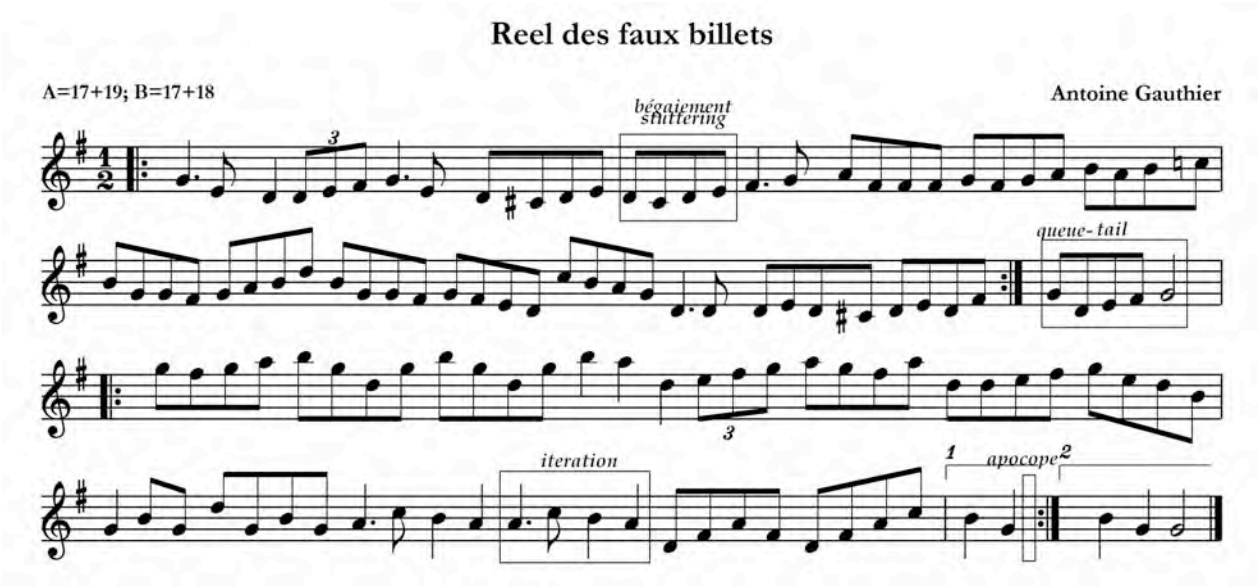


Figure 72 – Exemple de composition asymétrique dans la période de 2000 à aujourd'hui : le « Reel des faux billets » d'Antoine Gauthier

La différence dans la prévalence de certains types d'asymétries entre les deux générations de compositeurs peut être expliquée par quelques raisons. Les musiciens dans la quarantaine et la cinquantaine ont été très exposés à la musique symétrique qui a été enregistrée avant eux. À l'époque où ils ont commencé à jouer, même de composer des pièces asymétriques qui ne déviaient que par un temps de la carrure pouvait être vu comme un geste osé. D'une certaine façon, ils ont du se battre pour que les pièces asymétriques retrouvent leur légitimité dans la musique traditionnelle québécoise courante. D'un autre côté, les compositeurs plus jeunes, n'ont pas eu à faire ce combat. Même s'ils n'ont pas été exposés directement à des porteurs de traditions comme les musiciens de la période 1980-2000, ils ont tout de même eu un accès facile aux enregistrements historiques du GV ou aux enregistrements d'archives, ou à la reprise de pièces asymétriques par des groupes revivalistes des années 1970 et 1980. Ils semblent être à la recherche d'éléments d'asymétries plus inusités dans un effort pour se distinguer ou pour mettre de l'avant ce qu'ils perçoivent peut-être comme des éléments musicaux plus particuliers à la musique traditionnelle québécoise. Ils adoptent de longues sections, de longues phrases musicales où leur créativité trouve moins de contrainte tout en respectant le système musical asymétrique qu'ils ont entendu dans le matériau traditionnel. Nous verrons au chapitre troisième comment cela se traduit dans le discours de mes informateurs.

2.2.6 Sommaire et conclusion sur la typologie des asymétries

J'ai jusqu'ici élaboré une base détaillée et proposé une terminologie pour décrire les asymétries rencontrées dans la musique traditionnelle québécoise en vue de la constitution d'une typologie. Mais avant de conclure sur cette typologie, il importe de souligner que l'utilisation d'asymétries, ainsi qu'il a été démontré, constitue chez certains musiciens traditionnels québécois un art puissant, raffiné et bien maitrisé de la variation. Cet art témoigne de leur créativité et de leur liberté d'expression.

Pour revenir à l'analyse, il a été mentionné que certaines asymétries morphologiques comme le terçage et l'ordre des sections et une asymétrie syntaxique comme le bégaiement peuvent être facultatives en ce que le musicien ne répète la pièce exactement de la même façon d'une fois à l'autre. Cette fluidité de la présence d'éléments asymétries devient donc un moyen de variation ou d'improvisation, aux mains de certains musiciens à tout le moins. Le musicien usant le plus d'asymétries facultatives est Jos Bouchard (trois de ses cinq enregistrements du GV). Il s'agissait pour lui d'une démarche volontaire selon quelques témoignages que j'ai recueillis et qui seront exposés au prochain chapitre. Isidore Soucy utilise des asymétries facultatives dans 28 des 180 pièces présentées dans le GV. C'est toutefois dans les variations des grandes pièces que les musiciens du GV pouvaient le plus exprimer leur créativité en utilisant l'asymétrie. Voici deux exemples d'une même pièce qui présentent plusieurs des types d'asymétries décrits précédemment et qui illustrent la liberté que s'accordaient certains musiciens traditionnels québécois de la génération du GV pour jouer avec le matériau musical très symétrique provenant du répertoire britannico-irlandais. Il s'agit de deux versions du « Monymusk », l'une enregistrée en 1927 par Isidore Soucy, l'autre par Tommy Duchesne en 1935. On y trouve plusieurs des asymétries morphologiques et syntaxiques décrites précédemment.

Dans la version du « Money Musk » qu'il a enregistrée en 1935 (Annexe 4, Piste no. 53), Tommy Duchesne nous amène dans un tourbillon métrique et rythmique pour le moins déconcertant. Les asymétries, tant morphologiques que syntaxiques, sont multiples. En voici une description. La transcription est présentée à la Figure 73.

Ordre des sections : La pièce est jouée trois fois mais chaque fois avec de légères différences dans l'ordre des sections soit AAAB1B1B2CAAAD; AAAB1B1B1B3CAAAD; AAAB1B1B3CA.

La section A est terçée systématiquement mais ne comporte aucune autre asymétrie. C'est la section qui rappelle le plus la pièce originale. La section B n'est jamais jouée de la même façon. Elle comporte donc des asymétries facultatives. Voici le découpage des segments à chaque exécution :

1ère exécution = B1 (4+4) + B2 (5+5+6) = 8 +16 = 24

2e exécution = B1 (4+4+4) + B3 (5+6+5+6) = 12 + 22 = 44

3e exécution = B1 (4+4) + B3 (5+6+5+6) = 8 + 22 = 30

La section B1 est terçée à la deuxième exécution. Il y a pentamétrisation partielle en B2 et B3. Il est cependant difficile d'identifier avec précision les types d'asymétries syntaxiques qu'on retrouve en B2 et B3, car la correspondance est très vague entre la section B du « Monymusk » original et ces segments de la section B de Duchesne qui peuvent être vus comme un balancement constant entre le premier degré (ré) et le cinquième degré (la), comme si le musicien s'apprêtait à moduler comme il le fait dans la section C. On note cependant l'itération de segments qui explique le total de six temps parfois obtenu.

La section C est une modulation en la majeur de la section A du Monymusk mais qui subit aussi une ternarisation systématique; il y a donc alternance métrique. La ternarisation est le résultat entre autre du bégaiement du motif initial mi-la-do-la. Il y a aussi terçage dans cette section, ce qui résulte en un cycle ternaire imparfait de (3+3+3) + (3+3+3) + (3+2+2). La section D est une reprise partielle à l'octave inférieure de la section A. Elle est faite de deux répétitions d'un segment de quatre temps, ce qui constitue une dodécamétrisation et un cycle ternaire.

Comme on le voit dans cet exemple, le matériel original du « Monymusk » est reconnaissable mais devient étonnamment plastique aux mains de l'accordéoniste. Le diagnostic est indiscutable : il ne peut s'agir d'erreurs, c'est bel et bien un art de la variation reposant non pas principalement sur la variation du contour mélodique dans une structure rigide de 8 ou 16 temps mais bien sur la variation de la syntaxe et de la morphologie de la pièce et de ses sections.

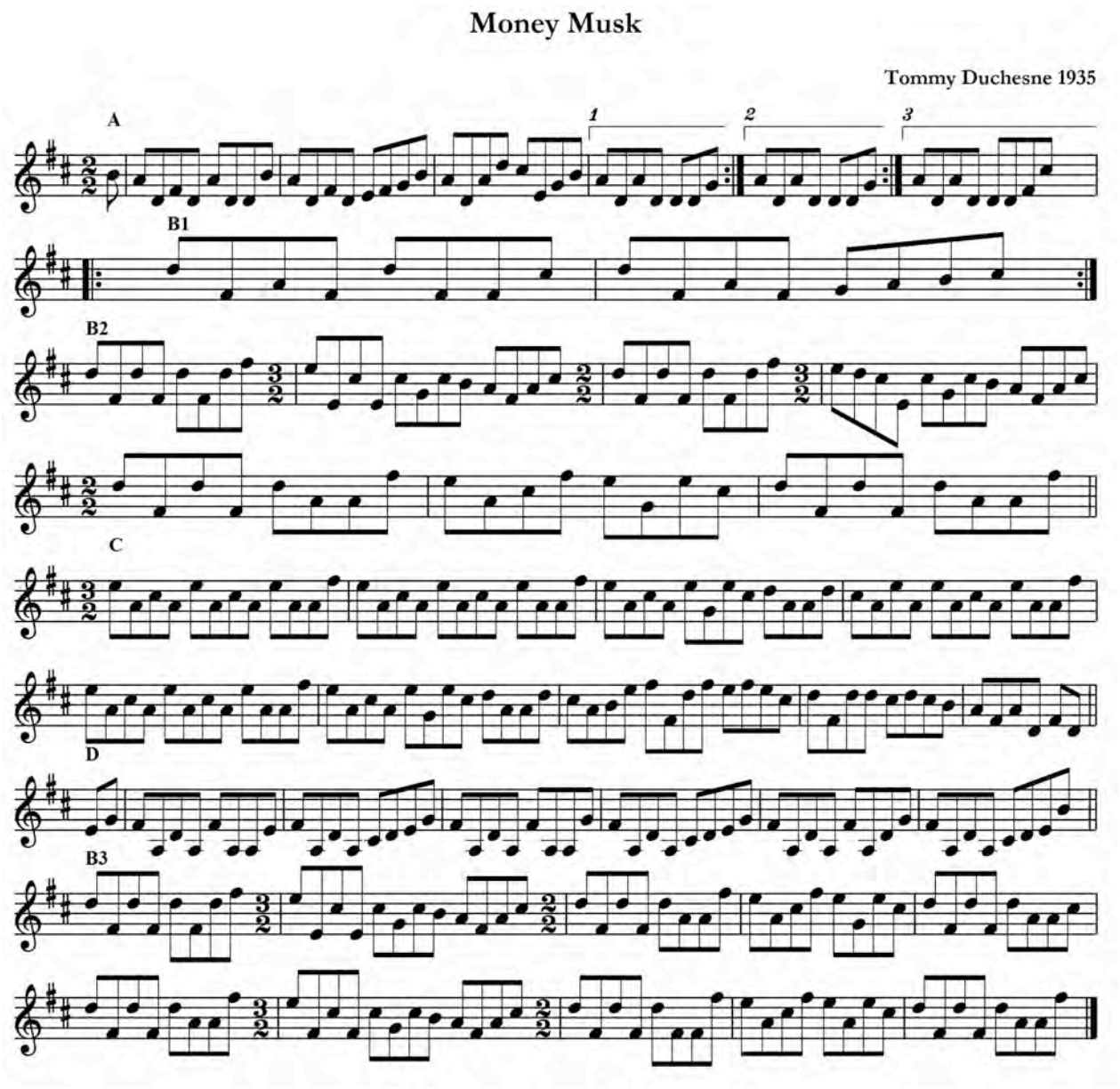


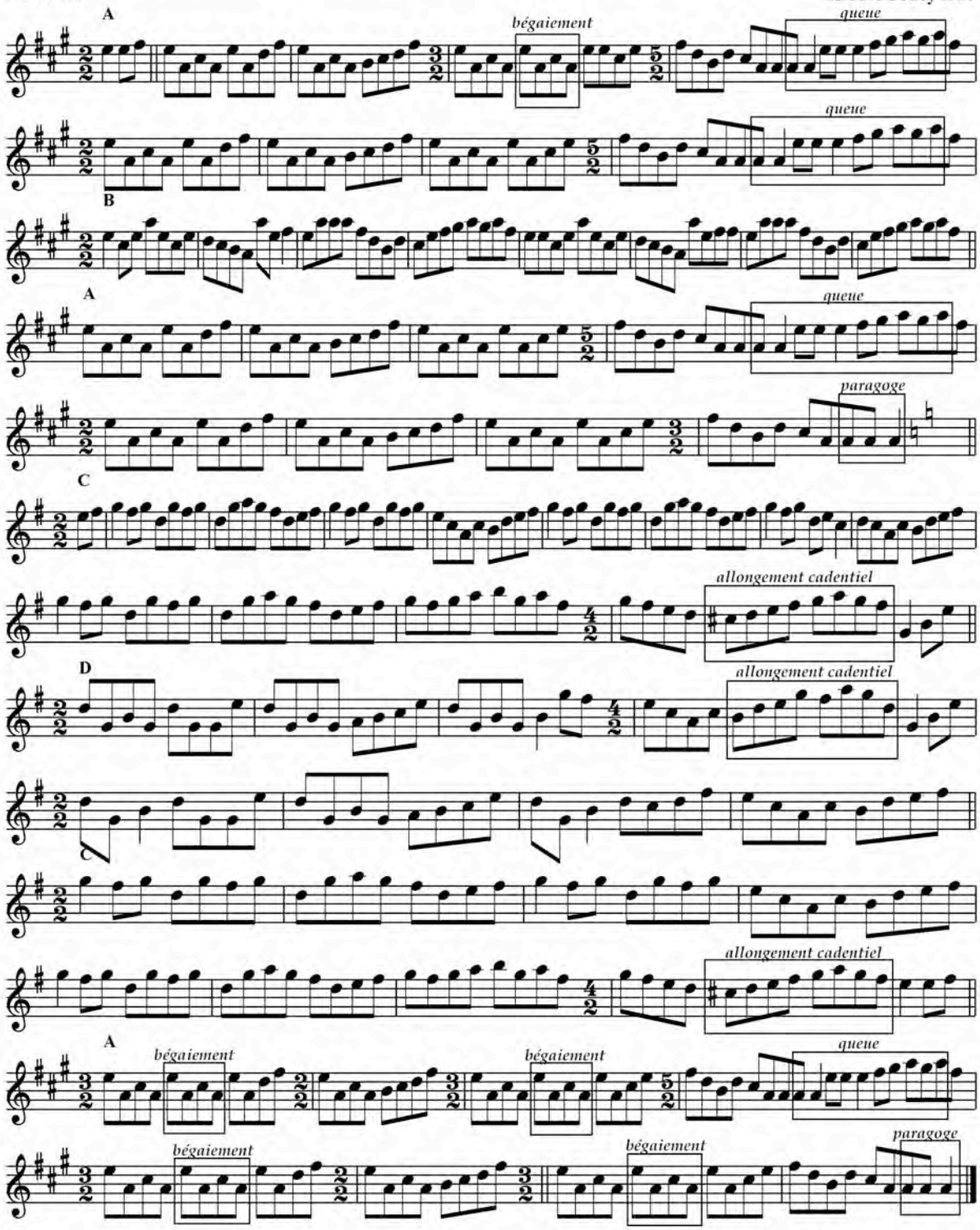
Figure 73 – Exemple de pièce combinant un grand nombre d'asymétries : les variations sur le « Money Musk » de Tommy Duchesne

Dans le second exemple de variations sur le « Monymusk », celui d'Isidore Soucy (Annexe 4, Piste no. 54) illustré à la Figure 74, la liste d'asymétries est toute aussi longue, mais différente de celle de Duchesne. On retrouve du bégaiement, des queues (qui peuvent aussi dans ce cas être vues comme des allongements d'anacrouse), des allongements cadentiels, des paragoges et un aparté (identifiée comme la section E), tous indiquées sur la transcription.

Monymusk

ABCDCA

Isidore Soucy 1927



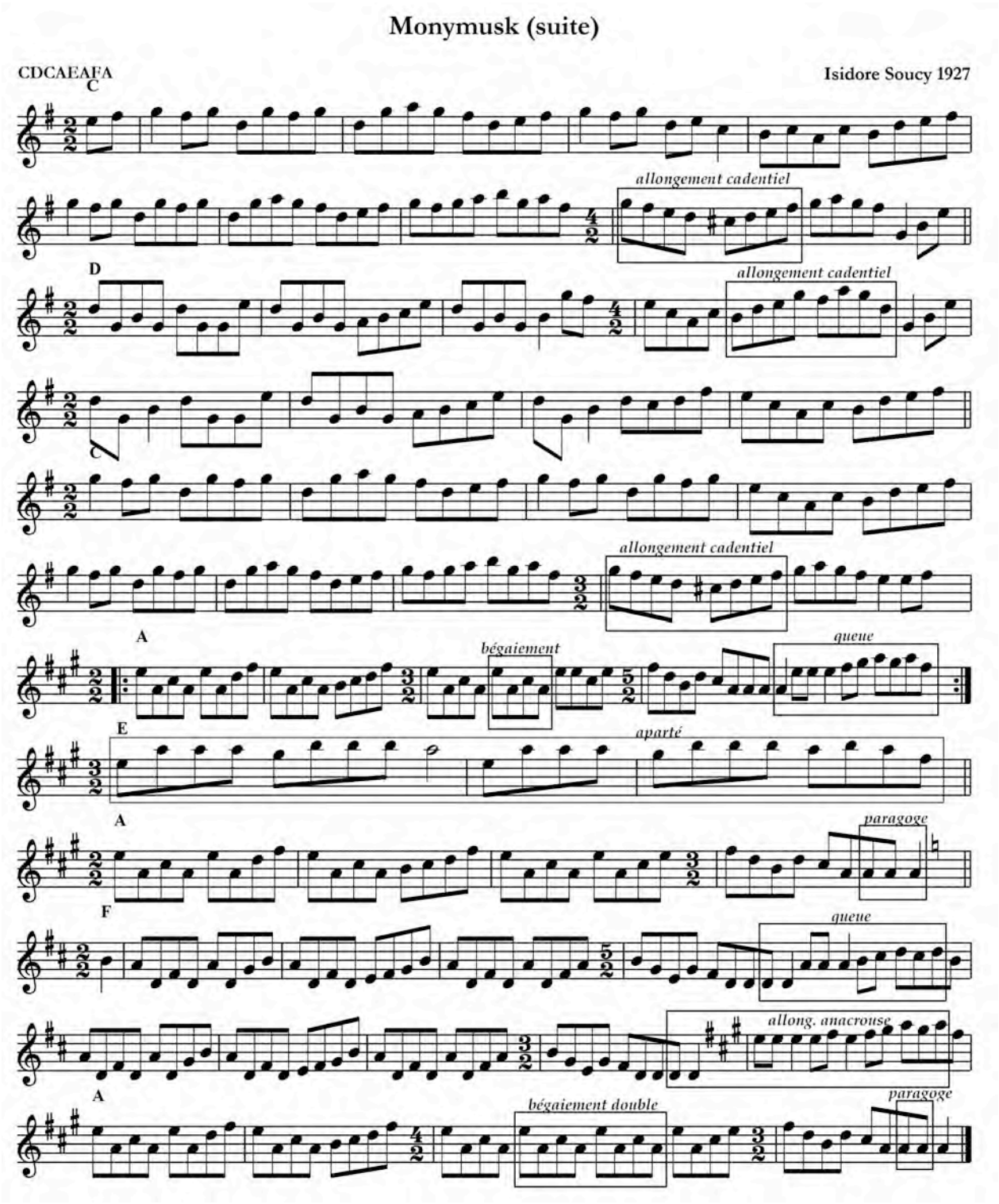


Figure 74 – Second exemple de pièce combinant un grand nombre d'asymétries : les variations sur le « Monymusk » d'Isidore Soucy

À côté de ces versions asymétriques très créatives d'un standard du répertoire britannico-irlandais, il est des pièces qui existent uniquement en versions asymétriques qui exhibent aussi cette grande liberté de structure. Voici un exemple d'une telle pièce qui, à elle seule, démontre que nous avons affaire, comme le disait Braioiliu, à « un ensemble cohérent de procédés artistiques dominés par des lois intelligibles » très différent de celui de la majeure partie du répertoire de musique de danse habituel. Il s'agit du « Bedeau de l'enfer ». Cette pièce provient du répertoire d'Henri Landry, un violoneux de l'Estrie maintenant décédé, qui l'avait apprise du quêteux et violoneux Thomas Pomerleau (Annexe 4, Piste no. 55, tirée du disque « Henri Landry, violoneux des cantons de l'Est »). Il n'en existe qu'une seule version à ma connaissance. J'en ai réalisé deux transcriptions (Figure 75 et Figure 76) dont une paradigmatique pour en faire ressortir les asymétries[185]. La section A est faite d'une phrase de six temps et d'une autre de sept temps, répétée, puis suivie d'une queue de six temps soit 13+19 temps. La section B est constituée d'un motif de sept temps suivi du même allongement caudal qu'à la section A, le tout répété une fois avec un temps en moins en finale, soit 13+12 temps. Comme le souligne la transcription paradigmatique, on y reconnaît pourtant certains des procédés décrits précédemment : itération et bégaiement dans la première phrase de la section A, itération dans la seconde phrase, queue, paragoge; il s'agit des mêmes procédés mais appliqué à un différent matériau musical que celui des pièces standard du répertoire britannico-irlandais. Chaque phrase pourrait se recomposer de plusieurs manières pour essayer de forcer un modèle binaire à quatre ou huit temps, ou même ternaire à douze temps, mais l'exercice serait artificiel. De vouloir créer une version symétrique à partir de cette pièce ferait en sorte de la dénaturer profondément. Elle constitue un exemple d'un dialecte musical très particulier.

Le premier volet de l'hypothèse est donc démontré. Nous avons affaire à un système cohérent par sa récurrence dans le temps et par les procédés employés. Dans la prochaine section de ce chapitre, nous verrons s'il s'agit pour autant d'un système musical distinct dans le cas de la tradition du Québec en examinant les pièces asymétriques dans d'autres traditions musicales.

[185] Remon et Bouchard dans leur petite collection « d'airs tordus » avaient proposé une transcription un peu boiteuse de cette pièce (Remon et Bouchard 1997 : 38). Dans la nouvelle édition de cette collection, ils proposent une nouvelle transcription dans laquelle des barres de mesure sont placées différemment et où domine les mesures à 3/2 (Bouchard et Remon 2011 : 48). Il est pourtant bien difficile de sentir le ternaire à l'écoute de la pièce (Annexe 4, Piste no. 55).

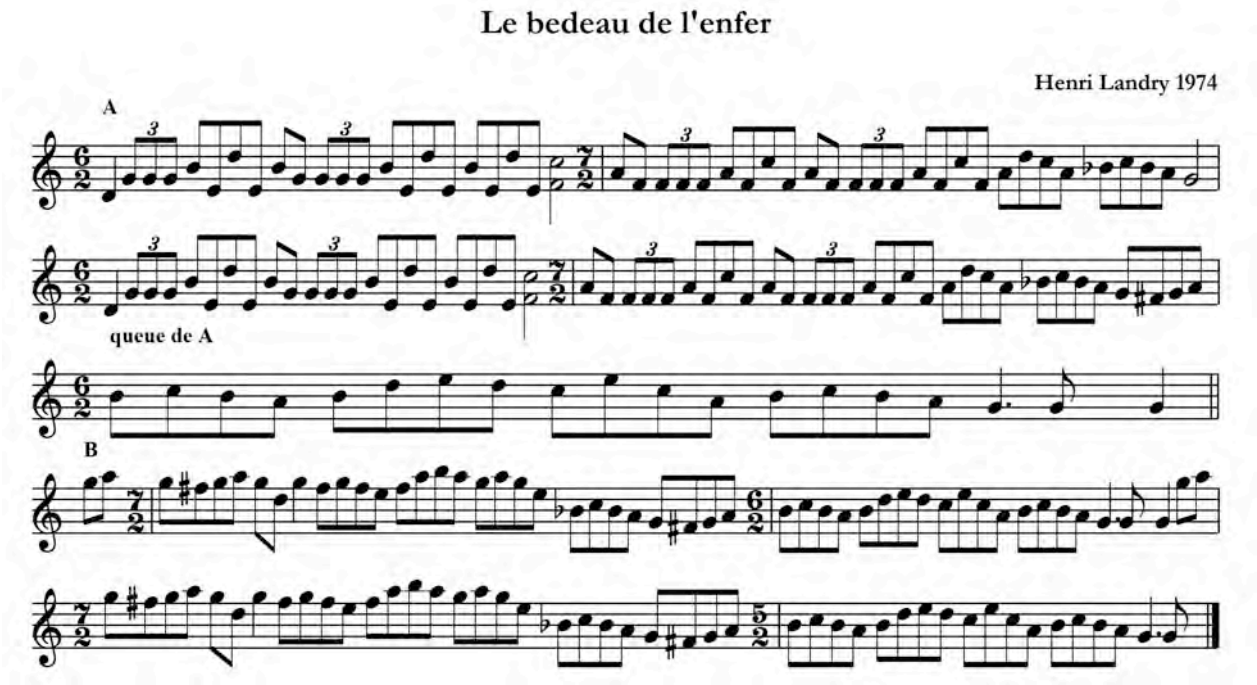


Figure 75 – Exemple de pièce asymétrique très éloignée du modèle carré n'existant qu'en une version asymétrique : le reel « Le bedeau de l'enfer » d'Henri Landry

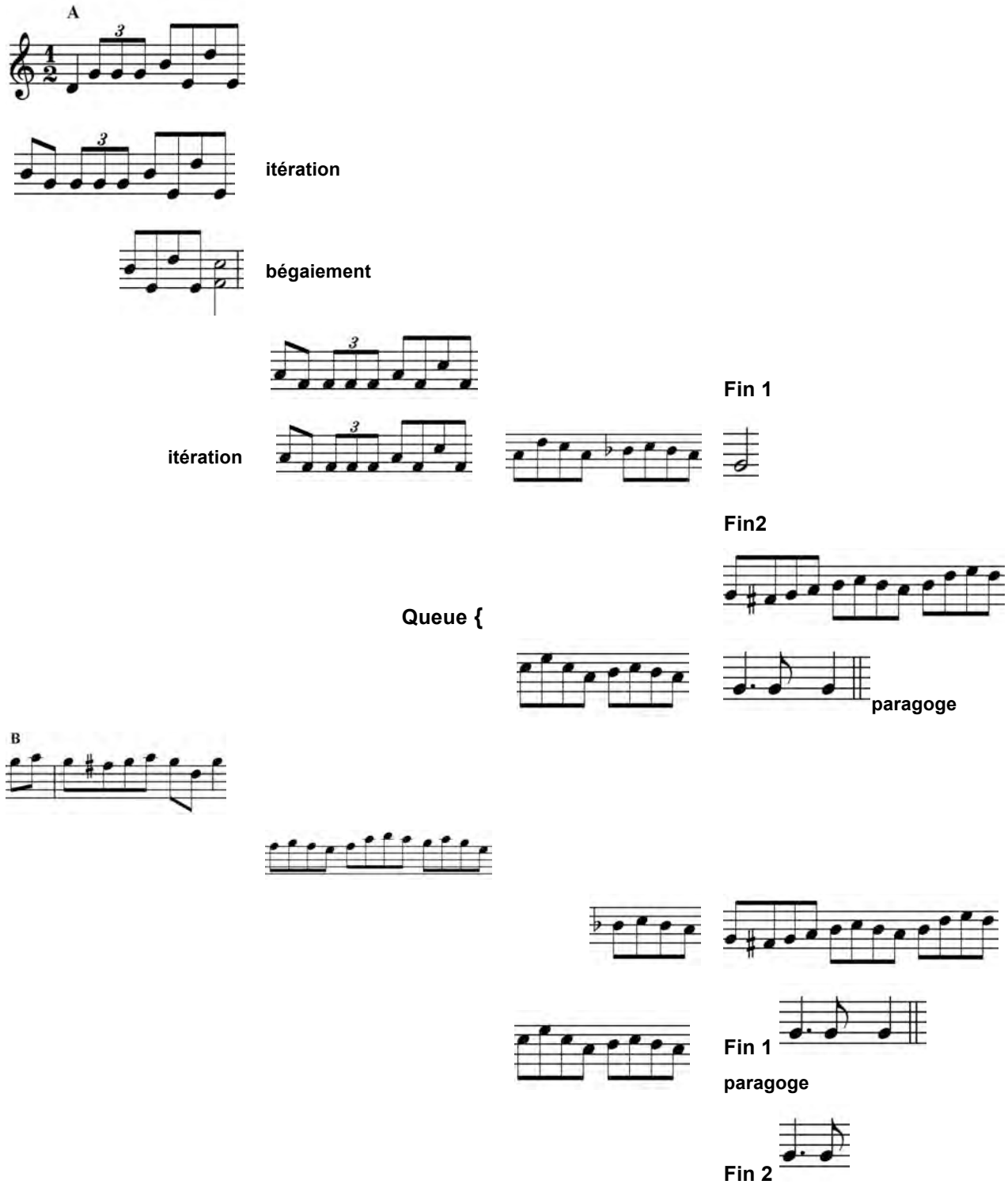


Figure 76 – Transcription paradigmatique du reel « Le bedeau de l'enfer » d'Henri Landry

2.3 Les pièces asymétriques dans d'autres traditions musicales

Cette troisième section du second chapitre est consacrée à l'examen des pièces asymétriques dans d'autres traditions musicales que celle du Québec. Les objectifs d'un tel exercice sont multiples. D'abord, il sert à éclaircir la question de la présence et de la fréquence des pièces asymétriques dans ces autres traditions. Ensuite, la mise en exergue des asymétries et des procédés répertoriés dans la section précédente va permettre de déterminer si le système musical des pièces asymétriques du Québec partage des traits communs avec ces autres traditions ou s'il s'agit d'un système musical distinct. Finalement, l'exercice servira à déceler de possibles influences de ces autres traditions sur celle du Québec en regard des asymétries, bien que rien ne puisse être prouvé à ce niveau. La démarche commence en Europe, plus particulièrement en Grande-Bretagne et en Irlande puisque, comme on le sait, l'ascendant de la musique traditionnelle de ces îles sur celle du Québec est indéniable. Puis, le regard sera porté sur la France et la Scandinavie. Enfin, j'examinerai la musique traditionnelle d'autres régions de l'Amérique du Nord (p.ex. Appalaches américaines, Louisiane, Acadie, Terre-Neuve), dans des aspects qui n'ont pas été traité dans la revue de littérature de la première section de ce chapitre. Il est bon de préciser que cet examen n'est qu'un tour d'horizon qui ne prétend pas être aussi exhaustif que celui réalisé pour la musique traditionnelle québécoise. Pour chaque pays ou région, je vais d'abord donner une perspective historique sur les pièces asymétriques, pour ensuite distinguer les répertoires les plus propices aux asymétries et finalement estimer l'importance des asymétries dans la pratique actuelle. La typologie développée dans la section précédente sera à nouveau utilisée ici.

Il n'y a souvent pas de versions symétriques avec lequel comparer les pièces asymétriques dans les analyses qui vont suivre. Il y a donc nécessairement une part d'incertitude lorsqu'il est question d'identifier les procédés menant à l'asymétrie. Le fait d'utiliser la même typologie et les mêmes critères avec le même regard analytique que dans la section précédente vient toutefois régulariser la démarche. De plus, dans les colonnes « éléments d'asymétries » ou « longueur des sections » des tableaux qui suivent, je rapporte et comptabilise d'abord les asymétries syntaxiques en termes de nombre de temps ou de mesures par section de pièces, ce qui est un critère objectivement mesurable, et donc plus neutre que l'identification du ou des procédés menant à l'asymétrie.

2.3.1 Europe

2.3.1.1 Angleterre

La musique traditionnelle anglaise est un exemple dynamique du phénomène de revivalisme. Dans la plupart des régions, il y a en effet eu un bris de la tradition à partir de la seconde moitié du XIXe siècle en raison de l'industrialisation et de l'urbanisation accélérée. Quelques régions comme le Northumberland dans le Nord-Est font exception. Dans d'autres régions comme le Oxfordshire, c'est le *Morris dancing*, un genre de danse pratiqué traditionnellement par un groupe de huit hommes, qui a permis la survie de la musique qui sert à accompagner ce type de danse. Quoiqu'il en soit, les enregistrements faits à partir des travaux de collecte par des folkloristes comme Cecil Sharpe dès le début du XXe siècle et les efforts de revitalisation qui ont suivis, ont permis de mieux faire connaître la musique traditionnelle anglaise à un public d'horizons variés, ce qui a constitué un premier revivalisme. Un second revivalisme à partir de la fin des années 1950 a aussi eu lieu. De nos jours, cette musique se porte très bien grâce à de nombreux musiciens amateurs et professionnels de tous âges qui font le pont avec un passé recréé et un répertoire toujours en expansion grâce à la composition. Les traditions de danse et de chant sont tout aussi fortes que celles de la tradition instrumentale[186].

Dans l'ensemble du répertoire anglais, je distingue deux grands groupes. La musique de contredanse qui se distingue par le fait que ce type de danse fait presque toujours appel à des mélodies particulières pour des danses particulières. Et le répertoire plus général qui sert pour d'autres types de danse (p.ex. le *clog dancing* et le *Morris dancing*[187]) ou pour l'écoute. Ce dernier est constitué de hornpipes, de 6/8, de marches, de polkas et d'airs à écouter, qui eux, sont souvent dérivés de chansons. Je vais maintenant livrer un aperçu des asymétries dans ces deux grands groupes du répertoire instrumental anglais.

2.3.1.1.1 Le répertoire de musique de contredanse

La contredanse a été populaire dans toutes les couches de la société anglaise depuis la fin du XVIe siècle jusqu'au milieu du XIXe siècle. John Playford a été le premier à publier au milieu du XVIIe siècle la musique et les instructions pour ce type de danses. Les musiques et les figures

[186] Pour un aperçu général sur la musique traditionnelle d'Angleterre, je réfère le lecteur à l'introduction de la collection de Pete Cooper : Cooper, Pete. 2006. *English Fiddle Tunes ; 99 Traditional Pieces for Violin*. Mainz : Schott. 68 pages.

[187] Le répertoire pour le Morris dancing est à mi-chemin entre celui de la contredanse et le répertoire général; certaines pièces sont associées à certaines danses mais cela varie selon les régions.

de contredanse ont aussi été publiées par bien d'autres éditeurs par après. Tombées progressivement dans l'oubli au courant du XIXe siècle, avec l'arrivée du quadrille et de la polka, la contredanse anglaise a connu toutefois un revivalisme chez une certaine élite grâce au folkloriste Cecil Sharpe au début du XXe siècle. Le répertoire de danses s'est alors enrichi de résultats de travaux de collectes en milieu rural, de recherche dans des manuscrits et des publications anciennes, et de nouvelles danses parfois développées sur de nouvelles compositions. De nos jours, il existe des associations florissantes de contredanse anglaise non seulement en Angleterre mais aussi sur la côte est américaine.

2.3.1.1.1.1 Les collections de Playford (1651-1728)

La collection « The Dancing Master » de John Playford (1623-1686) a fait l'objet de 18 éditions de 1652 à 1728[188]. Certaines pièces et danses étaient reprises d'une édition à l'autre, parfois sous de nouveaux titres ou présentées dans une nouvelle version. Des nouvelles danses et pièces s'ajoutaient aussi à chaque édition, pour un total de 1 053 danses et mélodies différentes sur une période d'édition de 76 ans. Tout ce qui diffère des sections standard à huit ou seize mesures, et qui sera ici considéré comme asymétrique, a été relevé et compilé dans le Tableau XXX en se basant sur une analyse de contenu de l'édition de 1709[189] qui contient 348 mélodies.

Tableau XXX – Asymétries et leurs fréquences dans « The Dancing Master » de Playford (1709)

Élément d'asymétrie	Numéros des pièces	Nombre de pièces
Section A et B à 6 mesures	7, 20, 23, 29, 56, 86, 91, 170, 186, 200, 296, 298	12
Section A ou B à 6 mesures	24, 70, 73, 78, 181, 117, 155, 181, 193, 202, 254, 255, 280, 285, 305	14
Section A ou B à 12 mesures	27, 31, 61, 71, 88, 165, 166, 190, 191, 195, 210, 240, 245, 275, 285, 301, 314, 324, 333, 337	20
Section A et B à 12 mesures	199	1
Alternance métrique	36, 62, 345	3
Section A ou B à 10 mesures	43, 63, 99, 119, 212, 217, 219, 247, 265, 343	10
Section A ou B à 7 mesures	92, 201, 212, 312	4
Section A ou B à 9 mesures	123	1
Section A ou B à 11 mesures	176, 201, 258, 264	4
Section A ou B à 13 mesures	278, 279	2
Section A ou B à 14 mesures	183, 194, 222, 258, 277	5
Autres	150, 162, 178, 179, 197, 275, 290, 300, 314	9
Total		82

[188] C'est le fils de John Playford qui a repris l'édition de cette collection à partir de la mort de son père. Pour avoir une idée de l'ensemble des éditions
voir : http://www.izaak.unh.edu/nhltmd/indexes/dancingmaster/
[189] Disponible en pdf en ligne à : http://imslp.org/wiki/The_Dancing_Master_(Playford,_John)

Selon les données du Tableau XXX, 83 pièces sortent du modèle habituel de huit ou seize mesures par section, soit 24 % de toutes les pièces de la collection. Parmi les éléments d'asymétries relevés, les pièces avec des sections de six ou douze mesures sont de loin, les plus fréquentes, représentant à elles seules, plus de la moitié des cas de figure. Pour cette raison, il m'apparaît que nous devrions davantage parler de modèle alternatif de pièces ou de dodécastructure plutôt que d'asymétries. Elles sont toutefois rarement divisées en deux sections de six mesures. Elles présentent parfois un découpage de trois fois quatre mesures, mais le plus souvent il s'agit de très longues phrases qui peuvent être découpées de diverses manières, créant des imparités rythmiques. Les sections à dix mesures sont aussi notables par leur nombre dans cette collection de Playford.

Il est pertinent ici de relever quelques procédés utilisés dans les pièces asymétriques que l'on retrouve dans la musique de Playford. Itération, queue et double finale sont les procédés les plus usités qui peuvent expliquer de passer d'une section de huit mesures à une de dix, douze ou davantage de mesures par section. En voici quelques exemples. Dans « Young Sir Salomon» à la Figure 77, on peut observer un allongement caudal à la fin de la section B, dans le même esprit que les queues des pièces asymétriques du répertoire québécois.

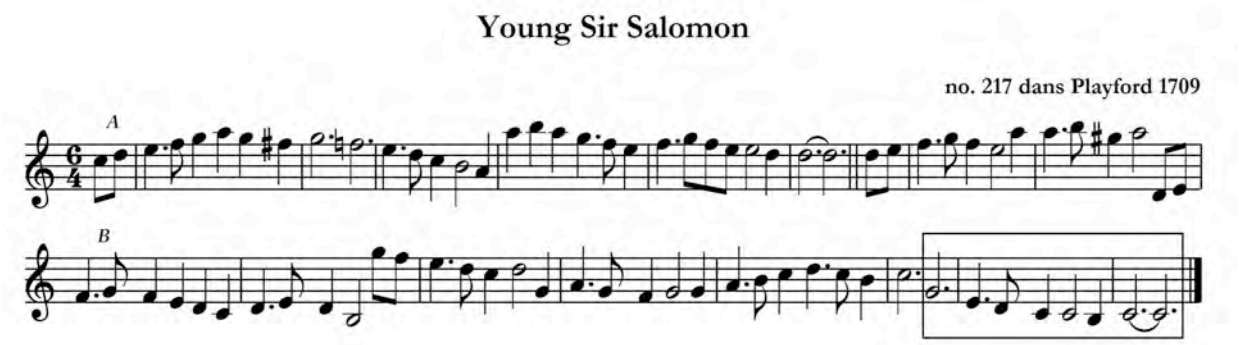


Figure 77 – Exemple d'allongement caudal dans une pièce de contredanse anglaise : « Young Sir Salomon » de la collection Playford (1709)

Les cas de double finale sont fréquents. La mélodie se résout alors sur la dominante (demi-cadence) au bout d'un nombre pair de mesures, en général huit, puis se résout ensuite rapidement sur la tonique (cadence parfaite) comme dans « From Aberdeen» à la Figure 78, ce qui amène le total à dix mesures. Il existe aussi des variantes du procédé de double finale,

par exemple lorsque la première cadence se fait sur la tonique, puis la seconde sur un autre degré, souvent la dominante ou la sous-tonique.

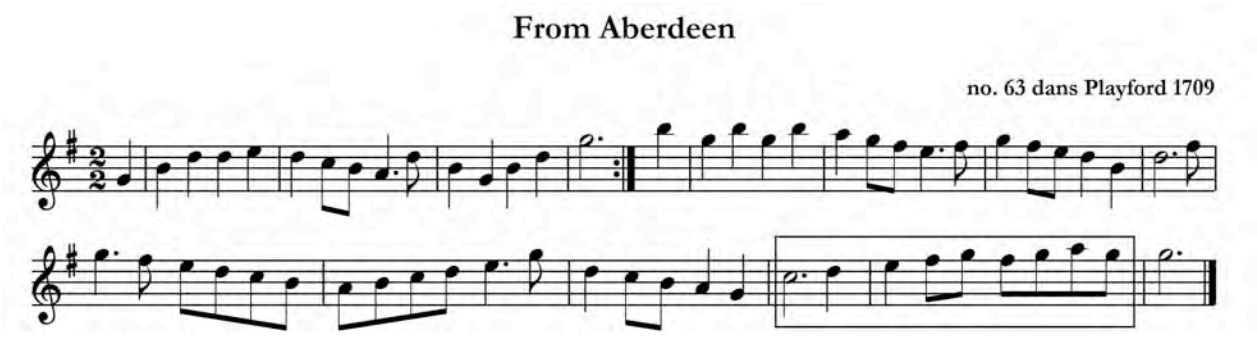


Figure 78 – Exemple de double finale menant à l'asymétrie dans une pièce de contredanse anglaise : « From Aberdeen » de la collection Playford (1709)

L'itération est également employée dans plusieurs pièces comme ci-après dans « Moll Peatly » (Figure 79), ce qui amène à dix le total des mesures dans la section B.

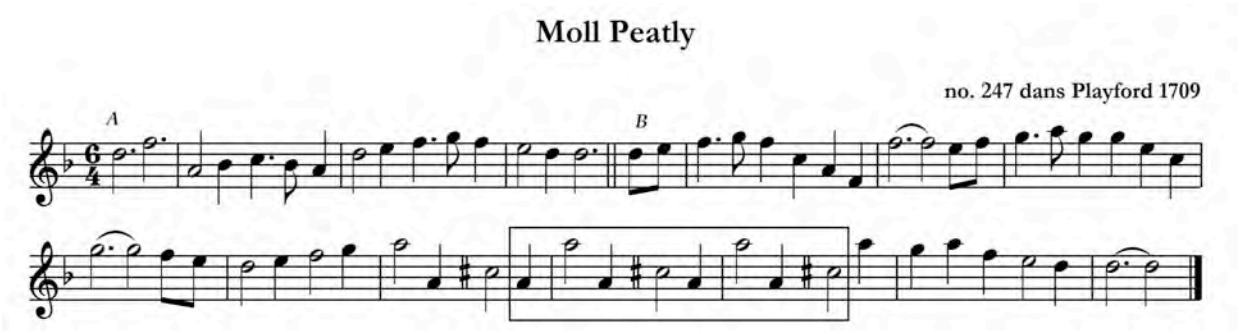


Figure 79 – Exemple d'itération dans une pièce de contredanse anglaise : « Moll Peatly » de la collection Playford (1709)

Nul doute que plusieurs des asymétries constatées dans Playford sont intimement liées aux figures de danse. Il est toutefois difficile de dire si la mélodie a été composée pour la danse ou si la danse a été adaptée à une mélodie existante, ou même, si quelque maître à danser ingénieux a créé les deux à la fois. Dans plusieurs cas, les mélodies sont celles de chansons populaires ou même d'airs d'opéra pour lesquelles des danses ont été inventées. Comme les asymétries étaient fréquentes dans les chansons, il est compréhensible que les maîtres à danser aient créé des danses qui épousent parfaitement leurs mélodies, plutôt que de tenter de redresser les mélodies selon un modèle à huit ou seize mesures qui ne s'était pas encore imposé à l'époque de toute façon.

2.3.1.1.1.2 Les collections de Thompson (1751-1780)

Dans les quatre collections de musique de contredanse publiées par Peter Thompson de 1751 à 1780, on retrouve quelques pièces asymétriques mais pas autant que dans celle de Playford un demi-siècle plus tôt. Le Tableau XXXI présente la compilation des éléments d'asymétries observées.

Tableau XXXI– Asymétries dans les collections de musique de contredanse de Thompson de 1751 à 1780

Élément d'asymétrie	Titre et numéro des pièces	Total
Section à 5 mesures	Tent and Brandy (1.37)	1
Section à 6 mesures	Prince Georges Rigadoon (1.4), Jack Austin's Humour (1.74), The Flirtation (2.104), Black Joke (2.183), Asgill's Rant (3.51), O the Days When I was Young (4.97)	6
Section à 7 mesures	Royal Exchange (1.23), Saw You my Father (3.16)	2
Section à 9 mesures	Happy Couple (1.16)	1
Section à 10 mesures	Moll Peatley (2.174), Neither Here nor There (2.175), Black Joke (2.183), Polly Clevelands Favorite (4.44)	4
Section à 12 mesures	The Pretty Milliner (1.40), The Devil on Two Sticks (1.164), Bradford Hunt (3.9), La Cymbal (3.31), Cherry and Merry (3.43), Miss Ottoe's Reel (3.76), The Bill of Rights (3.119), The Black Dance (3.140), Who Cares for You (4.84), The Comical Fellow (4.87), The Dusky Night (4.103), The Shrewsbury Lasses (4.180), Suckeys Delight (4.185)	13
Section à 14 mesures	Red and All Red (1.41)	1
Section à 20 mesures	Betty Blue (1.152)	1
Alternance métrique	Cavendish Court (1.110), New Daniel Cooper (1.178), The Threshers (2.79)	3
Imparité rythmique	Shuter's Humour (1.128), The Duke of York (2.120), La Nouvelle Hambourgh (4.37)	3
Total		35

Des éléments d'asymétries sont présents dans 35 des 800 pièces de ces collections, soit moins de 5 % des pièces. Tout comme dans les collections de Playford, il s'agit surtout d'un nombre de mesures autre que huit mais toujours de mesures complètes, donc des durées de deux temps habituellement. Encore une fois, la présence d'une section à douze mesures est l'asymétrie la plus fréquente. Avec les sections de pièce à six mesures, cela totalise 19 pièces, soit un peu plus de 2 %. Les principaux procédés utilisés dans les pièces asymétriques sont les mêmes que ceux relevés dans Playford. La pièce « Saw You My Father » présentée à la Figure 80 est un rare exemple d'apocope dans deux sections.

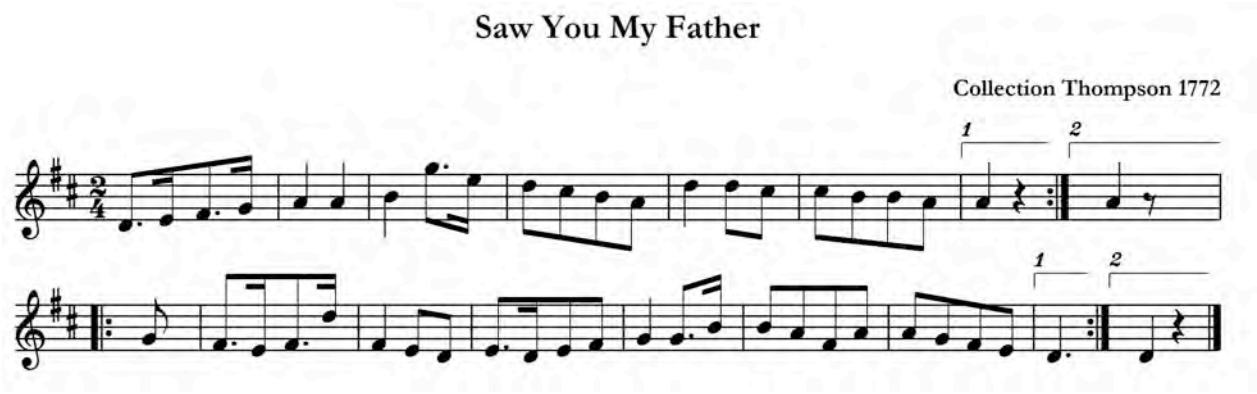


Figure 80 – Exemple d'apocope dans une pièce de contredanse anglaise : « Saw You My Father » de la collection Thompson (1772)

Dans des collections de musique de contredanse un peu plus tardives, comme celle de Goulding (1808), les asymétries deviennent encore plus rares que dans celles de Thompson. Sur un total de 24 pièces, on en trouve une composée d'une section de sept mesures et une autre comptant une section de douze mesures. Cela indique sans doute, à mon sens, que l'effet des règles du classicisme en musique occidentale savante s'est fait sentir plus qu'auparavant dans la musique de contredanse anglaise au début du XIXe siècle.

2.3.1.1.1.3 La collection de Barnes

« The Barnes Book of English Country Dance Tunes » est un ouvrage moderne consacré à la musique de contredanse compilé par un musicien du Massachusetts (Barnes 1995). Il reprend plusieurs pièces de Playford et d'autres sources anciennes mais inclut aussi quelques compositions récentes. Il sert ici mon propos en reflétant le répertoire actuellement utilisé dans le milieu de la contredanse anglaise, tant en Angleterre que sur la côte est américaine. Sur les 527 pièces de la collection, 66 sortent du modèle usuel de sections à huit mesures, soit un peu plus de 12 %. Parmi celles-ci, les pièces asymétriques qui comptent des sections à six ou douze mesures sont les plus courantes, soit 43 pièces ou 8 % de la collection. Seules deux pièces asymétriques présentes dans cette collection sont des compositions récentes, soit « The Ashford Assembly » de Colin Hume et « Quite Carried Away » de Pat Shaw. Les procédés employés menant à l'asymétrie dans ces deux pièces sont connus. On trouve une double finale dans la section A de « The Ashford Assembly ». La section B de cette même pièce se divise en deux segments égaux de six mesures. La section B de « Quite Carried Away » est faite de trois segments différents de quatre mesures. Les principaux procédés menant à l'asymétrie retrouvés dans les autres pièces de la collection restent les mêmes que

dans les collections anciennes. Aucune des asymétries n'implique des valeurs d'un seul temps en plus ou en moins. Une pièce pour le moins unique exhibant une section à trois phrases figure dans cette collection. Il s'agit de la mélodie pour la contredanse « Rose of Sharon », basée sur la chanson « Good advice to Batchelors» tirée du « Beggar's Opera » de Pepusch[190] de 1731 (Figure 81).

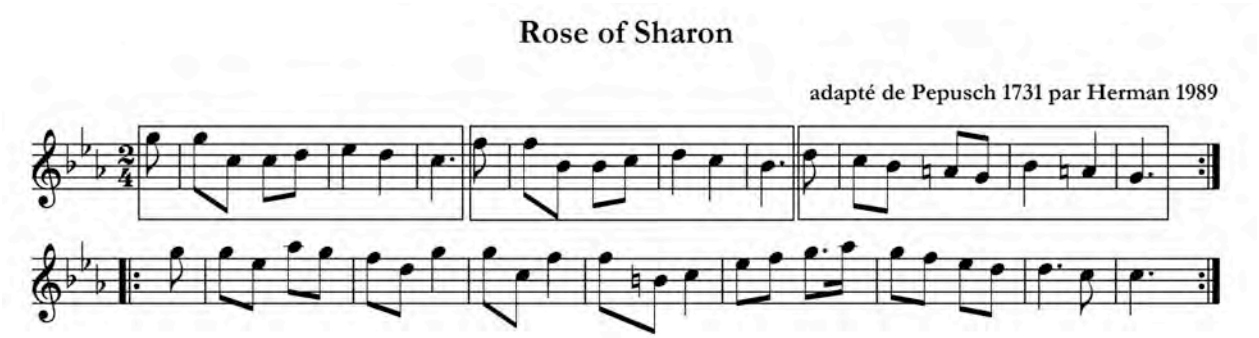


Figure 81 – Exemple de section à trois phrases dans une pièce de contredanse anglaise : « Rose of Sharon » de la collection Barnes (1995)

2.3.1.1.2 Le répertoire général

L'évaluation des asymétries du répertoire général que je propose, s'appuie sur trois sources principales : les manuscrits de violoneux anglais disponibles en ligne sur « Village Music Project », la collection générale de Pete Cooper et les collections de musique du Northumberland.

2.3.1.1.2.1 Les manuscrits de musiciens anglais

Bien qu'après Playford les asymétries perdent de l'importance dans les collections publiées de musique de contredanse, un examen des manuscrits de musiciens traditionnels anglais du passé révèle un tout autre portrait. Ces manuscrits étaient souvent réalisés en recopiant des pièces prises dans diverses collections publiées. D'autres sont toutefois le résultat d'un travail de collecte et de transcription de pièces apprises à l'oreille[191]. Le Tableau XXXII présente en ordre chronologique une compilation de la fréquence des asymétries dans douze manuscrits disponibles sur le site Web « Village Music Project », sur une période allant du début du

[190] Le « Beggar's Opera » a été créé à partir chansons populaires existantes. Pepusch en a fait les arrangements plus qu'il ne les a composés.
[191] C'est le cas de la collection Vickers selon Matt Seattle (Seattle 2008), puisque la grande majorité des pièces de ce manuscrit ne se trouvent pas dans les collections publiées existantes.

XVIIIe siècle au milieu du XIXe siècle, soit la première moitié en ordre alphabétique des manuscrits disponibles sur ce site[192].

Tableau XXXII – Fréquence des asymétries dans douze manuscrits de musiciens anglais des XVIIIe et XIXe siècles

Auteur du manuscrit	Période	Région	Proportion de pièces asymétriques	Commentaires et éléments d'asymétries
Bennet	1718		15/54 (28 %)	
Barnes	1762	Carlisle	35/90 (39 %)	Mesures à 5 temps, à 7 temps, bégaiement
Clarke	1770	Lincolnshire	15/72 (21 %)	
Cooke	1770	Glasgow	15/61 (25 %)	Asymétries dans les marches et menuets surtout
Biggins	1779	Yorkshire	9/83 (11 %)	
Anonyme	1810	Carlisle	0/23	
Calvert	1812	Yorkshire	5/54 (9 %)	
Blackshaw	1837	Shropshire	17/123 (14 %)	4 % de pièces à 12 mesures
Browne	1800-50	Lakes	22/229 (10 %)	
Clare	1820-34	Northampton	26/256 (10 %)	18 % dérivées de chansons, beaucoup de 7 mesures (14 temps)
Fox	1829-32	Yorkshire	22/241 (9 %)	Valses, quadrilles, 14 % dérivées de chansons
Clews	1832	Shropshire	21/44 (48 %)	Airs, marches et menuets surtout

Les données du Tableau XXXII indiquent que, dans ces manuscrits, la proportion de pièces avec asymétries est variable et qu'elle est parfois très élevée. Si ce n'était du manuscrit de Clews de 1832, on pourrait dire que les asymétries allaient en diminuant avec le temps. Évidemment, certaines asymétries sont sans doute le résultat d'erreurs de transcription de la part de ces musiciens. De plus, certains musiciens ne maîtrisaient peut-être pas, ou ignoraient délibérément, les règles de la notation musicale puisqu'il s'agissait d'un aide-mémoire personnel le plus souvent. Toutefois, certaines asymétries ne peuvent vraiment pas s'expliquer par des erreurs de retranscription. Par exemple, les menuets et les marches asymétriques du manuscrit de Clews comptent souvent un nombre impair de mesures, et toutes les mesures sont pleines; les temps « arrivent » dans chaque mesure.

[192] Les transcripteurs modernes de ces manuscrits ont reçu la consigne de présenter intégralement, sans corrections, le contenu des manuscrits en langage abc. S'ils désiraient faire valoir une version corrigée, ils étaient encouragés à la présenter à la suite de la version originale. Ils avaient le loisir aussi de commenter ce qui leur paraissait comme des anomalies. La méthodologie est expliquée sur le site : www.village-music-project.org.uk/methodolgy.htm.

Fait très intéressant, la plupart des asymétries décrites dans la section portant sur la musique traditionnelle québécoise se retrouvent dans l'un ou l'autre de ces manuscrits. Cependant, les asymétries syntaxiques d'un seul temps en plus ou en moins dans une section sont peu fréquentes, sauf dans les manuscrits de Barnes et de Clare. Comme pour la musique de contredanse, les asymétries observées mettent donc en cause surtout des mesures complètes. Certains exemples sont particulièrement intéressants pour illustrer la liberté que certains violoneux prenaient à varier des mélodies connues. Par exemple, si le manuscrit de J. Blackshaw contient une version bien symétrique de « The Flowers of Edinburgh », il en recèle une autre tout à fait fantaisiste présentée à la Figure 82 et reproduite intégralement à la suite de la version symétrique.

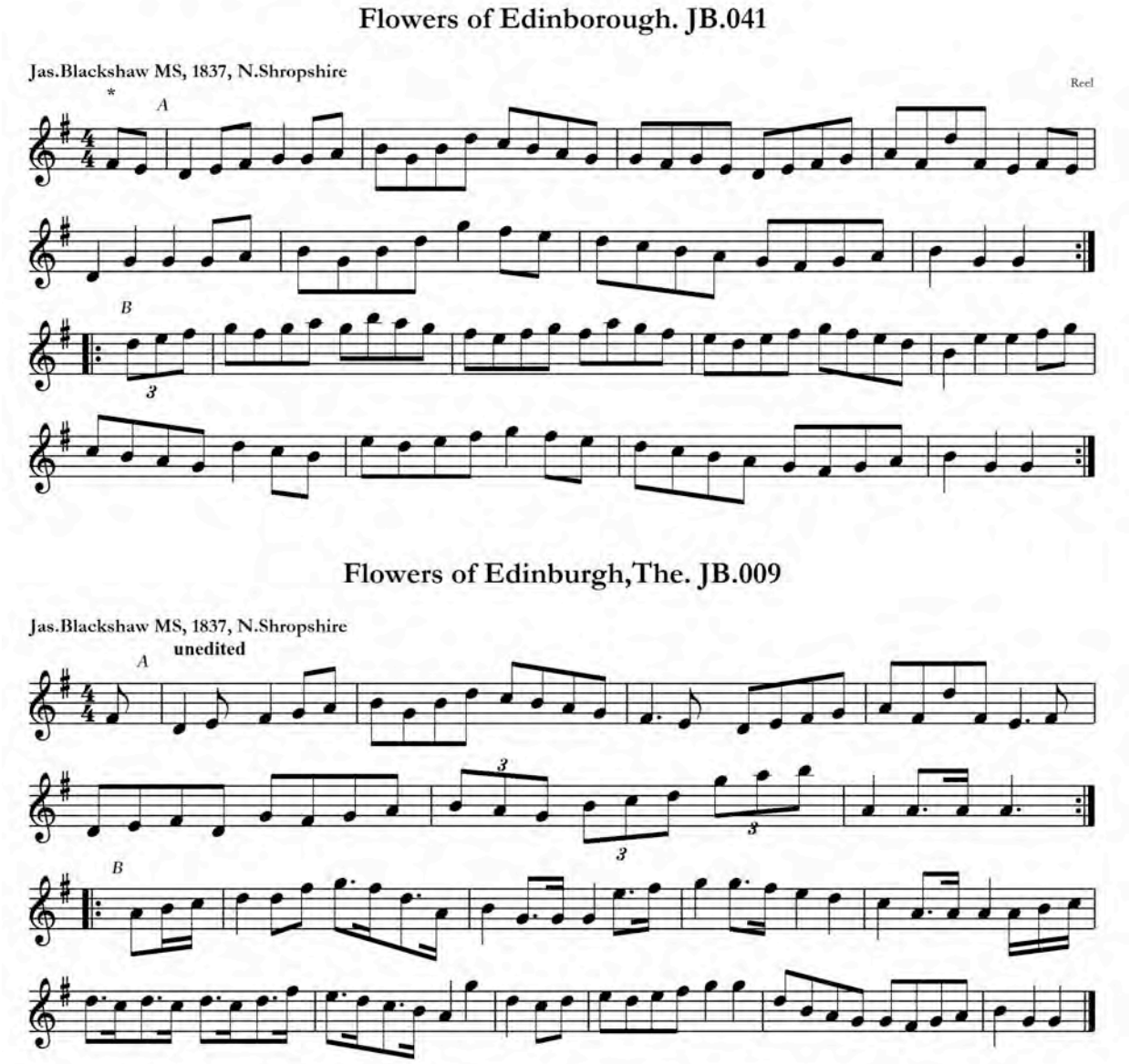


Figure 82 – Exemple de versions symétrique et asymétrique de la même pièce dans le manuscrit du musicien anglais Blackshaw au XIXe siècle : « The Flowers of Edinburgh » (Weatherall 2006)

Outre le fait que les sections B des deux versions diffèrent substantiellement au plan mélodique, ce sont surtout la finale abrupte de la section A et l'allongement considérable de la section B à la dernière ligne de la seconde version qui surprennent. Il est toutefois difficile de déterminer où se situent les temps « surnuméraires » dans cette section et d'identifier les procédés employés par le fait même.

Dans le manuscrit compilé entre 1820 et 1834 par John Clare, un violoneux et poète (Deacon 1983), on retrouve de nombreux cas intéressants d'asymétries. Voici d'abord à la Figure 83 un exemple de hornpipe avec une itération à la seconde ligne, une pièce anonyme que le transcripteur du manuscrit a intitulé « John Clare's Hornpipe ».

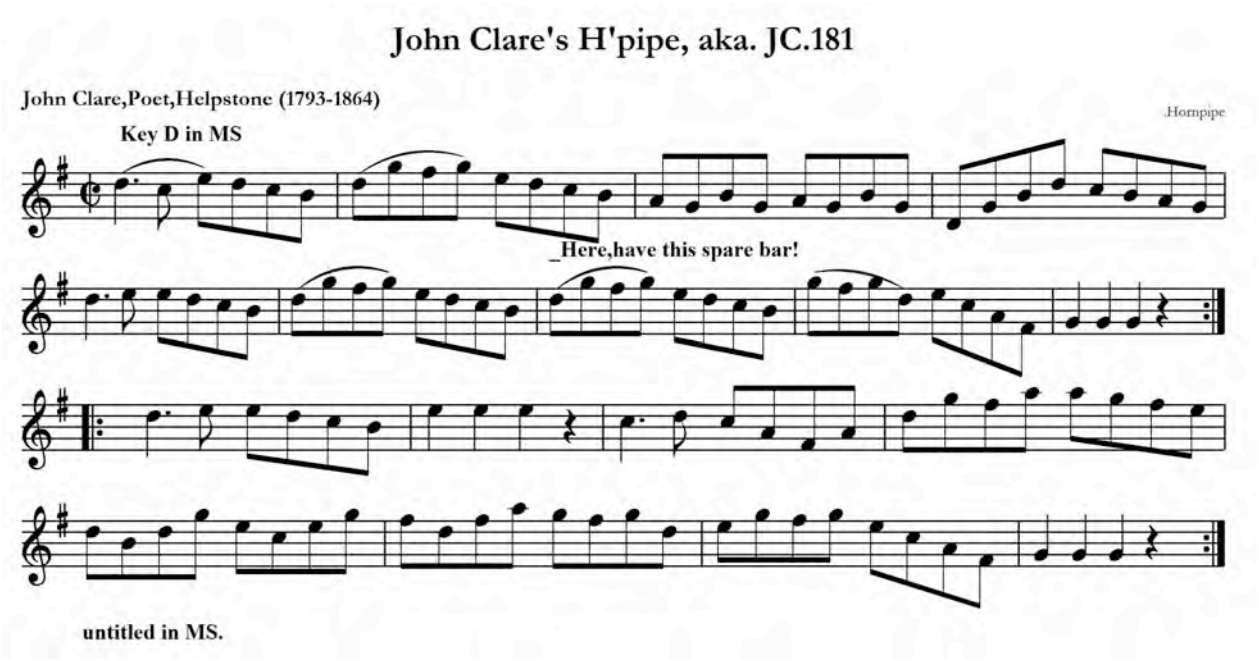


Figure 83 – Exemple de hornpipe avec une itération menant à l'asymétrie dans le manuscrit du musicien anglais John Clare au XIXe siècle : « John Clare's Hornpipe »

Il ne faut toutefois pas conclure hâtivement qu'une pièce asymétrique retrouvée dans un manuscrit est nécessairement une pièce asymétrique qui servait pour la danse. Ainsi, le manuscrit de Clare contient une version de « Corporal Cazy » qui présente plusieurs éléments d'asymétries (Figure 84). Cette pièce, encore très populaire de nos jours sous le titre de « Irish Washerwoman », est une pièce pourtant habituellement symétrique. L'air viendrait en fait d'une chanson anglaise intitulée *Country Courtship* qui daterait de la fin du XVIIe siècle. Le titre « Corporal Casey » aurait été adopté suite à son utilisation dans une chanson de la pièce de théâtre « The Surrender of Calais » de Samuel Arnold, présentée à Londres en 1791. Au début du XIXe siècle, la version instrumentale épousait de près la mélodie de la chanson[193] alors qu'un peu plus tard, une version symétrique pour la danse est devenue plus populaire.

[193] On en trouve une version presque identique à celle du manuscrit de Clare dans la collection américaine de Riley qui date de 1820.

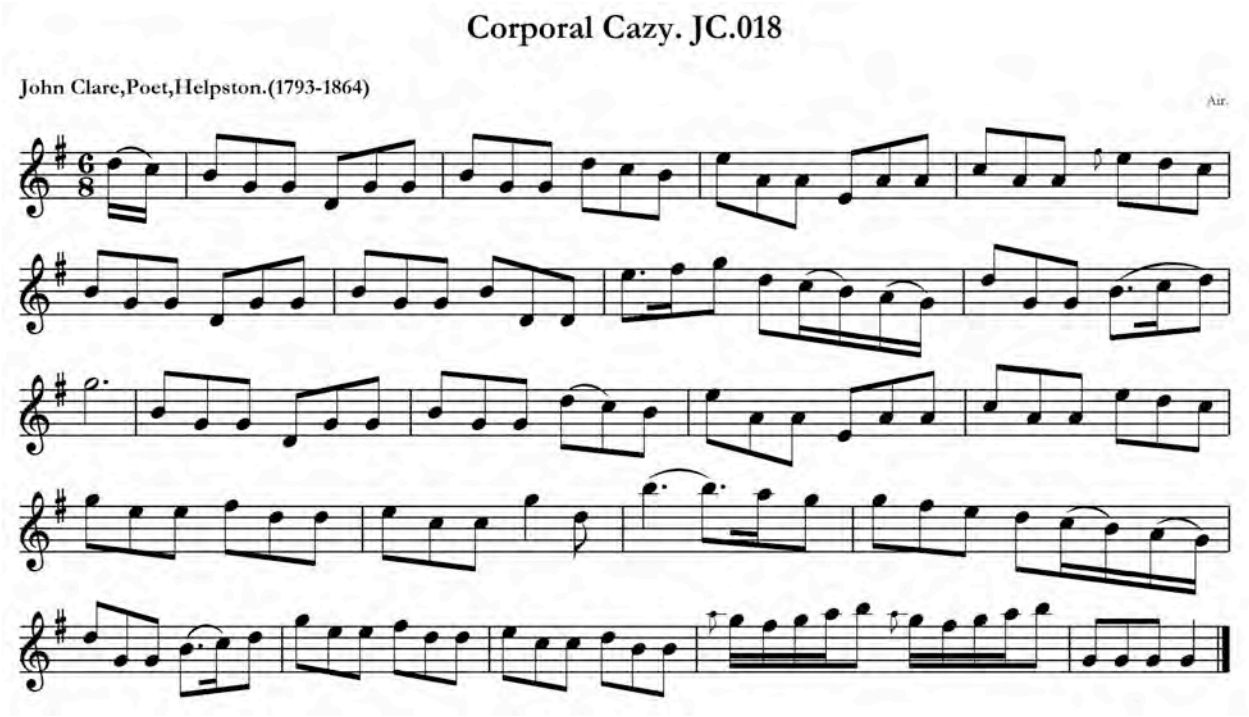


Figure 84 – Exemple d'une pièce asymétrique provenant de l'adaptation d'une chanson dans le manuscrit du musicien anglais John Clare au XIXe siècle : « Corporal Cazy »

Les manuscrits de ces musiciens anglais du passé constituent une source très riche d'informations. Je n'ai fait ici qu'effleurer leur contenu afin de démontrer que l'asymétrie n'était certes pas étrangère à ces musiciens. Comme elle était souvent plus fréquente dans ces manuscrits que dans les collections publiées, cela traduit selon moi, soit l'apport de corrections par les éditeurs de collections publiées, soit l'existence d'une espèce de monde parallèle où des musiciens traditionnels ont leur propre système musical ou leur propre esthétique du répertoire.

2.3.1.1.2.2 La collection de Pete Cooper

Pete Cooper est un violoneux anglais contemporain renommé. Dans la collection qu'il a préparée pour la maison d'édition musicale Schott[194], il a essayé de donner un aperçu de l'ensemble du répertoire contemporain d'un musicien traditionnel anglais qui joue tant pour la danse que dans des sessions. Sa collection de 99 pièces en contient neuf qui présentent des éléments d'asymétries, soit un peu moins de 10 %.

[194] Cooper, Pete. 2006. *English Fiddle Tunes ; 99 Traditional Pieces for Violin*. Mainz : Schott. 68 pages.

Les trois exemples de pièces qui nous rappellent le plus les pièces asymétriques du Québec sont les numéros 74, 79 et 92. Le numéro 74, « Walter Bulwer's Off She Goes », est une version idiosyncrasique selon Cooper (Cooper 2006 : 8), du 6/8 « Off She Goes » avec un allongement initial et médial dans la section B. La version de « Bacca Pipes » (n° 79) proposée par Cooper présente une paragoge d'un temps dans la section A. D'autres versions de la même pièce dans d'autres sources n'arborent pas cet élément d'asymétrie cependant. Enfin « Ted Smith's Hornpipe », présenté à la Figure 85, est un exemple d'allongement inusité aux mesures 2 et 6 que je qualifierais de « décompression », en opposition au procédé d'écourtement par compression que j'avais identifié dans la deuxième section du présent chapitre. Ainsi, un groupe de notes (la-fa-ré-sol) qui occuperait normalement un seul temps en occupe deux. Selon les informations sur cette pièce que j'ai pu trouver, le violoneux traditionnel du Gloucestershire Stephen Baldwin (1873-1955) l'aurait apprise d'un gitan surnommé « Tite » Smith[195]. Les gitans étaient des musiciens, souvent des violoneux, fort prisés dans certaines régions d'Angleterre. L'asymétrie est parfois associée à leur jeu musical.

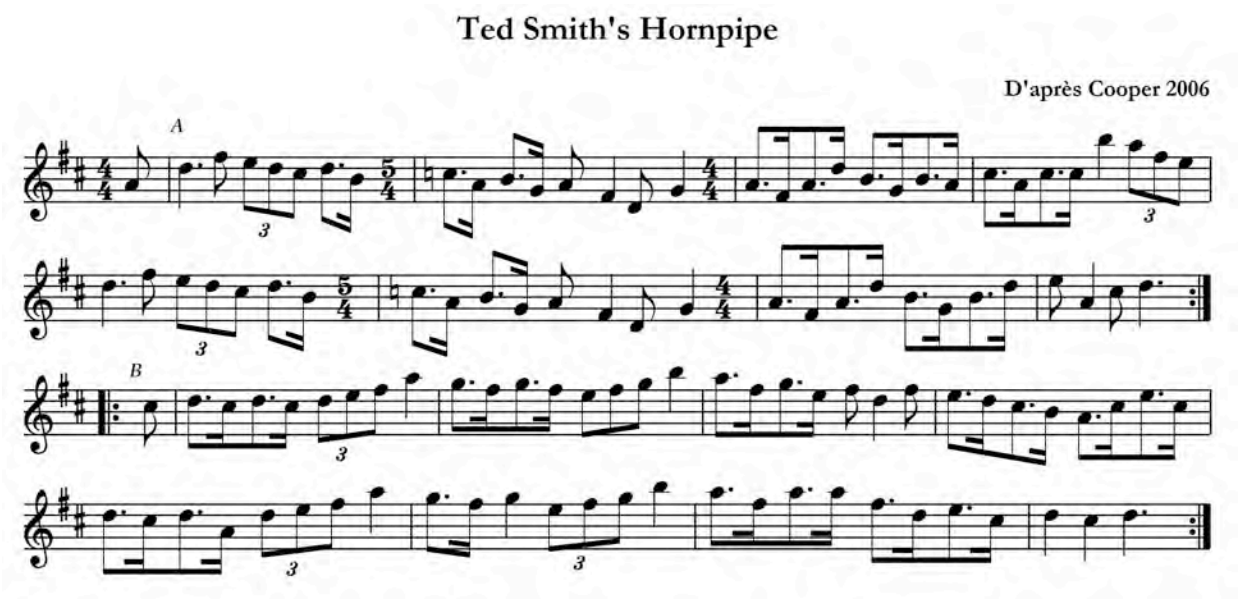


Figure 85 – Exemple d'allongement par décompression dans le répertoire traditionnel anglais : « Ted Smith's Hornpipe »

Quelques autres pièces de la collection de Cooper présentant des asymétries sont tirées du répertoire de musique de contredanse. Comme nous l'avons vu précédemment, elles

[195] Voir la page 19 des notes accompagnant le CD des enregistrements de Stephen Baldwin disponibles à www.mustrad.org.uk/articles/baldwin.htm.

comportent une ou plusieurs sections de six, dix ou douze mesures. La collection présente aussi deux exemples de transformation métrique d'une même mélodie de 9/8 à 3/2 (n°s 56 et 57; n°s 58 et 59). Le numéro 51, « Our Cat has Kitted », constitue un cas intéressant d'ambigüité ternaire. La pièce peut être jouée tant en 3/2 qu'en 3/4, selon la façon qu'on lie ou accentue les notes.

D'autres collections générales contiennent aussi des exemples d'asymétries dans la musique traditionnelle anglaise, sans souligner celles-ci, ce qui indique qu'elles font partie de cette tradition de façon naturelle en quelque sorte. Ainsi, la collection de Carlin (1984)[196] présente non seulement des exemples venant de la musique de contredanse ou du répertoire de Morris Dancing, mais aussi du répertoire plus général fait de nombreuses polkas et valses, lesquelles comprennent parfois des asymétries.

2.3.1.1.2.3 Les collections de musique du Northumberland

La région du Northumberland dans le Nord-Est de l'Angleterre possède une riche tradition ininterrompue de musique instrumentale, notamment en raison de l'existence d'un type de cornemuse particulier à cette région, le Northumbrian pipes. Il s'agit d'une petite cornemuse à soufflet avec un chalumeau fermé qui permet de jouer staccato, accompagné de bourdons qui peuvent être accordés dans différents tons. Jouxtant l'Écosse, le Northumberland a néanmoins su s'en distinguer, même si les deux régions partagent une partie de leur répertoire instrumental.

Le répertoire traditionnel de la cornemuse du Northumberland peut être étudié à partir des deux petites collections publiées par le « Northumbrian Pipers' Society »[197]. Le premier volume consiste surtout en des airs traditionnels souvent simples qui font ensuite l'objet de nombreuses variations, appelant alors à la virtuosité du joueur de cornemuse. Dans la musique du Northumberland, ces variations ne sont jamais la source d'asymétries ou l'occasion d'en introduire; elles suivent strictement la structure métrique de l'air. Si les pièces en 3/2 sont souvent présentes dans ce répertoire, les pièces asymétriques sont pour ainsi dire inexistantes. La dernière pièce du recueil est « Madame Bonaparte », une pièce commune à

[196] Carlin, Richard. 1984. *The Master Collection of Dance Music for Violin*. Pacific, Missouri : Mel Bay. 188 pages.
[197] Charlton, Forster *et al.* 1936 (réimpression régulière depuis). *Northumbrian Pipers' Tunebook*. Newcastle Upon Tyne. 52 pages. Et le volume 2 : Butler, Richard et Bill Hume. 1981. *Northumbrian Pipers' Second Tune Book*. Newcastle Upon Tyne : The Northumbrian Pipers' Society. 78 pages.

l'Irlande et à la Grande-Bretagne, et elle possède une section B à douze mesures. Autrement, tout est absolument fidèle au modèle de 8 ou 16 mesures par section. Dans le deuxième volume, on trouve plusieurs compositions des membres de la Société; aucune d'entre elles n'est asymétrique. De nombreux airs de cornemuses du Northumberland seraient dérivés de chansons :

> « In many a pipe-tune a forgotten song is hidden, its original shape masked by the odd leaps and curious chord-shifts due to questions of fingering or peculiarities of bagpipe construction » (Bruce et Stokoe 1965 : xvii).

Les quelques asymétries visibles dans ce second recueil sont d'ailleurs attribuables à des transformations d'airs de chansons en airs instrumentaux. « Lady Cassili's Lilt » comporte une section B de dix mesures. Il s'agit d'une version en reel de l'air d'une chanson écossaise. L'asymétrie semble provenir d'une itération des deux premières mesures mais, en comparant la pièce avec l'air lent dont elle est issue, on s'aperçoit que le procédé utilisé est autre et difficilement descriptible. « Gypsy Rover », une chanson irlandaise, est un cas intéressant de double finale : cette pièce se résout sur la tonique au bout de huit mesures, puis sur la dominante par l'ajout d'une mesure, tant dans la section A que dans la section B. « The Keeper », aussi dérivée d'une chanson, comprend une section B à douze mesures divisée en trois segments de quatre mesures. Enfin, sur un autre registre, la pièce « Riverside » composée par Richard Butler constitue un bel exemple de transformation métrique. Elle présente d'abord un thème en ¾, le transforme en 6/8 puis en 2/4.

Les collections plus anciennes de musique du Northumberland, telles que le « Peacock's Tunes » (Northumbrian Pipers Society 1980) qui date du début du XIXe siècle, ne recèlent guère plus de pièces asymétriques, tout au plus, des points d'orgue dans les airs dérivés de chansons et quelques pièces à six ou douze mesures (p.ex. « The Bonny Pit Lad » en page 18). « The Suttors of Selkirk », un air en ¾, donne lieu à une surprenante transformation métrique en 6/8. Cependant, en regardant de plus près le découpage mélodique, on s'aperçoit qu'il s'agit d'une erreur et que cette variation aurait sans doute dû être écrite en 9/8, une transformation plus évidente.

Pour terminer ce survol de la musique du Northumberland, je me pencherai sur deux petits recueils de compositions de musiciens de cette région. Le premier est celui d'Archie Dagg, un berger violoneux de la génération de musiciens traditionnels active après la Seconde Guerre

mondiale; il s'intitule « The Coquetdale Garland » (Dagg 1978). Toutes les pièces y sont symétriques à huit mesures par section. Le second recueil est la création d'un pianiste toujours actif dans le milieu de la musique traditionnelle du nom d'Ian Scott; il porte le titre de « The Real Thing » (Scott 2004). Tout y est symétrique à l'exception de deux valses. « Ian's waltz » comporte une simple paragoge de la note finale dans chacune de ses sections, ce qui les amène à 17 mesures chacune. « Farewell to the 'Minors' », présentée à la Figure 86, est une pièce qu'il décrit lui-même comme amusante d'un point de vue harmonique[198]. Elle est constituée d'une seule ligne mélodique en mi mineur qui se résout d'abord sur le septième degré puis, avec un allongement d'une mesure, soit sur la tonique ou sur sa relative majeur, d'où son titre.

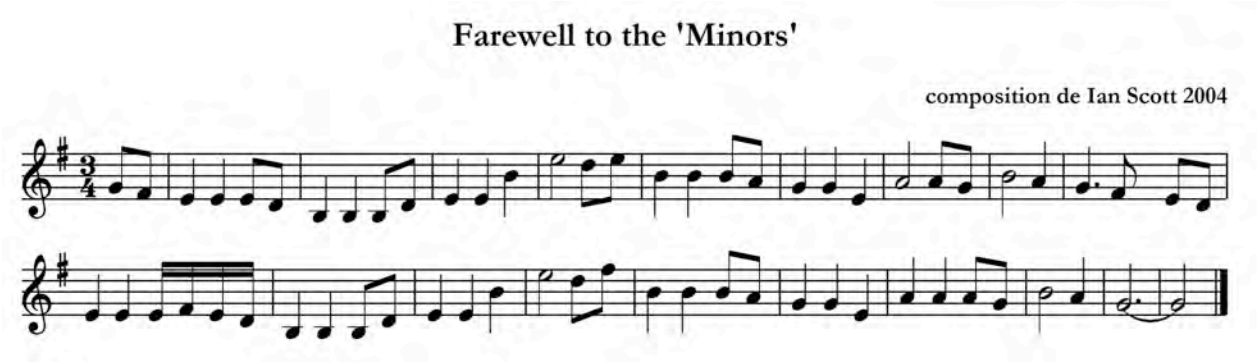


Figure 86 – Exemple d'allongement cadentiel menant à l'asymétrie dans une composition récente de musique du Northumberland : « Farewell to the 'Minors' » de la collection Scott (2004)

Ce tour d'horizon de la musique traditionnelle anglaise à travers deux grands types de répertoire indique que, d'une part, l'asymétrie est associée à un corpus de contredanse précis et, d'autre part, qu'en dehors de ce répertoire de contredanse, elle ne semble pas associée à une région en particulier, mais plutôt à des personnes déterminées. Les asymétries semblaient plus communes dans le passé, mais il en reste encore beaucoup d'exemples dans la tradition revivaliste actuelle. Même si elles ne représentent qu'environ 10 % du répertoire, les structures atypiques sont tout à fait intégrées dans la contredanse anglaise et même, dans le répertoire général. Pour conclure cette section sur l'Angleterre, je vais citer Paul Roberts, un spécialiste de la musique traditionnelle anglaise au violon, selon qui les asymétries correspondent à une

[198] Le titre fait sans doute aussi référence aux pertes d'emplois dans les mines de charbon du Northumberland à cette époque.

façon délibérée de varier les pièces et ont parfois été volontairement masquées dans les collections de musique traditionnelle anglaise publiées :

> « ...forms a bridge between grace noting and another form of decoration – variation of the melody. There are numerous approaches to this, from the relatively simple alteration of a few notes that most fiddlers introduce occasionally, to deliberate interference with basic conventional structure – cutting out notes, bars or passages or introducing extra ones to subtly destroy the « correct » phrasing and length of a strain. American fiddlers call this « crooked » playing and it is common amongst recorded English players. It is less common in the manuscript books, which were inevitably compiled by people with a greater degree of formal musical education and subsequent rigidity, but it certainly does occur and it's a shame that in many of the published versions of the old collections both crookedness and syncopation have been edited out. » (Roberts 2000 : 7)

2.3.1.2 Écosse

Les pièces asymétriques sont très rares dans la musique traditionnelle écossaise instrumentale. Parmi les nombreux recueils et disques de musique traditionnelle écossaise consultés, je n'ai en effet trouvé que peu d'exemples de pièces asymétriques. Par contre, certains chants rythmés servant à la danse ainsi qu'un corpus précis du répertoire de cornemuse écossaise comportent quelques asymétries. Comme dans le cas de l'Angleterre, je vais d'abord jeter un regard historique sur la musique et la danse, puis me tourner vers les asymétries dans ces répertoires particuliers toujours pratiqués. Mais avant tout, une présentation du contexte socio-culturel et de l'histoire de la danse en Écosse sont de mise.

Pour comprendre la musique traditionnelle écossaise, il importe de distinguer les deux grandes régions de cette partie de l'île de Grande-Bretagne. Les Lowlands ou Basses Terres sont habitées de longue date par des populations anglophones d'origine anglo-saxonne. Dans les Highlands ou Hautes Terres (incluant les îles de la côte ouest) habite une population gaélophone d'origine celtique. Il s'agit certainement d'une vue simpliste car ces populations se mêlent depuis des générations, tout comme leur musique. Il reste néanmoins entre ces régions des différences culturelles attribuables à la géographie et au langage. Musicalement, ces différences sont moins notables aujourd'hui qu'elles ne furent historiquement. Dans les Highlands, le reel est une danse de figures importante depuis au moins le XVIe siècle. Dans le reel, les danseurs parcourent des figures en forme de huit les uns autour des autres. Cette danse se faisait d'abord à trois personnes puis, peu après le milieu du XVIIIe siècle, à quatre personnes ou même davantage. Dans les Lowlands, les contredanses régnaient depuis

aussi longtemps qu'en Angleterre, et ce n'est qu'au courant du XVIIIe siècle que le reel a été adopté. Au XIXe siècle s'ajoutèrent les quadrilles, les valses, les polkas, etc., qui ne seront adoptés dans les Highlands qu'à la fin de ce siècle. Les compétitions de *Highland dancing*, une danse de pas en solo, qui sont tenues lors des *Highland games*, font partie des coutumes des Highlands. Dans les Lowlands, c'est plutôt le *step dancing* qui a été populaire et qui l'est toujours comme danse de pas.

2.3.1.2.1 La musique des Lowlands

L'âge d'or de la musique traditionnelle écossaise dans les Lowlands se situe dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et au début du suivant, alors qu'elle avait toute la faveur chez les mieux nantis, les mécènes des musiciens les plus en vue. Les collections publiées par les membres de la famille Gow de 1784 à 1822 sont représentatives de l'époque. Dans la réédition de ces collections réalisée par Carlin en 1986, sur près de 600 pièces, on n'en trouve guère que quelques-unes à six ou douze mesures (p.ex. « Flee over the water » au n° 255). Tout le reste, soit les reels, les 6/8, les strathspeys et même les airs lents dérivés de chansons, épouse parfaitement le modèle standard à huit ou seize mesures par section. Le recueil de David Johnson intitulé « Scottish Fiddle Music in the 18th Century » (Johnson 1984) donne aussi un bon aperçu des différents styles de l'époque. Tout y est symétrique, à part certaines pièces qui sont partagées avec l'Angleterre et qui ont une structure irrégulière (p.ex. « Black Joke » et « Black Sloven ») et quelques pièces avec variations en imitation de la cornemuse ou de la harpe, clairement associées au répertoire des Highlands. Comme sa cousine la contredanse anglaise, la contredanse écossaise comporte des danses et des pièces s'éloignant du modèle standard. Cependant, ces dernières sont plus rares que dans la contredanse anglaise. Selon les mots de Reuben Freemantle, auteur du « Dictionary of Scottish Country Dancing » :

> « Each repeat is almost always made up of 8-bar Phrases; the majority of dances have four of these, i.e., 32 bars, per repeat; though a few dances have repeats of 24 bars, some of 40, some of 48, and a few of more » (Freemantle 2012)

Les sections avec plus de huit mesures sont toujours composées de multiples paires de deux ou quatre mesures. Par exemple, les figures de la danse « Wee Cooper of Fife », plutôt complexes, comportent quatre sections de dix mesures divisées différemment pour les danseurs :

A = (3 x 2) + 4; B = 8 + 2; C = (2 x 4) + 2; D = 8 + 2. Pour les musiciens, il s'agit toutefois d'une ligne mélodique unique, une chanson à l'origine, de huit mesures avec un allongement caudal de deux mesures. Certaines collections de musique des Lowlands du milieu du XVIIIe siècle

comme celles d'Oswald (ca. 1745), contiennent des pièces à six et douze mesures, reflétant un modèle ancien, mais jamais d'autres asymétries remarquables.

Le répertoire de *step dancing* ou *treepling*, soit la danse percussive en solo, a été particulièrement populaire dans les Lowlands au XIXe siècle et au début XXe siècle, selon Flett et Flett (1996). Il fait appel à des formes courantes : hornpipes, reels, 6/8. Aucune pièce asymétrique n'est associée à ce type de danse contrairement à ce qui peut être observé en Irlande, comme nous le verrons plus loin. Devant le constat de la pauvreté des Lowlands en pièces asymétriques, c'est donc du côté des Highlands qu'il faut se tourner pour trouver de l'asymétrie dans la musique écossaise.

2.3.1.2.2 La musique des Highlands

Une première fenêtre sur la musique des Highlands nous vient de la collection assez connue de Simon Fraser (1773-1852), qui a paru vers 1874[199] et qui comprend des airs de chansons (sans leurs paroles) ainsi que des airs à danser collectés surtout au XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, certains pouvant être fort anciens. Cependant, sur les 221 pièces de la collection, seules huit présentent des éléments d'asymétrie; ce sont dans tous les cas des airs de chanson. Le Tableau XXXIII présente le titre de ces pièces avec les asymétries rencontrées.

Tableau XXXIII – Liste des pièces asymétriques dans la collection Fraser (1874)

Titre anglais	Longueur des sections	Procédé d'asymétrie possible
« The Jet Black Hair'd Youth »	A = 20 mesures	Allongement caudal de 4 mesures
« A Lady to her Husband who was Killed at the Battle of Culloden »	A et B = 18 mesures	Double finale
« The Hereditary Hall of Macleod.	A et B = 17 mesures	Double finale
« None left at Home but Wife and Bairn »	A et B = 12 mesures	4 x 3 mesures
« A Fingalian Air »	A et B = 10 mesures	Double finale
« Small is My Inclination to Sleep »	A, B, C = 7 mesures	Élision cadentielle
« Flora Macdonald's Adieu to the Prince »	A = 4; B= 6 mesures	Aparté à la mesure 3
« Bonnie LassieTake Advice »	A = 6 mesures B = 10 mesures	

[199] Fraser, Simon. 1874. *The Airs and Melodies Peculiar to the Highlands of Scotland and the Isles*. Sydney : Cranford Publication. 116 pages. Il s'agit d'une publication de l'édition de 1874 réalisée en 1982 par Paul Cranford du Cap Breton, Nouvelle-Écosse. La première édition date de 1816.

Trois des asymétries sont attribuables à une double finale. L'air « Flora Macdonald's Adieu to the Prince », présenté à la Figure 87, constitue un cas intéressant d'aparté de quatre temps.

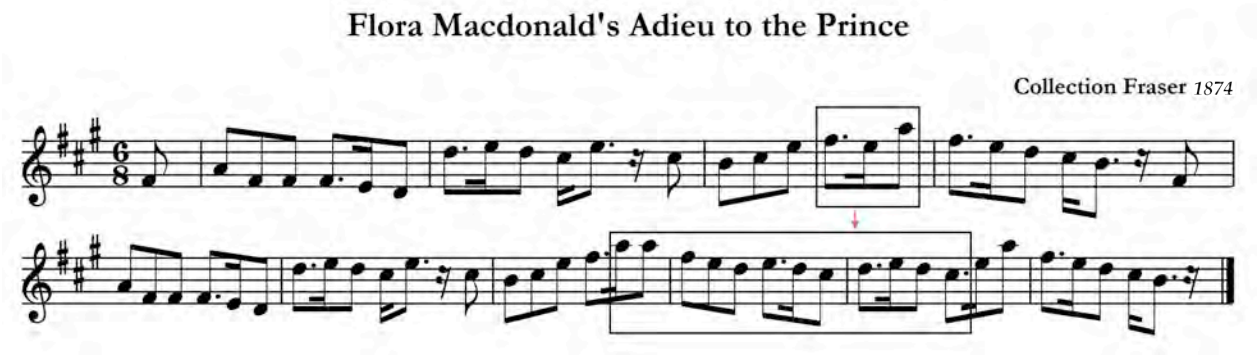


Figure 87 – Exemple d'aparté dans un air de chanson des Highlands : « Flora Macdonald's Adieu to the Prince » de la collection Fraser (1874)

« Bonnie Lass Take Advice » est un exemple révélateur d'air asymétrique très éloigné du modèle à huit mesures. La première section compte six mesures divisées en 2 x 3, et la deuxième section compte dix mesures divisées en 2 x 5. Dans ses commentaires en fin d'ouvrage, Simon Fraser affirme qu'il s'agit d'une version de la mélodie de la chanson des Lowlands « Mount Your Bagage ». Cette dernière mélodie possède six mesures dans la section A et douze dans la section B. Les deux mélodies sont présentées à la Figure 88. La parenté des deux airs est plutôt vague mais on reconnaît la similarité de certains aspects du contour mélodique. L'adaptation de la mélodie à des paroles de chanson différentes dans une langue différente explique sans doute les différences de structures entre les deux mélodies. Il se peut aussi que les modèles mentaux soient différents car, comme nous le verrons plus loin, les sections à six et dix mesures sont courantes dans le répertoire chanté des Highlands. Les cadences des deux premières lignes en si mineur suffisent cependant à donner un caractère gaélique à la mélodie des Highlands.

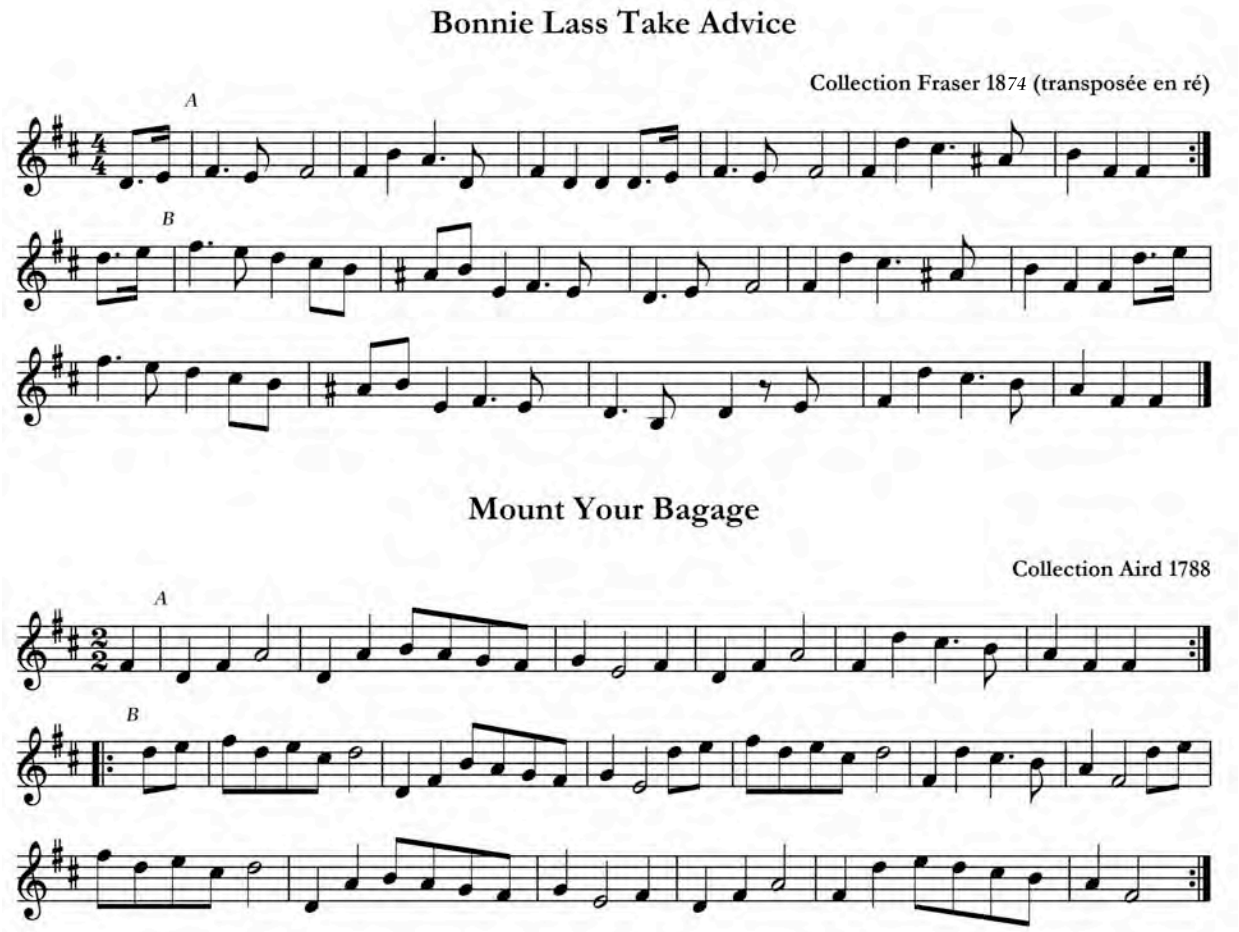


Figure 88 – Exemple de deux versions asymétriques d'airs apparentés, l'un des Highlands, l'autre des Lowlands: « Bonnie Lass Take Advice » et « Mount Your Bagage »

Si la collection de Simon Fraser contient peu d'asymétries, c'est peut-être, selon moi, parce que son auteur a sélectionné à travers le vaste matériel qu'il a collecté lui-même ou hérité de sa famille ce qu'il y avait de plus acceptable pour le public visé par cette collection. Ce n'est pas le cas de trois autres collections, soit celle de Patrick Macdonald vers 1784 (Taigh na Teud 2000); celle d'Angus Fraser (Taigh na Teud 1996)[200] et celle de Keith Norman Macdonald (1895). Ces trois collections regorgent de pièces asymétriques, surtout dans le répertoire d'airs de chanson. Mais une partie du répertoire chanté servait à la danse, et plusieurs pièces de cornemuse comportaient aussi des asymétries. Voyons les asymétries dans ces deux corpus particuliers : les chants rythmés et la musique de cornemuse.

[200] Fils de Simon Fraser mort en 1874, Angus Fraser n'a jamais publié cette collection. Son manuscrit a été trouvé dans les années 1950 et publié en 1996 par Taigh na Teud (1996).

2.3.1.2.2.1 Les chants rythmés

On distingue deux principaux types de chants rythmés : le *puirt a beul* et les *waulking songs* (ou *oran luadhaid*), ces derniers étant aussi parfois utilisés pour ramer. Le *puirt a beul*, littéralement musique de bouche, est en fait, de la musique de danse chantée. Elle peut servir à la danse de figures comme à la danse solo. Il s'agit d'une vieille tradition dans les Highlands, et nombre de ces chants reposent sur des mélodies de reels, de strathspeys ou de marches. Souvent, les paroles incluent des onomatopées, des sons sans aucun sens, aux côtés de vrais mots. Contrairement à la musique instrumentale très symétrique, le *puirt a beul* renferme à l'occasion des asymétries. La seule collection ancienne de *puirt a beul* est celle compilée par Keith Norman MacDonald en 1901 et rééditée récemment par Lamb (2012). Lamb démontre clairement que MacDonald ne s'est le plus souvent pas donné la peine de transcrire les mélodies réellement chantées, prenant simplement des versions instrumentales existantes déjà transcrites. Il n'y a d'ailleurs que très peu de mélodies asymétriques dans la collection sinon que trois chants à ramer comportant six mesures et trois chants à danser provenant des îles Faroe comportant des refrains à trois, six et sept mesures respectivement. L'ethnochoréographe Mats Melin m'a rapporté qu'il a collecté des exemples récents de *puirt a beul* utilisés pour le *step dance* où des temps étaient délibérément enlevés ou ajoutés de façon spontanée dans un espèce de jeu entre chanteur et danseurs (Melin, communication personnelle, 2010).

Le répertoire de *waulking songs*, autrefois chantés par les femmes pendant qu'elles foulaient la laine pour la teindre[201], contient encore plus d'asymétries que tout autre répertoire chanté en Écosse. C'est un type de chant très rythmé en forme de solo-réponse. Dans la collection Gesto (Macdonald 1895), on trouve quantité de ces chants. Les structures asymétriques les plus fréquentes sont, en nombre de mesures, 4-6 ou 6-4, et 2-4-6 ou 2-6-4, ce qui représente environ une vingtaine ou la moitié des cas d'asymétries de la collection. Lorsqu'on regarde de plus près les mélodies, on peut déceler un procédé souvent employé, celui que je nomme le palindrome mélodique. Par exemple, une section de six mesures est formée d'un segment de deux mesures A, d'un segment B puis d'un retour au segment A. Ce procédé de palindrome[202] semble assez typique de la musique gaélique. On le retrouve dans quantité d'autres pièces avec des structures asymétriques. Le segment B peut être de longueur variable, soit égal au

[201] Ces chants sont réactualisés de nos jours par des revivalistes.
[202] Il ne s'agit pas d'un palindrome parfait car la mélodie ne peut pas être lue en partant de la fin. Le palindrome est plutôt dans l'agencement des segments.

segment A (p.ex. : 3-3-3 ou 1-1-1), soit différent (p.ex. 4-3-4 ou 10-8-10). En raison de ce procédé particulier, il est très difficile d'appliquer aux chansons un modèle à huit mesures, sauf avec une combinaison telle que 3-2-3, un modèle dont je n'ai pas trouvé d'exemples. La Figure 89 illustre un *waulking song* typique dans la forme 6-4, où la réponse se fait sur les quatre dernières mesures. La première ligne est construite en palindrome.

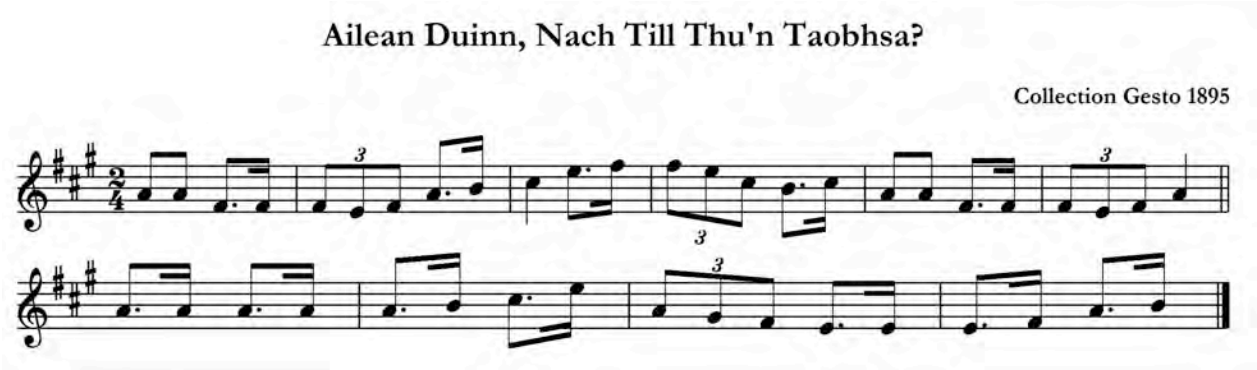


Figure 89 – Exemple de *waulking song* dans la forme 6-4 : « Ailean Duinn » de la collection Gesto (1895)

La transformation de chansons à danser en pièce instrumentale a parfois amené des mélodies à se conformer au modèle à huit mesures, les paroles n'étant plus un obstacle à cette transformation. Par exemple, l'air de la chanson « A St. Kilda Song and Dance » publiée par le révérend Patrick Macdonald au XVIIIe siècle (Taigh na Teud 2000) suit le modèle 4-6 déjà mentionné. La même pièce a été publiée par la suite en tant que reel avec huit mesures dans chaque section; c'est cette version qui est jouée de nos jours. Il est évidemment impossible d'affirmer que le reel dérive de la chanson, mais comme la publication de l'air de chanson précède celle du reel, les probabilités que ce soit le cas sont plutôt fortes. La Figure 90 met les deux airs en parallèle, avec les sections A et B inversées toutefois. On peut voir que, dans la chanson, la section B construite en palindrome se trouve prolongée d'une répétition du segment des deux mesures centrales dans le reel dans la section A.

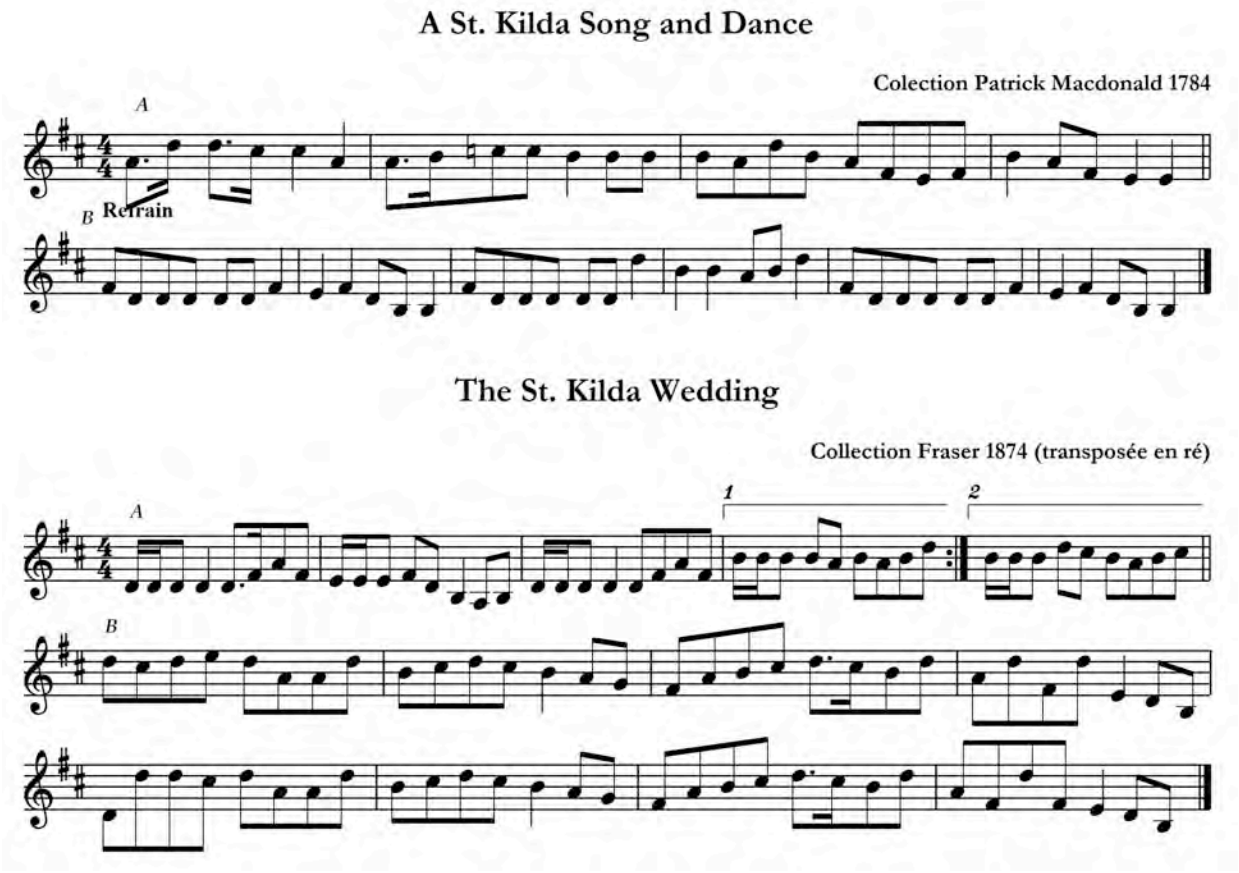


Figure 90 – Exemple d'adaptation d'une chanson à danser du modèle 4-6 en un reel à huit mesures : « The St. Kilda Wedding »

2.3.1.2.2.2 Le répertoire de cornemuse

On distingue deux grands répertoires pour la cornemuse écossaise : le *Ceol Mor* et le *Ceol Beag*. Le *Ceol Mor*, la « grande musique », est l'équivalent de la musique classique de la cornemuse, une tradition très ancienne de mélodies lentes qui comptent chacune jusqu'à une douzaine de variations élaborées et ornementées. Le *Ceol Beag*, la « petite musique », est constituée de marches, de reels, de strathspeys et d'autres pièces dans les formes de musique de danse. Si le *Ceol Beag* ne comporte quasiment aucune asymétrie (et il existe des milliers de pièces!), le *Ceol Mor* en arbore beaucoup.

2.3.1.2.2.2.1 Ceol Beag

Le passage du reel à trois au reel à quatre vers 1770 ne se serait pas fait sans une certaine adaptation de la musique. Selon Flett et Flett (1964), les musiciens, tant au violon qu'à la cornemuse, auraient volontairement allongé les sections de reels rapides pour faciliter le

parcours plus long à exécuter pour chacun des danseurs en raison de la personne additionnelle :

> « There is difficulty in executing the reel of four to common reel music, and it has been known for musicians to play an extra two bars to allow the dancers to get back to place without an ungainly scramble » (Flett et Flett 1964 : 148).

La Figure 91 donne l'exemple d'un de ces reels allongés provenant de la collection Gesto (Macdonald 1895). Il s'agit d'une version asymétrique du « Reel of Tulloch » où la section B qui se termine sur la sous-tonique, comporte une queue se terminant aussi sur la sous-tonique.

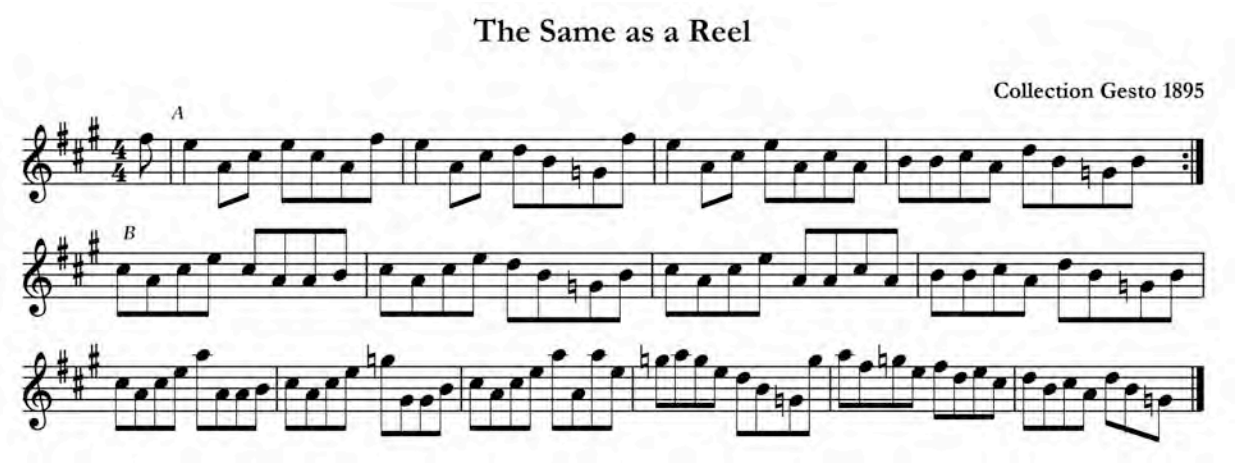


Figure 91 – Exemple de reel écossais à dix mesures : « The Same as a Reel » de la collection Gesto (1895)

Assez rapidement toutefois, une autre solution est apparue pour le reel à quatre. Les tempi des pièces utilisées ont été ralentis et les motifs en iambes, le *scottish snap*, davantage accentués, ce qui laissait plus de temps aux danseurs et qui a engendré une nouvelle forme musicale, le strathspey. Ces formes aujourd'hui bien distinctes ne l'étaient pas avant la fin du XVIIIe siècle (Alburger 1983 : 65).

2.3.1.2.2.2.2 Ceol Mor

Il n'existe pas de source écrite décrivant la tradition du *Ceol Mor* avant 1760; c'était alors une tradition essentiellement orale, transmise de maître à élève depuis sans doute quelques siècles. Joseph Macdonald (1760), l'auteur du premier traité sur la question et joueur lui-même, vantait la régularité à 16 mesures des airs de *Ceol Mor*, appelés *pibrochs*, et de leurs variations. Seulement, ces 16 mesures se divisent plus souvent en trois phrases de 6+6+4 qu'en deux phrases de 8 + 8 mesures. Les variations épousent toujours le même modèle que

l'air, à quelques exceptions près. « The Kilberry Book of Ceol Mor » (Campbell 1953) est la référence principale pour qui s'intéresse à ce répertoire très particulier. Campbell a noté la structure de la pièce dans le haut de chaque transcription. La compilation en est présentée au Tableau XXXIV.

Tableau XXXIV – Structures des airs de pibrochs dans le « Kilberry Book of Ceol Mor » (Campbell 1953)

Structures des sections selon le nombre de mesures de chacune	Nombre de pièces
Formes régulières ou « Even lined » : 888, 444 ou 88	43
Forme 664	56
Forme 4641	2
Formes irrégulières : 442, 6641, 8882, 8-10-8-10, 886, 666, 12-12-8, 6-10-8, 684, 868, 858	13
Total	114

On voit dans le tableau que l'asymétrie est très présente, comme l'indique le nombre de mesures de chaque section d'une pièce. Il faut cependant distinguer ici l'asymétrie et l'irrégularité. Pour Campbell, l'irrégularité ne tient pas au nombre de mesures dans chaque section mais plutôt à deux traits possibles, soit, la déviation par rapport aux formes principales (celles des trois premières lignes du Tableau XXXIV), ou encore, la construction de chacune des sections. Le fait que les segments d'une section se répètent de façon régulière facilite en effet la mémorisation des airs. Ainsi, selon Campbell, l'archétype du genre serait une pièce de structure 664 où les segments mélodiques sont répartis comme il suit : section A = aab; section B = abb; section C = ab[203]. La Figure 92 présente un exemple rare de ce cas parfait. Tout est obtenu par itération de groupes de deux mesures, si bien que la mélodie ici écrite sur trois lignes peut aussi s'écrire sur une seule ligne de quatre mesures, comme le fait Campbell en spécifiant les itérations.

[203] Le procédé du palindrome décrit pour les chansons ne se retrouve pas dans les pibrochs, mais on pourrait toutefois y voir une variation d'un même procédé de permutation des blocs mélodiques.

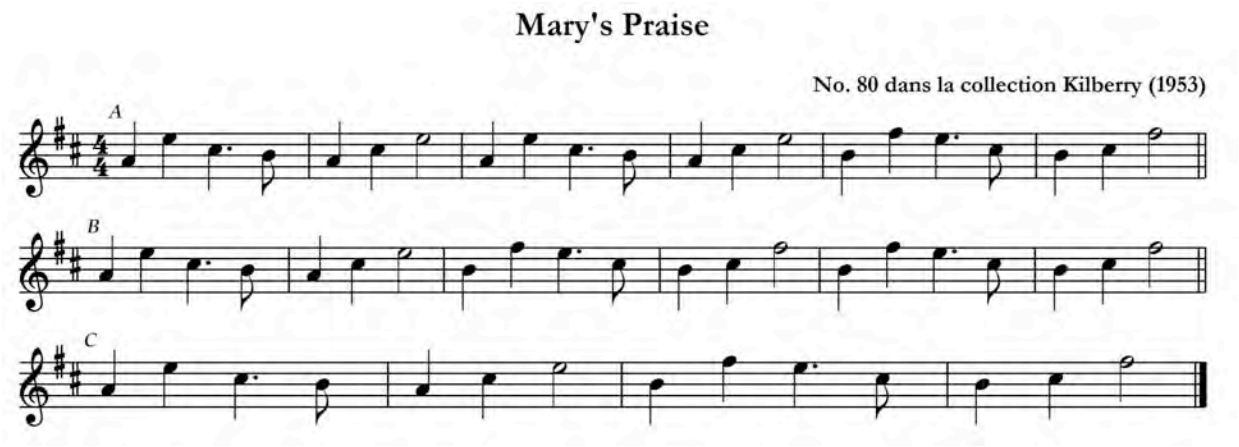


Figure 92 – Exemple d'un air de pibroch de structure 6-6-4 parfaite : « Mary's Praise » de la collection Kilberry (1953)

On sent un sentiment partagé chez Campbell à propos de l'irrégularité des airs. D'une part, il souligne que les mélodies et variations irrégulières qui ont survécu dans la tradition doivent y rester par respect pour celle-ci et, d'autre part, il souhaiterait des *emendations*, des amendements ou corrections pour que toutes les pièces se conforment à un modèle régulier. Il cite, sans y adhérer, une légende du monde de la cornemuse qui explique l'existence des pièces irrégulières. Selon cette légende, il était possible d'avertir quelqu'un à distance d'un danger ou d'un problème (car la cornemuse porte loin dans les vallées des Highlands) en jouant un air de pibroch connu mais en y introduisant une anomalie mélodique. L'irrégularité à des fins préventives, quoi! La Figure 93 présente justement « The Piper's Warning to his Master » qui sert de base à cette légende. On remarque que la seule différence entre les lignes deux et trois est un groupe de deux mesures, un genre d'aparté. Dans ce cas-ci, l'irrégularité telle que définie selon le modèle mentionné plus haut, et selon la symétrie mélodique de la section B, vient plutôt de deux mesures « ajoutées » à la troisième ligne que de deux mesures « manquantes » à la deuxième ligne.

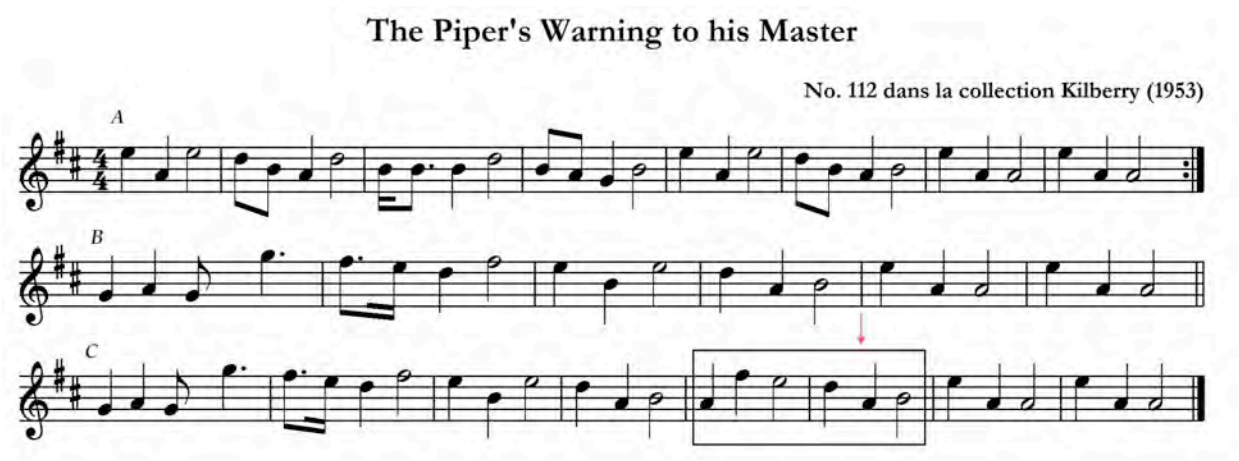


Figure 93 – Exemple de pibroch irrégulier : « The Piper's Warning to His Master » de la collection Kilberry (1953)

Outre les exemples précédents, les procédés qui mènent à l'asymétrie dans la musique de *Ceol Mor* sont le plus souvent l'itération et l'allongement caudal. Les allongements et écourtements d'un seul temps sont absents, bien qu'il y ait une abondance de points d'orgue, tant dans les airs que dans les variations.

2.3.1.2.3 Les compositions récentes

Plusieurs des musiciens écossais traditionnels d'aujourd'hui puisent dans le riche répertoire accumulé de cette tradition, soit plus de 300 ans de musique transcrite et disponible dans les imprimés, sans compter les disques des 100 dernières années. Toutefois, le répertoire n'a cessé de s'enrichir pendant tout ce temps, car la composition est un aspect fondamental de cette tradition. Les compositions récentes font souvent appel à de la complexité rythmique (p.ex. hémioles fréquentes), surtout chez les joueurs de cornemuse. Cependant, ce jeu rythmique ne se fait jamais en changeant la longueur des sections; le modèle à huit ou seize mesures est universellement respecté dans toutes les formes de musique instrumentale, à quelques exceptions près. Pour en juger, j'ai examiné la collection intitulée « The Nineties Collection; New Scottish Tunes in Traditional Style » (Hardie 1995) qui offre un éventail de compositions dans toutes les formes habituelles. Elle contient 200 pièces par une cinquantaine de compositeurs, dont une section de pièces composées pour la cornemuse. Les seules pièces asymétriques de la collection sont des airs (4 sur 23) et des jigs (2 sur 26). J'en déduis que les musiciens écossais se sentent plus libres de « franchir les limites » du modèle standard dans les airs lents, tout comme nous l'avons vu dans le répertoire plus ancien. Deux des asymétries rencontrées dans ces airs sont fort simples : une paragoge dans « Waltz Air »

de Eddie Maguire, et une double finale dans la section A de « Ambleside » de Freeland Barbour. Par contre, la composition de Andy Thorburn intitulée « Marni Swanson of the Grey Coast » se distingue nettement. Cette pièce enregistrée par une demi-douzaine d'artistes de musique celtique comporte, en plus d'une métrique inusitée en 6/4, un étirement cadentiel final (Figure 94).

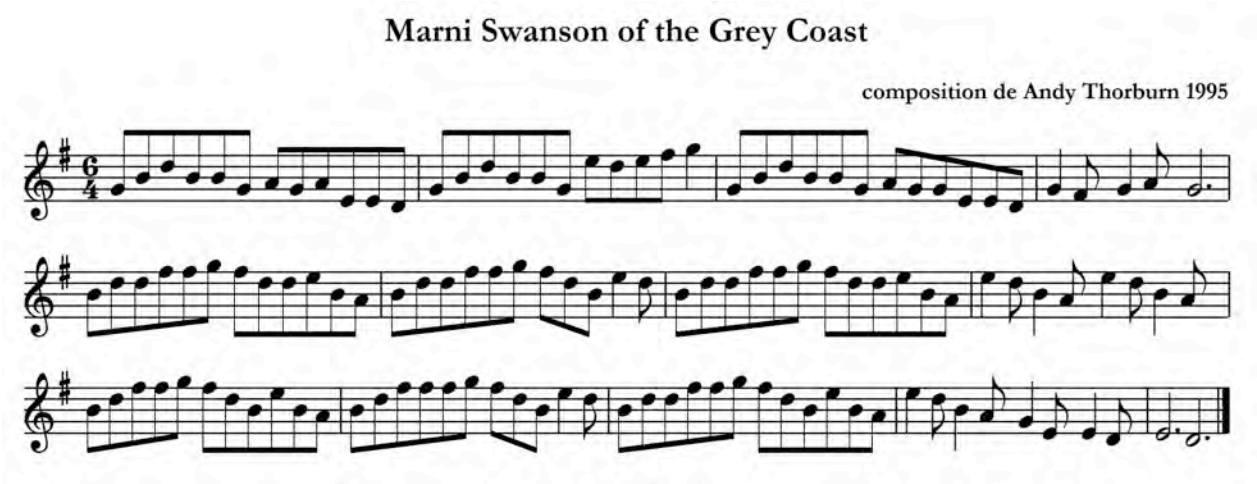


Figure 94 – Exemple d'une composition écossaise asymétrique récente avec allongement cadentiel : « Marni Swanson of the Grey Coast » de Andy Thorburn, de la collection Hardie (1995)

Si l'une des deux jigs asymétriques de la collection « Nineties » comprend simplement une section à douze mesures, l'autre se veut au contraire un jeu métrique délibéré comme en témoigne son titre « Polly Rhythm », un jeu de mot en lui-même. La Figure 95 présente cette pièce inusitée qui brise franchement les conventions. La section A est divisée en segments de 2+2+3+3, la section B en segments de 3+2+3 et la section C en segments de 2+3+2+3.

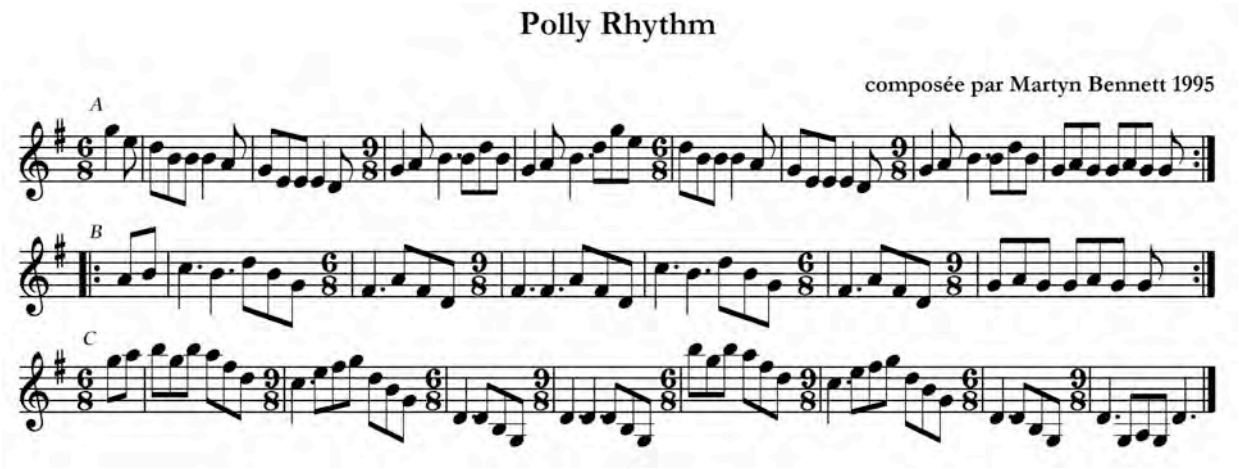


Figure 95 - Exemple d'une composition écossaise asymétrique récente avec alternance métrique : « Polly Rhythm » de Martyn Bennett de la collection Hardie (1995)

Les deux derniers exemples sont atypiques et exceptionnels. De cet aperçu de la musique traditionnelle écossaise, il ressort que les pièces asymétriques y sont très rares. Les quelques exemples donnés font principalement partie du répertoire ancien des Highlands, surtout chanté ou dérivé de chansons, et du *Ceol Mor* de la cornemuse. Quelques cas de pièces asymétriques existent dans le répertoire de contredanse écossaise mais ils restent marginaux. Enfin, les rares exemples relevés dans des compositions modernes n'indiquent pas une tendance particulière en faveur de l'asymétrie. Toutefois, une discussion que j'ai eue à l'automne 2012 avec une jeune musicienne écossaise, Lori Watson, indique que cette tendance serait peut-être en train de changer. Selon elle, la jeune génération de musiciens traditionnels écossais est intéressée à explorer l'asymétrie davantage dans ses compositions. L'avenir nous dira si cette tendance sortira ou non de la marginalité pour intégrer la tradition.

2.3.1.3 Irlande

La musique traditionnelle irlandaise jouit d'une énorme popularité en Irlande et à bien d'autres endroits sur la planète. C'est plutôt dans la seconde moitié du XVIIIe siècle qu'a pris forme cette musique sous l'action de divers facteurs : adoption généralisée du violon, adoption du reel écossais et du hornpipe anglais, perfectionnement de la cornemuse irlandaise, vaste travail des maîtres à danser. Je présenterai d'abord les asymétries dans le répertoire ancien,

puis dans des répertoires particuliers (*set dances* et air lents), et enfin dans le répertoire général de musique de danse.

2.3.1.3.1 Le répertoire du XVIIIe siècle

Dans son article sur les pièces asymétriques de Terre-Neuve, Smith (2007 : 152) a compilé les asymétries qui diffèrent du modèle standard (soit huit ou seize mesures par section) dans le répertoire irlandais publié de 1700 à 1855 en se basant sur l'ouvrage monumental de Fleischmann, « Sources of Traditional Irish Music c. 1600-1855 ». Le Tableau XXXV présente les résultats de son analyse. Ceux-ci appuient l'idée selon laquelle les asymétries, même dans les mélodies de chanson, ont atteint un sommet au milieu du XVIIIe siècle, pour décliner par la suite.

Tableau XXXV – Asymétries dans la musique irlandaise publiée de 1600 à 1855

Période	Pourcentage de pièces asymétriques
Avant 1700	7,5 %
1700-1749	13,4 %
1750-1775	18,9 %
1776-1799	5,7 %
1800-1824	4,9 %
1825-1855	1,7 %

Source : Smith (2007)

Pour avoir une idée plus précise des types d'asymétries dans la musique irlandaise du début du XVIIIe siècle, penchons-nous maintenant sur le répertoire du compositeur le plus connu de cette époque, Turlough O'Carolan (1679-1730). Certaines pièces de ce harpiste itinérant sont encore souvent jouées de nos jours par les musiciens traditionnels irlandais. Il n'est pas rare d'en entendre une ou deux lors d'une session et d'en retrouver une sur un disque qui ne contient autrement que du répertoire de musique de danse. En effet, les pièces de ce compositeur n'étaient pas du tout de la musique de danse à l'origine, même si certaines d'entre elles ont depuis été adaptées pour la danse. Ce sont surtout des pièces à écouter ou des chansons composées en l'honneur de mécènes, ou de membres de leurs familles, qui hébergeaient Carolan. La musique de ce compositeur a été transmise oralement après sa mort, pendant un certain temps, avant d'être transcrite ou publiée. Une partie des asymétries pourrait s'expliquer par l'effet de la transmission orale, mais nous ne le saurons jamais[204]. Je

[204] Une collection d'une partie de la musique de Carolan a été publiée de son vivant, mais il n'existe aucun exemplaire connu de ce document. Comme exemple de variation possible de la structure des pièces de Carolan attribuable à la transmission orale, je signale que le grand collecteur O'Neill donne

vais donc supposer dans l'analyse suivante des asymétries que les compositions de Carolan correspondent bien à ce qui figure dans la partie principale de la collection complète de ses œuvres publiée par O'Sullivan (1958, rééditée en 2001)[205] et ce, malgré l'annexe ajoutée en 2001 par Bonnie Shaljean qui propose des versions différentes de certaines pièces.

Environ le tiers des 213 pièces de la collection comportent deux sections de huit ou seize mesures. Un autre tiers des pièces possède une ou deux sections à six ou douze mesures. Quant au reste, il y en a de toutes sortes : 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 34 et même 42 mesures. Les pièces qui sont le plus près de la musique de danse sont des 6/8, et plusieurs de celles-ci ont une structure de douze mesures. Il s'agit souvent de très longues phrases, semblable à celles de la musique savante d'Europe de la même époque, qui a d'ailleurs inspiré Carolan[206]. Les sections à douze mesures peuvent en général être divisées en sections de 2 x 6 ou 3 x 4 mesures. Les sections à dix mesures sont souvent obtenues par les mêmes procédés que dans les pièces de contredanse anglaise, soit la queue ou la double finale. Il est plutôt difficile d'analyser en détail les procédés utilisés dans les pièces avec d'autres longueurs de section. Souvent dans cette musique irlandaise de harpe, il y a de longs passages ascendants et descendants qui répètent des motifs élaborés afin de démontrer l'agilité du harpiste, sans vraiment tenir compte de la régularité de la structure. Fait à remarquer, les pièces de Carolan que l'on entend de nos jours sont surtout celles qui ont des sections de 8 ou 16 mesures.

La Figure 96 présente l'une des pièces asymétriques les plus connues de Carolan, « Loftus Jones ». Sans la queue qui ajoute une mesure finale, on pourrait penser que l'on a affaire dans la section A à une structure régulière de seize mesures. Cependant, en y regardant de plus près, on voit qu'elle est faite de la somme de petits segments bien découpés : 3 + 4 + 3 + 4 + 3 = 17 mesures. La section B donne lieu à trois segments de huit mesures chacun où l'on voit les longs passages d'arpèges, de tierces et de pédales typiques de la musique de harpe. Selon mon analyse, les asymétries étaient donc fréquentes dans la musique de Carolan,

---

trois versions de « Planxty Toby Peyton » (O'Neill 1910 : 84). L'une compte des sections de dix mesures, les deux autres de douze mesures.

[205] Ce dernier affirme en page 85 n'avoir apporté que des changements mineurs aux sources consultées, par exemple, en adaptant la mélodie au texte lorsqu'il existe des paroles sur les mélodies.

[206] C'était l'époque de la mode italienne en Europe occidentale, et Carolan mariait souvent la tradition ancienne de harpe irlandaise et le goût du jour pour plaire à ses patrons.

probablement parce qu'il s'agissait de musique à écouter et de chansons, que l'époque y était favorable et que l'instrument s'y prêtait.

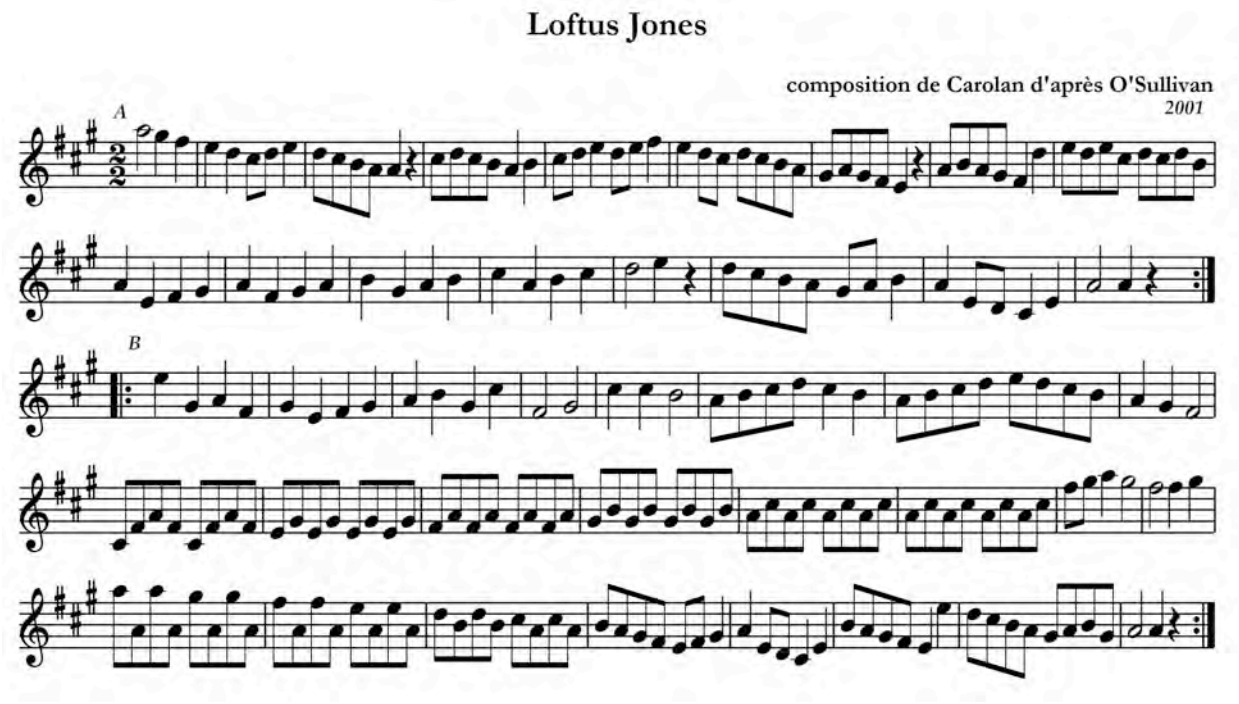


Figure 96 – Exemple de pièce asymétrique dans la musique du harpiste irlandais du XVIIIe siècle Turlough O'Carolan : « Loftus Jones »

2.3.1.3.2 Les répertoires particuliers

2.3.1.3.2.1 Le répertoire de set dances

Dans le répertoire de musique traditionnelle irlandaise pour la danse, les *set dances* sont les pièces où l'on retrouve le plus d'asymétries. Les *set dances* sont des danses de pas solos fort élaborées qui servent à démontrer, souvent en compétition, les capacités du danseur et, indirectement, celles de son professeur de danse. Comme en témoignent certains de leurs titres (p.ex. « Bonaparte's Retreat »), elles datent pour la plupart de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle, soit la grande époque des maîtres à danser itinérants. De nos jours, ce type de danse est exécuté surtout par des jeunes filles qui s'affrontent lors de compétitions appelées « Feis » en Irlande, en Grande-Bretagne et un peu partout en Amérique du Nord ou même ailleurs. Chaque école ou professeur peut développer sa propre version de chacune des danses mais elles comportent tout de même des routines semblables et, surtout, elles doivent parfaitement épouser les phrases musicales de la mélodie. Un musicien doit

absolument maîtriser les mélodies fixes des 31 *set dances* officielles[207] en vue d'obtenir l'accréditation nécessaire pour jouer lors des compétitions. Le Tableau XXXVI regroupe les pièces de ce corpus selon leur structure et la longueur en nombre de temps de leurs sections.

Tableau XXXVI – Structure et longueur des sections des pièces de *set dances* irlandais

Longueur section A	Longueur section B	Structure[1]	Titres	Nom -bre
16 x 2	16 x 2	2 (AA') + 2(BA')	Planxty Davis, Downfall of Paris	2
8 x 2	16 x 2	AABB	Miss Brown's Fancy, King of the Fairies	2
8 x 2	16 x 2	AABABA	The Garden of Daisies, The Humors of Bandon, The Orange Rogue,	3
8 x 2	16 x 2	2(AA')+ 2(BB'BA')	The Rambling Rake, Hurry the Jug	2
8 x 2	(6+8) x 2	AABABA	The Hurling Boys, The Jockey to the Fair, The Job of Journeywork, St. Patrick's Day, Rub the Bag, Youghal Harbor	6
8 x 2	12 x 2	2(AA') + 2(BA') ou 2A + 2(BB'B') ou 2(AA') + 2(BB'A')	The Hunt, The Piper in the Meadow Straying, Madame Bonaparte, Rodney's Glory	5
8 x 2	(12+8) x 2	AABABA	Bonaparte's Retreat, The Lodge Road	2
8 x 2	24 x 2	AABBCBBC	Kilkenny Races	1
16 x 2	20 x 2	2(AA) + 2(BB'B'A)	The Three Sea Captains	1
12 x 2	12 x 2	2(AA') + 2(BA')	Ace and Deuce of Pipering	1
6 x 2	12 x 2	2(AA')+ 2(BA'BA')	The White Blanket	1
12 x 2	16 x 2		Planxty Drury	1
(3x4) x 2	(2x6) x 2	Alternance9/8-6/8	Is the Big Man Within?	1
2(5 temps)	2(10 temps)	ABB	Blackthorn Stick, The Funny tailor	2
(8+7) x 2	(8+15+7) x 2	2(AA') + 2(BB'A')	The Blackbird	1
Total				31

[1] La section ou partie de section qui sert d'introduction avant l'entrée du danseur est aussi normalisée pour chacune des *set dances*, mais je n'en tiens pas compte ici.

On constate que la plupart des mélodies de *set dances* sont construites sur un modèle ABABA ou une variante de ce modèle. Seules neuf d'entre elles comportent deux sections à huit ou à seize mesures. Une dizaine contient une section de six, douze ou 24 mesures. Cependant, le modèle le plus fréquent dans tout le corpus est celui d'une pièce avec une section A de huit mesures et une section B de 14 mesures divisées en 6+8. Comme exemple de ce modèle, la Figure 97 présente « St. Patrick's Day », une mélodie très connue, même en dehors du milieu de la danse de compétition. Les six premières mesures de la deuxième section sont ici constituées du terçage d'un segment mélodique de deux mesures, ce qui rappelle le cycle ternaire parfois observé dans la tradition musicale québécoise.

[207] Le répertoire irlandais comprend quelques *set dances* autres que ces 31 pièces officielles, mais je ne les présente pas ici.

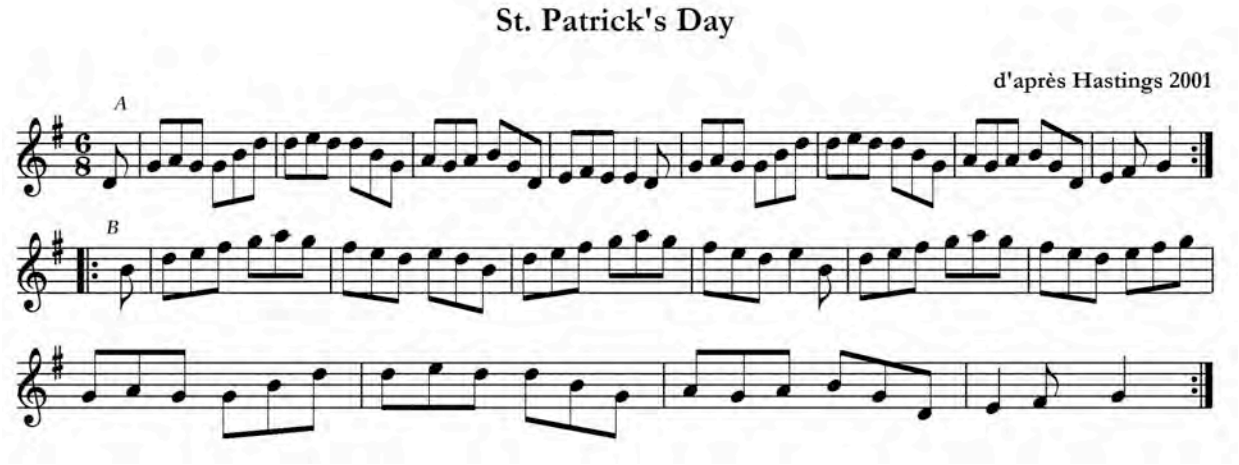


Figure 97 – Exemple de *set dance* irlandaise asymétrique : « St. Patrick's Day » de la collection Hastings (2001)

Les trois dernières lignes du Tableau XXXVI présentent les cas de *set dances* les plus inusitées. « Is the Big Man Within? » comporte une alternance métrique de ternaire à division ternaire (9/8) à binaire à division ternaire (6/8) entre ses deux sections. Deux autres pièces exhibent un découpage métrique en cinq temps. La Figure 98 présente ma retranscription de « The Blackthorn Stick ». Dans les versions publiées de cette pièce, on ignore la division en cinq temps de la phrase musicale, qui est pourtant évidente, et on préfère noter la mélodie avec des groupes de cinq mesures de deux temps. Cette pièce est construite en palindrome où les deux mesures de la première ligne sont interverties dans les deuxième et troisième lignes.

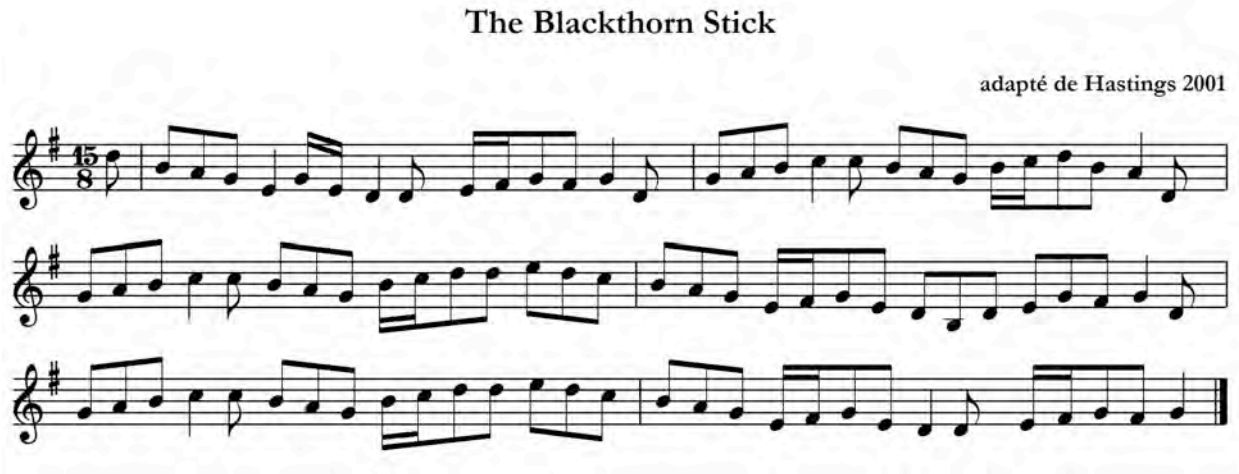


Figure 98 – Exemple de *set dance* irlandaise pentamétrique : « The Blackthorn Stick » de la collection Hastings (2001)

La fixité actuelle des airs de *set dances* nécessaire à la compétition n'a peut-être pas toujours été présente. Il est permis de penser qu'à une certaine époque, certaines de ces pièces avaient une structure flexible selon le maître à danser. Ainsi, la *set dance* « Humors of Bandon » qui comporte toujours huit mesures aujourd'hui avait été publiée avec deux sections de dix mesures sous le titre de « Humors of Listivain » dans le troisième volume de « Aird's Selection of Scotch , English, Irish and Foreign Airs », en 1788.

2.3.1.3.2.2 Le répertoire d'airs lents

Lorsque Frank Roche a publié sa collection de musique traditionnelle irlandaise en 1909, il a vanté en introduction, la régularité de la structure des pièces qu'il a collectées dans différentes régions d'Irlande :

> « The regular structures of our melodies deserve to be noted. Small as many of our melodies are, they are structurally perfect, exhibiting that symmetry and regularity which we look for in all classical forms » (Roche 1909, réédition 1982)

Dans les trois volumes de sa collection, la musique de danse est tout à fait conforme à cette symétrie annoncée. Je n'ai trouvé qu'une seule exception, soit la marche « Molly Tierney » dans le volume 2, n° 353, qui contient trois sections de 12 mesures et dont la première section exhibe une imparité rythmique de 5+7. Par contre, Roche a transcrit un grand nombre de *slow airs* (airs lents), soit des mélodies de chanson dont les paroles, souvent en gaélique, ont parfois été perdues. Les chanteurs traditionnels n'accentuent pas la métrique pour chanter ces airs, ni les musiciens d'ailleurs lorsqu'ils les jouent sur leurs instruments. Ils paraissent en général avoir un caractère de liberté rythmique et métrique qui cache en fait des structures assez régulières mais parfois asymétriques. La collection de Roche compte ainsi des airs lents à une ou deux sections ayant 6, 7, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20 ou 22 mesures. Roche a sans doute eu beaucoup de difficulté à imposer un moule rythmique et métrique à certaines de ces mélodies. D'ailleurs, les points d'orgue et les mélismes notés abondent et laissent planer un doute sur la justesse des transcriptions d'un point de vue rythmique. La Figure 99 donne l'exemple d'un air lent asymétrique en ¾, « Lovely Sally », avec la mention « *animated* » dans la collection (n° 55 du volume 1), ce qui suggère à l'interprète un respect assez fidèle du rythme et de la métrique. L'air qui occupe 14 mesures se divise en quatre segments mélodiques en palindrome de la façon suivante : 3+4+4+3 ou ABBA.

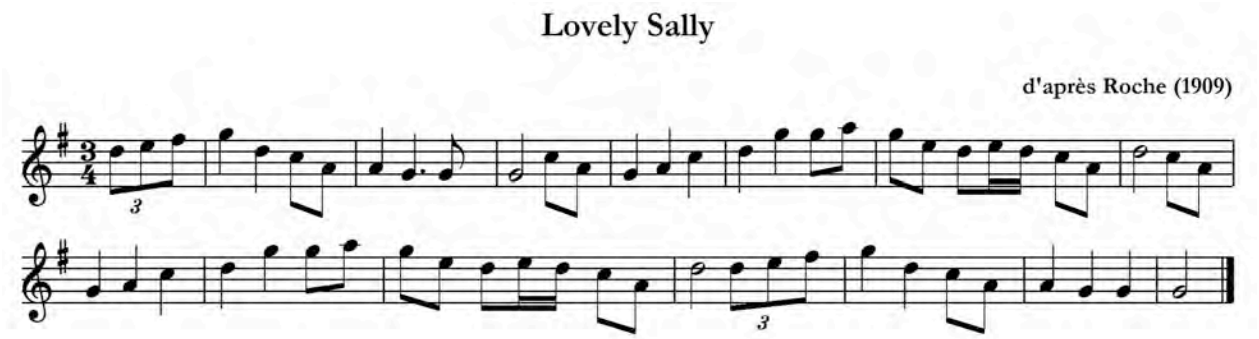


Figure 99 – Exemple de slow air irlandais asymétrique avec palindrome : « Lovely Sally » de la collection Roche (1909)

D'autres airs lents présentent une métrique inusitée. Ainsi, dans le troisième volume de la collection, Roche a noté le slow air « The Banks of the Barrow » en métrique de 5/4 et il conserve cette même métrique tout au long de la mélodie et des variations.

Bien qu'ils constituent des répertoires particuliers dans la musique traditionnelle irlandaise, les *set dances*, les *slow airs* et les pièces de Carolan partagent des traits d'asymétrie et un certain caractère irlandais difficile à décrire avec précision. Il apparaît tout de même que les pièces asymétriques de ces parties du répertoire irlandais ont peu à voir avec celles que l'on retrouve dans la musique traditionnelle du Québec, même si quelques-uns des mêmes procédés sont parfois employés.

2.3.1.3.3 Le répertoire général

2.3.1.3.3.1 Asymétries et manuscrits

Il est difficile de juger si les manuscrits de musiciens irlandais comportent autant d'asymétries que ceux des musiciens anglais des XVIIIe et XIXe siècles, car peu de ces manuscrits sont facilement accessibles en version originale. Quand ils ont fait l'objet d'une publication, la plume éditoriale a souvent masqué ce qui était jugé comme des erreurs. Par exemple, Hugh Shields, dans sa publication des manuscrits de James Goodman (1828-1896) datant du milieu du XIXe siècle, porte le jugement suivant sur les « irrégularités » retrouvées dans ceux-ci :

> « His [James Goodman's] standard of music literacy was good, but, like many literate people, he was inclined at times to be careless about the obvious. As did his near contemporaries who wrote down music from unwritten sources, he sought in general to produce melodies that reflected a time signature, at least in the counting of note values. How far this intention is observed may best be checked in fast tunes calling for strict metre. These include a large part of the instrumental repertory, but a small number of

> songs. We find in the dance music, with its strict tempo, cases requiring emendation. Irregularities occur in the text, at such places as the varying cadences of repeated phrases, or where crotchet rests are confused with quaver rests. These and other irregularities also occur in songs and slow airs: bars contain an 'extra' beat or one too 'few';...The value of his irregularities is uncertain, but in the songs and airs I have usually let them stand for their suggestion of musical sensitivity in the collector : an observer ahead of his century? » (Shields 1998 : xxix)

Pour Shields, les asymétries retrouvées dans les manuscrits s'expliquent donc par des erreurs commises par le collecteur dans le cas des airs de danse, mais par une subtilité de transcription dans le cas des airs de chansons ou airs lents. Difficile de dire s'il a tort ou raison. Si dans le cas des airs lents, Shields a fourni une liste des asymétries au lecteur, dans le cas des airs de danse, il n'indique pas où se situaient les temps manquants ou supplémentaires, puisqu'il a délibérément effectué des corrections en fonction d'un modèle standard à huit ou seize temps.

2.3.1.3.3.2 Les danses de figures

Dans le répertoire de danses de figures appelées indifféremment *long dances* ou *ceili dances*, les musiciens peuvent de nos jours utiliser toujours les mêmes pièces ou les varier, car elles sont interchangeables. En effet, contrairement à la contredanse anglaise, toutes ces danses nécessitent des pièces fondées sur le modèle régulier à huit ou seize temps (ou à 12 temps dans le cas des slip jigs en 9/8). Le choix des pièces à utiliser par le ou les musiciens se fait plutôt sur la forme à utiliser, reels ou 6/8, que sur des pièces précises. Certaines pièces doivent être évitées quand les accents métriques ne sont pas assez clairs ou que la fin de leurs phrases musicales est mal définie; il s'agit alors d'un choix esthétique fait par les musiciens qui doivent privilégier les pièces les mieux dansables. Les pièces utilisées pour danser les « sets »[208], une forme de quadrille, sont toutes très carrées. Dans ce cas, il s'agit surtout de polkas ou de 6/8 rapides et, encore une fois, elles sont interchangeables. La seule asymétrie possible dans cette musique de danse de figures irlandaise est un terçage de section occasionnel pour faire en sorte que tous les groupes de danseurs reprennent le début de la danse au même moment correspondant à un changement de pièce.

2.3.1.3.3.3 Les asymétries sur disque

Malgré une apparente hégémonie des airs à danser parfaitement symétriques du répertoire général irlandais, il existe tout de même quelques exemples épars d'enregistrements de

[208] À ne pas confondre avec les *set dances* dont il a été question précédemment. Il s'agit d'une anglicisation ou plutôt d'une corruption du terme français « suite de quadrilles ».

musiciens jouant des pièces ou des versions de pièces qui contiennent des éléments d'asymétries. Ces exemples demeurent somme toute, marginaux parmi les milliers de pièces et d'enregistrements de musique irlandaise. Le Tableau XXXVII dresse une liste de divers enregistrements commerciaux de telles pièces et des types d'asymétries rencontrées. Je ne donne ici que le nom du premier interprète connu de la pièce ou de la version asymétrique de la pièce. En effet, certaines de ces pièces ont été enregistrées par un grand nombre d'artistes. Par exemple, « John Doherty's Reel » se retrouve sur une quarantaine de disques, d'après le site Web « The session ».

Tableau XXXVII– Asymétries dans le répertoire général de musique irlandaise sur disque

Titre de la pièce	Élément d'asymétrie	Interprète/source/région
John Doherty's reel *	Paragoge médiale de un temps dans la section A.	John Doherty (Donegal)
The Boyne Hunt	Asymétrie facultative (écourtement de un temps à la reprise)	John Doherty (Donegal)
The Silver Slipper *	Section A = 2 (6 x 2) Section B = 2 (3 x 4)	John Doherty (Donegal)
The King of the Pipers	Pause sur degré fort dans la section B.	John Doherty (Donegal)
An Chuilfhionn March	Adaptation en marche d'un air lent. Alternance de binaire et de ternaire.	John Doherty (Donegal)
My Love is in America	Paragoge médiale de un temps dans la section A.	Con Cassidy (Donegal)
The Old Oak tree	Ordre de reprise des sections particulier : AABBAABBCCAABB.	Micky Doherty (Donegal)
The O'Connor Donn's Reel*	Imparité rythmique dans la section B.	Cathal McConnell (Fermanagh)
Guns of the Magnificent Seven*	Écourtement initial dans la section C.	Composition de Fintan McManus (Fermanagh)
Jackson's return from Dover (ou Connie the Soldier)	Itération des mesures 1 et 2 donnant 10 temps dans la section A.	John Rea (Belfast)
The Corry Boys (ou The Hare's Paw)	Étirement cadentiel final de un temps dans la section A.	John McKenna (Leitrim)
Larry Redican's no. 2*	Imparité rythmique dans la section A.	Larry Redican (Dublin)
The Cat that Ate the Candle	Pause sur degré fort dans le second segment de la section B.	Tommy Reck (Wexford)
Top it Off	Allongement médial et final d'un temps.	Tommy Potts (Wexford)

* Les pièces marquées d'un astérisque n'existent qu'en version asymétrique.

Dans ces exemples du répertoire général, on reconnaît les mêmes procédés d'asymétrie que dans le répertoire québécois. De plus, les allongements ou écourtements d'un seul temps semblent plus fréquents que dans le répertoire de *set dances*. Un autre élément qui ressort du Tableau XXXVII est la prépondérance de musiciens du nord de l'Irlande, en particulier du

Donegal, et du musicien John Doherty (1900-1980). Celui-ci était un « tinker », un gitan, probablement le dernier violoneux-ferblantier itinérant d'Irlande[209]. Certains[210] pensent que pour Doherty et d'autres violoneux du Donegal, l'insertion d'asymétries constituait une façon délibérée de taquiner les danseurs, mais Neff (2008), auteur d'un article fouillé sur l'esthétique de Doherty au violon, pense qu'il s'agit plutôt d'une façon de rendre les pièces intéressantes et surprenantes à des auditeurs parfaitement familiers avec ces pièces dans une tradition de jeu destinée autant à l'écoute qu'à la danse. Quoiqu'il en soit, le style de John Doherty était singulier. Sa grande maîtrise de l'instrument, son style très ornementé et sa réputation nationale font en sorte que nul ne remet en question l'aspect délibéré des asymétries dans son répertoire.

Tommy Potts (1912-1988), interprète d'une version asymétrique de la slip jig « Top it Off », était un musicien doté d'une grande créativité. Sur l'album qu'il a enregistré dans les années 1970, il prend des pièces standard du répertoire irlandais et invente ses propres variations, jouant non seulement avec les couleurs (influences jazz et classique) mais aussi parfois avec la symétrie des pièces. Souvent, il improvisait ses variations. O' Suilleabhain (1987), dans la thèse qu'il a écrite sur ce musicien[211], le compare au harpiste du XVIIIe siècle, Turlough O'Carolan. Pour d'autres, Potts « *may have breached the limits of acceptable innovation in traditional music forms* » (Sommer-Smith 1999). Tout comme dans le cas de Doherty, nous avons affaire dans le cas de Potts à un style fortement idiosyncrasique, le style de musicien soliste qui privilégie la musique à écouter plus que la musique à danser.

Selon un proche du compositeur qui écrit sous le surnom de « Longnote », Fintan McManus a composé « The Guns of the Magnificent Seven » dans un esprit ludique, dans le but d'attirer l'attention ou d'embêter d'autres musiciens en cours de session, particulièrement les percussionnistes et les accompagnateurs. Voici en appui un extrait d'un fil de discussion en ligne du site « The Session » :

---

[209] Comme dans le cas de l'Angleterre, il existe un lien possible en Irlande entre les musiciens itinérants et les asymétries. La famille Rainey, des gitans irlandais du comté Galway, ont enregistré en 1956 des airs connus mais en version asymétriques (voir www.pavee.ie).
[210] Quelques discussions en ligne existent sur le sujet, mais il est rarement possible d'identifier l'auteur du commentaire en raison de l'emploi de pseudonymes. L'information ne peut donc être vérifiée.
[211] O' Suilleabhain, Michael. 1987. « Innovation and Tradition in the music of Tommy Potts ». Thèse de doctorat, Queen's University Belfast.

« Re: guns of the magnificent seven
Oh aye, we had lots of fun with this tune in the old days when nobody played it except those of us who knew Fintan and had learned it from him. It was always a good laugh to watch what it did to unsuspecting accompanists. It caught them all no matter how good they were. More fun was to be had at melody players' expense by slipping in a extra few notes at the end of the first part of "Rolling in the Ryegrass".
Posted on January 12th 2003 by LongNote »

Les exemples précédents peuvent laisser croire que les asymétries sont l'œuvre de marginaux ou de fortes personnalités dans la tradition musicale irlandaise, à l'exception des répertoires particuliers de *set dances* et d'airs lents. Des pièces asymétriques font pourtant partie du répertoire de musiciens moins en vue. Par exemple, le flûtiste renommé Matt Molloy a appris dans sa jeunesse des frères McDonagh du comté de Sligo les deux jigs présentées à la Figure 100. La première viendrait du répertoire d'un joueur de cornemuse itinérant. L'écourtement initial de la section A du premier 6/8 et l'allongement médial de la section B du second sont inusités dans le répertoire irlandais mais n'ont pas ici comme fonction de surprendre; ces pièces étaient utilisées pour la danse, probablement pour des quadrilles.

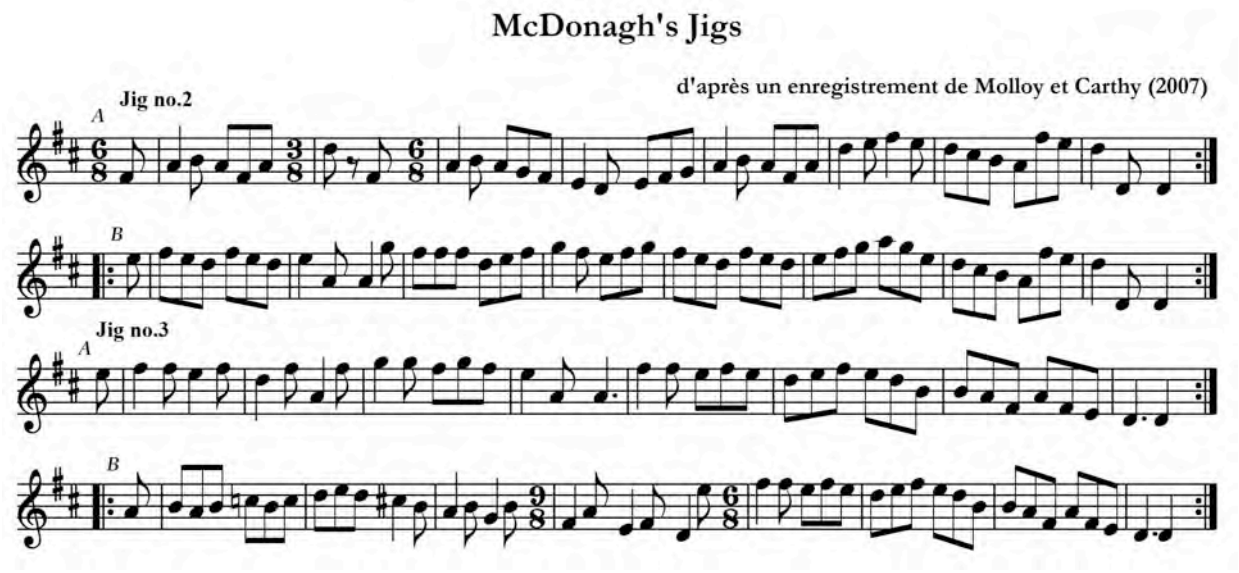


Figure 100– Exemples de pièces asymétriques dans le répertoire général de musique de danse irlandaise: « McDonagh's Jigs »

Se pourrait-il que l'asymétrie ait été plus présente dans le répertoire général de musique de danse il n'y a pas si longtemps en Irlande et que, sous l'influence de collections, comme celle

d'O'Neill, ou d'enregistrements de grands violoneux, comme ceux de Michael Coleman, elle ait peu à peu été reléguée aux oubliettes? C'est ce que pense le flûtiste Grey Larsen de l'Indiana avec qui j'ai discuté de la chose. Celui-ci a commencé à jouer de la musique irlandaise dans les années 1970 au contact d'un accordéoniste irlandais émigré aux États-Unis. Or, ce musicien, Michael J. Kennedy (1900-1978), comptait plusieurs pièces asymétriques à son répertoire. De même, les musiciens de la famille Corrigan de Shannon, au nord de la ville de Québec, jouent des airs de danse irlandais fort connus mais en version asymétrique. Ces airs sont-ils devenus asymétriques sous l'influence de musiciens nord-américains de leur entourage ou est-ce que ce sont des versions asymétriques qu'ils ont conservées depuis l'arrivée de leurs ancêtres au XIXe siècle? Le fait est que, dans le répertoire général de la tradition musicale irlandaise actuelle, l'asymétrie demeure extrêmement marginale. Il s'agit d'une avenue de recherche fort intéressante pour qui voudrait l'explorer. Je vais conclure cette partie sur l'Irlande avec les paroles que j'aie recueillies en mai 2010 d'un jeune et brillant musicien du Donegal, Martin Tourish, qui voit dans les asymétries la prochaine révolution dans la musique traditionnelle irlandaise : « *Breaking the eight bar structure is the next step* ».

Avant de passer à la musique française, il m'apparaît essentiel de faire le point sur les pièces asymétriques en Irlande et en Grande-Bretagne. Deux positions contrastantes se dégagent au sujet des asymétries. D'une part, plusieurs éléments d'asymétries provenant de périodes anciennes survivent dans des répertoires particuliers toujours actuels : les pièces de musique de contredanse en Angleterre; les chants rythmés et le *Ceol Mor* en Écosse; les *set dances* et les airs lents en Irlande. Les asymétries fixes et liées à ces répertoires ne sont pas remises en question dans ces traditions; elles doivent leur survie à ces corpus bien définis. D'autre part, les asymétries dans le répertoire général de musique traditionnelle restent rares et marginales dans ces contrées de nos jours, bien que manuscrits et enregistrements indiquent qu'elles aient pu être plus fréquentes dans le passé. Elles sont alors souvent attribuables à l'idiosyncrasie, à un élément de marginalité du musicien lui-même : forte personnalité, itinérance, etc. Elles semblent néanmoins gagner en faveur chez certains musiciens actuels, question d'explorer de nouvelles avenues ou de briser les règles établies, voire de surprendre ou de taquiner des collègues musiciens. Si on peut trouver des procédés semblables à ceux du répertoire d'Irlande et de Grande-Bretagne dans la musique traditionnelle québécoise, il en existe d'autres qui ne s'y retrouvent pas (p.ex. le palindrome), du moins dans le répertoire instrumental. De plus, les asymétries des répertoires particuliers viennent le plus souvent en

nombres pairs alors que les asymétries syntaxiques de la musique québécoise sont souvent en valeurs de un seul temps. Ce qui se remarque le plus cependant, c'est la grande fréquence et l'importante diversité des procédés employés dans les pièces asymétriques du répertoire québécois par rapport à celles des traditions d'Irlande et de Grande-Bretagne. Voyons maintenant si ce trait particulier des airs québécois n'aurait pas quelque parenté avec les airs de la France.

2.3.1.4 France

La musique et la danse traditionnelles françaises d'aujourd'hui sont le reflet des répertoires qui ont été retenus au cours de l'histoire dans les différentes régions de ce pays. Certaines régions, comme la Bretagne et le centre (Berri, Auvergne), ont su garder des traditions musicales riches, fortes, anciennes et distinctes, tout en les actualisant. D'autres ont par contre vu s'effriter irrémédiablement leur patrimoine musical traditionnel, notamment après la Grande Guerre mondiale. Avec le mouvement « folk » des années 1960 et 1970, il y eut cependant des collectes, de la composition et, surtout, la naissance des bals folks et des festivals pan régionaux, comme celui de Saint-Chartier (Indre). Un bal folk contemporain peut comprendre un mélange de musique de danse du centre de la France (p.ex. des bourrées), de musique ancienne (p.ex. le « Branle des chevaux »), de musique bretonne (p.ex. un an dro), auxquelles s'ajoutent une abondance de danses de couple populaires depuis le XIXe siècle (p.ex. polkas, scottish, mazurkas et valses) et parfois, un rondeau ou une farandole plus typique du sud de la France. Pour donner un aperçu de la présence de pièces asymétriques dans le répertoire français, je vais examiner ses différentes composantes, en commençant par reculer un peu plus loin dans l'histoire que je ne l'ai fait pour la Grande-Bretagne et l'Irlande.

2.3.1.4.1 Les répertoires historiques

2.3.1.4.1.1 Les danses de la Renaissance

La Renaissance française offre plusieurs exemples de pièces de danse asymétriques. Même s'il s'agit surtout de danses de pas plutôt que de danses de figure, la longueur des sections a son importance car elle épouse la séquence des pas. « L'orchésographie » de Thoinot Arbeau (1589)[212] constitue un document clé pour connaître les danses de l'époque et la musique qui l'accompagnait. Environ les deux tiers des 46 pièces présentées par Arbeau avec leurs pas de danse ont des structures faites de sections de quatre mesures répétées une seule fois. On voit donc que le modèle à huit mesures dominait déjà dans la musique de danse

[212] Disponible en ligne à : http://graner.net/nicolas/arbeau/.

en France il y a plus de 400 ans. Arbeau présente des répertoires particuliers de branles, soit les branles coupés, les branles régionaux et les branles morgués, qui recèlent toutefois des asymétries. Il précise au sujet des branles coupés :

> « De tous les branles cy dessuz comme d'une source sont derivez & emannez certains branles composez, & entremeslez de doubles, de simples, de piedz en lair, de piedz joinctz & saultz quelquesfois variez par intercalation de mesures diverses, pesantes ou legieres, selon que bon a semblé aux compositeurs & inventeurs. Les joueurs distrumentz les appellent branles de Champagne couppez ». (Arbeau 1589)

Les termes de mesures légères et pesantes sont peu clairs dans le contexte où Arbeau les emploient mais ils réfèrent probablement à l'alternance de métriques binaire et ternaire dans ce type de danse. Plus loin, Arbeau met en garde son élève Alcion à propos de ces branles :

> « Ce pendant je vous advertiray, que si voulés bien dancer ces branles couppés, il vous fault sçavoir les airs par cœur, & les chanter en vostre esprit avec le violon. » (Arbeau 1589)

En effet, la structure mélodique et les pas étaient particuliers à chacun de ces branles populaires auprès de la jeunesse, ce qui exigeait plus d'attention de la part du danseur. Parmi les branles coupés, si « Cassandre » et le « Branle de la guerre » présentent la structure musicale habituelle, en dépit de pas inhabituels, « Charlotte » et « Aridan » ressortent en raison de leur structure atypique. « Charlotte » se prête à un découpage de (8+4)+8+(8+4)+8 dans la section A et de (8+4)+(6+4)+(6+4)+8 dans la section B. « Aridan », présenté à la Figure 101, possède une section A de 14 temps. Mélodiquement, la troisième ligne, qui totalise 20 temps, semble comporter un aparté, une expansion de six temps du si de la première ligne, tandis que la fin de la dernière ligne présente une compression de la finale commune à la première et à la troisième ligne.

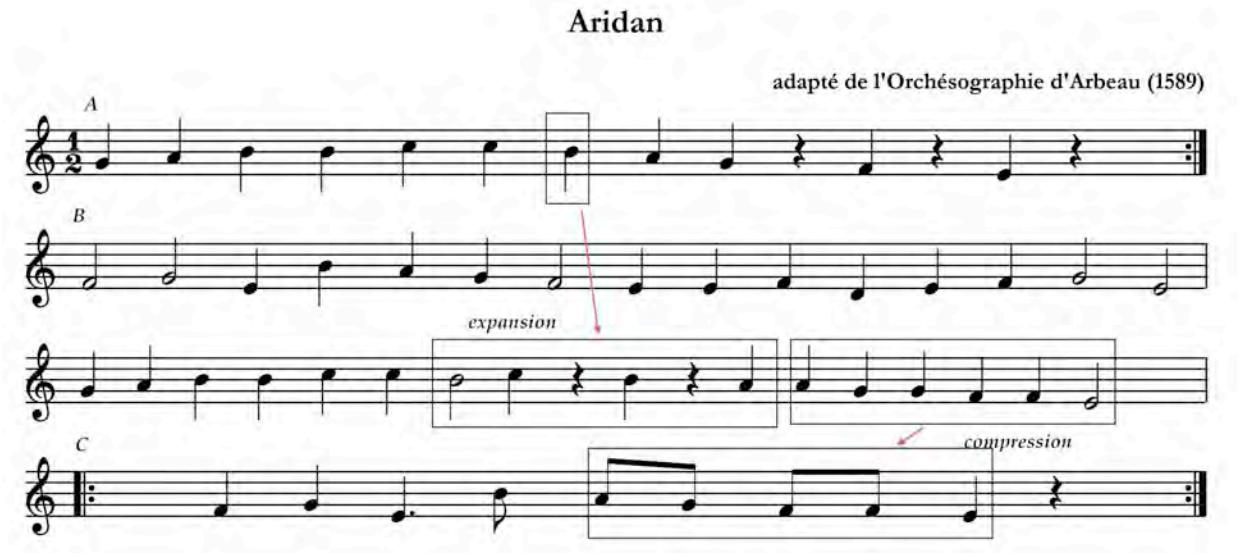


Figure 101 – Exemple d'un branle coupé asymétrique du XVIe siècle français : « Aridan » de la collection Arbeau (1589)

Parmi les branles régionaux et les branles morgués, on observe différents regroupements ternaires dans le « Branle de Poitou » (2 x (3 x 3)) et dans le « Branle d'Écosse » (2 x (2 x 3)). Le « Triory » de Bretagne contient une seule section de 14 temps qui se divise difficilement autrement, à tel point qu'Arbeau n'a pas spécifié de métrique pour cette pièce. Le « Branle de Malte », présenté à la Figure 102, comporte une imparité rythmique dans la seconde mesure de la section B que je qualifierais de cachée. En effet, elle ne devient visible qu'à la lecture de la description des pas faite par l'auteur et non dans la ligne mélodique, laquelle pourrait aussi bien se diviser en 2 x 6 qu'en 3 x 4, alors qu'elle est réellement divisée en segments de 4 + 3 + 5.

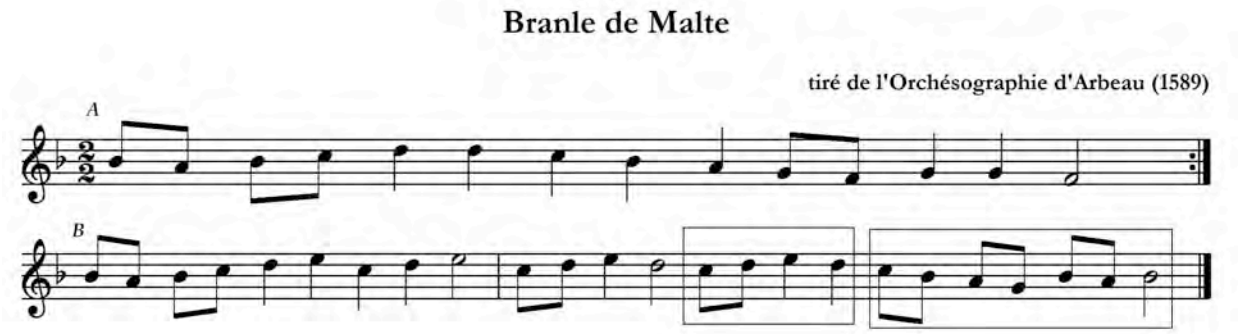


Figure 102 – Exemple d'imparité rythmique cachée dans un branle morgué du XVIe siècle français : le « Branle de Malte » de la collection Arbeau (1589)

Même si Arbeau n'en donne pas d'exemples, les branles doubles comprenaient souvent des sections à douze mesures dans les recueils de mélodies de l'époque (p.ex. le « Branle commun » de Pierre Attaignant). Selon Dolmetsch (1975 : 56), cette structure de douze mesures permettait au cortège de danseurs de se déplacer peu à peu dans le lieu de danse plutôt que de faire du sur place ou de grands déplacements, ce qui aurait été le cas avec des sections à huit ou seize mesures respectivement.

Outre les divers branles, les autres danses populaires à l'époque faisaient partie de la catégorie des basses danses. D'une grande diversité, ces danses de couple (où les couples se touchaient peu ou pas) étaient populaires partout en Europe, surtout dans les milieux nobles et bourgeois. Certaines comportaient des asymétries. Ainsi, une gaillarde présentée par Arbeau comporte deux sections de sept mesures. La danse nommée allemande a longtemps été une combinaison de 2/4 et de 3/4 avant de passer à une forme à 3/4 au XVIIIe siècle (Conté 1974 : 47). De même, les chants dansés de l'époque comportent souvent des asymétries. Ce bref survol des danses de la Renaissance indique tout de même, dès cette lointaine époque, une dominance du modèle standard à huit mesures.

2.3.1.4.1.2 Le répertoire de contredanse du XVIIIe siècle

Les branles et les basses danses ont perdu de leur éclat dans les classes aisées au cours du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle, laissant place peu à peu au menuet et surtout, à la contredanse. Les premières contredanses françaises datent de la fin du XVIIe siècle. Si elles reposaient principalement sur de courts airs de chansons au début, au fur et à mesure de l'évolution du genre, les mélodies deviendront de plus en plus longues avec des nombres de mesures totalisant souvent 24, 30, 32, 34, 48 ou 64 mesures pour l'ensemble de la danse (Guilcher 1969 : 137). Plusieurs contredanses ont alors des sections avec douze mesures et d'autres asymétries. Dans tous les cas, les figures de la danse et la mélodie s'épousent parfaitement, comme le veut ce genre de danse. Le Tableau XXXVIII présente une compilation des longueurs de section autres que les huit mesures habituelles ainsi que des procédés d'asymétries retrouvées dans les douze cahiers de contredanse publiés par Landrin de 1750 à 1768 sous le titre de « Potpourri françois des contre-danse ancienne tel qu'il se danse chez la Reine »[213].

[213] Disponible en ligne sur le site Web de la Library of Congress des États-Unis : http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+245).

Sur les 108 pièces contenues dans les cahiers, on en retrouve 26 qui comportent une ou des sections différentes de huit mesures, soit environ le quart du contenu. Comme dans la contredanse anglaise à la même époque, les sections à six ou douze mesures sont les plus fréquentes alternatives au modèle à huit mesures. Ces douze mesures sont le plus souvent divisées en trois segments de quatre mesures différents (p.ex. abc) mais elles peuvent aussi être constituées d'un segment de quatre mesures répété une fois, suivi d'un autre segment (p.ex. aab). Les procédés retrouvés dans les sections à dix mesures sont divers. La double finale, un procédé souvent observé dans la contredanse anglaise comme nous l'avons vu précédemment, n'apparait ici que dans la pièce « Les petites faveurs ». L'itération par groupe de deux mesures est par contre un procédé fréquemment observé dans ces mélodies de contredanse française; il rappelle sans doute sa présence dans l'archétype du genre, la pièce appelée « Le cotillon ». Cependant, ce procédé ne mène pas toujours à l'asymétrie. Enfin l'alternance métrique n'apparaît qu'une seule fois dans les cahiers de Landrin.

Tableau XXXVIII – Longueur des sections et procédés d'asymétrie dans les cahiers de contredanse de Landrin (1750 à 1768)

Longueur des sections	Titre et référence (cahier et numéro)	Procédés d'asymétrie	Nombre
Section à 12 mesures	La course italienne (2,4), La petite Nanette (3,5), Le carillon Dunkerque (5,3), Les 13 cantont (7,2), La simonette (8,9), La toute traver (9,5), La ségure ou lison (10,1), Lensiene venitienne (10,8), La chambor (11,3), La villesmondoise (11,6), La rochelle (12,2), Les brasseurs (12,5), La bien tot faite (12,6).	3 x 4 ou 8+4 ou 4+8 rarement 2 x 6	13
Section à 10 mesures	Menuets nouveaux de mr. Lahante (1,9), Lirondelle (4,8), Les drapeaux (5,9), Les 4 soeurs (7,8), Les petites faveurs (12,8).	Itération des mesures 5 et 6 4+2+4 4+4+2 (double finale)	4
Section à 6 mesures	La boulangère (1,4), Madelon Friquet (6,5), Le prince hûgenne (11,5).		3
Section à 14 mesures	Les noces (3,9), La vilette (8,6), La racrocheuse (9,9).	4+2+4+4 4+4+4+2 6+4+4	3
	La voluptueuse (9,4).	Alternance métrique	1
Section à 20 mesures	La ture (10,2).	Itération de 4 mesures médiales	1
Section à 25 temps	La nouvelle venitienne (11,4).	8+8+8+1	1

La Figure 103 présente l'exemple d'une contredanse dont la section à dix mesures présente une itération, le procédé le plus commun menant à l'asymétrie dans ce répertoire. Il s'agit de la mélodie d'une chanson enfantine encore connue de nos jours.

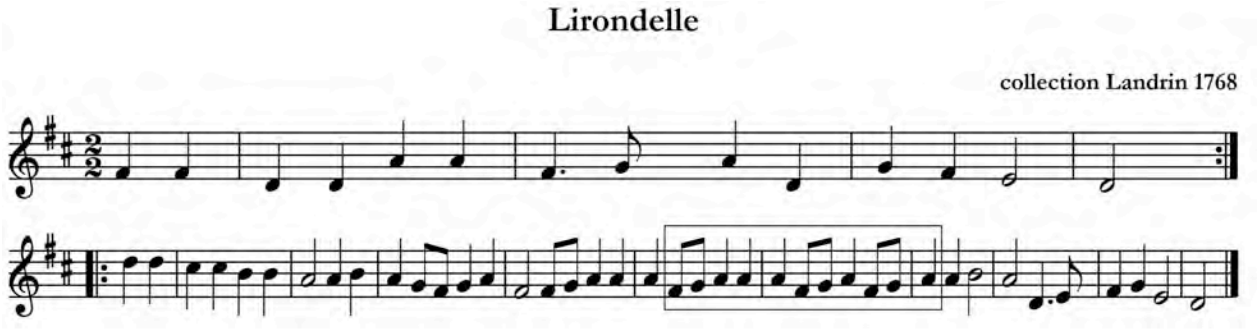


Figure 103 – Exemple de contredanse française du XVIIIe siècle avec une itération menant à l'asymétrie : « Lirondelle » de la collection Landrin (1768)

Cet exemple indique que, tout comme dans le cas de la contredanse anglaise, les airs de chanson à la mode servaient aux maîtres à danser dans l'élaboration de nouvelles danses. Si l'air de la chanson était asymétrique, la danse s'adaptait à sa structure. Selon Guilcher (1969), la contredanse évoluera vers des cotillons simplifiés à la fin du XVIIIe siècle puis, après les guerres napoléoniennes, vers le quadrille (qui conquerra le monde, contrairement à Bonaparte!). La musique de quadrille empruntait souvent elle aussi au répertoire chanté, utilisant soit des airs de chansons populaires ou des airs d'opéras à la mode. Cependant, comme l'époque était plus favorable à la symétrie, même dans les airs de chanson, les exemples d'asymétries se feront plus rares dans les musiques de danse utilisées dans les milieux bourgeois. Dans les classes populaires, le chant à danser, avec toutes ses imperfections, restera une pierre d'assise qu'il importe d'examiner ici.

2.3.1.4.1.3 Les chants à danser folkloriques

Si les chants à danser traditionnels se sont pratiquement éteints au Québec ou ont été relégués aux rondes d'enfants, ils constituent une richesse du répertoire français. Sur la côte Ouest, surtout en Bretagne, ils sont encore pratiqués. Dans d'autres régions, ils sont plutôt le fait de représentations folkloriques. Quelques chercheurs rappellent le lien étroit entre la musique instrumentale traditionnelle et les chants dansés en France. Defrance, qui voit la musique bretonne comme « héritière de son modèle vocal » (Defrance 2000 : 85), a constaté que la prépondérance de la musique instrumentale pour faire danser ne date que de la fin du XIXe siècle dans cette région. Durif (1998 : 78) explique que, de même, la transition vers la

musique instrumentale s'est opérée dans les campagnes auvergnates et limousines seulement au cours du XVIIIe siècle. Les modèles des chants à danser sont donc encore présents dans le tissu de ces musiques.

Dans son ouvrage intitulé « Danses et chants traditionnels de France », l'ethnomusicologue Monique Decitre présente plusieurs chansons à danser de différentes régions de la France (Decitre 1985). Plusieurs d'entre elles contiennent des sections à six ou douze mesures, notamment celles provenant du Nord de la France (Flandre et Normandie). « Le hareng saur » a pour particularité un couplet de six mesures divisé en 2 x 3 mesures, tandis que « Les filles de Dunkerque » a un couplet de neuf mesures divisé en 3 x 3 mesures, ce qui n'est pas sans rappeler les structures d'anciens branles. Decitre donne également des exemples de chants dansés avec une ou plusieurs sections de six ou douze mesures en provenance du centre de la France, de Gascogne et du pays Basque.

Si ces premiers exemples suggèrent simplement des alternatives au modèle standard à huit mesures, certains chants à danser comportent des asymétries plus notables. Ainsi, dans l'exemple donné par Decitre, la danse appelée sabotière, suit précisément la mélodie de la chanson « Lou faliri larira ». Cette chanson comporte un allongement cadentiel dans son couplet et une paragoge finale correspondant à un cri « Hé » conclusif dans son refrain. À la seconde ligne de la Figure 104, on voit que le texte n'explique pas l'allongement cadentiel : « ont tant dansé » pourrait aussi bien se dire sur deux temps que sur quatre temps. Ces deux temps supplémentaires sont toutefois nécessaires pour que les danseuses reprennent leur position initiale avant de commencer la troisième section de la danse. De même, le sol final de la chanson est prétexte à un cri et à un grand bond qui regroupe de nouveau les danseuses.

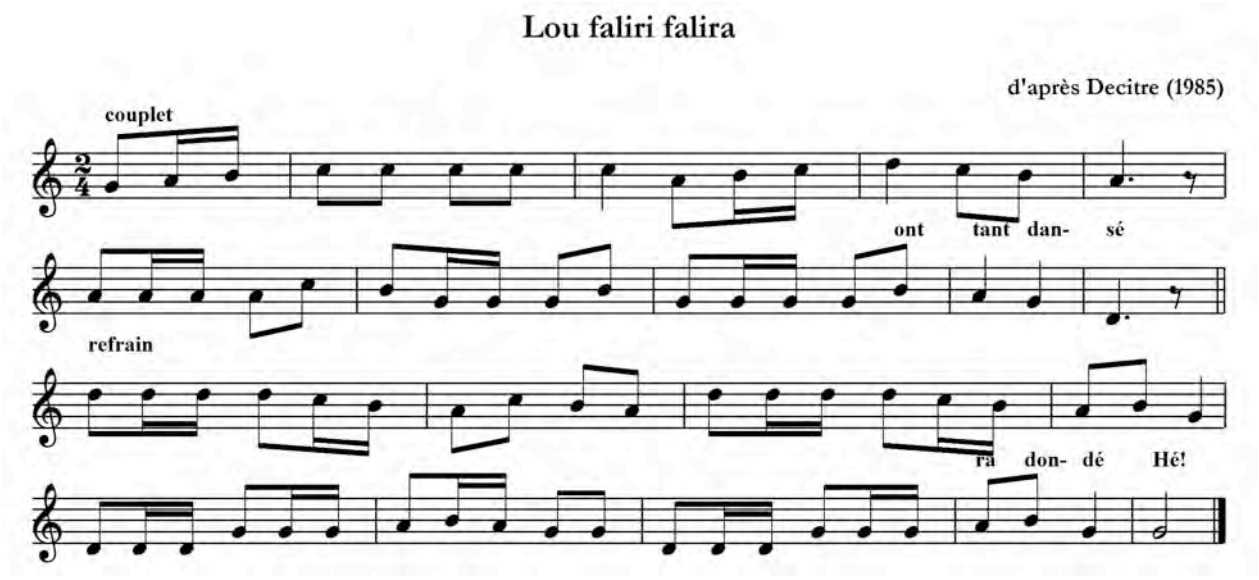


Figure 104 – Exemple de chant à danser de Normandie avec allongement cadentiel et paragoge : « Lou faliri larira » de la collection Decitre (1985)

On voit donc que les asymétries des chants à danser traditionnels s'expliquent tout autant, peut-être même davantage, par les figures de la danse que par le texte. Mélodies et paroles sont au service de la danse, mais les trois forment un tout étroitement liés.

Les chansons et les pièces instrumentales servant aux danses de pas comme la polka, la valse et le menuet peuvent aussi comporter des asymétries. La totalité du pas se réalisant sur deux ou trois temps (six pour le menuet), la contrainte de compléter une ou plusieurs figures disparaît, et du fait même, la nécessité de sections à longueur fixe. Il s'agit d'une liberté que n'offraient pas non plus les branles d'autrefois avec leurs longues séquences de pas. Ainsi, Decitre propose la chanson « Gnia pas d'mal à ça » pour la danse du galop. Comme on peut le voir à la Figure 105, les sections de la chanson présentent des longueurs très variées : sept mesures (x 2) dans la section A, quatre mesures (x 2) dans la section B, six mesures (x 2) dans la section C et huit mesures sans répétition dans la section D.

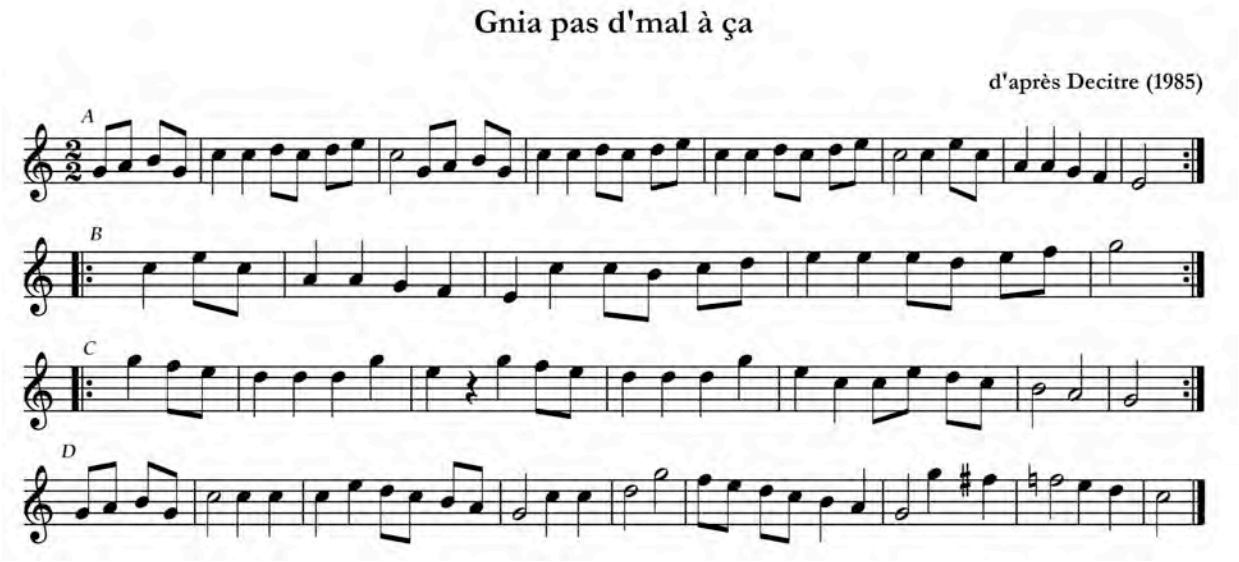


Figure 105 – Exemple de sections de diverses longueurs dans une chanson servant au galop : « Gnia pas d'mal à ça » de la collection Decitre (1985)

Les danses de pas utilisées dans le contexte des quadrilles ne peuvent pas jouir de la même liberté mélodique en raison de la réalisation des figures. Dans le répertoire écrit du XIXe siècle en France, les pièces de quadrille contiennent d'ailleurs toujours des multiples de huit mesures.

2.3.1.4.2 Les répertoires régionaux actuels

2.3.1.4.2.1 Le répertoire de la Bretagne

Pour explorer le répertoire traditionnel de la Bretagne[214], j'ai examiné l'énorme collection de 2 365 pièces de Polig Monjarret (Monjarret 1974). Monjarret considère la musique bretonne comme « l'une des rares survivances de la musique médiévale en Occident ». La mesure des airs à danser est « généralement régulière...et la plupart des danses, et leurs nombreuses variantes, se décomposent en huit temps » (Monjarret 1974 : xxx). Dans son introduction, Monjarret commente l'irrégularité de la mesure dans le répertoire breton :

> « ...l'irrégularité de la mesure est constante dans les airs de gwerziou, basée sur le phrasé. Dans les airs de marche, et cela ne laisse pas d'étonner les habitués du pas cadencé, elle est également fréquente. » *(Monjarret 1974 : xxxi)*

[214] La Basse Bretagne en l'occurrence. Le répertoire du pays Gallo ou Haute Bretagne partage cependant plusieurs points communs avec celui de la Basse Bretagne pour ce qui est du répertoire instrumental.

Les types d'asymétries et les procédés employés dans les quelques 200 airs de marche (*Tonioù-Bale* en breton) de la collection sont nombreux et ne peuvent se résumer en quelques mots. Si les structures à six et douze mesures abondent, il se trouve aussi des airs à 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18 ou 23 temps par section. Les patrons ternaires comme 6+6+6 existent. On trouve des airs avec de l'imparité rythmique, des allongements ou des écourtements médiaux ou finaux, et la plupart des autres procédés qui ont déjà été présentés et que l'on retrouve dans la musique traditionnelle québécoise. Toutefois, il n'y a pas d'asymétries facultatives qui, si elles existaient chez les musiciens collectés, n'ont pas été signalées par Monjarret. La Figure 106 présente un exemple d'un air de marche très éloigné du modèle à huit mesures.

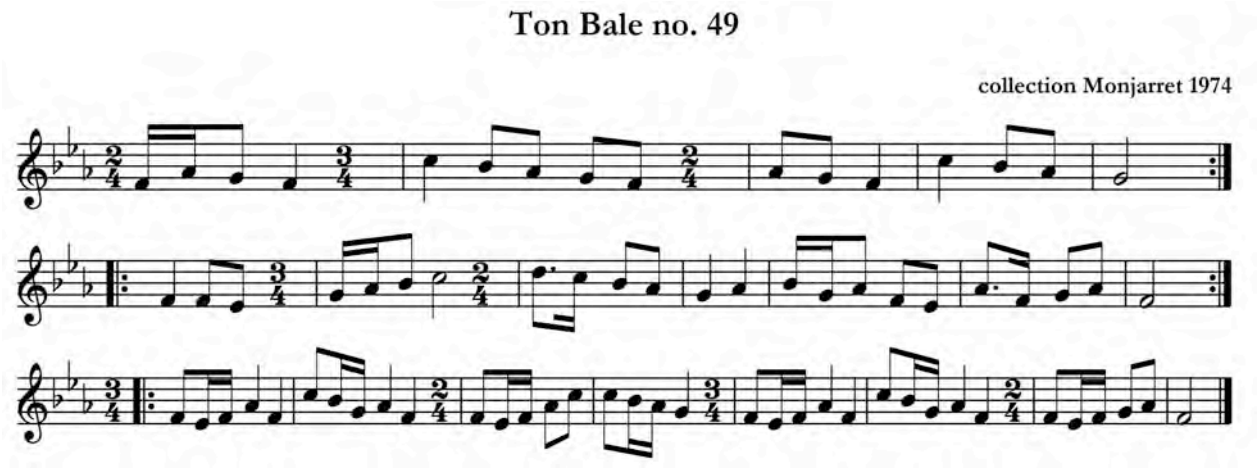


Figure 106 – Exemple d'air de marche breton asymétrique : « Ton Bale no. 49 » de la collection Monjarret (1974)

Dans ces séquences complexes de petits segments différents ou légèrement variés, on peut voir un langage musical très différent de celui de la musique de danse de Grande-Bretagne et d'Irlande[215]. Les airs de chansons (*gwerziou*) sont tout aussi asymétriques que les airs de marche. Je n'en donne pas d'exemple car ils respectent le même esprit. Ceci contraste toutefois avec l'étonnante régularité de la très grande majorité des airs à danser bretons. Parmi ces derniers, on trouve cependant plusieurs laridés qui contiennent des sections à six mesures, probablement une relique de l'ancien branle double, ainsi que quelques danses qui comportent une alternance métrique. Monjarret identifie ainsi certains répertoires particuliers où les asymétries sont régulières et donnent lieu à de l'alternance métrique soit d'une section à l'autre ou à l'intérieur d'une même section.

[215] Monjarret affirme d'ailleurs en introduction que la musique bretonne n'a rien de celtique !

- Monjarret signale la *danse-Leon* où le 4/4 et le 5/4 alternent. Il note cependant tous ces airs en 4/4. Il utilise le point d'orgue car il y aurait selon lui une certaine imprécision dans la longueur de la note finale, le cinquième temps. Les groupes modernes de musiciens et de danseurs les ont uniformisé à cinq temps, mais les anciens jouaient plutôt un genre de 4 temps et demi, à la manière d'un rythme aksak; il s'agirait donc d'une asymétrie pulsative selon la typologie que j'ai développée.
- L'alternance 4/4-3/4 se retrouve dans *l'an dro-hanter dro* dans le pays vannetais et dans une autre danse du pays de Baud, le *an dro mod kozh*;

La Figure 107 montre une des 26 danses du pays de Baud de la collection Monjarret où le 4/4 et le ¾ alternent de façon régulière. La section A de ces pièces comporte de quatre à six mesures toujours en ¾. La section B commence toujours par une mesure en 4/4 puis se termine par des mesures en ¾, ou par une alternance des mesures à ¾ et des mesures à 4/4.

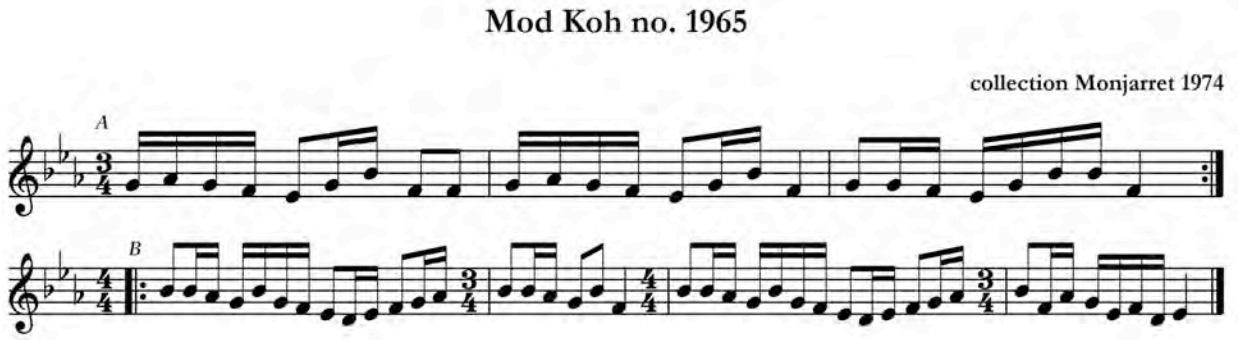


Figure 107 – Exemple d'alternance métrique régulière dans la musique de danse bretonne : la section B du « Mod Koh » no. 1965 de la collection Monjarret (1974)

Le répertoire breton constitue probablement la mémoire de structures qui se retrouvaient aussi ailleurs sur la côte Ouest et dans le nord de la France, et qui ont survécu en Bretagne grâce à un concours de circonstances socioculturelles particulières (p.ex. isolement dû à la langue et à la pauvreté). Si ce n'était du matériau musical de base (soit des branles plutôt que des reels), les asymétries qu'on y rencontre se rapprocheraient tout de même dans l'esprit de celles observées dans le répertoire du Québec.

2.3.1.4.2.2 Le répertoire du centre de la France

La musique traditionnelle du centre de la France est fortement associée à la bourrée, dont il existe deux types, la bourrée à deux temps (notée habituellement en 2/4) et la bourrée à trois temps (notée souvent en 3/8). La grande majorité des bourrées, qu'elles soient anciennes

ou de composition récente, présentent une structure symétrique à huit mesures. Le petit recueil de 80 pièces traditionnelles et de quelques compositions publié par le groupe « La Chavanée » (1991)[216] propose un assortiment de pièces sous différentes formes, dont une dizaine comporte des asymétries. Deux bourrées traditionnelles dérivées de chansons, « Là-bas dans la prairie » et « Vous-autres jeunes gens », ont des sections B à sept mesures, faites de segments de 3+4 et de 4+3 respectivement. La marche « La petite Auboironne », elle aussi dérivée d'une chanson, montre un écourtement médial dans la section A puis s'étend sur deux segments de six mesures dans la section B. La « Bourrée de Mazerier », une bourrée à trois temps traditionnelle présentée à la Figure 108, ne se conforme pas non plus au modèle habituel à huit mesures. La section A de cette pièce, tout comme celle de la très connue « J'ai vu le loup, le renard et le lièvre » ou, plus anciennement, celle du « Branle de Poitou », est formée de deux segments de trois mesures de trois temps; elle pourrait donc aussi être notée en 9/8. La section B par contre se distingue de la masse des bourrées symétriques encore plus que la section A en raison de sa longueur de sept mesures, ce qui en fait une espèce d'hybride entre la forme à huit mesures et la forme à six mesures. En effet, en regardant la transcription ou en écoutant la pièce[217], on ne saurait dire s'il y a un temps en plus ou un temps en moins dans cette seconde section. Sans la première mesure de la section B, la pièce contiendrait une séquence rythmique uniforme dans les deux sections. Par contre, si cette même première mesure était répétée entre la quatrième et la cinquième mesure, la ligne mélodique aurait tout autant de sens si on voulait la symétriser. L'attraction de cette pièce réside sans doute d'ailleurs dans cette ambiguïté.

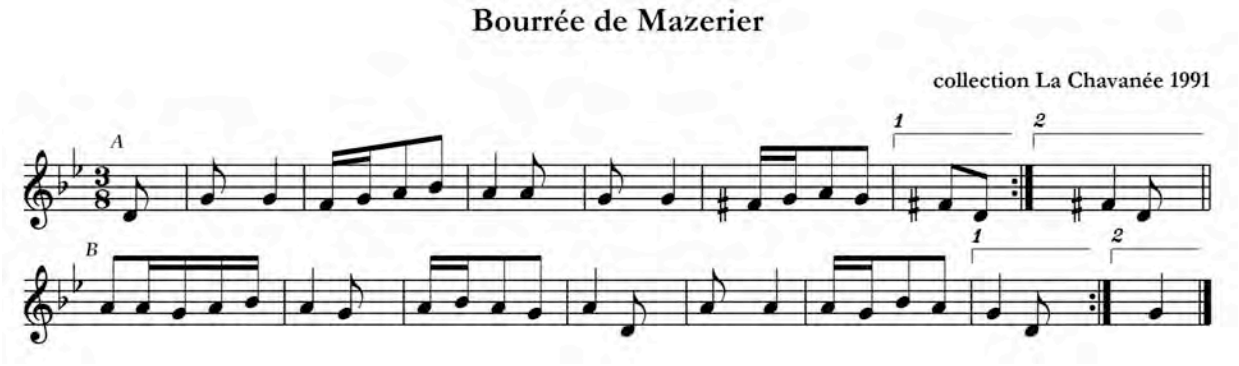


Figure 108 – Exemple de bourrée à trois temps asymétrique du Centre de la France : « La bourrée de Mazerier » de la collection La Chavanée (1991)

[216] Ce recueil que je possède en version imprimée est maintenant disponible en ligne à : http://www.cartron.org/musique/Recueil2.pdf.
[217] Par exemple, quand la pièce est jouée par ce groupe de musiciens amateurs de Gannat en Auvergne : http://www.youtube.com/watch?v=Tih0Cdo9sLo.

Les asymétries se retrouvent aussi dans des formes de pièces de danse moins vieilles que les bourrées du centre de la France, et même dans des compositions récentes. Ainsi, la polka « La Berquillouse » composée par Frédéric Bordois et illustrée à la Figure 109, présente un cas intéressant de section B à cinq mesures. Les mesures 2 et 3 de cette section donnent l'impression d'être le résultat d'une décompression. Dans ce cas aussi, l'asymétrie sert sans doute à rendre la pièce un peu plus intéressante pour les musiciens.

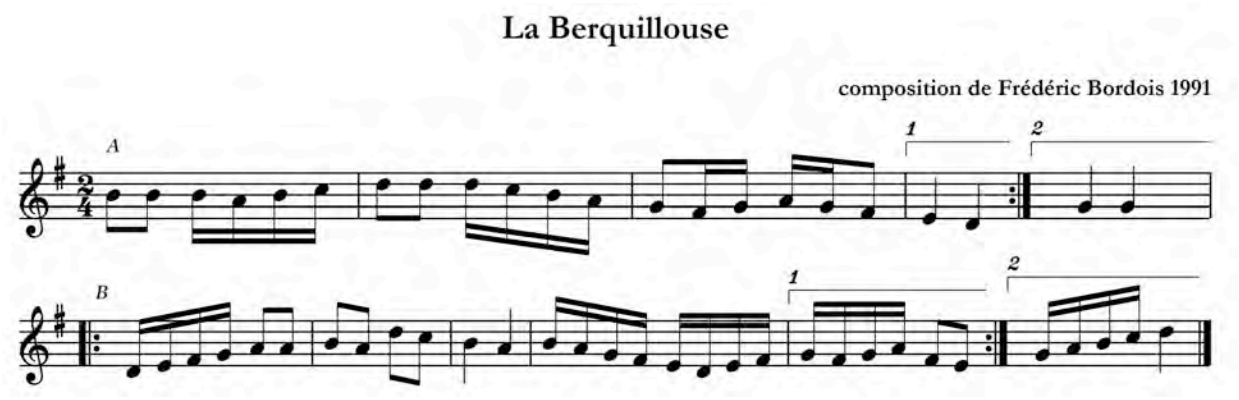


Figure 109 – Exemple de polka asymétrique du Centre de la France : « La Berquillouse », composition de Frédéric Bourdois, de la collection La Chavanée (1991)

Ces quelques exemples d'asymétries restent tout de même peu typiques du répertoire tant nouveau qu'ancien du centre de la France. Ainsi, les compositions des membres du groupe « Tapage » sont toutes très symétriques et comportent huit mesures par section, que ce soit des bourrées à deux ou à trois, des polkas, des valses ou des scottishs[218]. Le fait qu'un groupe joue ou non pour les bals folks explique peut-être cet état de fait. Seule une étude plus approfondie permettrait de répondre clairement à cette question[219].

2.3.1.4.2.3 Les répertoires d'autres régions

Je n'ai pas exploré en détail les répertoires traditionnels des autres régions de la France parce qu'ils sont, comme mentionné plus haut, moins actuels et moins faciles d'accès que ceux de la Bretagne et du Centre; l'exercice révèlerait sans doute plusieurs autres exemples de pièces

[218] Voir les partitions sur le site Web du groupe : http://tapage.pagesperso-orange.fr/.
[219] Une musicienne belge à qui j'ai parlé à l'été 2010 m'a expliqué qu'elle ajoutait parfois des temps en plus dans les polkas et les scottishs quand elle jouait pour les bals folks en France ou en Belgique, afin de donner un défi à relever aux bons danseurs. La symétrie n'est donc pas une obligation dans la musique pour les danses de couple comme nous l'avons déjà mentionné.

asymétriques; en voici tout de même quelques uns. Les valses à cinq temps d'Alsace sont bien connues. Malgré leur métrique inhabituelle, elles épousent tout de même le modèle de sections à huit mesures. Les paragoges dans les mélodies de quadrille et les apocopes dans les mélodies de scottishs et de polkas semblaient courantes dans l'ouest de la France, si l'on en juge par l'épisode sur la Vendée de la série « Le son des Français d'Amérique » filmée en 1978. On y voit le violoneux Maximin Rambaud annoncer les figures des différentes parties du quadrille vendéen. À maintes reprises, il ajoute un ou deux temps bien découpés en paragoge, dans le but de marquer les changements de figures. L'ethnomusicologue français, Luc-Charles Dominique (communication personnelle 2010) m'a aussi précisé qu'il est assez courant dans les danses gasconnes que la finale d'une section soit simplement allongée de un temps. Ceci laisse à penser que la performance de pièces asymétriques est, ou à tout le moins était, une pratique sans doute beaucoup plus répandue que ce que ne laisse voir ce survol de sources écrites. Selon ces sources cependant, les asymétries paraissent occuper une faible part du répertoire de musique traditionnelle instrumentale française pour la danse. Quand il y a des asymétries, elles sont souvent associées à la chanson ou à la chanson de danse ou encore à des airs de marche. Un corpus de danse bretonne très précis alterne des mesures ternaires et binaires, mais de façon régulière à la manière des anciens branles coupés. Parfois, on retrouve des asymétries associées à des danses de pas, ce qui est plus aisé que dans les danses de figures tels que les quadrilles et les cotillons. Toutefois, ces dernières ne sont plus vraiment une tradition vivante en France; bien que le quadrille soit encore parfois pratiqué dans certaines régions, ce type de danse est le fait de reconstitutions de danses folkloriques, certaines parfois fort anciennes.

2.3.1.5 Pays scandinaves

La musique traditionnelle des pays scandinaves (Suède, Norvège, Finlande, Danemark et Islande) est certes plus éloignée de celle du Québec que de celles de la Grande-Bretagne, de l'Irlande ou même de la France. Elle partage tout de même avec le Québec des formes en provenance de Grande-Bretagne (p.ex. le reel) ou d'Europe centrale et de l'Ouest (p.ex. la polka et la valse). Bien qu'historiquement l'immigration au Québec et au Canada en provenance des pays scandinaves ait été de moindre importance par rapport à celle de Grande-Bretagne et d'Irlande, les peuples scandinaves ont partagé les territoires de pêche de l'Atlantique nord avec bien d'autres peuples, et il n'est pas interdit de penser que des échanges aient pu avoir lieu dans les centres portuaires. Quoiqu'il en soit, le but n'est pas ici de démontrer une influence possible de la musique scandinave mais plutôt de voir s'il existe une communauté de système musical au niveau des pièces asymétriques. En effet, l'asymétrie est courante et respectée en général dans la musique traditionnelle des pays scandinaves, à l'exception peut-être de celle du Danemark où l'asymétrie paraît exister de façon plus marginale[220]. Je vais ici m'abstenir d'un survol historique et me concentrer sur une vue d'ensemble des répertoires de pièces de danses qui comportent des pièces asymétriques, principalement ceux de Suède et de Norvège.

2.3.1.5.1 Les asymétries dans la musique suédoise

Le site Web FolkWiki.se rend disponible en ligne environ mille transcriptions de pièces surtout suédoises, mais aussi norvégiennes et finlandaises. Les sources de ces pièces sont très diverses : répertoire de porteurs de traditions, manuscrits de violoneux de différentes époques, répertoire de groupes folk connus, compositions récentes, etc. Ce corpus permet d'avoir une idée d'ensemble du répertoire des violoneux, et probablement aussi des joueurs de nickelharpa, un genre de violon à clavier particulier à la Suède. J'ai examiné et repéré les asymétries dans les formes musicales présentées jusqu'à la lettre P, soit plus de 700 des pièces disponibles sur ce site. Le Tableau XXXIX présente un sommaire des résultats de cette analyse.

[220] Comme nous le verrons, contrairement à la Suède et à la Norvège, il semble que l'asymétrie soit le fait de régions bien précises au Danemark. Ainsi, l'île de Læsø est réputée pour son répertoire composé en grande partie de pièces asymétriques. Un recueil de 108 pièces de l'île a été publié par l'association folkloriques danoise (Folkemusikkens Faelles Sekretariat).

Tableau XXXIX – Fréquence des asymétries dans différentes formes de musique traditionnelle scandinave

Forme musicale	Proportion de pièces asymétriques	Éléments et types d'asymétries observés
Anglois (hornpipe)	1/36	Itération mesure 6.
Bleking	9/10	Alternance métrique 2/4-3/4 ou 4/4-3/4, pause sur degré fort initiale ou médiale de un temps, itération de deux mesures.
Bondpolska	0/3	
Engelska (reel)	4/37	Résolution forcée, section à 6 mesures, itération, allongement caudal.
Galopp	0/13	
Gigue (6/8)	2/2	Dodécastructure.
Gubbstôt (3/4)	2/11	Sections à sept mesures (4+3) par écourtement cadentiel.
Ganglat (marche)	5/49	Double finale, paragoge finale ou médiale, sections à sept mesures.
Halling	13/24	Détaillés plus loin.
Hambo	0/10	
Hamburger polka	0/1	
Hamburska	1/3	Section à 10 mesures (4+3+3).
Humppa	0/3	
Kadrilj (quadrille)	2/39	Écourtement cadentiel.
Langdans	9/17	Allongement de cadence, paragoge, sections à 6 ou 7 mesures, itération, alternance métrique.
Marsch	18/55	Itération de deux ou quatre mesures, paragoge, sections à 6, 10 ou 12 mesures, double finale, écourtement ou allongement cadentiel, pause tonique, bégaiement, compression.
Mazurka	2/15	Section à 12 mesures par itération de 4 mesures, section à 10 mesures par itération de 2 mesures.
Menuett	3/9	Section à 12 ou 18 mesures.
Polka	4/42	Apocope.
Polkett (2/4)	5/17	Apocope et paragoge.
Pols (3/4 ou 9/8 ou 3+3+2)	2/13	
Polska	97/315	Détaillés plus loin.
Total	179/722 (25 %)	

Première constatation, l'asymétrie ne semble pas restreinte à des formes particulières dans ce corpus. Autre constatation, la plupart des types d'asymétries et de procédés rencontrés dans la musique traditionnelle du Québec existent aussi dans la musique scandinave. L'itération apparait toutefois comme un procédé beaucoup plus courant dans cette musique que dans celle du Québec. Au contraire, les allongements ou écourtements de un seul temps qui sont fréquents au Québec sont peu fréquents dans le corpus suédois, sauf dans la forme Bleking. Je vais m'attarder aux asymétries dans la polska, une forme en ¾ qui en comporte généralement beaucoup et qui est populaire tant en Suède qu'en Finlande.

Le Tableau XL présente la compilation des procédés qui expliquent les trois quarts des cas de sections de polska qui diffèrent du modèle à huit mesures. Les autres cas sont tous particuliers mais toujours, à quelques exceptions près, ils mettent en cause des mesures complètes de trois temps. Il est à remarquer aussi que, règle générale, une seule des deux sections d'une polska diffère du modèle à huit mesures.

Tableau XL – Inventaire des principaux procédés d'asymétrie dans la forme polska des pays scandinaves

Longueur des sections	Procédé menant à l'asymétrie	Nombre de cas observés
6 mesures	Itération des mesures 1 et 2.	34
	Phrase de 6 mesures indivisible.	20
	2 segments de 3 mesures.	5
	Double finale.	3
	Itération de 2 mesures autres que 1 et 2.	2
7 mesures	Phrase de 7 mesures indivisible.	3
	Itération des mesures 1 et 2 avec allongement final.	2
	Apocope.	1
9 mesures	Paragoge.	8
	Résolution forcée.	2
	Double finale.	1
	Étirement cadentiel.	1
	Itération de la mesure finale.	1
	3 segments de 3 mesures.	1
10 mesures	Double finale ou queue.	15
	Itération des mesures 5 et 6.	10
	2 segments de 5 mesures.	6
	Itération de 2 mesures autres que 5 et 6.	5
	6 + 4.	2
12 mesures	3 segments de 4 mesures.	8
	2 segments de 6 mesures.	5
Total		135

On voit que dans les sections à six mesures, le procédé le plus fréquemment employé est l'itération des mesures 1 et 2, soit un patron mélodique aab. Les phrases de six mesures indivisibles et celles qui se divisent en deux segments de trois mesures sont ensuite les plus usitées. La Figure 110 présente un exemple de polska qui comporte l'itération caractéristique des mesures 1 et 2 aux mesures 3 et 4 dans la section B et la division de la section A en deux segments de trois mesures.

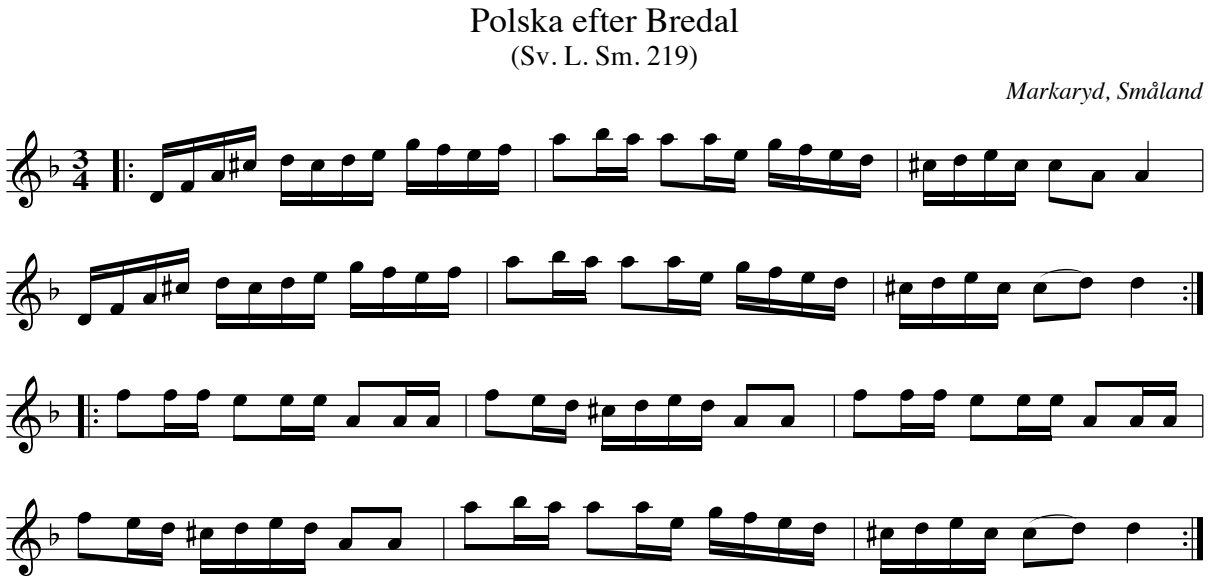


Figure 110 – Exemple d'une polska suédoise avec deux sections à six mesures : « Polska efter Bredal » provenant du site Web FolkWiki.se.

Si les sections à neuf mesures sont souvent obtenues par une paragoge dans la polska, les sections à sept mesures sont par contre rarement le résultat d'une apocope. Elles sont soit indivisibles, soit le résultat de l'allongement final d'une section à six mesures avec l'itération caractéristique des deux premières mesures. Les sections à dix mesures sont, après celles à six mesures, les plus fréquentes dans cette forme. Le plus souvent, elles sont engendrées par l'itération des mesures 5 et 6 aux mesures 7 et 8, ou par un allongement caudal d'un groupe de huit mesures impliquant une queue ou une double finale. Les cas faits de deux segments de cinq mesures sont aussi notables. La Figure 111 illustre à la quatrième ligne un cas de pseudo-itération des mesures 5 et 6 de la section B, ce qui donne une section à dix mesures. L'ajout du si bémol et le monnayage des notes de la mesure 5 viennent ajouter une variation du plus bel effet.

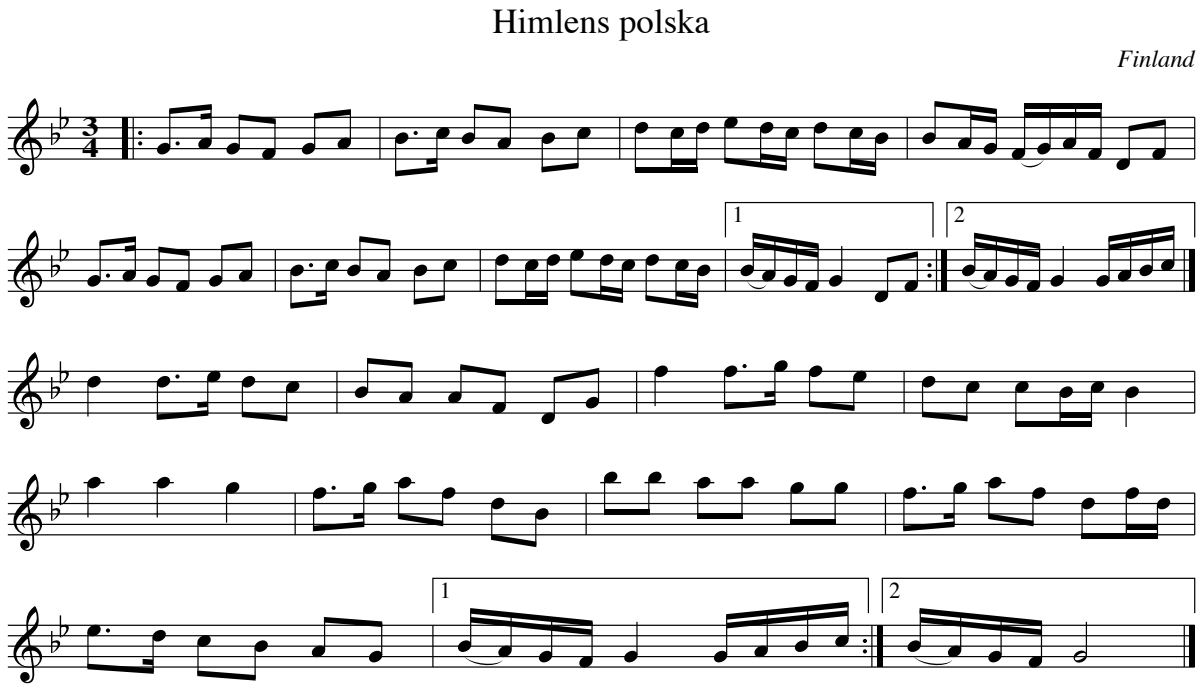


Figure 111 – Exemple d'une polska finlandaise avec une itération variée des mesures 5 et 6 de la section B : « Himlens polska » provenant du site Web FolkWiki.se

Finalement, les sections à douze mesures des deux types (3 x 4 et 2 x 6) se retrouvent dans certaines polska mais beaucoup moins fréquemment que les sections à six ou dix mesures.

2.3.1.5.2 Les asymétries dans la musique norvégienne

Goertzen (1997) a dressé dans son livre un portrait détaillé des violoneux de la Norvège et de leur musique. Il a relevé des asymétries dans la performance de pièces sur tout le territoire norvégien. Néanmoins, dans certaines régions, on préfère les versions symétriques aux versions asymétriques des pièces. Il a observé que certaines formes conviennent mieux aux asymétries que d'autres. Par exemple, la valse (*gammalvals*) s'y prête moins que le *springar* ou le *halling*. Il rapporte que des pièces asymétriques sont fréquemment jouées dans les concours de violoneux régionaux ou provinciaux[221], ce qui indique une acceptation générale des pièces asymétriques par les violoneux norvégiens et leurs organisations. Il mentionne que l'irrégularité de la structure des pièces est perçue comme un signe d'ancienneté chez les violoneux norvégiens (Goertzen 1997 : 136).

[221] Il s'agit d'environ la moitié des pièces jouées lors d'un concours, si l'on se fie aux tableaux de compilation présentés par Goertzen.

Parmi les types d'asymétries observés, Goertzen affirme que les allongements sont beaucoup plus fréquents que les écourtements. Les deuxièmes sections de pièces sont plus souvent asymétriques que les premières sections. La raison en serait que les deuxièmes sections sont souvent constituées de courts segments mélodiques qui se prêtent davantage à la répétition avec variation qui mène à l'asymétrie. Il a remarqué que le répertoire de *springleik*, une forme de pièces de danse de la région du Gudbrandsdal, la capitale de la musique traditionnelle norvégienne en quelque sorte, comprend souvent des sections de 2 x 5 mesures (Goertzen 1997 : 130). Il semble que l'asymétrie soit acceptable pour le *springar* en Norvège, en autant qu'il s'agisse de mesures complètes. Selon les propos qu'il a recueillis, seuls les violoneux plus âgés qui ne jouent pas souvent pour la danse ajoutent ou retranchent un seul temps plutôt qu'une mesure dans les *springar*.

Le halling constitue une forme très spéciale du répertoire norvégien. Dans le halling, il y a souvent présentation d'un court motif de deux mesures qui est répété une ou deux fois avec variations, puis introduction d'un nouveau motif, lui aussi repris avec variations. De plus, les notes finales des cadences qui terminent chaque série de motifs répétés sont souvent allongées de un temps, ce qui donne, par exemple, une séquence de sept temps (2+2+2+1). En raison de sa nature évolutive et de la pratique de l'improvisation des variations, ce genre de pièces amène plus souvent à des asymétries facultatives d'une performance à l'autre. Dans l'exemple illustré à la Figure 112 d'un halling sans titre, on peut remarquer une construction différente dans chacune des trois sections. La première est faite d'un segment de deux mesures répété suivi d'une mesure conclusive (2+2+1). La seconde commence de la même façon mais se termine avec deux mesures conclusives (2+2+2). Enfin, dans la troisième section, le segment initial est répété deux fois et les trois dernières mesures de la première section sont reprises.

Halling

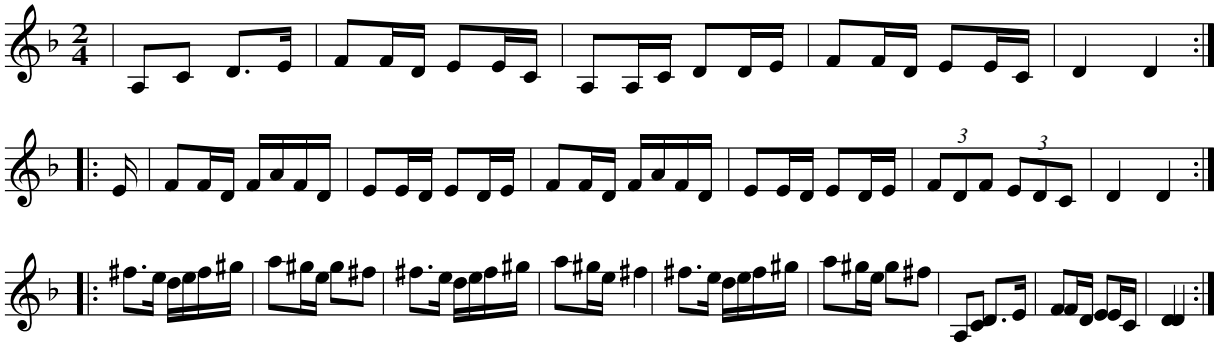


Figure 112 – Exemple d'un halling norvégien en trois sections différemment asymétriques provenant du site Web FolkWiki.se

Goertzen rapporte des versions de pièces qui débutent sur le deuxième temps plutôt que sur le premier pour se rattraper plus loin, comme si les quatre premières mesures étaient temporairement décalées. Finalement, on retrouve à l'occasion dans la musique scandinave des patrons rythmiques complexes du type quatre contre trois où le pied du violoneux bat un motif ternaire pendant que la mélodie est découpée en quatre. Il ne s'agit pas vraiment d'asymétrie comme telle, mais plutôt de polyrythmie qui amène à l'occasion de l'asymétrie selon les pièces.

Je terminerai ce bref exposé sur la musique des pays scandinaves en rapportant une expérience vécue à l'été 2010 à Montréal. Une jeune violoneuse norvégienne a donné un atelier de violon norvégien. Elle ne nous a enseigné que des pièces asymétriques! Ceci témoigne bien à mon sens, de la vigueur et de l'acceptation de l'asymétrie dans cette musique.

2.3.2 Amérique du Nord

L'approche utilisée pour explorer les asymétries dans le répertoire musical traditionnel nord-américain diffère un peu de celle utilisée précédemment pour l'Europe en ce qu'elle met l'emphase non pas sur les pays mais plutôt sur les groupes ethniques ou linguistiques[222] tels que francophones, anglophones et autochtones. Cette différenciation se justifie d'abord par

[222] Je ne traite pas de la musique de différents groupes ethniques arrivés plus récemment (au cours du XXe siècle) en Amérique du Nord qui sont le plus souvent le reflet du lieu d'origine de ces groupes. Dans le cas des groupes d'arrivée plus ancienne, leur musique a eu le temps de s'affranchir.

l'immensité du territoire et ensuite par les traits culturels différents de ces grands groupes. La musique des Métis sera traitée avec la musique des autochtones.

2.3.2.1 États-Unis anglophone

Il est impossible de généraliser à propos des asymétries dans la musique traditionnelle dans l'ensemble des États-Unis. La vieille division entre le Nord et le Sud subsiste encore d'une certaine façon en musique. Ainsi, l'asymétrie musicale se retrouve peu ou pas dans le Nord-Est et souvent et parfois beaucoup vers le Sud et l'Ouest, avec évidemment beaucoup de nuances selon les différents milieux musicaux ou de danse. Je vais quand même adopter cette division Nord-Sud un peu simpliste dans mon analyse des asymétries.

2.3.2.1.1 La musique du Nord-Est

2.3.2.1.1.1 XVIIIe et XIXe siècle

La tradition de violon est certes ancienne sur la côte est américaine. Comme le soulignait Pappas (2007), il y a une tradition d'utilisation du violon pour faire danser venue d'Angleterre depuis le début de la colonisation à l'aube du XVIIe siècle, soit avant même que l'usage du violon soit généralisé en Écosse et en Irlande. Cependant, il faudra attendre après la révolution de 1776 pour voir les premières publications de manuels de danse et de recueils de musique de danse proprement nord-américains[223]. Avant cela, ce sont essentiellement les ouvrages anglais ou écossais qui servaient à l'époque car le même genre de musique de contredanse était en usage chez les anglophones aux États-Unis qu'en Grande-Bretagne. Le XIXe siècle verra le nombre de publications nord-américaines de manuels de danses et de recueils de musique monter en flèche.

Pour évaluer la présence d'asymétries dans la musique instrumentale au début du XIXe siècle, j'ai examiné les deux tomes des « Riley's Flute Melodies » parus à partir de 1814. Selon la recherche de H. Wiley Hitchcock (1973), Edward Riley (1769-1829) a émigré de Londres, où il était déjà éditeur, à New York vers 1805. Les deux volumes qu'il a publié contiennent plus de 700 pièces de toutes sortes (p.ex., airs de danse variés, airs de chanson et d'opéras, marches) ce qui en fait l'ouvrage le plus extensif publié à cette période. Ils donnent une bonne idée de ce

[223] La collection « An American Ballroom Companion : Dance Instruction Manuals » du Smithsonian Institute donne les ouvrages de Fraisier (circa. 1796) sur la contredanse et le cotillon, et celui de Wilcox (1793) intitulé « Book of Figures », comme étant les premiers ouvrages sur la question publié aux USA. Certaines pièces musicales étaient imprimées aux États-Unis au temps de la révolution mais elles étaient vendues en feuille plutôt qu'en recueil.

qui était à la mode à l'époque dans les villes du Nord-Est et possiblement aussi dans les campagnes environnantes. Dans le premier volume, il apparait que la jeune nation était encore beaucoup tournée vers la Grande-Bretagne et l'Irlande au niveau du répertoire musical car la plupart des airs de danse sont des jigs, des hornpipes et des reels directement importés de ces contrées. Quelques marches et d'autres airs étaient des créations américaines toutefois. On y trouve aussi des menuets et plusieurs cotillons français. Dans le second volume, Riley a publié aussi des valses et quelques airs de danses en provenance d'Europe centrale.

L'asymétrie est présente dans les collections de Riley mais y occupe une très petite place; la plupart des airs à danser suivent en effet le modèle habituel de sections à huit mesures jouées deux fois. « Vanhall's Minuett » et la set dance irlandaise « Jockey at the Fair » ont des sections à quatorze mesures, tout comme une polacca (polonaise) composée par Riley lui-même. Une autre polacca comporte une section à vingt mesures. Dans les airs de chanson, on retrouve nécessairement plus d'asymétries. Je n'en fais pas ici le relevé car il n'est rien de très remarquable sinon que, comme dans le répertoire d'airs de danse, tout vient en nombre pair de mesures complètes. Seuls les points d'orgue indiquent quand une certaine liberté pouvait être prise par l'interprète. Quelques marches comme « President's March » ou « Washington's March » ont des sections à douze mesures. On remarque dans cette dernière marche présentée à la Figure 113, que les douze mesures sont obtenues différemment dans chaque section, soit avec l'itération de plusieurs petits segments de deux mesures dans le section A (abbccd) et des motifs alternés et variés d'une mesure dans la section B (efeghih'j'klmn) se terminant avec une gamme descendante.

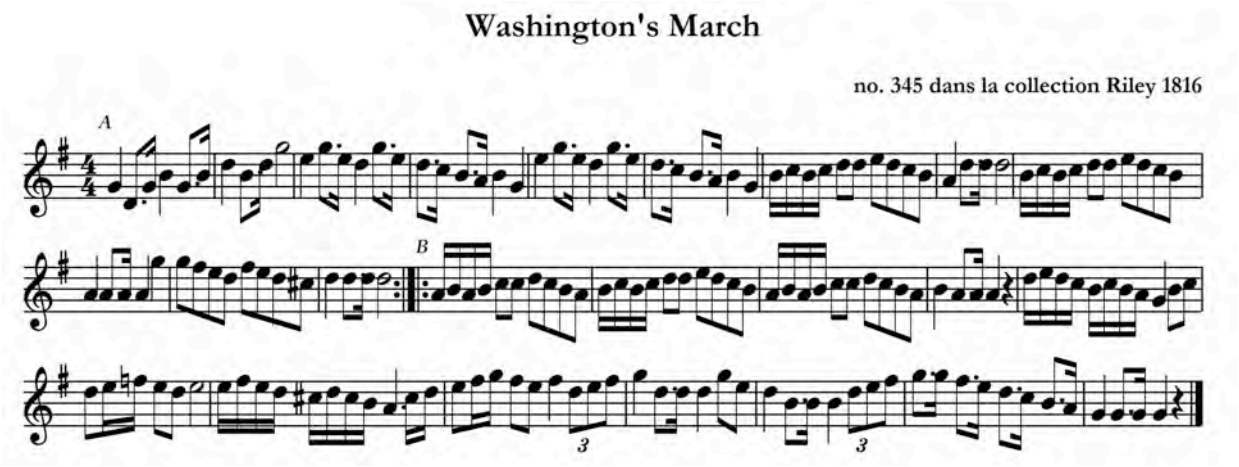


Figure 113 – Exemple d'une marche américaine à douze mesures : « Washington's March » de la collection Riley (1816)

La suite du XIXe siècle verra la publication d'un grand nombre de collections importantes de pièces de musique de danse. Leur contenu est complètement dominé par le modèle symétrique à huit mesures. Dans le « Ryan's Mammoth Collection » (ca.1879), même la vingtaine d'airs de danse en 2/4 remplis de syncopes plus typiques de la musique afro-américaine d'alors, appelés jigs, comportent deux sections de huit mesures. Il est impossible de dire si ce qui parait dans ces publications est réellement le reflet de ce que les musiciens jouaient toutefois. Peut-être existait-il des musiciens qui privilégiaient la performance de pièces asymétriques même dans le Nord-Est des États-Unis? Les manuscrits de violoneux sont rares et le fait de gens bien éduqués; nous ne pouvons donc pas nous en servir pour en juger.

2.3.2.1.1.2 La musique de contredanse de Nouvelle-Angleterre

Fidèle au modèle à huit mesures, le milieu de la contredanse ou « contra[224] » d'aujourd'hui en Nouvelle-Angleterre est très rébarbatif aux pièces asymétriques. Selon les mots d'un de mes informateurs, le violoneux Olivier Demers : « En Nouvelle-Angleterre, même les pièces à trois parties [sections], c'est une hérésie ». Le même milieu sur la côte Ouest américaine (états de Washington et d'Oregon) ne favorise pas non plus les pièces asymétriques pour la danse. Nous avons vu dans la seconde section de ce chapitre que les deux tomes de la collection Portland (Songer et Curley 1997 et 2005) ne contiennent aucune pièce asymétrique québécoise, pas plus que de pièces asymétriques dans le style old time. Les compositeurs prolifiques de musique pour la contredanse tels que Bob McQuillen du New Hampshire ou Jay Hungar de Virginie n'ont jamais produit à ma connaissance de pièces asymétriques, ou s'ils l'ont fait, il ne s'agit pas de pièces connues et utilisées pour la danse.

2.3.2.1.1.3 La collection de Bayard

Samuel Bayard a déjà été mentionné dans la première section de ce chapitre. Ses travaux de collecte présentent des répertoires intermédiaires à plus d'un égard. D'abord la musique de Pennsylvanie fait le pont entre la musique des régions côtières de Nouvelle-Angleterre et, par les Appalaches, celle du Sud-Est et de l'Ouest des États-Unis. Bayard a aussi collecté tant auprès de violoneux que de joueurs de fifres, les premiers ayant plutôt un répertoire de musique de danse et les seconds plutôt un répertoire militaire ou de marche. Même si Bayard

[224] Il ne faut pas confondre le New England Contradance et le English Country Dancing dont nous avons parlé dans la sous-section sur l'Angleterre et qui est aussi pratiqué sur le côte est américaine. La première, aussi appelée « contra », est par contre pratiquée un peu partout aux USA, ayant essaimé dans les milieux alternatifs et étudiants depuis les années 1970.

appréciait peu les pièces asymétriques, il a pris soin de les noter sans les corriger. Souvent, ses transcriptions donne une bonne indication du procédé qui engendre l'asymétrie. De plus, comme il a présenté plusieurs versions des mêmes pièces, il est facile de repérer l'emplacement des asymétries en comparant les versions. Sur les près de 700 pièces que contient la collection et leurs nombreuses variantes qui se chiffrent parfois à une dizaine pour une même pièce (soit plus de 900 mélodies distinctes), on en retrouve 114 qui comportent un ou plusieurs éléments d'asymétries, ou environ 10 %. Le Tableau XLI présente une compilation en ordre décroissant de la fréquence des longueurs de sections différentes de huit mesures et des procédés d'asymétrie que j'ai pu constater par l'analyse de ce corpus.

Tableau XLI – Compilation en ordre décroissant des longueurs de sections des pièces asymétriques et des procédés d'asymétries dans la collection Bayard (1982)

Longueur des sections	Nombre	Procédé d'asymétrie	Nombre
8 mesures + 1 temps (17 temps)	26	Allongement cadentiel	21
12 mesures	19	Apocope médiale ou finale	14
8 mesures – 1 temps (15 temps)	18	Paragoge médiale ou finale	12
6 mesures	16	Itération	11
9 mesures	14	Résolution forcée	9
10 mesures	13	Queue ou Double finale	8
7 mesures	12	Écourtement cadentiel	6
14 mesures	11	Pause sur degré fort	5
4 mesures + 1 temps	8	Déplacement métrique	1
5 mesures	6		
19, 21, 23, 24 ou 30 mesures	5		
15 mesures	1		
11 mesures	1		
3 mesures + 1 temps	1		

Dans le Tableau XLI, on remarque d'abord que les sections à « plus ou moins un temps » sont les plus fréquentes parmi les pièces comportant des asymétries, ce qui, comme nous l'avons vu, est très familier dans le répertoire québécois mais peu familier dans le répertoire européen. Les sections à douze mesures sont aussi communes; elles sont obtenues surtout par la division en trois segments de quatre mesures (10 cas) mais aussi par la division en deux segments de six mesures (5 cas). Viennent ensuite les longueurs de sections qui dévient du modèle à huit mesures par la valeur d'une mesure complète et les autres cas, dont quand même plusieurs de sections à 14 mesures, surtout obtenues par la division en deux segments de sept mesures.

Parmi les procédés observés menant à l'asymétrie, l'allongement cadentiel est le plus commun. Il est une variante de ce procédé que j'ai remarqué occasionnellement dans la musique traditionnelle du Québec mais qui semble plus commun dans le répertoire de pièces asymétriques de la Pennsylvanie : il s'agit de l'allongement cadentiel par inclusion d'une gamme ou d'un motif descendant, dont un exemple est illustré à la Figure 114 pour la pièce « Round the Yearlings ». Bayard a collecté cette pièce du violoneux S. Hall dans les années 1930. Il s'agirait d'une pièce plutôt associée au Sud des États-Unis[225]. Bayard en présente aussi une version symétrique. L'inclusion de la gamme descendante permet ici de finir sur le ré grave plutôt que le ré moyen.

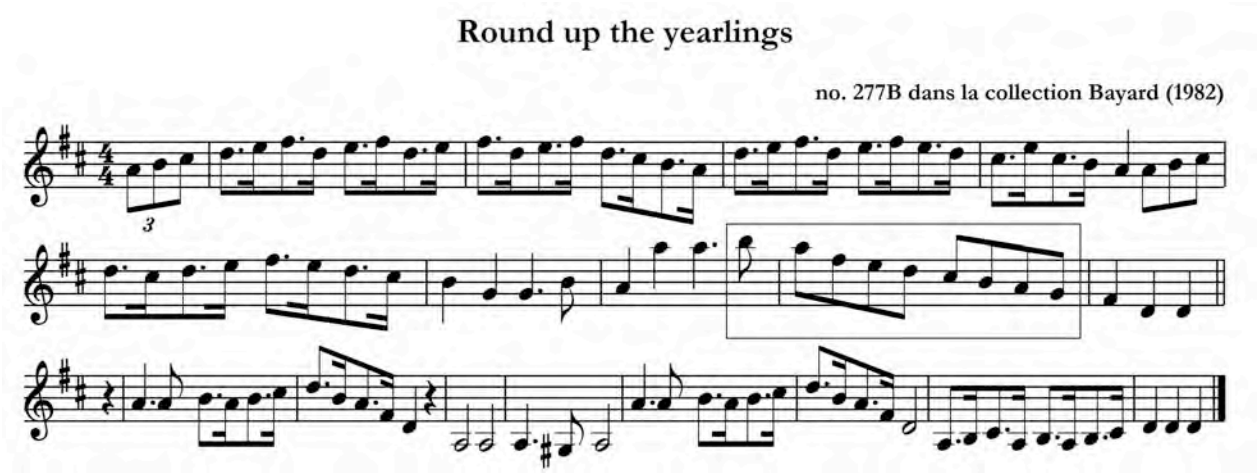


Figure 114 – Exemple d'allongement cadentiel par inclusion d'un motif descendant dans la musique old time de Pennsylvanie : « Round up the yearlings » de la collection Bayard (1982)

Les autres procédés observés dans les transcriptions de Bayard sont, à ce stade de l'analyse des corpus d'autres traditions musicales, bien connus du lecteur et il n'est guère utile d'en présenter des exemples. J'attire tout de même l'attention sur l'abondance des résolutions forcées et du procédé de la pause sur degrés forts qui est, comme nous le verrons tout de suite après, une caractéristique de la musique du Sud et de l'Ouest américain. Enfin, je n'ai pas relevé les cas d'asymétries facultatives ni ceux d'imparités rythmiques mais il y en a plus d'un dans la collection.

L'analyse du contenu de la collection de Bayard révèle un système musical des pièces asymétriques qui se rapproche somme toute de celui de la musique traditionnelle québécoise. Plusieurs des pièces de ce corpus existent en d'autres versions au Québec. Il est toutefois

[225] On peut en entendre une version à : http://honkingduck.com/mc/audio/by/artist/birmingham_entertainers

notable qu'elles donnent rarement lieu aux mêmes types d'asymétries. Ainsi, le bégaiement est complètement absent des nombreuses versions de « Devil's Dream », « Monymusk » ou « Fisher's hornpipe ». Le terçage est aussi peu observé. Ce système musical est donc semblable mais certes pas identique à celui du Québec.

2.3.2.1.2 La musique du Sud et de l'Ouest

2.3.2.1.2.1 XIXe siècle

Comme l'explique Goertzen et Jabbour (1987 : 121), les éditeurs du Nord des États-Unis ont presque complètement dominé l'édition musicale au XIXe siècle, si bien que la tradition de violon qui s'est développé dans le Sud et dans l'Ouest du pays (alors en pleine expansion territoriale) ont passé plus ou moins inaperçu dans l'écrit, se transmettant seulement de façon orale. Il existe toutefois une collection publiée en 1839 à Baltimore par un certain G.P. Knauff qui présente un intérêt parce que ce musicien a sans doute collecté les pièces qu'il a arrangées pour piano auprès de violoneux du Sud, en Virginie. On retrouve dans cette collection, publiée en quatre volumes d'une dizaine de pièces chacune, des pièces typiques du répertoire du Sud qui sont encore jouées aujourd'hui, parfois sous d'autres titres. On y retrouve aussi des airs utilisés par les artistes des spectacles de « Black Minstrels » qui ont commencé dans les années 1830. Toutes les pièces de la collection se conforment cependant au modèle des sections à huit mesures à l'exception d'une seule qui a une section de douze mesures.

La Figure 115 illustre une des pièces de ces « Virginia Reels »; il s'agit du reel « George Booker » qui est une version du strathspey écossais « The Marquis of Huntly's Farewell ». Il diffère de la version écossaise qui restait sur le troisième degré en finale plutôt que de se résoudre sur le premier. Or, cette pièce bien symétrique est à l'origine d'une légende du milieu de la musique old time qui vient en quelque sorte légitimer la pratique qui consiste à modifier la symétrie des sections des pièces. Cette légende montre bien aussi la dichotomie Nord-Sud que j'ai évoqué plus haut. Dans l'histoire, racontée par le violoneux French Carpenter de Virginie de l'Ouest[226], la même pièce adopte le nouveau titre de « Camp Chase ». Le grand-père de French Carpenter, Solly (Saul) Carpenter, avait été fait prisonnier par les nordistes au cours de la guerre civile (1861-1865) et emprisonné à Camp Chase en Ohio avec cinq autres

[226] Un enregistrement de French Carpenter narrant l'histoire est disponible sur le CD compilé à partir des archives du Smithsonian Institute intitulé « Back Roads to Cold Mountain » paru en 2004. Smithsonian Folkways. SFW40149_105

soldats sudistes, tous violoneux. Le commandant nordiste aimait la musique des violoneux et avait décidé d'organiser un concours entre ces prisonniers avec comme récompense au gagnant, la liberté. Ils jouèrent tous la même pièce soit des variantes de « George Booker », mais Solly s'est distingué en jouant une version spéciale, très personnelle et inventive, avec deux notes qui ressortaient particulièrement et qui lui ont valu la victoire. On comprend de cette légende que le violoneux a non seulement gagné sa liberté en ajoutant des notes à une pièce standard, il a de plus sut se distinguer des autres. C'est l'idée même de la liberté et de l'expression individuelle qui devient ainsi attaché à l'asymétrie, ou plutôt la liberté d'expression qu'elle permet.

En plus de sa tonalité différente (sol myxolydien plutôt que la majeur), « Camp Chase » se distingue de « George Booker » de plusieurs façons qui montrent la grande liberté morphologique et syntaxique que se permettent certains violoneux du Sud : ordre des sections inversé, saut métrique, allongement cadentiel et paragoge dans la section A, etc. Les deux notes de la victoire dans la section B (encadrées) constituent un aparté de la mesure 7 de la section A.

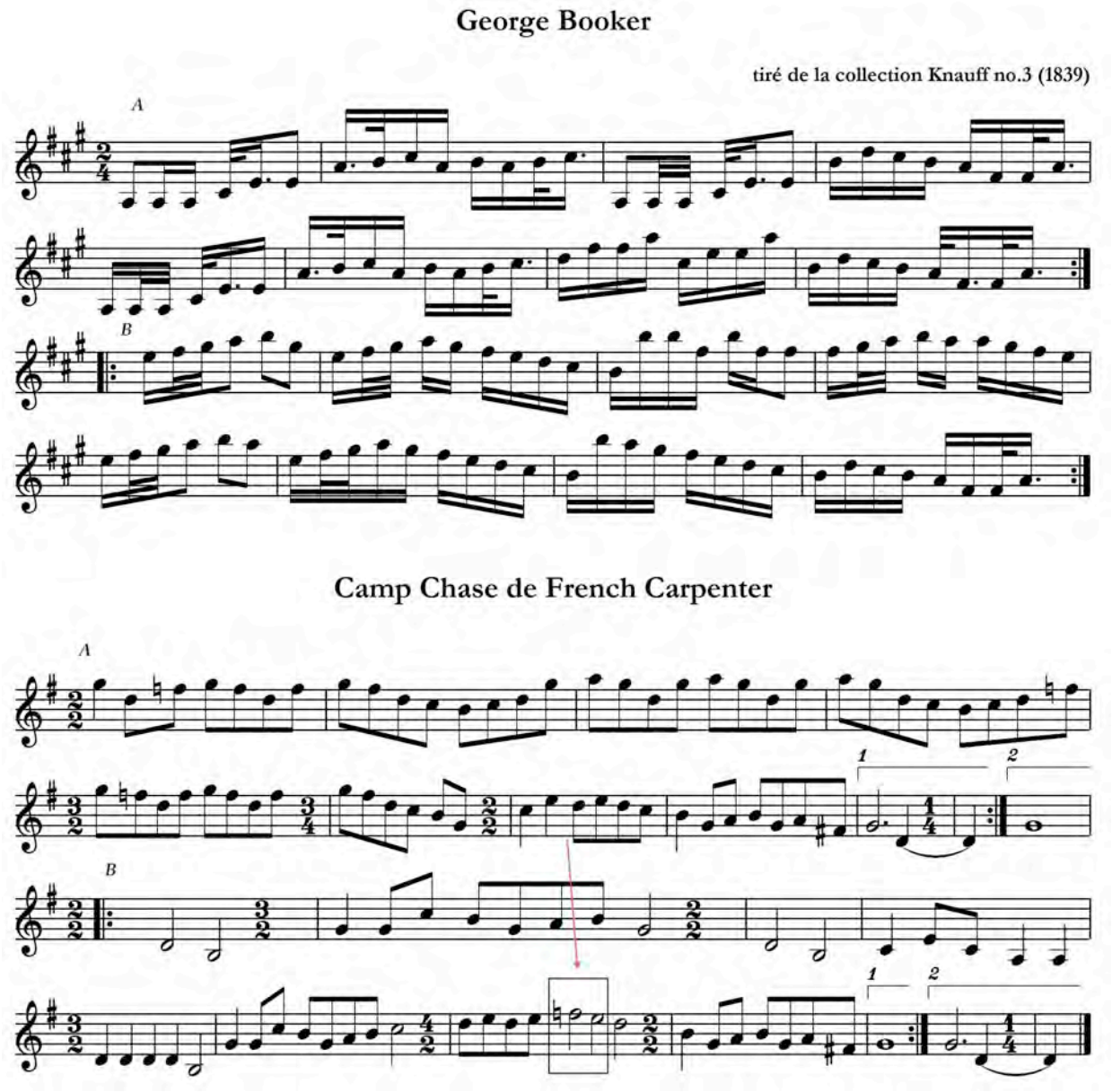


Figure 115 – Exemple d'un reel en version symétrique et en version asymétrique dans le style du Sud des États-Unis : « George Booker » de la collection Knauff (1839) et « Camp Chase » de French Carpenter.

Encore aujourd'hui, la Virginie de l'Ouest est un état où l'asymétrie est importante dans la musique tout comme l'extrême ouest de la Virginie où un festival met d'ailleurs l'emphase sur cet élément qui fait le parallèle entre les routes tortueuses des montagnes de cette région et

les pièces tortueuses de la musique old time[227]. Plusieurs des colons qui sont allés plus à l'Ouest au XIXe siècle étaient originaires des Appalaches et ont emporté avec eux cette façon de jouer.

2.3.2.1.2.2 La musique des Ozarks

La région des Ozarks, située du côté ouest du fleuve Mississipi, a été au XIXe siècle une des « porte de l'Ouest », d'où partait les convois vers les grandes plaines et la Californie. Région de confluence mais, tout comme les Appalaches, un peu en retrait des grands centres, elle fait le pont entre le Sud profond (Louisianne, Missisipi) et l'Ouest et même les états du Nord qui ne sont pas si éloignés par le Mississipi. Dans « Ozarks Fiddle Music », Beisswenger et McCann (2008) présentent 308 pièces de 80 porteurs de traditions de cette région de collines du Missouri et des états voisins. La collection a été montée à partir de disques et de documents d'archives sonores de musiciens pour la plupart nés avant 1930. J'y ai relevé 66 pièces comportant des asymétries syntaxiques, soit un peu plus de 20 % du répertoire présenté. Pour les asymétries morphologiques, un ordre particulier des sections dans les pièces à trois ou quatre sections est fréquent (17 cas) tandis que le terçage est absent. Le Tableau XLII présente la compilation des longueurs de section et des procédés employés dans les pièces asymétriques de ce corpus. Dans une vingtaine de pièces, les procédés sont autres et défient l'analyse faute de version symétrique avec lesquelles les comparer.

Tableau XLII – Fréquence des longueurs de sections et des procédés menant à l'asymétrie dans la musique old time de la région des Ozarks au Missouri

Longueurs des sections	Nombre de pièces	Procédé d'asymétrie	Nombre de pièces
12 mesures (3x4)	6	Paragoge finale	13
6 mesures	5	Pauses sur degré fort	10
7 mesures	4	Paragoge médiale	9
10 mesures (itération)	4	Apocope finale	6
10 mesures (2x5)	2	Apocope médiale	4
Imparité rythmique	1	Expansion	1
Déplacement métrique	1	Compression	1

Quelques éléments distinguent ce corpus de celui de la Pennsylvanie de Bayard. D'abord, pour ce qui est de la longueur des sections, il y a présence de pièces à douze mesures qui viennent directement du modèle du blues traditionnel de plus au Sud sur le Mississippi. Même

[227] Voir www.crookedroad.org pour une description d'un évènement combinant tourisme, musique et gastronomie.

si ce modèle est de type 3 x 4, il diffère dans sa structure mélodico-harmonique des mélodies issues du répertoire européen de marche ou de contredanse à l'origine des pièces à douze mesures que nous avons vu dans la collection de Bayard en Pennsylvanie.

L'asymétrie dans le répertoire des Ozarks est obtenue le plus souvent par allongement de la durée des notes, soit celle des notes finales ou médiales, soit par des pauses sur la tonique ou sur la dominante. La Figure 116 présente un exemple typique de ce procédé. La section A de « Lost Indian » est allongée à la deuxième ligne par une double finale suivie d'une paragoge de la note finale. Les paragoges dans la musique old time sont en général des notes tenues plutôt que des notes monnayées comme dans la tradition québécoise.

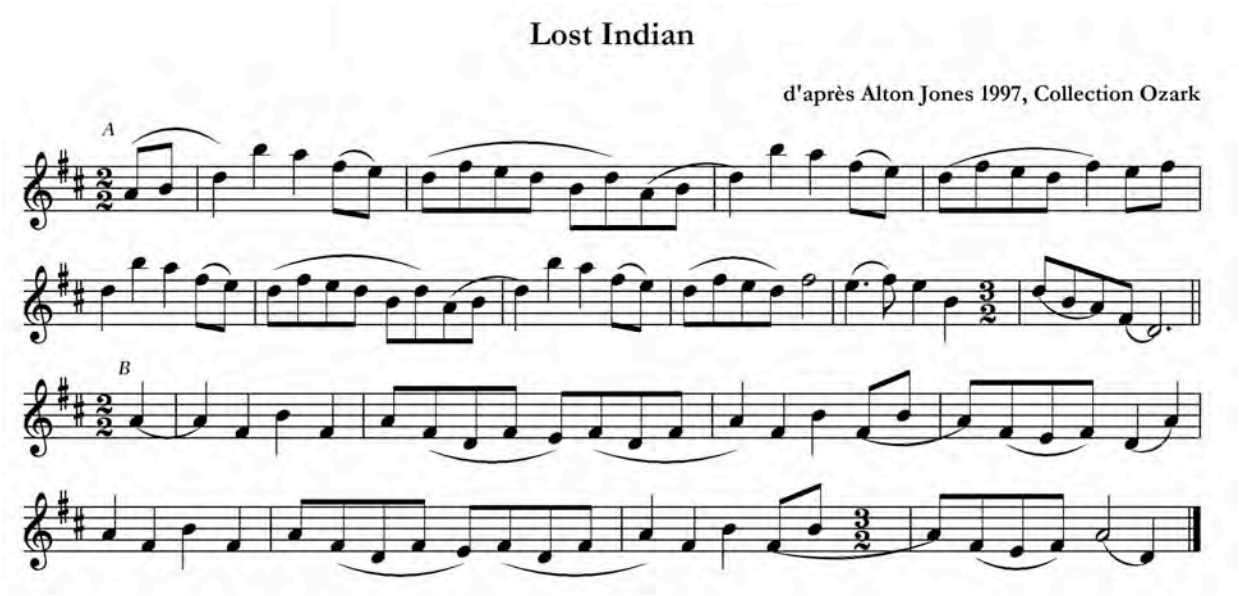


Figure 116 – Exemple de paragoge par note tenue dans une pièce old time américaine : « Lost Indian » d'Alton Jones de la collection Beisswenger et McCann (2008)

Les pauses sur degré fort peuvent survenir à plusieurs autres positions que sous forme de paragoges médiales ou finales. Dans l'exemple illustré à la Figure 117, la section C de « Corn Dodger #1 Special » est une variation de la section B. Une pause sur le sol est insérée et le mi est aussi allongé, créant des allongements d'un temps aux mesures 2 et 4. À noter aussi la levée anticipée en début de chacune des sections, un trait très typique de la musique old time. Les syncopes sont aussi fréquentes à l'intérieur des sections.

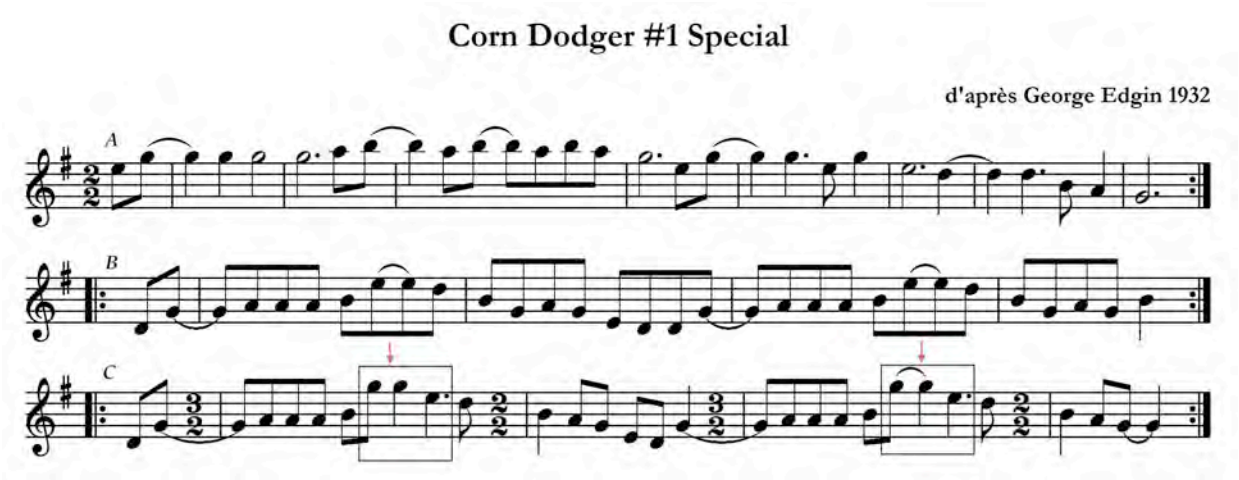


Figure 117 – Exemple d'une pièce asymétrique old time américaine avec allongements par pauses sur degré fort : « Corn Dodger #1 Special » de George Edgin de la collection Beisswenger et McCann (2008)

2.3.2.1.2.3 Autres sources de répertoire du Sud et de l'Ouest

La collection compilée par Jeff Titon, « Old-Time Kentucky Fiddle Tunes » (Titon 2001), est pauvre en pièces avec des asymétries syntaxiques, ce qui étonne sachant que c'est l'un des états où l'on retrouve le plus ce genre de pièces selon Jabbour (2008a). On y compte quelques pièces à douze mesures et même une au titre de « Hickory Jack », avec une section B de 24 mesures qui se divisent en trois segments de 9, 9 et 6 mesures. Pour ce qui est des asymétries morphologiques, le terçage est cependant très courant dans cette collection.

Marion Thede, elle-même violoniste[228] et violoneuse, a collecté auprès des violoneux de l'Oklahoma dans les années 1950. Le fruit de ce travail est une collection de lecture agréable au titre tout simple de « The Fiddle Book » publié en 1967[229]. Les asymétries qu'on y trouve sont très semblables à celles observées dans la collection de musique des Ozarks examinée précédemment : section à 5, 6, 7, 9 ou 10 mesures, terçage, apocopes, paragoges, queues et divers autres procédés que nous avons déjà vus. Il est un exemple tiré de cette collection d'un genre de pièces dont je n'ai pas encore traité et qui mène souvent à l'asymétrie de par sa nature même, soit les pièces descriptives. De telles pièces existent dans plusieurs des traditions musicales couvertes jusqu'à présent mais constituent un genre mineur dans toutes.

[228] Elle était membre de l'orchestre symphonique d'Oklahoma City. Je n'ai pas trouvé d'autres informations sur l'auteur.
[229] Thede, Marion. 1967 (réédité en 1985). *The Fiddle Book*. New York : Oak Publications. 160 pages.

La pièce illustrée à la Figure 118 est un exemple d'une telle pièce en provenance d'un violoneux de l'Alabama. Elle se veut une imitation de volailles dans une bassecour. En plus des effets variés obtenus par l'ornementation, les intervalles, les glissandos et les formules rythmiques, la pièce comporte trois sections asymétriques, la première à 10 mesures, la suivante à 11 mesures et la dernière à 18 mesures. Cette dernière section est une combinaison des deux premières avec un segment de notes en glissando insérées. L'itération est le principal procédé menant à l'asymétrie ici.

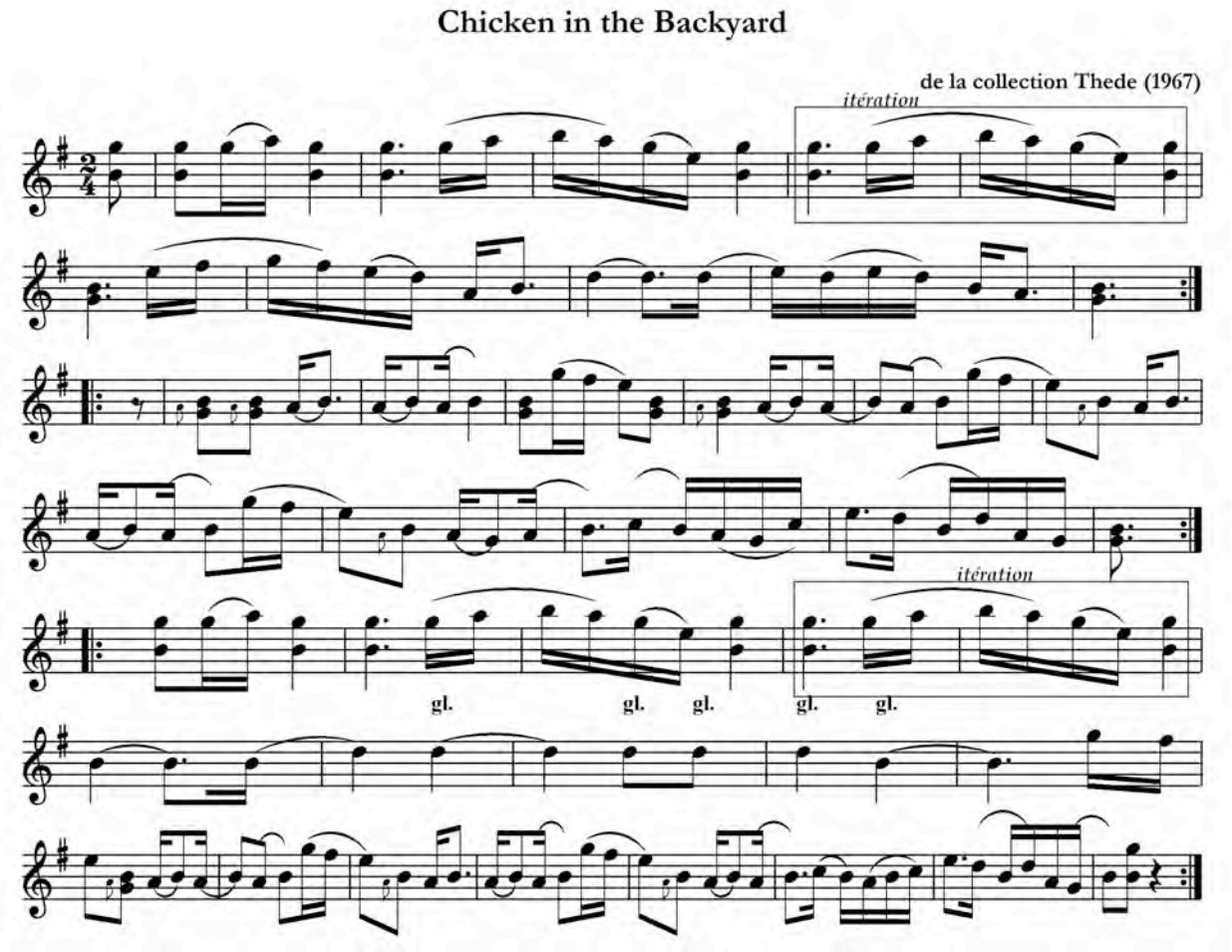


Figure 118 – Exemple d'une pièce descriptive asymétrique dans la musique old time américaine : « Chicken in the Backyard » de Glines Bowden de la collection Thede (1967)

2.3.2.2 Canada anglophone

2.3.2.2.1 Cape Breton (Nouvelle-Écosse)

Au Cap Breton, où la musique traditionnelle tire ses origines d'une forte tradition écossaise des Highlands, les pièces asymétriques sont très rares dans la musique instrumentale. Sur les disques des premiers violoneux de cette région de Nouvelle-Écosse à enregistrer dans les années 1930 (p.ex. Bill Lamey, Angus Chisolm, A.A. Gillis, Dan J. Campbell et Colin J.Boyd), il n'y a aucune pièce asymétrique. De même, dans les premières publications de musique du Cap Breton, incluant plusieurs compositions (p.ex. celle de Gordon MacQuarrie en 1940), toutes les pièces sont symétriques.

La violoniste Kate Dunlay, qui a étudié à fond le répertoire des musiciens traditionnels du Cap Breton, a eu la gentillesse de me signaler les quelques exceptions à cette hégémonie de la symétrie qu'elle a trouvées au cours de ses recherches. Le reel « Tamarack'er Down » composé par le violoneux Donald Angus Beaton (1912-1981)[230] est l'une de ces pièces illustrée à la Figure 119, probablement la pièce asymétrique la plus connue de la musique traditionnelle du Cap Breton, ayant été enregistrée par de nombreux artistes et groupes, dont Brenda Stubbert (Annexe 4, Piste no. 56).

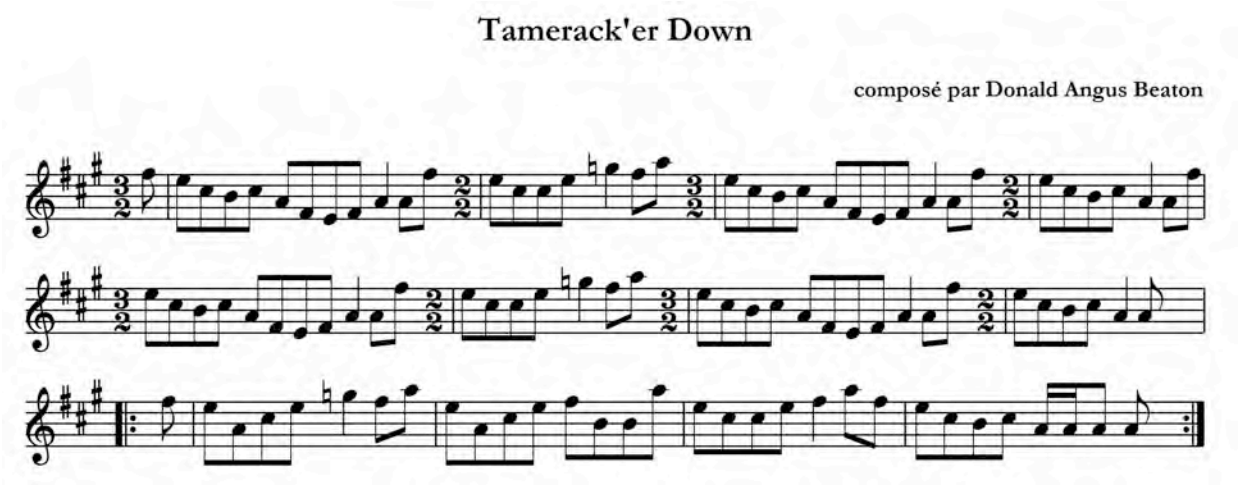


Figure 119 – Exemple de pièce asymétrique dans la musique du Cap Breton : « Tamerack'er Down » de Donald Angus Beaton de la collection Beaton (2000)

[230] Les compositions de Donald Angus Beaton ainsi que celles de son fils et de sa petite fille, ont fait l'objet d'un recueil : Beaton, Kinnon (2000). *The Beaton Collection* ; *Over 600 Cape Breton Fiddle Tunes !* Port Hawkesbury : Snow's Econoprint ltd. 208 pages.

La section A de cette pièce est parfaitement pentamétrique mais la section B ne comporte aucune asymétrie. Selon les propos que j'ai recueillis de Andrea Beaton[231], la petite fille de Donald Angus Beaton :

> « when he was writing "Tamarack'er Down", my dad said "there's something wrong with that tune." Grandpa's response was "There's nothing wrong with that tune, that's the way I wrote it!"» Andrea Beaton, février 2012

On comprend de cette anecdote que Donald Angus Beaton ne voyait pas de défaut ou même d'hérésie dans l'asymétrie de sa composition; elle avait un sens mélodique et esthétique à ses yeux. Il a d'ailleurs composé aussi quelques autres pièces asymétriques, ce qui le rend quand même exceptionnel parmi les nombreux musiciens-compositeurs du Cap Breton. Kate Dunlay m'a aussi rapporté que Lee Cremo, un violoneux autochtone du Cap Breton, jouait quelques pièces asymétriques ou faisait des versions asymétriques de certaines pièces du répertoire.

Il est possible de généraliser en disant que les pièces asymétriques sont mal acceptées par les musiciens au Cap Breton et, très certainement, par les diffuseurs de cette musique. J'en ai pour preuve une anecdote qui m'a été conté par l'un de ses protagonistes, dont je dois taire le nom. Occupé à faire de l'édition d'enregistrements d'archives pour la production d'un CD d'un musicien célèbre du Cap Breton, cette personne s'est vu obligée par le producteur du projet d'enlever un passage qui rendait une pièce asymétrique, ce qui est facile à faire avec l'informatique et les techniques de studio modernes. Même si les pièces asymétriques ont pu être pratiquées occasionnellement chez des violoneux d'une autre époque, il semble donc que les redresseurs de pièces asymétriques sont à l'œuvre au Cap Breton pour en effacer les rares traces. Chez les plus jeunes musiciens, l'asymétrie est aussi absente, à moins qu'il ne joue du répertoire venu d'autres traditions.

2.3.2.2.2 Terre-Neuve

On retrouve beaucoup de pièces asymétriques dans la musique traditionnelle de Terre-Neuve. Smith (2007) a exploré le sujet et j'ai présenté brièvement ses travaux dans la première section de ce chapitre; je ne referai donc pas son travail. Si elle note que les pièces asymétriques sont plus fréquentes dans les régions francophones de l'ouest de l'ile et dans les communautés autochtones, elle a été surprise de leur importance aussi dans les communautés anglophones selon les archives sonores variées qu'elle a consulté; ces pièces représentent environ le tiers du répertoire dans ces dernières communautés (Tableau XLIII).

[231] Andrea Beaton habite Montréal depuis la fin de 2011.

Tableau XLIII – Fréquence des asymétries chez des musiciens anglophones de Terre-Neuve

Musicien ou Source d'archives	Nombre de pièces asymétriques sur le total des pièces enregistrées
Belle Fennely	10/23
Cyril Flynn	4/11
Leo Bonnell	6/9
Mike Tremblett	11/61
Arthur Young	6/18
Collection MacEdward Leach	15/22
Moyenne	52/144 ou 36%

Le Tableau XLIV fait la correspondance entre les termes utilisés par Smith pour catégoriser les asymétries et la typologie que j'ai développée. Il montre qu'il manque de termes pour décrire plusieurs des asymétries syntaxiques qu'elle qualifie « d'internes » dans son étude. Comme elle le fait remarquer, il est très difficile de déterminer ce qui engendre l'asymétrie lorsqu'il n'existe pas de version symétrique avec laquelle comparer une pièce asymétrique.

Tableau XLIV – Équivalence entre les termes utilisés par Smith (2007) et la typologie proposée

Terme de Smith	Terme équivalent dans la typologie proposée
Jog	Paragoge finale par monnayage
Median jog	Paragoge médiale par monnayage
Oh	Allongement de l'anacrouse ou pause initiale sur un degré fort
Missing cadential beat	Apocope
Anomalies in the middle of the phrases	Tous les autres types d'asymétries syntaxiques

Néanmoins, Smith a analysé le répertoire de Rufus Guinchard tel que présenté dans les collections publiées par Kelly Russell[232]. Elle rapporte que près de la moitié des pièces de Guinchard sont asymétriques, dont 18 avec paragoges ou allongement d'anacrouse, et 25 avec des asymétries internes non précisées. À la différence de ce que j'ai observée dans la musique québécoise, l'allongement de l'anacrouse semble beaucoup plus fréquent dans la musique de Terre-Neuve que dans celle du Québec.

[232] Russell, Kelly. 2000. *Kelly Russelll's Collection. Vol. I*. St. John's : Pigeon Inlet Productions. Russell, Kelly. 2003. *Kelly Russelll's Collection. Vol. II*. St. John's : Pigeon Inlet Productions.

L'un des traits intéressants et distinctifs des pièces asymétriques à Terre-Neuve est qu'elles sont associées davantage au répertoire d'accordéon qu'à celui du violon selon Smith. Cela viendrait du fait selon elle que l'accordéon a été privilégié comme instrument pour la danse dès le début du XXe siècle en raison de son volume, que le violon n'a repris de la popularité qu'avec la vague de succès commercial de Don Messer dans les années 1950 puis avec la vague celtique et irlandaise plus récemment.

2.3.2.2.3 Autres régions anglophones du Canada

Mis à part la musique traditionnelle de Terre-Neuve et du Cap Breton, je n'ai pas relevé de pièces asymétriques dans les enregistrements récents et dans le répertoire publié de musiciens en provenance d'autres régions anglophones du Canada. Au violon, le principal instrument de musique traditionnel utilisé, le style prévalent dans le Canada anglais (hors du Cap Breton) depuis les années 1950 est celui du violoneux Don Messer et de ses nombreuses émules (p.ex. Graham Townsend, Andy Dejarlis, Ward Allen, King Ganam), un style appelé « Down East ». Ce style attractif, coulant, mélangeant le legato du old time américain et les détachés de la musique écossaise et québécoise en un nouveau style canadien anglais, a ni plus ni moins effacé tous les autres styles anciens qui pouvaient exister dans les régions anglophones. Le style « Ottawa Valley » est tout à fait dans le même esprit et ne constitue à mes oreilles qu'une autre dénomination pour un même style soit celui typiquement joué pour les concours de violoneux. Par extension, c'est à ce style qu'on réfère en général de nos jours par le terme « Canadian Old Time Fiddling ».

En remontant un peu dans le temps, je n'ai trouvé non plus aucune pièce asymétrique, bien que les sources pour en juger soient peu nombreuses. Les quelques violoneux et violonistes anglophones dont les enregistrements sont disponibles sur le Gramophone virtuel (p. ex. Percy Scott, George Steel, Don Richardson, J.L. MacDonald) ne jouaient aucune pièce asymétrique. Le plus célèbre orchestre folklorique des années 1930, celui de « George Wade and his Cornhuskers », ne jouait non plus aucune pièce asymétrique.

Le matériel de collecte chez les violoneux canadien-anglais est très rare avant les années 1970. Un peu à la manière de Bayard en Pennsylvanie, George A. Proctor, un professeur de musique de l'université de Colombie-Britannique et anciennement attaché au Musée national

du Canada, a collecté auprès de violoneux ontariens âgés[233] dans les années 1950 dans différents comtés ontariens (Proctor 1960). Bien qu'il précisait que son échantillon était plutôt restreint, il n'a relevé aucune pièce asymétrique. Certains de ses informateurs expliquaient que la danse était désapprouvée chez les protestants encore plus que chez les catholiques.

2.3.2.3 Amérique du Nord francophone (autre que le Québec)

2.3.2.3.1 Musique des Acadiens des provinces maritimes

Les Acadiens constituent un peuple francophone habitant les provinces maritimes du Canada et les régions maritimes du Québec[234]. Tout comme pour la chanson traditionnelle, leur musique traditionnelle est très près de celle des Québécois. On remarque quand même quelques différences dans le répertoire instrumental, notamment une très forte influence écossaise et irlandaise explicable par la proximité et le grand nombre de descendants d'immigrants de ces pays dans les provinces Maritimes. En effet, plusieurs musiciens et groupes acadiens de musique traditionnelle jouent du répertoire irlandais ou écossais ou même le répertoire du « Down East style » développé par Don Messer. Au niveau du style de jeu, on remarque plus de syncopes que dans la tradition musicale québécoise ou même que dans celle des anglophones des Maritimes (Forsyth 2010). Pour ce qui est des asymétries dans la performance de pièces, il semble y avoir eu un net recul de leur présence au cours des années. Si elles sont courantes dans le matériel d'archives, elles sont plutôt rares de nos jours tant chez les groupes trads acadiens que dans les compositions récentes. Voyons de plus près ces trois sources.

2.3.2.3.1.1 Matériel d'archives

Malgré le livre de Gerard Dole sur l'histoire musicale des Acadiens (Dole 1995), on sait bien peu de choses sur leur musique instrumentale avant le milieu du XXe siècle. Les documents d'archives sonores sont issus de collectes réalisées par différents chercheurs de l'université Laval ou de l'université de Moncton intéressés par le folklore des francophones d'Amérique. Ainsi, le recueil de Voyer, issu de ses recherches sur la danse traditionnelle dans les années 1950 (Voyer 1986), contient des pièces collectées en Acadie, dont plusieurs sont asymétriques. Par exemple, les quatre parties du « Quadrille Robichaud Office », collecté à

[233] L'un avait 90 ans et était donc né dans la décennie 1860 !
[234] Plusieurs des habitants des Iles-de-la-Madeleine se considèrent avant tout des Acadiens plutôt que des Québécois. C'est aussi le cas de certains habitants de la Gaspésie et de la Côte Nord, qui, sans se dire Acadiens, sont fiers de leur origine acadienne.

Barachois au Nouveau-Brunswick en 1957 étaient toutes dansées sur des pièces asymétriques dont voici le découpage.

Partie 1, Les coins (6/8) : A = 2 x 16 temps; B = 2 x 17 temps

Partie 2, Le salut (4/4) : A = 16 temps; B = 15 temps

Partie 3, Lead up (2/2) : A = 2 x 16 temps; B = 2 x 18 temps

Partie 4, All hands in (2/2) : A = 17 + 18 temps; B = 14 temps; A' = 16 temps (7+9)

Le disque Acadie-Québec, issu du matériel d'archives de l'université Laval datant du milieu du XXe siècle, et maintes fois réédité, propose des chansons et quelques turluttes ou « reel à bouche » de l'Acadie. L'exemple suivant, tiré de cet album, est très connu car il a servi de thème musical à une émission radiophonique de Radio-Canada pendant plusieurs années (Annexe 4, Piste no. 57). La Figure 120 illustre comment la slip jig (9/8) irlandaise « Moll Roe », tout à fait symétrique, a été transformée en cette turlutte asymétrique avec alternance de 12/8 et de 9/8. J'ai indiqué des silences aux mesures 2 et 6 de la première section, mais il s'agit en fait d'une élision car ces mesures sont absentes de la version turlutée.

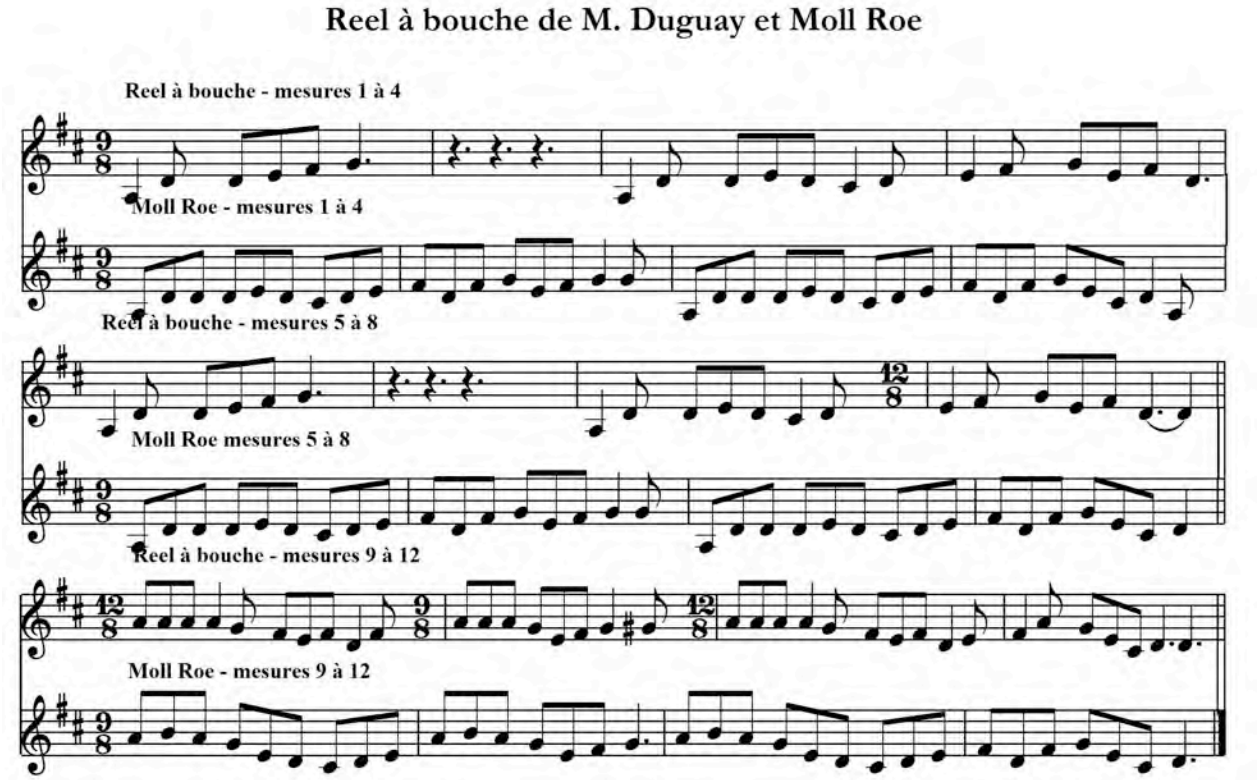


Figure 120 – Transformation avec asymétries d'une slip jig irlandaise en une turlutte acadienne : « Moll Roe » et le « Reel à bouche » de Majorique Duguay

Un passage aux archives de folklore du Centre d'études acadiennes Anselme Chiasson de l'université de Moncton m'a permis d'entendre les enregistrements d'une variété de violoneux réalisés surtout à partir des années 1970. L'un d'entre eux, Edmond-F. Savoie, possédait un répertoire et une manière de jouer remarquables. Au côté de pièces typiques du répertoire d'un violoneux accompli des Maritimes, monsieur Savoie jouait aussi des pièces moins courantes. On y reconnait tous les éléments du système musical décrit pour les pièces asymétriques de la tradition québécoise : apocopes et paragoges, bégaiement, etc. L'une de ces pièces, un reel sans nom illustré à la Figure 121, est particulièrement intéressante en ce qu'elle donne lieu à un déphasage d'un demi temps de la mélodie à sa reprise dans la section A. Sur la Piste no. 58 de l'Annexe 4, on entend le violoneux qui tape des pieds en simple (♪♫ ♫♪). S'il avait tapé les pieds en double (♪♪♪♪ ♪♪♪♪), une asymétrie pulsative de type « jambette » aurait pu être diagnostiquée. La section B comporte aussi d'autres asymétries soit un terçage et une apocope aux deux premières finales.

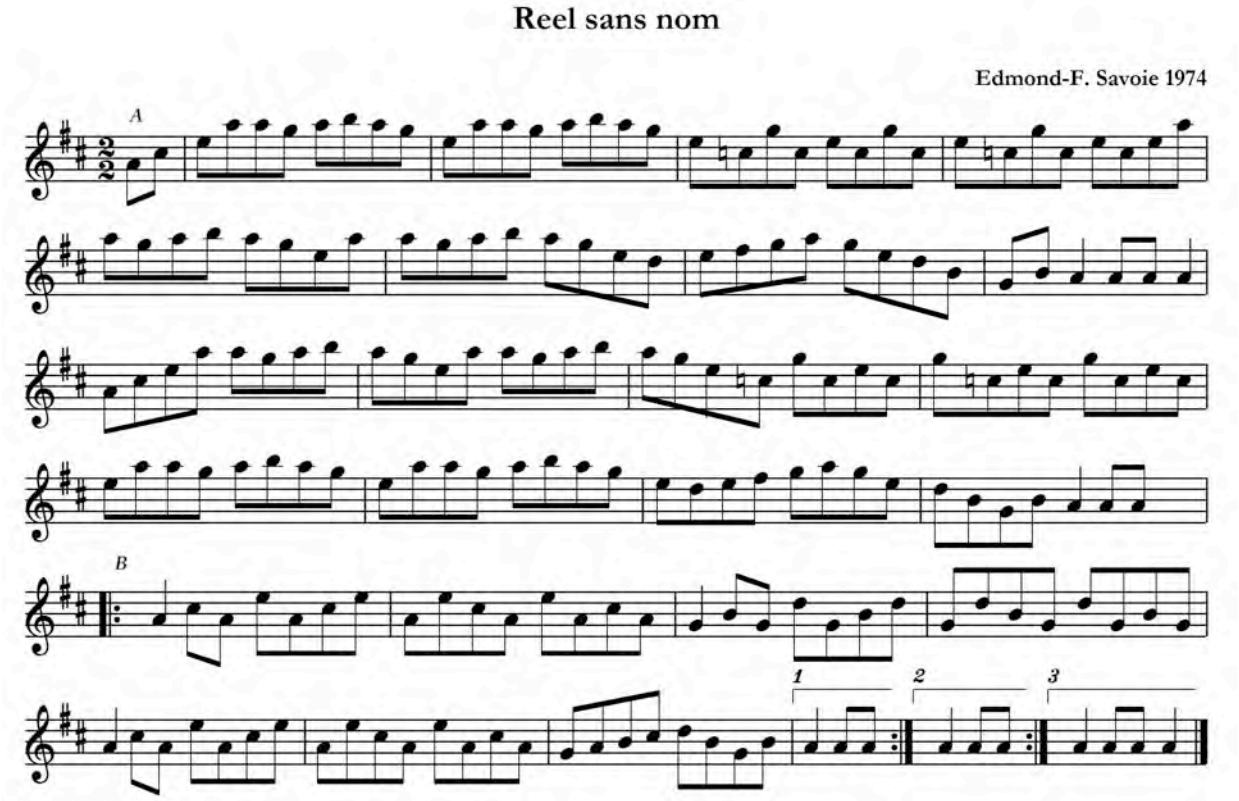


Figure 121 – Exemple de fausse asymétrie pulsative dans un reel acadien : « Reel sans nom » d'Edmond-F. Savoie, provenant des archives de folklore de l'Université Moncton

La série « Le son des Français d'Amérique » de Gladu et Brault consacrait trois épisodes à l'Acadie. On y voit entre autres un set carré dansé sur une pièce asymétrique à la fin des années 1970. Par contre, le matériel d'archives sonores collecté à partir de la fin des années 1970 disponible à l'université de Moncton montre une quasi absence des pièces asymétriques dans le répertoire des musiciens acadiens à partir de cette période.

2.3.2.3.1.2 Les groupes trads acadiens

Des groupes trads acadiens sont actifs depuis les années 1970 dans la mouvance revivaliste. Les groupes comme « 1755 » (1975-1984), « Beausoleil-Broussard » (1975-1980) mettaient l'emphase sur le répertoire vocal de l'Acadie davantage que le répertoire instrumental, tout comme les groupes et artistes qui ont persisté depuis ce temps (p. ex. Édith Butler). Les groupes trads contemporains comme « Barachois » (1994-2003), « La Virée » (2001-), « Gadelle », « Acadilac » et « Vishten », semblent plutôt influencés par la musique irlandaise et la musique du Cap Breton que par le répertoire acadien ancien ou font appel à leur propres compositions. Le spectacle « Ode à l'Acadie » qui a été préparé pour le 400e anniversaire de l'Acadie en 2004 a donné lieu à un disque qui contient surtout des chansons. On y trouve un arrangement de « Reel à bouche » asymétrique comportant un allongement cadentiel de un temps dans ses deux sections, ce qui est la seule trace du répertoire acadien traditionnel. La seule suite uniquement instrumentale de l'album comprend un reel écossais et un reel québécois. Bref, il semble que l'identité musicale acadienne s'exprime avant tout par la chanson. Au niveau de la musique instrumentale, c'est plutôt une communauté d'esprit avec la couleur irlandaise et écossaise des provinces maritimes qui ressort, avec des tapements de pieds en plus pour « faire plus français ». L'asymétrie, lorsqu'elle est présentée, fait donc ressortir le côté ancien plutôt que moderne ou actuel.

2.3.2.3.1.3 Les compositions

La collection toute récente de Desroches (2011) intitulée « Les faiseux de tounes » contient près de 150 pièces composées par des musiciens acadiens de l'île du Prince Édouard variant en âge de 20 à plus de 80 ans. Très peu des pièces présentées sont asymétriques, soit 5 sur 148. Voici les asymétries répertoriées :

- « La Gernouille », une marche composée par Jacques Arsenault comporte une apocope médiale facultative dans sa section B;

- « Unintentionally unexpected » de la jeune Samantha Gallant, comme l'indique son titre, a pris une structure asymétrique de façon non intentionnelle. La section A est faite de 4+3 mesures et la section B de 4+2+3 mesures, le même segment de 3 mesures terminant les deux sections. Tout coule mélodiquement et harmoniquement; aucun procédé d'asymétrie évident n'apparait toutefois;
- Le « Reel Forio » d'Emmanuelle LeBlanc du groupe Vishten, fait appel à des apocopes médiales et finales dans sa section A et à des apocopes médiales dans sa section B;
- Dans « La Tumeric », une suite en trois parties de pièces à métrique variées composée par Diane Racette, une valse avec trois phrases de six mesures débute la suite.
- « La Rhéaldine » de Pastelle LeBlanc, une pièce qui comporte une section A notée en sept mesures de 4/4 dans la collection, est retranscrite dans la Figure 122 de façon à faire ressortir les asymétries. On y observe dans la section A une paragoge médiale, des itérations et une queue. Une impression de déphasage est créée par le groupe fa-la-sol-mi qui revient après deux temps plutôt qu'un seul à la fin de la première ligne.

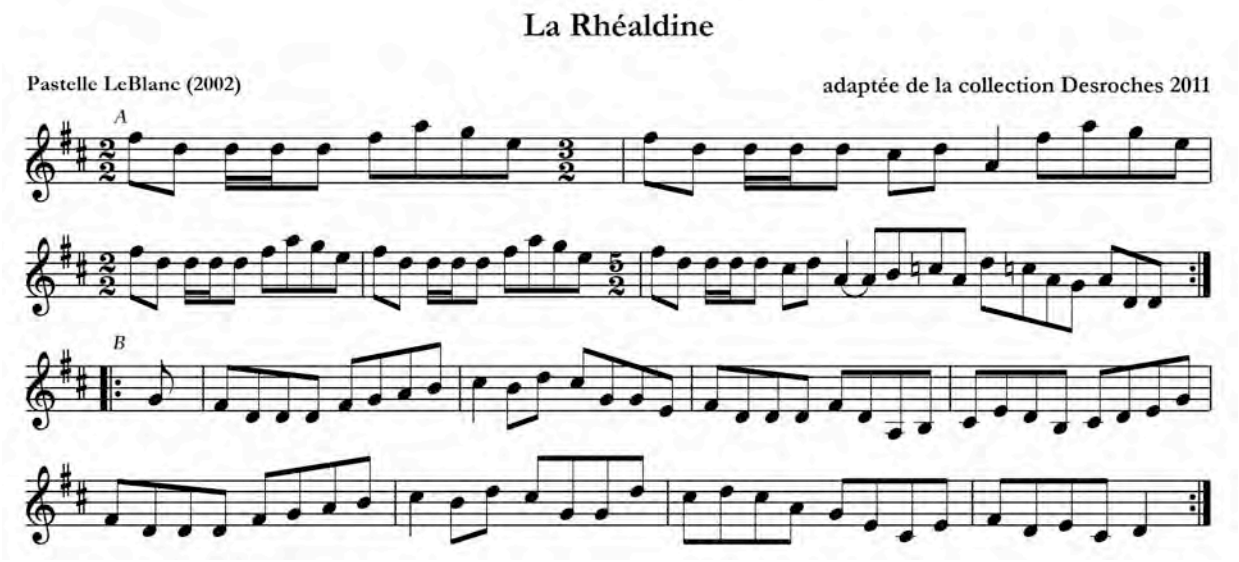


Figure 122 – Exemple de composition acadienne contemporaine asymétrique : « La Rhéaldine » de Pastelle LeBlanc de la collection Desroches (2011)

Il ressort de cet aperçu sur la musique traditionnelle acadienne que l'asymétrie y prévalait autant qu'au Québec dans le passé mais qu'elle a été délaissée et existe plutôt de façon assez marginale maintenant. Aucun trait distinctif asymétrique de la musique acadienne ne ressort sauf une tendance à des jeux rythmiques donnant lieu à du déphasage.

2.3.2.3.2 Musique des Cajuns de la Louisiane

Les Cajuns de la Louisiane sont les lointains cousins des Acadiens, descendants d'un groupe de déportés de 1755. Leur répertoire instrumental ressemble peu à celui des Acadiens toutefois. Il est souvent dérivé de chansons. Le rythme de valse domine mais on trouve aussi différentes autres formes comme la jig, le hop, le reel, le one-step et le two-step. Une petite collection de 31 pièces pour violon du répertoire Louisianais a été compilée par Deborah Greenblatt (Greenblatt 1985, réédité en 2001). Cette collection contient seulement quatre pièces asymétriques dont deux semblent issues de chansons. Les asymétries rencontrées sont toutes simples : paragoge, apocope ou autre version du « plus ou moins un ». Le temps de plus à la fin de « T'en as en [sic] mais t'en auras plus » et celui de la fin de la section A de « Step it fast » créent plutôt une paragoge par pontage pour la reprise. « Bosco stomp », illustré à la Figure 123, est une pièce asymétrique très connue du répertoire cajun. On ne saurait dire si la section A se termine avec une apocope ou s'il manque un autre segment à la mélodie avant la finale. Le texte chanté sur la section A occasionnellement suit la même structure.

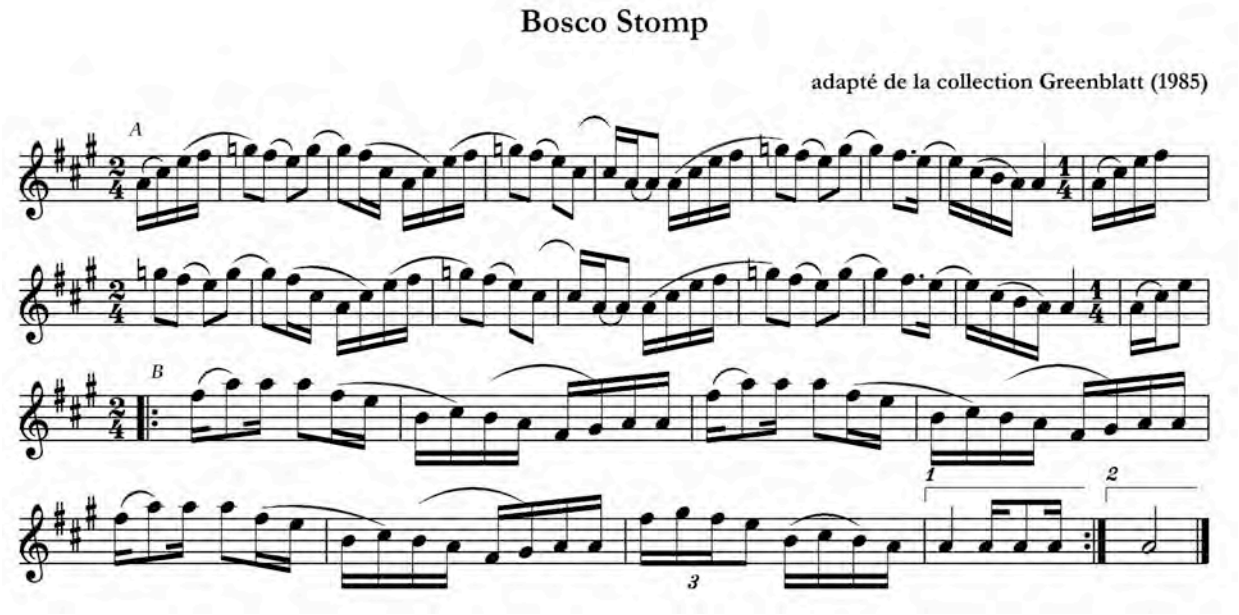


Figure 123 – Exemple de pièce asymétrique dans le répertoire cajun : « Bosco Stomp » de la collection Greenblatt (1985)

Enfin, la valse « Les bars [sic] de la prison » voit ses finales simplement allongées par une paragoge. D'après les documents sonores que j'ai pu écouter, les allongements par paragoge sont les seuls types d'asymétries, et ils sont rares, que l'on rencontre dans cette musique ou

dans le « zydeco », la musique des créoles de Louisiane. Les influences du blues amènent toutefois la présence de pièces à douze mesures par section à l'occasion. Les trois épisodes du « Son des Français d'Amérique » de Gladu et Brault consacrés à la Louisiane ne révèlent non plus aucune pièce asymétrique.

D'après un autre épisode de cette série, les descendants de francophones plus haut sur le Mississipi dans la région de Ste-Geneviève et Vieilles Mines au Missouri ou dans l'Illinois voisin ont un répertoire très semblable à leurs voisins anglophones bien qu'ils aient conservés certains airs de chansons françaises (p.ex. « La Guignolée ») avec des asymétries.

2.3.2.3.3 Musique des franco-américains de Nouvelle-Angleterre

J'ai déjà mentionné dans mon analyse des asymétries dans la musique traditionnelle du Québec des musiciens ayant émigrés du Québec vers « les États » (p.ex. Omer Marcoux au New Hampshire) ou dont les parents avaient émigré (p.ex. Louis Beaudoin au Vermont) dans un des états de la Nouvelle-Angleterre. J'ai aussi mentionné les pièces asymétriques collectées par Welling (1974) au Connecticut auprès de violoneux d'origine canadienne-française. Il n'y a donc rien de plus à dire sinon que les types d'asymétries du répertoire de ces musiciens sont les mêmes que celles retrouvées au Québec. Je dois toutefois mentionner un jeune violoneux franco-américain, Daniel Boucher, un de mes informateurs, qui a composé plusieurs pièces intéressantes, dont certaines sont asymétriques. L'exemple présenté à la Figure 124, « La marionette », illustre que ce musicien a un bon sens du langage musical asymétrique présent dans les « airs tordus » québécois qui l'ont inspirés; on y trouve un allongement cadentiel dans la section A. L'introduction de syncopes et l'insistance sur le septième degré dans les sections B et C viennent cependant donner une touche plus américaine à la pièce.

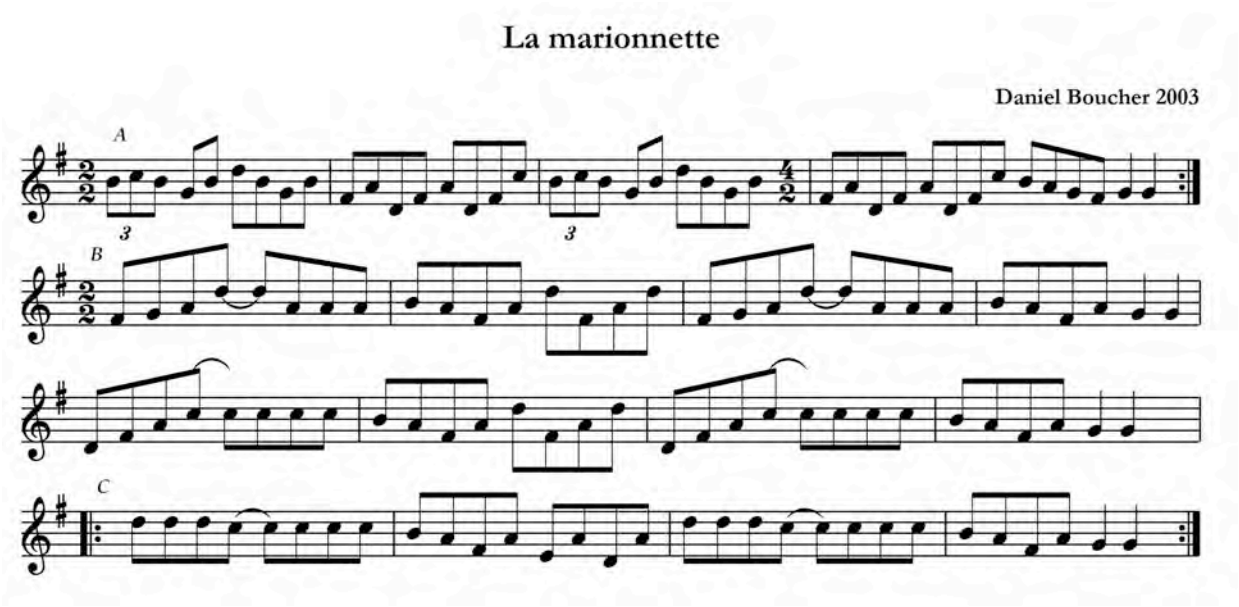


Figure 124 – Exemple d'une composition récente asymétrique d'un musicien franco-américain : « La marionnette » de Daniel Boucher

2.3.2.3.4 Musique des franco-canadiens d'autres provinces

Hormis les Acadiens, quelques franco-ontariens de la région de Windsor en Ontario, et les immigrants francophones d'arrivée récente (depuis le début du XXe siècle surtout), la plupart des canadiens francophones des autres provinces que le Québec sont venus du Québec ou descendent de Québécois ayant émigré le plus souvent à partir du milieu ou de la fin du XIXe siècle dans ces provinces. Bien qu'il existe peu de documentation au sujet de la musique instrumentale de ces communautés, voici un bref aperçu du sujet.

2.3.2.3.4.1 Musique des Franco-ontariens

L'information que j'ai trouvée par rapport à la performance de pièces asymétriques chez les Franco-ontariens est très maigre. Tout comme les ethnologues de l'université Laval de l'après-guerre, les folkloristes, comme le r.p. Germain Lemieux oeuvrant en Ontario auprès des communautés francophones, se sont surtout intéressés à la collecte de contes et de chansons, négligeant la musique instrumentale. Nous ne disposons donc pas d'archives de violoneux franco-ontariens anciens à ma connaissance. Depuis les années 1960, la plupart des violoneux franco-ontariens se sont intégrés et ont activement participé au développement du « Ottawa Valley Style », un style où les pièces asymétriques n'ont pas leur place comme je l'ai déjà mentionné.

Jean-Marc Lalonde, membre du défunt groupe trad « Deux Saisons », a écrit un des rares et brefs articles qui fait le point sur la musique traditionnelle des Franco-ontariens (Lalonde 2007). Il rappelle d'abord l'apport important pour la chanson dans les années 1980 de Marcel Bénéteau et de Donald Poliquin, alors qu'il se passait peu de choses musicalement dans les communautés franco-ontariennes. Marcel Bénéteau, ethnologue de l'université de Sudbury, a consacré l'essentiel de sa carrière à documenter la culture francophone de la région du Détroit dans le sud de l'Ontario dont il est originaire, une région colonisée il y a plus de 300 ans par des Français mais qui s'est trouvée isolée des autres canadiens-français par la suite (Bénéteau 2007). S'il a pu faire ressortir des différences marquantes au niveau des types de chanson dans cette région par rapport à celles collectées au Québec (p.ex. l'absence de chansons à répondre), il ne s'est pas attardé à la pratique instrumentale. Je n'ai rien trouvé non plus qui suggère que la musique traditionnelle des francophones de cette région ait pu être différente de celles des autres francophones.

Lalonde poursuit son article de 2007 en parlant des groupes trads franco-ontariens actuels ou récents :

- « Deux saisons » (1994-2004) dont il a fait partie. Ce groupe a enregistré 5 CD;
- « Swing », un groupe de techno-trad (2006-);
- « La Ligue du bonheur » (2006-);
- « Le Diable aux Corsets » (2007-);
- « Les Coquerelles » (2007-), un groupe de « Rocklore ».

Ces groupes mettent toujours l'emphase sur la chanson traditionnelle, la création de chansons d'inspiration traditionnelle, la composition et la fusion avec d'autres genres. Les éléments vraiment issus de la culture traditionnelle sont souvent caricaturaux, par exemple l'utilisation de tapement de pieds et de la forme de la chanson à répondre. Ce qui prime, et c'est bien normal, c'est la mise en évidence de la langue française. Je n'ai relevé aucun exemple de pièces instrumentales asymétriques dans les répertoires de ces groupes.

2.3.2.3.4.2 Musique des Fransaskois

Les documents assemblés sur le site internet « Musée virtuel francophone de la Saskatchewan »[235] présentent quelques chansons (texte et musique) et relatent des témoignages mais n'offrent pas d'exemples sonores ou de transcriptions de musique

[235] www.musee.societehisto.com

instrumentale. J'ai eu une discussion en juin 2010 avec Francis Marchildon et Michel Lalonde, des membres du groupe trad « La raquette à claquettes » de Saskatchewan à propos des pièces asymétriques chez les Fransaskois. Ils m'ont indiqué que Henri Poulin, un chanteur et violoneux du village de Zenon Park, jouait plusieurs pièces asymétriques qu'il avait apprises dans sa communauté et dans les chantiers forestiers où il avait travaillé. Je n'ai pas plus de détails sur son répertoire toutefois. La question reste à explorer.

2.3.2.3.4.3 Musique des Franco-manitobains

Le répertoire des Franco-manitobains, dont plusieurs revendiquent leur origine Métis, sera traité avec celui des Métis ci-après.

2.3.2.4 Amérique du Nord autochtone et métis

Il n'est pas question ici d'examiner en détail la musique des peuples autochtones de l'Amérique du Nord mais plutôt celle de ces peuples qui ont adopté le violon comme instrument à faire danser au Canada et celle du peuple Métis des prairies canadiennes. Le lecteur pourra trouver une riche littérature ethnomusicologique concernant les aspects rythmiques et métriques des musiques, chants et danses traditionnels des autochtones d'Amérique du Nord couvrant une longue période depuis les travaux des McAllester, Densmore et autres pionniers au début du XXe siècle jusqu'à ceux plus récents de Stanfield (2010). Je peux généraliser en disant que le matériau musical dans la musique traditionnelle des peuples autochtones d'Amérique du Nord est très différent de tout ce que nous avons vu jusqu'ici tant dans les traditions musicales blanches européennes ou américaines. Il peut parfois rappeler la musique des branles de la Renaissance et indirectement la musique bretonne, et les chants à fouler des Highlands écossais, mais rarement la musique de reel, de jig et de hornpipe britannico-irlandais. Chez certains peuples, les mélodies comportent des segments de 4 ou 8 temps, mais aussi souvent elles sont le résultat de combinaison de segments de longueurs diverses, donnant souvent une, parfois deux, sections de 5, 7, 9 ou 11 temps[236]. Que ces structures rythmiques aient été mariées par syncrétisme à celles du répertoire appris des voyageurs ou des colons blancs lorsque des peuples autochtones ont adopté le violon est certainement possible comme le soutenait Lederman (1987).

[236] Voir par exemple les transcriptions dans la monographie réalisée par Gertrude Prokosch Kurath du Musée national du Canada sur les danses et chants rituels de la réserve des six nations (Mohawks) dans le Sud de l'Ontario dans les années 1960 (Kurath 1968).

2.3.2.4.1 Musique des Métis et des Ojibwés

Les Métis sont issus de l'union de voyageurs de la fourrure canadiens-français partis vers l'Ouest canadien au XVIIIe et au XIXe siècles et d'amérindiennes ojibwés (ou cris)[237]. Quelques-uns sont aussi les descendants d'employés écossais et irlandais de la compagnie de la Baie d'Hudson qui ont épousé des amérindiennes[238]. Ils portent souvent un nom de famille français et habitent les trois provinces des prairies (Manitoba, Saskatchewan et Alberta) et les Territoires du Nord-Ouest, de même que les états américains frontaliers. S'ils se reconnaissent comme peuple, ils n'ont jamais bénéficié du statut d'autochtone au Canada. Autrefois, ils parlaient surtout un mélange de français et de langue autochtone appelé Mitchif. La plupart d'entre eux ont maintenant adopté l'anglais comme langue d'usage. Quelques-uns, surtout au Manitoba, conservent le Français, et d'autres parlent aussi leur langue maternelle ancestrale, le Cri ou Ojibwé. Le caractère dominant des Métis est un profond désir d'indépendance, de liberté d'où leur surnom de « gens libres » ou « *their own boss* ». Je vais donner ici un aperçu de la fréquence et des procédés observées dans les pièces asymétriques chez les violoneux métis depuis les années 1950 et de ce qui les rapproche ou les distingue de celles du répertoire québécois.

Tout comme chez les violoneux québécois, nous retrouvons chez les violoneux métis différents courants, reliés à des facteurs générationnels ou à des préférences stylistiques. Les violoneux auxquels Lederman (1987) s'est intéressée dans son travail de maîtrise, déjà âgés dans les années 1980, étaient de la même école que certains des anciens porteurs de traditions québécois comme Louis Boudreault, renouvelant souvent leur interprétation d'une pièce en jouant avec la syntaxe. À la même époque, il existait aussi des violoneux métis avec un bon succès commercial qui ne jouaient que des pièces symétriques. Lorsque Dueck s'est penché sur la musique des Métis au début des années 2000, la façon ancienne de jouer que Lederman avait observée n'existait plus. La jeune génération de violoneux Métis joue des pièces symétriques en groupe avec souvent les mêmes coups d'archets. Entre ces deux extrêmes, nous retrouvons encore plusieurs violoneux de nos jours qui jouent des pièces asymétriques, mais toujours de la même façon. Devant cette diversité, il est difficile de choisir

[237] Les Ojibwés, aussi appelé Saulteux par les voyageurs canadiens, habitaient plutôt la région ouest des Grands Lacs anciennement. Le commerce de la fourrure les a amené à s'implanter dans les prairies canadiennes dès le XVIIIe siècle.

[238] Ceux-ci sont beaucoup moins nombreux que ceux issus de mariage avec des canadiens-français car la compagnie de la Baie d'Hudson interdisait à ses employés de se mêler aux amérindiens de cette façon. Le mariage facilitait le commerce avec les Amérindiens.

un échantillon représentatif du répertoire métis. Voyons donc l'importance respective de l'asymétrie dans ces différents courants.

2.3.2.4.1.1 Violoneux métis célèbres du passé

Parmi les violoneux métis ayant obtenu un bon succès commercial, le plus célèbre fut sans nul doute Andy De Jarlis[239] (1914-1975), connu et reconnu à travers le Canada. Il a participé à l'émission de télévision de Don Messer dans les années 1960 et a vécu à Montréal quelques temps. D'autres violoneux métis comme Reg Bouvette et Eugène Ladéroute (1928-1981) ont aussi connu un succès commercial. Ces trois violoneux métis anciens se distinguent de leurs confrères moins connus en ce qu'ils voulaient le plus possible s'intégrer au courant « Canadian Old-Time Fiddling », adoptant un son à la Don Messer. De Jarlis jouait beaucoup de répertoire métis mais a systématiquement redressé les pièces asymétriques ou a préféré les pièces symétriques de ce répertoire. Bouvette et Ladéroute ont fait de même sauf pour quelques pièces emblématiques du répertoire métis tel que « Red River Jig ». Le recueil de pièces intitulé « Canadian Fiddle Tunes from the Red River Valley », que De Jarlis a compilé en 1957, contient plusieurs de ses compositions et quelques pièces traditionnelles mais il ne contient aucune pièce asymétrique.

2.3.2.4.1.2 Violoneux porteurs de tradition du passé

L'album double produit à partir des enregistrements terrain réalisés par Anne Lederman[240] de 1984 à 1986 a été réédité en CD dans les années 2000. Le premier volume offre des enregistrements de violoneux autochtones et le second ceux de violoneux métis, les deux communautés collectées vivant à proximité l'une de l'autre dans l'ouest du Manitoba. 67 des 82 pièces qu'on peut y entendre sont asymétriques. Sur cet album, on retrouve plusieurs versions des mêmes pièces. En effet, tout comme le répertoire québécois, le répertoire Métis contient quelques pièces standard qui prêtent à des variations et au développement de versions très personnelles par les musiciens. Ce sont la « Gigue double » (ou « Fisher's hornpipe »), la « Red River Jig » (une version binaire de la « Grande gigue simple » québécoise), « Whiskey Before Breakfast » (une version du « Mistigris » d'Isidore Soucy), « Drops of Brandy » (une version souvent binaire du « Brandy » ternaire québécois), le « Duck

[239] Baptisé sous le nom de Joseph Patrice Ephreme Desjarlais, il a changé son nom officiellement pour la forme plus anglophone de Andrew De Jarlis à l'âge de 57 ans !
[240] *Les violoneux autochtones et métis de l'ouest du Manitoba*. 2e édition. Falcon Productions. FPCD 387.

Dance » et le « Devil's reel » (un reel qui s'apparente au « Reel du pendu »). J'ai fait une analyse assez détaillée des longueurs de sections et des procédés d'asymétries du contenu de la compilation de Lederman. Il ressort que les longueurs de section les plus fréquentes dans les pièces asymétriques sont celles de 9 temps (53 cas), suivi de celles de 7 et 10 temps (29 et 27 cas respectivement) et de celles à 6, 11, 12, et 13 temps. Le procédé le plus utilisé est la paragoge médiale ou finale, suivi de l'apocope, de l'allongement cadentiel, de l'imparité rythmique et du terçage. On retrouve aussi l'itération et la queue mais plus rarement le bégaiement, la pause sur degré fort et l'écourtement initial. Certains violoneux utilisent un procédé plus qu'un autre, donnant ainsi une couleur personnelle, une « signature performancielle singulière » (Desroches 2008) à la version d'une pièce. Somme toute, il s'agit d'un portrait assez semblable à celui que l'on retrouve dans la musique traditionnelle québécoise mais avec un degré de liberté syntaxique qui semble parfois encore plus grand que chez les musiciens québécois. Par contre, la musique métis et autochtone des prairies canadiennes qu'on retrouve sur le CD compilé par Lederman se distingue de la musique du Québec par l'abondance de sections à trois phrases dans les pièces, ce trait étant peu commun bien qu'existant dans la tradition québécoise.

2.3.2.4.1.3 Porteurs de tradition actuels

L'album double « Drops of Brandy » présente la musique de plusieurs porteurs de tradition métis actuels tels que John Arcand ou Gilbert Anderson[241]. Devant l'abondance de matériel de ce CD double, j'ai plutôt utilisé le CD consacré à la musique des Métis enregistrée par Calvin Volrath[242] comme base pour étudier ce qui m'apparait comme un répertoire intermédiaire entre les violoneux à l'ancienne de Lederman et les modernes qui jouent peu ou pas de pièces asymétriques. Le CD contient 15 pièces et leurs transcriptions sont toutes disponibles dans un recueil vendu séparément (Volrath et Bruner 2005). Le Tableau XLV présente la liste des pièces et les types d'asymétries qu'on y retrouve.

[241] Le musée virtuel de l'histoire et de la culture Métis (http://www.metismuseum.ca/main.php) présente les biographies et des enregistrements sonores de plusieurs violoneux porteurs de tradition métis actuels.

[242] Calvin Volrath, un champion violoneux canadien, est de l'Alberta mais n'est pas un Métis. Cependant, lors d'une conversation que j'ai eu avec lui en mai 2010, il m'a expliqué la démarche derrière son album. Il s'est attaché à reproduire les versions asymétriques de pièces qu'il a apprise de violoneux porteurs de tradition plutôt que les versions symétriques que Andy De Jarlis avaient enregistrées dans le passé.

Tableau XLV – Types d'asymétries sur le CD « Métis Style Fiddling » de Calvin Volrath

Titre	Nombre et longueur des sections	Types d'asymétries identifiées ou probable
Victor's 39th	A = 2(8+12); B = 2 x 16	Élision et aparté en A
Gilbert's Duck Dance	A = 12+12; B = 7+7	Bégaiement et pause en A Heptamètre ou paragoge en B
Jonah's First Change	A + 16+16; B + 16+16	Aucune
Pete & Lawrence's Duck Dance	A = 2 (5+3); B = 2 [(3+2) + (3+2)]	Itération, terçage et imparité rythmique en A Pentamètre en B
Arcandsaw Traveler	A = 16+17; B = 20+19	Paragoge finale en A Pause sur degré fort, itération, apocope médiale et paragoge finale en B
Bb waltz	A = 24+24; B = 24+24	Aucune
Red River Jig	A = 11+10; B = 6+6+6	Apocope médiale et finale en A Cycle ternaire en B
Rod's Favorite Reel	A = 8+8+8; B = 9+9	Terçage en A Résolution forcée en B
Lady Do Si Do	A = 16+16; B = 32	Aucune
Big John McNeil	A = 16+17; B = 16+16	Paragoge finale en A
Old Reel of 8	A = 2(10+8); B = 2(11+7)	Pause sur degré fort en A Bégaiement, élision et pause sur degré fort en B
Devil's Waltz	A = 21+21; B = 24+24	Élision?
Romeo's 1st Change	A = 16+16; B = 16+16	Aucune
Zachareel	A = 13+13; B = 15+15	Bégaiement et itération?
Whisky Before Breakfast	A = 16+16; B = 18+18	Itération en B

Il ressort du tableau que les mêmes procédés d'asymétrie sont utilisés dans la musique métis que dans la musique traditionnelle québécoise. La Figure 125 présente en parallèle « Arcandsaw Traveler » et la pièce symétrique dont elle s'inspire, soit « Arkansas Traveler », un classique du répertoire old time américain. Le violoneux John Arcand, dont Volrath a appris sa version, joue avec la syntaxe de la section B par l'ajout d'une anacrouse initiale et médiale, deux pauses sur degré fort, et une itération, qui ne mène pas à l'asymétrie ici cependant.

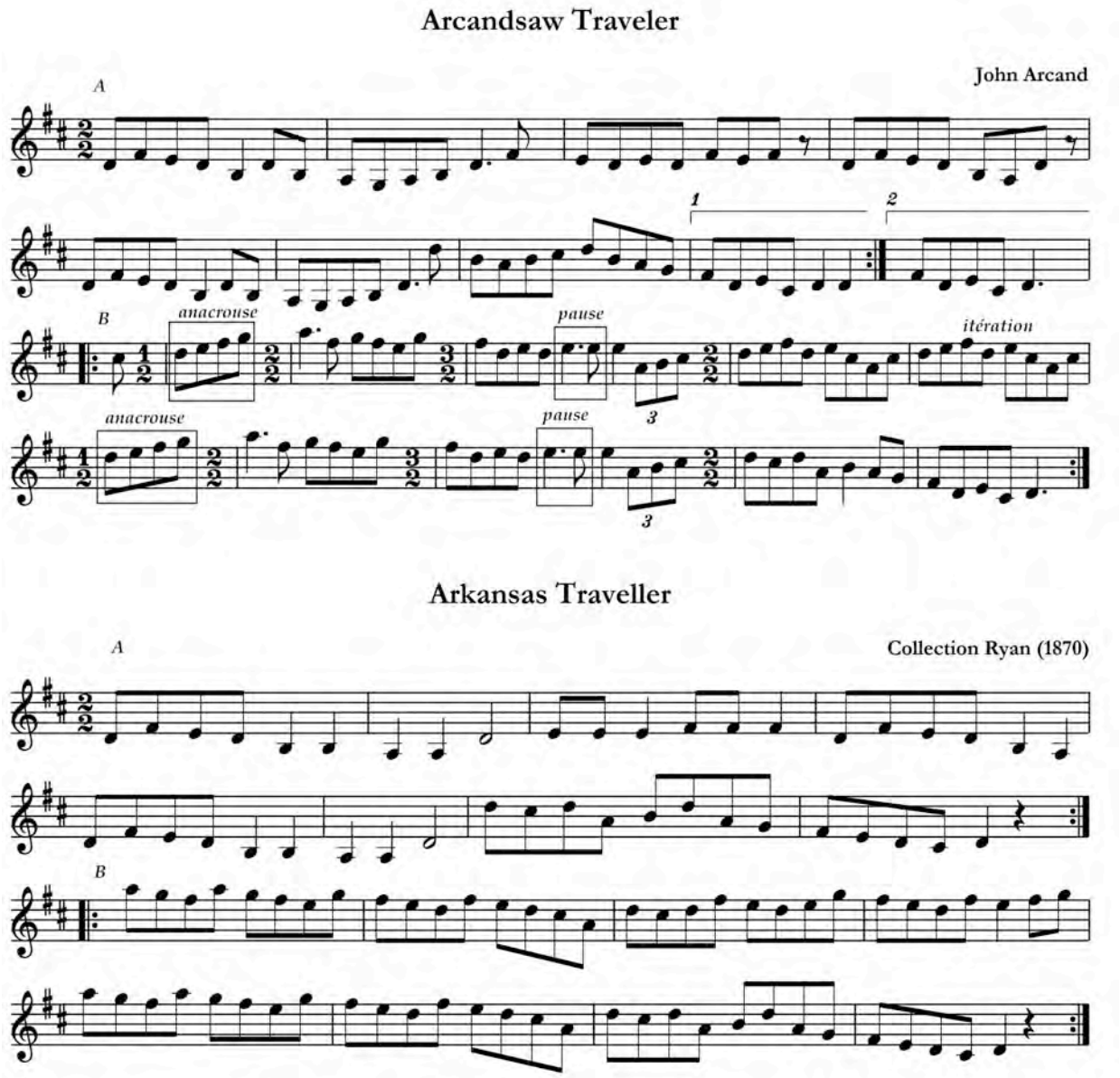


Figure 125 – Exemple de procédés d'asymétries multiples dans la musique métis : « Arcandsaw Traveler » de John Arcand, version asymétrique de « Arkansas Traveler »

Cet aperçu de la musique des métis et des autochtones des prairies indique que la performance de pièces asymétriques était courante et très semblable à celle des musiciens traditionnels québécois par le passé, que les violoneux avec un succès commercial ont mis de côté cette pratique et que, ne serait-ce de quelques porteurs de tradition toujours existant, la performance de pièces asymétriques est plutôt en déclin chez les jeunes générations. La

recrudescence de la fierté « nationale» métis chez les jeunes pourrait cependant changer cette tendance dans les années à venir.

2.3.2.4.2 Musique athapascienne

Sous le vocable musique de l'Athabasca (ou Athapasca), on entend la musique des autochtones du Nord-Ouest de l'Amérique du Nord, particulièrement du Yukon et de l'Alaska, celle du peuple Gwich' ou, en Français, les Loucheux. Dans l'esprit, la musique des violoneux autochtones de ces régions se rapproche beaucoup de celle des Métis et des Ojibwés. Ils ont été en contact avec les mineurs et les trappeurs blancs et leurs frères autochtones ou métis desquels ils ont appris. Mischler (1993) a consacré un livre à leur musique qui donne un bon portrait des anciens porteurs de tradition dont certain sont toujours actifs. Plusieurs pièces du répertoire athapascien sont communes avec le répertoire des Métis et Ojibwés comme par exemple le « Brandy », la « Double gig » (ou « Fisher's hornpipe ») et le « Duck Dance ». Si on retrouve en général chez les musiciens athapasciens la même liberté de syntaxe et le même genre de procédés que nous avons vu pour la musique métis, ils utilisent par contre abondamment un procédé rythmique de notes monnayées et syncopées ou tenues en finale ou au milieu des sections de pièces, ce qui donne un caractère très autochtone à leur musique. Pour illustrer ce procédé, la Figure 126 présente la transcription de la « Double Jig » jouée par Charlie Peter sur l'album de Folkways Records et qu'on retrouve dans le livre de Mischler (1993). La pièce, bien que très éloignée du modèle carré, était utilisée pour la danse.

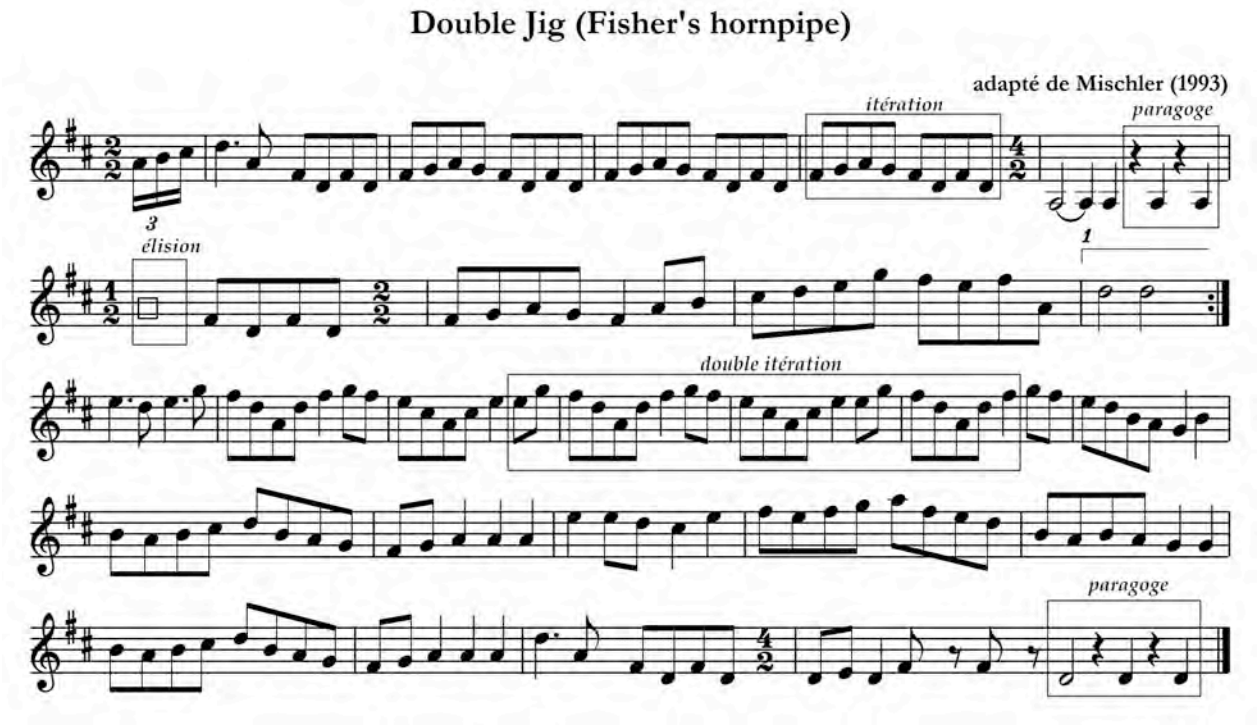


Figure 126 – Exemple d'une paragoge par monnayage syncopé dans une pièce asymétrique athapascienne : « Double Jig » de Charlie Peter

D'autres autochtones en Amérique du Nord ont adopté le violon et adapté la musique des blancs. Mischler (1993 : 28) donne des exemples à différents endroits aux États-Unis comme chez des Apaches du Colorado. Nous avons évoqué plus haut les violoneux micmacs du Cap Breton et de Terre-Neuve. Ces autres violoneux sont toutefois des cas plus isolés et ne constituent pas des phénomènes musicaux aussi remarquables par leur aspect collectif que ceux des Métis, Ojibwés et Gwich' présentés plus haut. Je ne m'y attarderai donc pas. Ceci termine donc cet aperçu des pièces asymétriques en Amérique du Nord.

2.3.3 Conclusion sur les pièces asymétriques dans les autres traditions musicales

De ce tour d'horizon sur les pièces asymétriques dans d'autres traditions musicales que celles du Québec, il ressort que ce genre de pièces a été et, dans certains cas, est toujours omniprésent dans les répertoires. En Europe, particulièrement en Grande-Bretagne, en Irlande et en France, les asymétries ont tendance à être associées à des répertoires particuliers ou à des personnalités fortes, parfois à des régions spécifiques. Si l'asymétrie a été peut-être plus fréquente à une époque ancienne dans le répertoire général, de longues lignées de collecteurs se sont, et j'en ai donné des exemples récents, transformés en correcteurs pour effacer les traces d'asymétries qui y étaient présentes. Dans certains pays scandinaves, les pièces asymétriques sont par contre encore courantes dans le répertoire général et bien acceptées aussi de nos jours, même si elles sont plus fréquentes dans certaines régions que dans d'autres. En Amérique du Nord, le portrait des pièces asymétriques constitue plutôt une mosaïque culturelle et géographique, parfois même au sein d'un même groupe. Outre le Québec, on retrouve la performance de pièces asymétriques à un degré assez élevé dans la musique old time américaine actuelle et, plutôt comme une survivance plus ou moins fragile, dans la musique des Terre-Neuviens, chez les Acadiens des provinces maritimes et chez les Métis et les autochtones de l'Ouest canadien. Malgré la constatation de la présence d'un système musical asymétrique dans plusieurs des traditions musicales étudiées, je n'ai pas observé à travers cette analyse la récurrence des mêmes procédés d'asymétries dans toutes ces traditions. Du côté européen, les asymétries résultent en des nombres pairs de temps dans une section. Du côté nord-américain, ce sont souvent seulement un temps en plus ou en moins que l'on retrouve dans une section. Par contre, les dodécastructures et plusieurs des procédés identifiés sont communs d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique. Chaque tradition, et même parfois chaque musicien dans une même tradition, utilisent un procédé davantage qu'un autre, ce qui permet parfois de les distinguer. Le Tableau XLVI présente certains éléments distinctifs que j'ai relevés dans l'analyse musicale de chacune des traditions examinées.

Tableau XLVI – Éléments typiques ou distinctifs des pièces asymétriques selon les répertoires ou les régions des pays

Pays	Répertoire/Région	Trait asymétrique typique ou distinctif
Angleterre	Contredanse	Dodécastructure; double finale
Écosse	Ceol Mor	6+6+4, itération
Écosse	Waulking songs	4+6, palindrome
Irlande	Set dance	6+8, itération
Irlande	Airs lents	palindrome
France	Bretagne	Alternance métrique
France	Chants à danser	Dodécastructure
Suède	Polska	6 mesures et itération; 10 mesures et double finale
Norvège	Halling	6 mesures, itération avec variation
États-Unis	Pennsylvanie	17 temps, allongement cadentiel
États-Unis	Ozarks, Oklahoma	Notes tenues en paragoge ou pause sur degré fort
États-Unis	Kentucky	terçage
Canada	Terre-Neuve	Allongement d'anacrouse
Canada	Acadie	Déphasage
Canada	Prairies (Métis)	Pièces à une section, sections à trois phrases
Canada	Québec	Bégaiement et terçage

Les musiciens québécois utilisent tous les procédés qui ont été identifiés dans les autres traditions musicales, à l'exception du palindrome qui est particulier au chant gaélique irlandais et écossais. Certains procédés comme la double finale ou les pauses sur degré fort sont peu utilisés au Québec. Les seuls procédés qui m'apparaissent plus courants dans le répertoire québécois que dans les autres traditions, sans lui être unique cependant, sont le terçage et le bégaiement.

L'analyse que je viens de présenter me permet d'affirmer que dans l'ensemble le dialecte musical des pièces asymétriques qu'on retrouve dans les performances des musiciens québécois n'est pas unique dans le monde occidental. Il se distingue au moins partiellement de celui des autres traditions par la récurrence de certains procédés peu fréquents ailleurs comme le bégaiement et le terçage. Cela ne remet pas en question le fait que certains musiciens ou que dans certaines régions ou qu'à certaines époques, il y a des traits encore plus distinctifs dans les pièces asymétriques des musiciens québécois. Par contre, il apparaît évident que nous n'avons pas affaire à des idiosyncrasies, mais plutôt à un système musical avec ses propres règles, partagés par de nombreux musiciens et dans des groupements culturels variés. Il s'agit d'un univers musical parallèle tout à fait cohérent en quelque sorte qu'il fallait révélé par une analyse systématique.

2.4 Conclusion du chapitre sur les pièces asymétriques

Dans ce chapitre consacré aux pièces asymétriques, j'ai d'abord constaté que la littérature scientifique sur la question est plutôt maigre. Mis à part les travaux de Lederman à la fin des années 1980, les analyses musicales des pièces asymétriques ont été plutôt fragmentaires et aucune n'a mené à des typologies solides. Les enjeux identitaires et esthétiques ont aussi peu été explorés et le discours des musiciens rarement mis de l'avant par rapport à ces pièces.

Ensuite, il a été démontré que la performance de pièces asymétriques n'a jamais été marginale au Québec bien qu'elle ait vu une baisse de popularité chez plusieurs musiciens en vue au courant des années 1960 à 1990. Elle jouit d'une faveur renouvelée auprès des groupes trad actuels.

Une typologie des asymétries dans la musique traditionnelle québécoise basée sur les grands procédés, les procédés et les sous-procédés d'asymétrie a été établie à partir des enregistrements du Gramophone virtuel principalement. Cette typologie, révélatrice de maints procédés, a été utilisée pour examiner les asymétries dans d'autres traditions musicales. Cette analyse a révélé que la tradition québécoise partage plusieurs traits dans son système musical asymétrique avec d'autres traditions musicales apparentées. Ce dialecte est pour ainsi dire le même que celui des traditions des Métis et des Acadiens. Il partage aussi plusieurs traits avec les traditions old time américaine et la musique de Terre-Neuve. Les similarités avec les pièces asymétriques européennes sont moins nettes cependant. Par contre, la plupart des procédés d'asymétries observés existent ou ont existé dans le passé dans les répertoires de musique de danse ou de chant européens.

Le prochain chapitre est consacré au discours de musiciens québécois à propos des pièces asymétriques, plus particulièrement sur ce qui touche aux enjeux identitaires, esthétiques et de l'origine de ces pièces.

3 Les enjeux reliés au jeu de pièces asymétriques

L'appréciation des musiciens traditionnels québécois contemporains pour les pièces asymétriques est variée. Certains adorent et font la promotion de telles pièces, d'autres ne les aiment guère et préféreraient qu'elles ne fassent pas partie du répertoire actuel. Enfin, plusieurs, sans doute la majorité d'entre eux, ont une position neutre. Ce spectre de position en rapport aux pièces asymétriques se traduit par des discours, des pratiques et des actions qui diffèrent sur la question des enjeux reliés au jeu de telles pièces. Quatre types d'enjeux sont ciblés dans ce qui suit : ceux de l'origine des pièces asymétriques, les enjeux identitaires, les enjeux esthétiques et les enjeux de réalisation. Chacun de ces enjeux est traité en plusieurs sous-thèmes qui seront précisés ultérieurement. La compréhension de ces enjeux émerge du travail terrain réalisé par une réflexivité sur le discours des informateurs rencontrés.

3.1 Méthodologie pour l'étude des enjeux

Pour approfondir la question des enjeux reliés aux pièces asymétriques, je me suis basé principalement sur les résultats d'une enquête réalisée en 2010 auprès de 18 musiciens traditionnels contemporains. Ce nombre peut paraitre élevé pour une étude ethnomusicologique. C'est toutefois la démarche privilégiée car il me paraissait important de pouvoir recouper des informations à plus d'une source, ce qui donne plus de poids à l'analyse effectuée. Il ne s'agit toutefois pas ici de faire ressortir des résultats en procédant par une approche chiffrée comme j'ai pu le faire dans l'étude de l'objet musical. Il s'agit plutôt d'induire à partir de quelques cas des tendances pour établir un portrait des opinions et être en mesure de généraliser sur les enjeux reliés au jeu de pièces asymétriques avec une certaine assurance. En complément au discours de mes informateurs, dans une démarche visant l'intersubjectivité, je fais part à quelques occasions de la résonance que leurs discours éveillent en moi en tant que chercheur participant à cette tradition musicale. Pour introduire, compléter ou commenter l'analyse des propos recueillis auprès de mes informateurs, j'ai aussi utilisé des sources écrites variées de la littérature savante et populaire.

Le choix des informateurs s'est fait pour assurer la représentation d'une diversité :

- De points de vue (pour, contre, ou neutre par rapport aux pièces asymétriques). Certaines des personnes choisies ont une opinion affichée en public au sujet des pièces

asymétriques, ce qui m'a incité à les inclure dans mon échantillonnage; ils constituent toutefois une faible part de ce dernier;

- D'âges et de sexes. Les personnes interviewées, dont trois informatrices, avaient entre 30 et 82 ans au moment des entrevues au printemps et à l'été 2010;
- De régions du Québec. Il s'agit de l'Estrie, de la Gaspésie, de Lanaudière, de la Montérégie, de la région de la ville de Québec et du Saguenay-Lac St-Jean. J'ai aussi inclus deux musiciens francophones hors-Québec afin de voir les liens possibles entre les enjeux des pièces asymétriques et la francophonie d'Amérique. L'un est franco-ontarien, l'autre est franco-américain;
- D'expériences et de contextes de jeu (danse, session, concours, scène, enseignement). Plusieurs informateurs ont une position d'autorité dans le milieu, soit parce qu'elles jouent beaucoup sur scène ou parce qu'elles sont visiblement actives depuis longtemps dans un contexte particulier. J'ai aussi choisi deux informateurs qui, bien qu'ils jouent aussi de la musique, sont plutôt spécialisés en danse traditionnelle;
- D'instruments joués. Ces instruments sont soit mélodiques (violon, accordéon, harmonica), soit d'accompagnement (piano et guitare). Certains jouent plus d'un instrument mélodique, d'autres d'un instrument mélodique et d'un instrument d'accompagnement aussi;
- Enfin, la facilité à s'exprimer a aussi été un critère de sélection.

Cette diversité a été jugée nécessaire pour bien cerner les enjeux qu'ils soient originels, identitaires, esthétiques ou de réalisation. La liste de mes informateurs est présentée dans le Tableau XLVII avec des informations complémentaires. Des descriptions plus complètes et une photo de chacun sont présentées en annexe 3. Les entrevues, d'une durée de 30 à 60 minutes ont été filmées sur caméra numérique. Elles se sont déroulées dans un lieu convenu avec chacun des informateurs, en général à leur domicile, à un moment convenu entre avril et septembre 2010[243]. J'ai laissé parler l'informateur tout en le relançant à certains moments et en vérifiant qu'il répondait bien aux questions que j'avais préparées. Le questionnaire utilisé, de type ouvert, est aussi présenté en annexe 3.

[243] Dans le reste du chapitre, je ne fais référence qu'au nom de l'informateur après la citation, les dates étant disponibles dans le tableau et ne variant que de quelques mois tout au plus.

Tableau XLVII – Liste des informateurs avec leur occupation musicale, leur lieu de résidence, leur groupe d'âge et leurs contextes de jeu principaux

Informateur	Occupation musicale	Lieu de résidence au moment de l'entrevue et date de l'entrevue	Groupe d'âge	Contextes de jeu principaux
Bélanger, Jean-Claude	Accordéoniste, arrangeur, enseignant	Montréal, Québec 6 avril 2010	60-70	Enseignement
Berthiaume, Jean-François	Gigueur, calleur, percussionniste, accordéoniste	St-Eustache, Québec 12 avril 2010	30-40	Danse, scène
Billette, Martine	Pianiste, gigueuse	L'Épiphanie, Québec 17 mai 2010	30-40	Danse, concours, scène
Bouchard, Guy	Violoneux, guitariste, enseignant, chanteur	Québec, Québec 28 juin 2010	60-70	Enseignement, session
Boucher, Daniel	Violoneux, compositeur	Hartford, Connecticut 18 avril 2010	30-40	Scène, session
Cuillerier, Yvon	Violoniste, compositeur	St-Bruno-de-Montarville, Québec 21 mai 2010	70-80	Concours, session, scène
DeGrosbois-Garand, Alexandre	Flûtiste, bassiste, compositeur, chanteur	Montréal, Québec 22 juin 2010	30-40	Scène, danse, session
Demers, Olivier	Violoniste, compositeur, chanteur	Ste-Marceline-de-Kildare, Québec 1er avril 2010	30-40	Scène, session
Desgagnés, Jean	Violoneux, accordéoniste	St-Fulgence, Québec 28 août 2010	70-80	Session, danse
Falquet, Yann	Guitariste, accordéoniste, chanteur	Montréal, Québec 22 juin 2010	30-40	Scène, danse, session
Faubert, Michel	Violoneux, chanteur, collecteur	Rigaud, Québec 12 septembre 2010	50-60	Scène
Favreau, Éric	Violoneux, enseignant, collecteur	Québec, Québec 4 mai 2010	50-60	Scène, danse, enseignement
Gemme, Pascal	Violoniste, enseignant, compositeur, arrangeur, chanteur	Farnham, Québec 22 juin 2010	30-40	Scène, danse, enseignement
Hébert, Josianne	Pianiste, chanteuse, arrangeuse	St-Eustache, Québec 12 avril 2010	30-40	Scène
Mimeault, Yvon	Violoneux	Mont-Joli, Québec 28 juin 2010	70-80	Danse, scène, session, concours
Papillon, Véronique	Gigueuse, chorégraphe, violoneuse	Montréal, Québec 7 avril 2010	30-40	Danse, scène
Roy, Daniel	Flûtiste, chanteur, compositeur	St-Félix-de-Valois, Québec 1er avril 2010	50-60	Scène, session
Schryer, Pierre	Violoneux, compositeur	Thunder Bay, Ontario 31 mai 2010	40-50	Scène, concours, enseignement

Les joueurs de ce jeu sont donc avant tout ces 18 informateurs, mais ils font référence aussi à d'autres musiciens dans leur discours. Trois d'entre eux, tous défunts aujourd'hui, reviennent très souvent dans leurs propos. Ce sont Jos Bouchard, Louis « Pitou » Boudreault et Philippe Bruneau. Puisqu'ils ont été déjà présentés au chapitre un, je rappelle qu'ils sont respectivement, un violoneux de Charlevoix, un violoneux du Saguenay et un accordéoniste de Montréal, tous trois des figures maintenant mythiques de la musique traditionnelle québécoise. Il y a aussi d'autres acteurs présents dans le discours de mes informateurs soit les auditeurs de leur musique, qu'ils soient spectateurs ou danseurs.

Je fais référence parfois dans ce qui suit à deux étiquettes en relation à mes informateurs. S'ils ont grandi dans une famille ou un milieu où se jouait de la musique traditionnelle; ils sont qualifiés de traditionnalistes. Ceux qui ont appris à jouer de la musique traditionnelle à la fin de l'adolescence ou à l'âge adulte sans y être exposé beaucoup auparavant, sont plutôt qualifiés de revivalistes. Mon échantillon d'informateurs est constitué aux deux tiers de traditionnalistes et au tiers de revivalistes. Voici comment ils se répartissent :

Traditionnalistes : Jean-François Berthiaume, Martine Billette, Daniel Boucher, Yvon Cuillerier, Alexandre Degrosbois-Garand, Jean Desgagnés, Michel Faubert, Éric Favreau, Pascal Gemme, Yvon Mimeault, Pierre Schryer

Revivalistes : Jean-Claude Bélanger, Guy Bouchard, Olivier Demers, Yann Falquet, Véronique Papillon, Daniel Roy

Ces deux catégories ne sont pas parfaites car il existe quelques cas difficilement classables. Par exemple, Yvon Mimeault constitue une exception car il a appris le violon à l'âge adulte mais détient tout de même un répertoire familial et régional spécial. Alexandre de Grosbois-Garand est l'enfant d'un couple de revivalistes, ce qui en fait tout de même un traditionaliste. Les parents de Pierre Schryer ne jouaient pas de musique traditionnelle; c'est plutôt son frère et sa soeur aînée qui l'ont initié à cette musique.

Les enjeux de l'origine des pièces asymétriques sont traités en premier, suivi des enjeux identitaires et esthétiques et, finalement, des enjeux de réalisation.

3.2 Les enjeux de l'origine

> « Il y a pas de définition précise pourquoi y'a des tounes croches. Y'a un paquet d'raisons qui fait que c'est croche. »
> Jean Desgagnés

D'entrée de jeu, comme je l'ai fait dans l'avant-propos de la dissertation, il est bon de préciser que rien ne peut être prouvé de façon définitive quant à l'origine des pièces asymétriques. Fautes de preuves documentaires, il nous faudrait une machine à remonter le temps; c'est la raison pour laquelle je n'ai pas jusqu'ici traité spécifiquement de ce sujet sinon que brièvement dans la typologie et dans la revue de littérature du chapitre deux pour exposer ce qu'en pensait certains chercheurs qui se sont penchés sur les pièces asymétriques dans d'autres traditions musicales. Devant l'impossibilité de prouver l'origine, ou plutôt les origines du phénomène, comme le suggère les paroles de Jean Desgagnés ci-haut, j'ai plutôt choisi de laisser mes informateurs émettre leurs hypothèses et leurs expériences à ce sujet et de les commenter à la lumière de ma recherche et de mes lectures.

Le discours sur l'origine reflète en général les valeurs et les pratiques musicales des protagonistes et c'est pourquoi il peut être traité comme un enjeu dans la dynamique d'une tradition musicale. Comme le remarquait Forrest (1991) dans le chapitre qu'il consacrait à l'origine du Morris Dancing en Angleterre[244] :

> « All theories of origin, old and new, come with political or social or ideological or intellectual agendas attached, although these agendas are rarely acknowledged explicitly by their authors. »
> (Forrest 1991 : 3)

Je discerne trois grands types d'explication dans les propos de mes informateurs concernant l'origine des pièces asymétriques dans la musique traditionnelle du Québec. Un premier type d'explication concerne des aspects cognitifs liés à l'apprentissage, à la transmission ou à la perception des pièces. Un deuxième type d'explication, qualifié ici de chorégraphique, se rapporte à la fonction de la musique pour la danse, que ce soit la danse de figures ou la danse de pas. Le troisième type d'explication a trait au jeu des pièces asymétriques en tant que

[244] Forrest, John. 1991. *The History of Morris Dancing, 1458-1750*. Toronto : University of Toronto Press. Le chapitre que consacre Forrest à l'origine du Morris Dancing expose clairement différents modèles théoriques qui s'appliquent aux questions d'origine des phénomènes musicaux et de danse. Il parle entre autres de survivance, du modèle évolutionniste, du modèle genésique et du modèle historico-géographique de diffusion.

résultat d'une expression individuelle, comme un art de la variation où le musicien jouit d'une certaine liberté à modifier la syntaxe musicale des pièces. J'inclus aussi dans ce dernier type d'explication l'association avec le caractère de l'individu ou à son comportement en communauté. Ce sont les explications artistiques et idiosyncrasiques.

3.2.1 Les explications cognitives

Les explications cognitives de l'existence des pièces asymétriques émises par mes informateurs sont nombreuses : absence de formation musicale officielle, problème de mémoire lors de la reproduction d'une pièce apprise, erreur de transmission due au processus d'oralité, absence du modèle symétrique à l'esprit du musicien ou, au contraire, référence à des modèles asymétriques. Rappelons que ces explications du phénomène sont les plus communes chez les chercheurs, comme nous l'avons vu dans la première section du second chapitre.

Pour le guitariste Yann Falquet, l'absence de formation officielle en musique traditionnelle serait une raison importante de la présence de pièces asymétriques dans le répertoire :

> « [Dans] la musique du Québec, y'a jamais eu d'académie de musique [traditionnelle] comme y'a en Europe de l'Est, en Russie, pis j'sais pas où, en Scandinavie. Tu grandis, pis, y'a des maîtres. [Ici] Y'a pas d'école pour la musique traditionnelle; ça été ben organique tout l'temps. Y'a moins de gens qui se sont posés beaucoup de questions. Y'a ben des gens qui l'ont joué mais pas de gens qui l'ont analysé, comme c'qui arrive quand t'as des grandes écoles comme ça. Une chance que c'est pas arrivé, parce que y'aurait peut-être du monde qui se serait dit : faut que ça soit droit. »
> Yann Falquet

Un intérêt des élites envers la musique traditionnelle, qui aurait peut-être mené à de telles écoles, n'a pas eu lieu dans le passé, ce qui s'explique par le fait que « c'te musique-là [le trad] était associée à quequ' chose de pas évoluée » par ces élites, selon Guy Bouchard[245]. Considérant que la musique traditionnelle québécoise a été une tradition pour ainsi dire exclusivement orale jusqu'à récemment, avec un grand nombre d'autodidactes à toutes les époques et à l'absence d'enseignement organisé de la musique traditionnelle jusqu'aux années 1990, il n'est pas étonnant à mon avis qu'encore aujourd'hui des musiciens traditionnels portent plus ou moins attention à la symétrie ou à l'absence de symétrie des pièces. Cependant, une absence de formation ne veut pas nécessairement dire qu'il y a

[245] À quand l'enseignement de la musique traditionnelle d'ici dans nos facultés de musique? Plusieurs pays le font déjà pour leur musique traditionnelle.

manque de compétence musicale. Yvon Cuillerier, autodidacte talentueux lui-même, souscrit toutefois à l'idée de l'incompétence musicale pour expliquer l'origine des pièces asymétriques :

> « D'où c'est que ça viendrait? C'parce qu'le gars y'avait pas une bonne oreille, j'sais ben. E'était peut-être bien fait' pis le gars l'a défait'. Je l'sais pas. Ou y'a entendu un gars qui a jouait mal...y'ont pas fait' de recherches pour voir si ça pouvait être mieux fait'. »
> Yvon Cuillerier

Gabriel Labbé, dans l'introduction de son livre « Musiciens traditionnels du Québec (1920-1993) », proposait d'ailleurs, sans mentionner directement les pièces asymétriques, que « certains instrumentistes moins bien doués se sont faits, bien malgré eux, les propagateurs d'airs traditionnels de moindre qualité qu'ont malheureusement repris d'autres interprètes par la suite » (Labbé 1995 : 23). Sans retenir lui-même cette explication, Michel Faubert m'a présenté le fait qu'il y avait dans les années 1980 dans le milieu traditionnel plusieurs personnes qui attribuaient l'apparition des pièces asymétriques à un manque de compétence musicale de la part de plusieurs musiciens :

> « Il y avait une certaine théorie selon laquelle les airs étaient devenus croches parce que les gens i s'étaient pas forcés, ils étaient paresseux ou i' manquaient de talent. C'tait pas nécessairement Philippe [Bruneau] ou Gabriel [Labbé] qui disaient ça exclusivement mais parfois ça r'venait pis y'avait d'autres personnes. Alors y'avait c't'aspect là des choses. Pis moi, j'me disais, ben, moi, quand je r'garde Pitou Boudreault par exemple, pour moi, c't'un maître au violon. Alors y'a quelque chose qui...y'a un choix là...ça concordait pas. Y'a un choix au niveau esthétique. D'où vient-il et pourquoi? »
> Michel Faubert

Michel Faubert remet donc en question l'explication des pièces asymétriques comme étant le résultat de l'incompétence musicale en donnant l'exemple d'un maître sans formation mais très compétent, le violoneux Louis Boudreault.

Pour Jean-Claude Bélanger, c'est plutôt le manque de moyens et de références et l'amateurisme qui ont engendré les pièces asymétriques :

> « J'attribue ça [les pièces asymétriques] au manque de culture de nos musiciens, au manque de tout'...de ressources. Quand les musiciens étaient obligés de se tailler un violon dans une bûche de bois de chauffage, ça nous donne un peu [idée de] l'état de ces ressources. Y'avait pas de contact avec des musiciens un peu plus aguerris. Y'avaient pas le temps de pratiquer. I' repensaient leur tounes dans leurs têtes en bûchant, en se rendant aux chantiers...C'tait vraiment un loisir. »
> Jean-Claude Bélanger

Jean-François Berthiaume, qui apprenait l'accordéon dans la période où je l'ai interviewé, m'a avoué avoir enlevé des notes dans une pièce parce qu'il y avait un passage difficile à jouer, pour se rendre compte plus tard en jouant avec d'autres qu'elle n'était plus symétrique sans ces notes. Ceci est un bel exemple du défaut de transmission ou « *corruption* », l'explication qu'avait retenu Bayard (1944, 1982) pour expliquer les pièces asymétriques dans la musique old time. Selon cette explication, les petites erreurs, les oublis et les apports personnels, faits de façon consciente ou non par les musiciens, s'accumulent avec le temps et les générations. C'est une explication que proposent aussi Jean-Claude Bélanger et Jean Desgagnés :

> « Ses informateurs [ceux du musicien traditionnel d'antan] étaient probablement très loin de musiciens professionnels. C'qui fait que les gars r'venaient avec leurs tounes. Ils se rappelaient le début, ils se rappelaient l'essentiel, pis ils tricotaient le reste, qu'ça ait un certain bon sens pour qu'les danseurs puissent fonctionner là-dessus. »
> Jean-Claude Bélanger

> « I'n'a beaucoup à part ça, i'n'a beaucoup c'est par ignorance [hésitant], pas par ignorance, c'est-à-dire par manque de moyens, si tu veux, d'avoir un suivi de la pièce. C'est comme...on l'on déjà faite nous aut'. On arrivait dans des places, surtout quand on écoutait la radio, jeune, là. On avait une pièce qu'on aimait là, esprit, on l'écoutait, e' jouait assez longue là, on er'tenait un bout' de c'te maudite pièce-là. L'aut' bout', on s'en rappelait pas. Ben sur qu'on l'inventait. Pis, quand t'avait pas la connaissance mathématique d'la musique, ben là, tu pouvais mettre un moins ou un plus, si tu veux pour arriver dans ton affaire. »
> Jean Desgagnés

Yvon Mimeault, le plus âgé de mes informateurs, m'a narré comment il s'est rendu lui-même responsable de tels défauts de transmission quand il jouait à la radio de Matane à la fin des années 1940 :

> « Moi, à 'a radio, i'a des pièces que j'entendais des fois, pis là, j'finissais par les arranger parce que j'les savais pas toutes [au complet]. J'me suis aperçu que je jouais des pièces de Don Messer. J'avais apparié la partie A de l'une avec la partie B de l'autre, pis la partie B de l'une avec la partie A de l'autre. Pis, à m'ment donné, j'ai entendu un autre fois la vraie version. Ah, mon dieu! J'ai pas fait ça pareil...Là, j'savais qu'c'était entendu dans toute la Gaspésie. Mais eux autres [les autres violoneux], i'es apprenaient aussi [de moi]. Là, j'me suis dit, i' va avoir quelqu'un qui va appeler à la radio pis i' va dire : « C'est pas ça, i' s'est mêlé. » Pantout'. Jamais [rires]. J'tais content parce que...crime que l'monde sont gentils. »
> Yvon Mimeault

Olivier Demers abonde aussi dans le sens des défauts de mémoire et de transmission. Cependant, il n'y voit pas nécessairement un défaut car le beau et la créativité peuvent ressortir de ce processus :

> « Quand tel violoneux a appris une toune d'un autre pendant une soirée, que ce soit d'un quêteux ou peu importe quelle façon, i'avait ce temps X là pour apprendre la toune, pis le lendemain, ça veut pas dire qui s'en rappelait exactement. Faque peut-êtr' qu'il l'a joué en s'en rappelant du mieux qui pouvait, t'sais,...c'est un peu comme le jeu du téléphone....l'oralité, ça un très beau côté, c'est que ça bouge. »
> Olivier Demers

L'expansion démographique très rapide au Québec au courant du XIXe et de la première moitié du XXe siècle et la probable « popularisation » de la pratique instrumentale à partir de la fin du XIXe siècle que j'ai évoqué dans la partie historique du premier chapitre viennent renforcer la possibilité que de tels défauts de transmission aient eu lieu. La venue de la radiophonie n'a fait qu'amplifier le phénomène en n'allouant qu'un court moment aux amateurs pour apprendre une nouvelle pièce. Pourtant, j'ai relevé plusieurs pièces qui existent en de nombreuses variantes, toutes asymétriques de diverses façons, ce qui vient d'une façon contredire cette explication d'un modèle unique originel symétrique qui aurait dégénéré par la suite. Dans le même ordre d'idée, un de mes informateurs a mis en doute que les pièces ont d'abord été symétriques, et que la symétrie des pièces serait peut-être même un phénomène plutôt récent :

> « Moi, j'ai l'impression que c'était beaucoup plus répandu avant, que c'était normal de jouer croche, pis, que peut-être le côté dret' des airs est arrivé par la radio un peu, c'est systématisé par la radio, par Don Messer entre autres...à travers ça entrait aussi le côté dret' des airs. »
> Michel Faubert

Michel Faubert souligne ainsi que les musiciens du passé au Québec, surtout dans le Québec rural était peu ou pas exposé à des pièces symétriques avant l'avènement de la radio et du disque. Cette affirmation ouvre la question, difficile à étudier, des modèles mentaux présents à l'esprit du musicien lors de l'apprentissage et de l'acquisition de nouvelles pièces. Un argument qui milite en faveur que des modèles mentaux différents aient été présents chez les musiciens traditionnels québécois du passé est le fait qu'en dépit d'un niveau élevé de transmission orale en Irlande comme au Québec, les pièces asymétriques sont demeurées très marginales en Irlande, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, alors qu'elles étaient et sont toujours fréquentes au Québec. Où les musiciens du passé du Québec rural auraient-ils pu entendre des pièces symétriques avant la présence du disque et de la radio? Les fanfares de musique militaire, qui auraient pu être une source de telles pièces, s'entendaient surtout dans les villes. Ce n'est certes pas non plus dans le chant religieux ou dans la chanson traditionnelle qu'ils auraient pu puisé des modèles symétriques. En effet, ces

deux types de chants, au Québec du moins, ne proposent pas de structures symétriques la plupart du temps. Jean-Claude Bélanger m'a mentionné le fait que le chant religieux entendu dans les églises était non mesuré et que « ça faisait partie de la culture de tout le monde de chanter le grégorien le dimanche à l'église ». De plus, quand on sait le grand nombre de chansons traditionnelles québécoises, en particulier des chansons pour enfants, qui ont des structures asymétriques, il est difficile de ne pas envisager qu'il y ait eu une certaine influence possible de la chanson sur la musique de danse[246]. Le parallèle avec la chanson est d'ailleurs l'explication qu'avait proposée Baillargeon et Côté (1991) dans « Destination ragou », leur oeuvre sur la musique populaire au Québec, pour expliquer les pièces asymétriques :

> « En effet, alors que les morceaux européens (écossais et irlandais) ont une mesure régulière à huit temps, de nombreux reels canayens ont une mesure que l'on ne pourrait qualifier autrement que de fantaisiste. Cette particularité (mais ceci n'est qu'une hypothèse) vient possiblement de l'influence de la chanson traditionnelle. Celle-ci, comme on l'a vu dans le chapitre sur la chanson folklorique, s'est développée à partir des particularités rythmiques de la langue française. Contrairement aux chansons de la langue anglaise, les chansons traditionnelles françaises très souvent ne sont pas « carrées ». Toutes ces caractéristiques de la langue et de la chanson française traditionnelle ont possiblement coloré la manière de jouer des musiciens traditionnels et donné à leur musique un rythme particulier. »
> (Baillargeon et Côté 1991 : 20-21)

J'abonde dans le sens de Baillargeon et Côté mais en n'apportant guère plus de preuves qu'eux ou que mes informateurs pour soutenir cette hypothèse[247]. Cela demeure donc une avenue intéressante pour de futures recherches. Je reviendrai sur la question de la conscience de la carrure dans les enjeux de réalisation.

Enfin, il m'apparaît que les particularités de l'apprentissage oral, basé sur l'oreille et la mémoire, peuvent aisément expliquer certains types d'asymétries car cet apprentissage

---

[246] Il est courant dans plusieurs traditions musicales qu'il existe des échanges entre la chanson et la musique de danse, et ce, dans les deux sens ; des paroles sont ajoutées à des airs à danser (p.ex., Robert Burns dans l'Écosse du XVIIIe siècle et Mary « La Bolduc » Travers au Québec dans les années 1930) ou des chansons populaires sont transformées en pièces de danse (p.ex. « Home Sweet Home » qui a été transformé en valse ou en reel).

[247] J'avais entrepris un ambitieux exercice de comparaison des formes de variation de la chanson traditionnelle telles que décrites par Laforte (1981) et des pièces asymétriques de la tradition musicale québécoise. J'ai pu dans le cas de certaines grandes pièces à variation faire un parallèle avec ce que l'on retrouve dans la chanson. J'ai cependant abandonné l'exercice devant la difficulté à prouver quoi que ce soit de convaincant. Je retiens toutefois la grande flexibilité avec laquelle les chansons autant que les airs à danser sont transformés par les praticiens de la tradition québécoise. C'est peut-être cette flexibilité plus que la similitude des moyens de la mettre en oeuvre qu'il faut retenir de cet exercice comparatif.

amène à une perception différente de la morphologie et de la syntaxe d'une pièce que la lecture musicale. Par exemple, comme je l'ai mentionné au chapitre précédent, le terçage pourrait venir de la forme du cotillon (AABA), où un musicien de l'oralité perçoit que trois sections A se suivent et applique ce modèle à une autre forme musicale comme le reel. Cette explication séduisante n'a toutefois pas trouvé écho dans le discours de mes informateurs. En effet, Yvon Mimeault m'a expliqué le terçage qu'il pratique abondamment comme quelque chose de plutôt accidentel, souvent causé par un manque de concentration :

> « Des fois, les gens sont après danser pis...à un moment donné, quand c'est pas callé, là, t'es là pis, t'es aligné à quelqu'un pis [tu perds le fil]...Moi j'dis on joue pour s'amuser pis des fois on est un p'tit peu déconcentré pis... [en riant]. »
> Yvon Mimeault

En plus de l'absence d'éducation musicale formelle et des aléas de la transmission orale, l'absence de modèle symétrique et la préséance de modèles asymétriques (chant traditionnel) ou amétriques (chant religieux) pourraient donc être à l'origine des pièces asymétriques dans la tradition québécoise. Je retiens donc que plusieurs de mes informateurs admettent des explications cognitives à l'existence des pièces asymétriques. Celles-ci ne suffisent toutefois pas à expliquer entièrement le phénomène.

3.2.2 Les explications chorégraphiques

Les liens entre la musique de danse et la danse elle-même sont évoqués de diverses manières par mes informateurs pour expliquer l'origine et le jeu des pièces asymétriques. Une première explication concerne le cas des danses de figures pour lesquelles une mélodie particulière est utilisée pour une danse particulière; dans le cadre traditionnel, la danse et la mélodie utilisée pour celle-ci évoluent ensemble pour prendre une forme fixe agréé tant par le ou les musiciens que les danseurs de la communauté, comme en témoigne cet échange que j'ai eu avec Jean Desgagnés :

> Jean Desgagnés : « Les pièces de musique qui ont été modifiées pour la danse, c'est que l'monde connaissait très, très, très bien la pièce. Pis, i' disaient, la première partie, t'a mets plus longue parce qui faut faire notre affaire. La deuxième partie, t'a coupe parce que...etc. genre. C'est les danseurs qui disaient ça. »
> Jean Duval : « Ah, i' s'entendaient comme ça, verbalement? »
> Jean Desgagnés : « Ah ben oui. I' callaient pas eux autres pis fallait qu'ça marche. Que ça marche sur l'air de musique. C'est pour ça que l'brandy, ça prend l'air du brandy. La contredanse, ça prend l'air d'la contredanse. »

Il a été exposé dans la dernière section du chapitre précédent que plusieurs contredanses anglaises et françaises et même certains branles anciens avaient cette particularité : les pas

ou les figures suivent parfaitement la mélodie et expliquent l'asymétrie de cette dernière. Que la même chose se soit produite dans un cadre traditionnel n'a donc rien d'étonnant.

Une seconde explication chorégraphique met en évidence une certaine adaptation spontanée de la pièce par le musicien selon l'évolution de la danse. Le musicien suit du regard les danseurs et, selon ce qu'il voit, adapte la mélodie pour faire coordonner les fins de sections avec les figures de la danse. C'est l'explication que retient Véronique Papillon :

> « Moi, la théorie que c'est relié à la danse, j'y crois, parce que...d'autant plus avec ce que je viens de t'expliquer dans l'fond, parce que quand j'calle, si les danseurs ont pas fini, j'vas les attendre...Moi, j'joue pas d'la musique, mais, quand j'calle, j'les attend les danseurs. Si j'avais un violon dans les mains, probablement, j'aurais le réflexe de rallonger la phrase dans l'fond. Ça r'vient un peu, par extension, le fait que j'déborde de ma phrase musicale sus mon call, ben, c'est mon instrument, c'est ma voix. Faque, j'la rend croche dans l'fond à quequ' part la figure de danse. Faque dans l'fond, si on dit, les violoneux i'attendaient les danseurs pis i' rajoutaient des temps, ben pour moi, ça fait ben du sens, parce que moi, c'est comme ça que j'pense en plus. Faque, cette théorie-là, j'y crois pas mal. »
> Véronique Papillon

Ce type d'interaction ne s'entend évidemment pas sur disque. Je ne l'ai pas vu non plus utiliser dans les nombreuses soirées de danses traditionnelles québécoises auxquelles j'ai assisté depuis 1980[248]. C'était peut-être par contre un phénomène un peu plus fréquent dans un cadre traditionnel de veillée de danses où il existait une grande complicité entre les danseurs et le ou les musiciens. Le musicien pouvait alors prolonger une section de mélodie afin, par exemple, que tous les couples d'un quadrille ou d'un set carré aient fini de swinguer en même temps.

Le même type d'interaction plus ou moins spontanée est aussi possible quand le musicien joue pour la danse de pas qu'est la gigue. Le violoneux Louis Boudreault sur son disque de 1975, explique comment son père jouait différemment une même pièce (le « Brandy des Vaillancourt ») selon lequel de ses oncles dansait (Annexe 4, Piste no. 59). Jean Desgagnés a aussi été témoin de ce genre d'interaction pour la gigue en précisant que « i' étaient toutes croches les pièces à giguer. »

[248] J'ai toutefois été témoin de ce phénomène dans les soirées de danse irlandaise à Montréal, dans mon expérience comme membre du Ceili Band. Il n'est pas rare de jouer une section de pièce trois fois pour faire en sorte que des colonnes de danseurs terminent une figure pendant que l'autre l'avaient déjà finie, le tout pour que le changement de pièce corresponde parfaitement avec la reprise de la danse pour tous les danseurs en même temps. Ceci se faisait sur signal du meneur de l'orchestre. C'est le cas surtout quand les colonnes de danseurs d'une contredanse comptent un nombre inégal de couples.

Une troisième explication chorégraphique réfère plutôt à l'absence ou à la moindre importance du lien entre les sections de la pièce musicale et les figures ou les pas de la danse. Ainsi, c'est la régularité de la pulsation qui compte essentiellement pour les danseurs, pas la précision de la longueur des sections des pièces musicales. C'est souvent le cas dans un contexte de danses callés qui impliquent des danseurs peu aguerris. Les danseurs sont à l'écoute du calleur, qui respecte ou non la fin des sections d'une pièce dans ses calls. À l'exception de Véronique Papillon, citée précédemment, aucun de mes informateurs n'a mentionné cette explication mais elle a été suggérée par Smith (2007) dans son étude des pièces asymétriques à Terre-Neuve, rappelons-le. Les Américains de Nouvelle-Angleterre qui dansent en parfaite synchronie des figures et des phrases musicales parlent ainsi de « unphrased squares[249] » pour décrire les sets callés qui se pratiquent plus au Sud dans les Appalaches où il n'y a pas de concordance serrée entre la musique et les figures.

D'après quelques uns de mes informateurs, certains répertoires de danse se prêtent davantage au jeu de pièces asymétriques. Ainsi, Jean-François Berthiaume pense que les contredanses sont plus propices ou accommodantes pour les asymétries que les sets carrés ou les quadrilles. Quand Yvon Mimeault a commencé à jouer pour les soirées de danse dans un hôtel de Matane à la fin des années 1940, il a pu intégrer quelques pièces asymétriques dans son répertoire à faire danser, notamment pour une première partie de quadrille qui n'est qu'une promenade des couples et n'impose donc pas de changements strictes de figures :

> Jean Duval : « l'changeaient pas de figures nécessairement avec...? »
> Yvon Mimeault : « Non, c'qui faisaient eux autres, la promenade, c'était juste par deux couples... pis après ça, ça changeait t'sais là...nous autres, on jouait n'importe quel reel de d'ça ».

Un phénomène semblable s'applique à la gigue. Le gigueur Jean-François Berthiaume voit avec certaines pièces « qui tournent en rond » (c'est-à-dire où on perçoit mal la fin et le début des sections), la possibilité d'une grande liberté pour le gigueur; et si les débuts et fins de section des pièces ne sont marqués par les pas, « i'a personne qui va s'en rendre compte » selon lui. D'ailleurs, le spécialiste de la danse traditionnelle québécoise Pierre Chartrand, qui a observé de nombreux danseurs traditionnels dès les années 1970, m'a souligné qu'il a fréquemment vu des gigueurs faire un pas en deux temps sur une pièce en trois temps, ce qui

[249] Sylvia Miskoe, une des deux auteurs de la collection de la musique d'Omer Marcoux (Miskoe et Paul 1980), m'a mentionné ce terme dans un échange de correspondance par courriel que nous avons eu en 2009.

est une bonne indication que le découpage métrique des sections de la pièce importe souvent peu aux gigueurs.

Si pour plusieurs de mes informateurs, les liens entre la danse et la musique, les ententes et les échanges entre les musiciens et les danseurs (ou le calleur), peuvent expliquer les pièces asymétriques, ces mêmes liens peuvent aussi servir, à l'opposé, à justifier l'utilisation de pièces symétriques pour la danse :

> « Les maîtres qu'on rencontrait, j'allais voir des fois Philippe Bruneau, Gabriel Labbé, ils avaient un discours par rapport à la structure des morceaux, c'tait très important que ce soit symétrique pour la danse. »
> Michel Faubert

Nul doute que le fait de jouer pour des troupes folkloriques, comme l'a longtemps fait Philippe Bruneau, dans un cadre où tout est planifié pour les besoins du spectacle, pouvait amener à ce genre de position. D'ailleurs, même quand la danse n'est pas mise en scène, les pièces symétriques semblent préférées par les calleurs lors d'une soirée de danse selon plusieurs de mes informateurs et selon mon expérience. À moins de s'entendre au préalable avec le calleur, les musiciens évitent en général de jouer des pièces asymétriques dans un contexte de danse. Je reviendrai sur ce sujet en traitant des enjeux de réalisation des pièces asymétriques.

En somme, tout comme pour les explications cognitives, les explications chorégraphiques n'apportent qu'une réponse partielle à la question de l'origine des pièces asymétriques. Cependant, elles rajoutent d'une façon évidente une nouvelle dimension : celle du rôle de la communauté dans leur développement, à travers les interactions entre les musiciens et les danseurs. Les explications cognitives procédaient davantage de l'individualité, tout comme la troisième catégorie d'explications qui va suivre.

3.2.3 Les explications idiosyncrasiques et artistiques

J'englobe sous les explications idiosyncrasiques et artistiques, tout ce qui a trait à l'expression individuelle à travers l'art de la variation, la création de versions personnelles de pièces ou la composition. C'est surtout lorsque la musique est jouée pour l'écoute plus que pour la danse, en solo plutôt qu'en groupe, que se manifeste cette pratique singulière, qui peut on non mener à l'asymétrie des pièces, il est bon de le préciser. J'ai démontré au second chapitre que les pièces asymétriques s'insèrent dans un système musical qui obéit à des règles syntaxiques

implicites. Que certains musiciens aient davantage que d'autres maitrisés l'art de jouer avec ce dialecte me semble tout à fait plausible.

Certaines pièces du répertoire étaient jouées spécifiquement pour l'écoute dans le passé, et probablement jamais pour la danse. D'autres, tel le « Monymusk », n'attendait que la création par le musicien de nouvelles sections constituant des variations des deux sections originales de la pièce comme nous l'avons vu à la fin de la typologie au chapitre deux. La réalisation de pièces vouées à l'écoute était l'occasion pour chaque violoneux d'improviser, de créer, spontanément ou non, sa propre version de la pièce comme en témoigne la conversation que j'ai eu avec Jean Desgagnés :

> Jean Desgagnés : « Papa, i' disait tout l'temps, l'Talencourt, Jean, c'est quasiment d'l'improvisation...l'Talencourt, c'est pas une pièce de danse. Oublie ça. »
> Jean Duval : « Penses-tu que les pièces comme ça à écouter c'tait plus propice à ce que les musiciens... »
> Jean Desgagnés : «...les crochissent? »
> Jean Duval : « i' mettent du leur dedans... »
> Jean Desgagnés : « C'est ça. »

Que certains types d'asymétries aient été réalisés volontairement, par goût ou pour d'autres motivations, par des musiciens du passé est un fait appuyé dans certains cas comme celui où l'aïeul d'Éric Favreau disait à l'oncle de ce dernier « Rallonge-ça. Ajoute une belle grande queue ».

Rejoignant ce que Dueck (2007) a démontré chez les Métis, Pierre Schryer pense que l'intimité des contextes traditionnels de jeu prêtait davantage à la possibilité pour les musiciens de s'exprimer à travers une liberté syntaxique, sans cadre formel standardisé :

> « Les tounes croches, ça doit être l'interprétation individuelle. J'pense moi que la toune croche s'est développée parce que ça peut être qu'un musicien a appris la pièce, interpréter la pièce, a joué la pièce mais était pas au niveau de dire, je vas analysé ça... Je dirais pas c'était le manque d'éducation. Le musiciens étaient intelligents mais i' faisaient pour eux, pour la danse, en fête...i' avaient pas de caméras. I'étaient pas inquiets des apprendre comme ça. »
> Pierre Schryer

La composition de pièces à écouter est particulièrement propice à l'apparition d'asymétries. Pour Daniel Boucher, violoneux et compositeur franco-américain, c'est dans la solitude de la création que se développe d'abord son individualité musicale :

> « ...à cause que j'jouais pas avec beaucoup d'autres musiciens, pis je jouais pas beaucoup avec mon père, que j'm'accordais moi-même. *You know*, j'faisait mes beats, pis tout', pis j'peux jouer tout seul, j'avais mes pieds, pis mon violon, *that's it*. C'est juste ça j'avais besoin. C'est ça qui met ma musique un peu intéressant. C'est différent. Ça dev'nu d'même, que je jouais tout seul, pis j'm'accordais tout seul. »
> Daniel Boucher

Chez le violoneux Olivier Demers, l'expression musicale est à mettre en parallèle avec l'expression verbale; elle est donc nécessairement personnelle :

> « Mais j'les compose pas pour qui soient croches. Moi, j'essaye de faire comme quand j'entendu le « reel des voyageurs »...J'pars pas avec l'idée que ça rentre pas non plus. Si la compo est droite, e'est droite, si e'est croche, e'est croche. Faut qui a quequ'chose de coulant, quequ' chose de naturel. Rien de forcé. La mélodie croche pour moi c'est une mélodie droite dans le fond, qui se doit d'être comme ça. Elle a sa logique...J'vois beaucoup les reels comme des dialogues, du verbiage, des remplissages de dialogue des fois...J'vois vraiment ça comme des éléments de la vie quotidienne quand on s'parle...C'est pas la structure qui est important, c'est c'que t'as à dire. Si tu dis quelque chose, pis que j'dis le même discours mais dans d'autres mots, pis que ça prend un peu plus long de temps, c'est comme un violoneux qui jouait une toune pis l'autre qui jouait une toune, la même toune, avec un temps de plus ou deux. Pour lui, ça faisait du sens. C'est ça qui' avait à dire.»
> Olivier Demers

Un ami personnel, le violoneux Martin Henry, allait dans le même sens qu'Olivier Demers lorsqu'il m'a dit à l'hiver 2010 : « les tounes croches, ça sonne plus comme on parle ». De plus, il semble selon Michel Faubert que pour certains musiciens, l'asymétrie était intégrée en tant que dialecte au point qu'ils « crochissaient » les pièces sans même y penser :

> « Pis, l'a des gens à qui tu peux montrer un air dret', pis ça va être normal pour eux autres d'y rajouter une p'tite queue, d'enlever un p'tit bout, ça va...l'expression de leur tempérament musical passe par quelque chose qui est asymétrique. »
> Michel Faubert

Enfin, certains contextes où les musiciens se retrouvaient en compétition non-officielle les uns les autres, les incitaient à créer leur propre version originale et asymétrique dans le but de se distinguer des autres :

> « Peut-êtr' c'tait une condition entre deux violoneux, comme quand i' s'rassemblaient dans des camps de bûcherons. I' prenaient un coup pis là, t'as un ego dans ça aussi mélangé; qui qui va être mieux que l'autre là? Après qu'i' ont fini de tout jouer les tounes standard, peut-être que lui i'avait le *upper hand*, peut-être que lui i'était plus capable parce qu'i'avait une toune un peu plus différent...Ça peut être une combinaison de : « Aye, t'es-tu capable de faire ça? T'es tu capable de faire ça? Continue, et continue... »
> Daniel Boucher

Même dans un contexte d'intimité, un esprit ludique et taquin, mais tout de même compétitif, pouvait ressortir :

> Jean Desgagnés : « Ah, oui. Pour agacer, pour tirer la pipe, etc. Pour arriver après : « ah, cette pièce-là tu l'as foppé en maudit. » Pis là, ça part à rire, etc. « T'es pas capable d'improviser toi? ». Toutes sortes d'affaires de même. »
> Jean Duval : « Toi, t'as été témoin de d'ça? »
> Jean Desgagnés : « Ah oui, oui, oui. Papa pis le bonhomme Xavier Dallaire. »

Jean-François Berthiaume va plus loin en affirmant que les pièces asymétriques, « c't'une affaire de coqs ». Tout comme le virtuose qui réalise des prouesses inatteignables au commun des joueurs sur son instrument, les maîtres de l'asymétrie ont donc peut-être embrouillé volontairement la syntaxe des pièces pour qu'elles soient difficiles à reproduire. Au contraire de cette compétition informelle, les compétitions officielles, c'est-à-dire les concours de violoneux, ont plutôt eu un rôle de standardisation du style de jeu (et donc du répertoire) en raison des règles imposées et des critères de sélection retenus par les juges. Ce n'est que récemment que les styles régionaux de violon ont été acceptés dans la compétition la plus prestigieuse au Canada, le « Grand Master ». Ainsi, une certaine ouverture existe maintenant, même pour les pièces asymétriques si on juge par la victoire d'André Brunet il y a quelques années à cette compétition où il a joué comme pièce au choix une pièce asymétrique :

> Jean Duval : « Dans les concours, t'en as-tu déjà entendu des tounes croches? »
> Yvon Cuillerier : « Non, non, non. J'ai jamais entendu de tounes croches à part peut-être que André Brunet. I'a peut-être sorti des affaires comme ça...pour représenter le Québec un peu plus...j'pense. Faqu'ils acceptent les différents styles. Ils l'avaient dit au Grand Master : style québécois, ou d'autres choses. »

Enfin, lorsqu'un violoneux joue pendant toute une soirée et toute une nuit sans beaucoup d'arrêts et avec un petit verre à la main lors des brèves pauses, les variations asymétriques peuvent sans doute apparaitre sans être planifiées. C'est ce qu'Yvon Mimeault a constaté lors d'une fête chez un membre de sa famille il y a plus de 50 ans :

> Yvon Mimeault : « L'oncleTi-Bé i'était moins bon pour apprendre des tounes. Même des tounes d'Isidore Soucy, i'es jouait pour danser pis à m'ment donné...»
> Jean Duval : « i'es changeait? »
> Yvon Mimeault : [approuvant] « I'avait une noce de ma cousine pis c'est lui qui v'nait jouer, mononc' Ti-Bé. Pis, je l'guettais. [en regardant ses pieds alterner pour vérifier la symétrie de la pièce] Pis, ça dansait là, i'avait pas d'calleur là. J'voyais que dans 'es coins qu'ça virait pas ben. Pis là j'me suis aperçu qu'i changeait des affaires des fois...mais i'était déjà réchauffé... »

En résumé, si cet art de la variation et de la composition utilisant l'asymétrie a été motivé souvent par goût, par esprit d'indépendance, de taquinerie ou même de compétition, il n'est

pas non plus impossible qu'il ait été accidentel ou « naturel », intégré depuis belle lurette dans la tradition en raison probablement de modèles mentaux différents et d'une coévolution avec les différents types de danse.

3.2.4 Les autres explications

Le flûtiste du groupe « Genticorum », Alexandre de Grosbois-Garand, voit dans les pièces asymétriques la persistance d'un « vieux fond français » qu'il m'a dit avoir retrouvé en écoutant de la musique vendéenne, mais qui viendrait aussi de l'influence de la chanson traditionnelle selon lui. Cependant, aucun autre de mes informateurs n'a mentionné la possible influence d'autres traditions musicales pour expliquer les pièces asymétriques dans la musique traditionnelle québécoise. J'avoue avoir été surpris par cette apparence de nombrilisme culturel. Mes informateurs ne pensent de toute évidence pas spontanément que les pièces asymétriques soient le résultat d'un syncrétisme avec d'autres traditions musicales (comme celle des Amérindiens comme le suggérait Lederman) ou même qu'elles proviennent ou soient empruntés à d'autres traditions musicales comme celle de l'Angleterre où les pièces asymétriques existent. Ils pensent que tous les ingrédients favorables à l'éclosion et l'épanouissement des pièces asymétriques étaient présents dans la société québécoise. L'analyse historique que j'ai réalisée dans le premier chapitre et celle que j'ai faite des répertoires des autres traditions musicales dans la troisième section du second chapitre suggèrent qu'il est possible qu'une telle influence ait agi, surtout, à mon avis, vers la fin du XVIIIe siècle en provenance d'Angleterre[250]. Cela demeurera toutefois une hypothèse car, comme je l'ai dit en introduction des enjeux originels, rien ne peut être prouvé définitivement sur la question.

En conclusion sur les enjeux de l'origine, aucune des trois catégories d'explications présentées ne semble suffire à expliquer le phénomène ou, à tout le moins, ne semble l'emporter sur les autres dans le discours de mes informateurs. Je laisse Pascal Gemme résumer en ses propres mots les explications de l'origine des pièces asymétriques :

> « J'peux donner une réponse rapide. Moi, j'pense qu'i a plusieurs raisons pour les tounes croches. Parce qu'i'a des gens qui veulent vraiment reproduire c'qui ont

[250] Si j'avais à soutenir une théorie plutôt qu'une autre, ce serait sans doute celle de l'influence anglaise. Cependant, je suis bien conscient que de soutenir une possible influence de l'Angleterre ne cadre pas bien avec le sentiment nationaliste qui prévaut en général dans la communauté des musiciens traditionnels au Québec.

> entendu, mais i'ont pas d'formation musicale. I'a des gens qui s'prennent la liberté, pis i'a des gens qui suivent les danseurs. Pis, j'pense qu'i'a plein d'autres raisons. »
> Pascal Gemme

Selon la ou les explications que l'on retient, les pièces asymétriques anciennes peuvent donc être vues comme des tares héritées du passé, comme le résultat d'une coévolution avec la danse ou comme l'expression fine, amusante ou autrement motivées d'un art populaire ancien. Les informateurs qui apprécient peu les pièces asymétriques ont tendance à privilégier les explications cognitives tandis que ceux qui les aiment préfèrent les explications chorégraphiques, artistiques et idiosyncrasiques sans toutefois nier les explications cognitives. Les enjeux de l'origine ne sont toutefois qu'une partie du discours entourant les pièces asymétriques sur le terrain au côté des enjeux identitaires.

3.3 Les enjeux identitaires

Nous avons vu au chapitre premier dans la partie historique comment les repères identitaires ont changé dans le temps pour les Québécois francophones. Il en est probablement de même pour les repères identitaires musicaux, et c'est la raison pour laquelle les enjeux identitaires reliés au jeu des pièces asymétriques sont examinés ici.

Tel que déjà cité en introduction, les questions identitaires sont, selon Bohlman, depuis longtemps un thème récurrent des travaux et de la littérature ethnomusicologique :

> « Juxtaposition of traditional music and cultural identity has been the persistent paradigm of modern ethnomusicology. » (Bohlman 1988 : 29)

Peu de chercheurs ont cependant porté un regard d'ensemble sur ces nombreux travaux afin de théoriser sur le sujet. Born et Hesmondhalgh (2000) l'ont fait il y un peu plus d'une décennie. Ils distinguent deux modèles théoriques dans la recherche portant sur l'identité socioculturelle en rapport avec la musique. Selon le modèle homologique (*homology model*) « *music reflects or enunciates underlying social relations and structures* ». Le meilleur exemple qu'ils donnent de ce modèle est le travail de Blacking qui a démontré dans « How Musical is Man » (Blacking 1980) comment de puissants liens sociaux se tissent dans une communauté par et grâce à la musique. Selon le modèle formatif (*process model*) « *music engenders communities or 'scenes'; it allows a play with, a performance of, and a an imaginary exploration of identities* ». C'est donc plutôt dans ce second modèle le pouvoir évocateur de la musique qui la lie à l'identité, à l'appartenance réelle ou imaginaire à une communauté. Ils

donnent en exemple les travaux de Stokes (1994) qui représentent ce courant utilisé surtout dans l'étude de microsociétés et des musiques populaires alors que le modèle homologique est plutôt utilisé dans l'étude des musiques dites nationales. Cependant, Born et Hesmondhalgh ne voient pas d'incompatibilité entre les deux modèles :

> « But the point is that the two perspectives are not contradictory. It is precisely music's extraordinary powers of imaginary evocation of identity and of cross-cultural and intersubjective empathy that render it a primary means of both making and transforming individual and collective identities »
> Born et Hesmondhalgh (2000 : 32)

Je veux apporter ici aussi ma contribution théorique en rapport avec les questions identitaires en lien avec la musique, soit celle de la multi dimensionnalité identitaire de certains éléments d'une tradition musicale. Derrière le mot identité se cache deux idées différentes : ce qui identifie l'individu ou le groupe aux yeux des autres et ce à quoi cet individu ou ce groupe s'identifie lui-même. Ce qui identifie l'individu aux yeux de la société où il vit se retrouve souvent sur des cartes, une pléthore de cartes de nos jours, qui donne un caractère officiel à son identité. Obligatoires ou parfois acquises par choix, les cartes servent de clés, donnent accès à des droits du fait que l'individu les possède : droit de conduire, droit de recevoir des soins médicaux, droit de porter le titre de citoyen canadien, etc. Les cartes d'appartenance à un groupe sont plus intéressantes : carte de membres de tel organisme, cartes d'associations professionnelles, etc. Elles ne sont pas obligatoires comme les autres à l'existence de l'individu dans le groupe ou la société où il vit. Il a choisi, acheté ou gagner le privilège d'appartenir à ces groupes. Il y a donc une part de choix et une part d'incontournable dans l'identité d'une personne.

Ce à quoi s'identifie l'individu, il faut le déduire le plus souvent de son discours, de ses actes, de ses choix musicaux, etc. Par exemple, si je me présente à un étranger, je dirai le plus souvent mon nom et où j'habite. À quelqu'un de ma ville, ce sera le quartier ou même la rue où j'habite. À quelqu'un du Québec, la ville où j'habite. À quelqu'un d'ailleurs au Canada, ce sera la ville ou la province, etc. Bref, le niveau d'identifiant changera selon mon interlocuteur – je m'adapterai automatiquement, changeant les mots qui m'identifient chaque fois. Même si les apparences sont parfois trompeuses, l'autre déduira mon identité à partir d'une foule de facteurs visuels et auditifs avant même que je lui donne les identifiants que j'ai choisi de lui fournir : ma race, la langue que j'utilise, mon accent et les mots que j'utilise, les vêtements que je porte, l'activité que je réalise ou l'endroit où je me trouve et mon apparence générale.

Ce qui importe de retenir dans ce préambule, c'est que l'identité est une notion relative et, surtout, multidimensionnelle. Je fais valoir ici à travers le discours de mes informateurs comment un seul trait musical, soit le jeu des pièces asymétriques, peut servir à affirmer de multiples dimensions identitaires : la nation, l'ethnie, la région, la communauté, la génération, et même l'individu dans sa communauté. Je vais aussi démontrer comment l'identité se trouve renforcée de façon exogène par le regard de l'autre.

3.3.1 Dimension nationale et ethnique

3.3.1.1 Québécois francophones

Que les pièces asymétriques soient associées à la musique traditionnelle québécoise apparait une évidence, un fait accompli, pour plusieurs de mes informateurs. Pour Guy Bouchard :

> « Les tounes croches y font partie d'l'accent. Ben sur...Ça semble accepté que c't'une caractéristique d'la musique québécoise. »
> Guy Bouchard

> « C't'une donnée importante dans l'identité d'la musique ici, c'est clair... si y'existait pus de tounes croches demain matin, pis qu'on mettait tout dret', j'pense qu'on uniformiserait quequ' chose qui serait très dommage. Oui, on perdrait quequ' chose. »
> Michel Faubert

Certains de mes informateurs y voient non seulement un marqueur important de l'identité musicale québécoise, mais ils sont aussi fiers de l'existence de ces pièces dans la tradition québécoise; ils en font la promotion :

> « C'est une des spécificités des airs québécois. Pis pour moi, ça rejoint aussi, comme j'te disais, la recherche d'identité au Québec. Pour moi, c'est ben important qu'on garde ces airs croches-là, qu'on en fasse la promotion...on essaie avec « Le Vent du Nord » d'en intégrer dans les disques, dans les spectacles. D'en composer aussi. »
> Olivier Demers

Pour Daniel Roy, c'est même un geste patriotique que de jouer des pièces asymétriques, se faisant ainsi un « porteur de pays », expression que j'ai repris dans le titre de cette thèse :

> « C'est sur que pour moi, un gars qui joue une toune croche ou qui joue en vièle, pour moi c'est plus un patriote. Pour moi, il porte plus le pays. Là-dessus. Oui. Pour moi, c'est un porteur de pays, ça. Plus que quelqu'un qui peut....à mon sens là. Très terrien, très terroir. Pis moi, c'est que j'aime le plus. Pis, c'est ce que j'ai toujours voulu, pis c'est ces gens-là que j'ai toujours voulu aller voir. C'est là-dedans que mon coeur i' brille. »
> Daniel Roy

Pour Guy Bouchard, cette revendication d'un trait musical québécois comme marqueur identitaire ne va pas jusqu'à se traduire par de l'action politique toutefois :

> « On complète notre identité. [Les tounes croches] c'est juste un autre élément. C'est certain que pour nous autres, ça l'a une valeur patrimoniale importante. On n'a jamais voulu la politiser. Jamais on a joué avec un drapeau du Québec en arrière du *stage*. Jamais on a joué pour le parti québécois. »
> Guy Bouchard

Pour ces quelques informateurs, qui tous apprécient les pièces asymétriques, l'association est donc très forte entre les pièces asymétriques et l'identité musicale québécoise.

3.3.1.2 Francophones d'Amérique

Pour Michel Faubert, les pièces asymétriques sont non seulement reliées au Québec, mais à tous les francophones d'Amérique, devenant ainsi un marqueur identitaire ethnolinguistique[251] autant que national :

> « l'avait quequ' chose qui, peut-être, qui nous ressemblait, je sais pas pourquoi. On dirait qu'on est les gardiens de la crochitude en Amérique, les Francophones. J'ai un coffret de musique folk américaine : « American Folk Roots recording ». I'a un peu près 5-6 Cds là-dedans pis des enregistrements historiques, des 78 tours, etc. Et, mon cher ami, c'est systématique, quand c't'un francophone d'en quequ' part, franco-américain, acadien, tu vois, i'a quequ' chose de croche qui se dessine. »
> Michel Faubert

Les propos de mes deux informateurs de l'extérieur du Québec corroborent en partie cette association francophonie-pièces asymétriques. Le violoneux Pierre Schryer m'a souligné comment son héritage franco-ontarien l'a aidé à son esprit à composer une pièce asymétrique dédiée à un ami accordéoniste québécois :

> « Moi, j'ai essayé d'écrire aussi des pièces croches. J'en ai écrit une pour mon nouveau album : « Berthier-sur-Mer » [titre de la pièce]. J'ai pris une approche qui vient seulement de mon héritage de Franco-ontarien. »
> Pierre Schryer

Pour le violoneux Daniel Boucher, l'asymétrie sert en quelque sorte de cordon ombilical inconscient avec la tradition musicale québécoise :

> « Oui, j'suis franco-américain. Moi, j'suis fier de ce j'fais [ses compositions dont plusieurs asymétriques]. J'fais d'mon mieux possible. »
> Daniel Boucher

[251] En assumant que la plupart des francophones d'Amérique du Nord descendent des anciens arrivants de France en Nouvelle-France et en Acadie, il s'agirait bel et bien d'un trait ethnique.

3.3.1.3 Reflet du caractère québécois

Rappelant le modèle homologique proposé par Born et Hesmondhalgh (2000), certains de mes informateurs voient un rapport entre des traits de caractère et de société qu'ils associent aux Québécois francophones et les pièces asymétriques :

> « On voyage beaucoup avec « Le Vent du Nord ». Plus j'voyage, plus j'prends conscience de notre spécificité en tant que peuple, en tant qu'individus québécois. J'trouve qu'on a une couleur dans les gènes, qui fait qu'on est différents. Pis...que ce soit notre humour...T'sais on a tendance à être assez gros, assez donnant dans notre...quand on parle, on parle fort, quand on rit, on rit fort, quand on mange, on mange beaucoup, on boit, on boit beaucoup. Un spectacle, c'pas grave si ça *shear* un peu, t'sais, tandis que le côté anglo-saxon, j'dirais qui' est un peu plus posé, plus pragmatique, plus rationnel. Donc, ça fait du sens pour moi que nos airs soient croches aussi. Qu'i' soient ouverts, c'est pas grave. C'pas grave si ça dépasse...Ça fait du sens par rapport à nos personnalités. »
> Olivier Demers

Outre un certain caractère excessif, certains informateurs font un rapprochement avec un côté débrouillard et un peu hors-norme des Québécois :

> « C'est comme si c'était l'expression de notre côté patenteux. Les airs croches sont à la musique conventionnelle ce que les patenteux sont à la sculpture en général. »
> Michel Faubert

> « J'trouve qu'au Québec, i'a une mentalité de gosseux, t'sais qu'on retrouve dans l'art et dans l'artisanat, pis un artisanat qui est pas du tout, du tout académique. T'sais c'est vraiment quequ' chose qui vient de l'intérieur [mimant un objet informe avec ses mains]. Tu vois qui a pas d'plan....i'a quequ' chose dans la mentalité du Québécois, de patenteux. Pis, c'est pareil; tu gosses une toune de violon, pis à m'ment donné, ça tient ensemble, ça fonctionne, pis tu l'as. »
> Yann Falquet

Si certains reconnaissent que les pièces asymétriques servent en quelque sorte de marqueur identitaire national, ou qu'elles correspondent peut-être à un présumé caractère national, ils n'en sont pas pour autant fiers. Pour Jean-François Berthiaume, il ne faut pas clamer sur les toits que nous avons des pièces asymétriques et qu'on les joue. Il en veut particulièrement à l'épithète « croche » :

> « Mais moi, c'que j'aimerais pas, c'est qu'on aille cette étiquette-là, t'sais, de croches. J'aimerais que, j'trouve que, ok, t'sais, on s'en fait une fierté de dire : " Eille, nous autres au Québec, on a des tounes croches, t'sais ". Mais je...parce que *crooked tunes*, c'est correct t'sais. Ça parait ben. Mais tounes croches, t'sais, quand on dit en québécois, on a d'l'air, on a d'l'air croche t'sais. Croche, c'est pas nécessairement positif, t'sais, le mot. » Jean-François Berthiaume

Jean-Claude Bélanger se désole même que les pièces asymétriques puissent servir à un niveau identitaire :

> « Moi, j'trouve ça complètement aberrant qu'on se définisse les Québécois à partir de nos choses les plus gauches. Premièrement, on n'a pas que ça dans notre musique traditionnelle. I'a des multitudes de pièces qui sont droites si tu veux...ou qui sont bien structurées. Mais de s'définir par des tounes croches ou des trucs...c'est comme si les Iroquois se définissaient par des tessons de poterie. On trouve des poteries cassées dans des fouilles archéologiques mais de leur vivant ces gens-là, i' faisaient des poteries, pis i' es faisaient pas croches. I'es faisaient le mieux possible, pis i'es cassaient pas par exprès...pour se donner une personnalité. »
> Jean-Claude Bélanger

À l'esprit de Pierre Schryer, il ne faut cependant pas confondre le caractère musical québécois d'une pièce ou du jeu d'une pièce avec le fait qu'elle soit asymétrique :

> « I' faut dire que i'a plusieurs interprétations de la musique québécoise. Les tounes croches, airs tordus, c'est vraiment un *mainstay*, ça va rester. Mais, les tounes carrées, c'est beaucoup québécois aussi. Ça dépend du patron de notes [le caractère québécois]. » Pierre Schryer

Plusieurs autres informateurs abondent dans le même sens que Pierre Schryer en plaçant les pièces asymétriques comme une des caractéristiques de la musique traditionnelle québécoise, sans toutefois en faire un élément dominant. Elles viennent après les styles de jeu instrumentaux et le tapement des pieds. Cependant, il semble que les pièces asymétriques sont en voie de passer d'un trait culturel musical à celui d'un marqueur identitaire musical. Pour Éric Favreau, il est clair qu'il existe une démarche consciente de la part de plusieurs musiciens traditionnels contemporains de s'approprier les pièces asymétriques comme marqueur identitaire :

> « Ça c'est des éléments, mettons, tu prends le tapement de pieds, c'est des éléments culturels pratiquement uniques. Les tounes croches, bon, on sait que c'est pas unique non plus, là. Sauf que, ce qui est en train de se passer avec les tounes croches, c'est qui a une espèce de récupération des tounes croches comme étant un élément identitaire, t'sais. »
> Éric Favreau

D'après mes observations, ce phénomène de récupération ne se passe pas seulement au Québec. Dans le cadre d'une commercialisation et d'une professionnalisation accrue de plusieurs traditions musicales au Canada et aux États-Unis, nous voyons plusieurs musiciens réclamer l'asymétrie comme particularité régionale ou ethnique : les Terre-Neuviens, les Métis de l'Ouest, les habitants des Appalaches américaines. Que leur opinion soit positive, neutre ou négative à propos des pièces asymétriques, il ne fait aucun doute à plusieurs de mes

informateurs que le jeu de pièces asymétriques servent dorénavant de marqueur identitaire québécois à tout le moins, et même franco-canadien ou franco-américain possiblement.

3.3.1.4 Renforcement exogène

Comme le questionnaire adressé aux informateurs comportait une question sur la perception du public en rapport aux pièces asymétriques jouées lors de prestations, plusieurs de mes informateurs m'ont fait remarquer comment l'attribution de cet apanage musical comme élément identitaire se trouve renforcé par l'opinion que s'en font les autres. Ce renforcement exogène vient surtout lorsque les musiciens québécois se trouvent à l'étranger, lors de tournées aux États-Unis ou en Europe par exemple. Ils reçoivent parfois des commentaires au sujet de leur prestation de pièces asymétriques après les spectacles, en général de la part de musiciens :

> « De toute façon, le monde à l'extérieur, t'sais, si tu voyages, le monde y parle du Québec, avec les tounes croches, [prenant un accent américain] *I like crooked tune*...T'sais, pour ben du monde à l'extérieur du Québec, comme i'ont pratiquement jamais entendu de tounes croches dans leur vie, c'est quasiment un challenge pour eux autres, t'sais. Ça leur rentre pas dans tête qui a quequ' chose qui boîte un peu [rires partagés]. »
> Éric Favreau

Les musiciens étrangers dans le cadre d'un festival hors-Québec sont plus sujets à remarquer ou à aborder le sujet des pièces asymétriques dans les discussions ou les sessions d'après-concert car il stimule leur curiosité :

> « Souvent, quand i' remarquent ça, i' veulent en savoir plus, j'dirais. Ils veulent savoir pourquoi. »
> Olivier Demers

La question de l'origine des pièces asymétriques refait donc surface dans le discours de l'autre; elle intrigue. Pierre Schryer s'étonne même que l'association entre la musique québécoise et les pièces asymétriques soit si forte à l'étranger :

> « C'est drôle, quand j'tais en Irlande des fois : "Connais-tu ça c'toune-là". C'est de Québec, Canada. Pis i' jouaient une toune croche...C'est drôle. »
> Pierre Schryer

La réputation de joueurs de pièces asymétriques des Québécois sert, de plus, d'attrait aux musiciens étrangers en sol québécois, qu'ils soient amateurs ou même professionnels, comme l'indique ce témoignage de Michel Faubert à propos d'un épisode ayant eu lieu à la fin des années 1980 :

> « J'me souviens une fois y'avait *Patrick Street*[252] qui était venu, pis y'avait Kevin Burke, pis y'avait des sessions qui s'passaient à Montréal. Les sessions irlandaises et québécoises étaient plutôt séparées. Pis là, les Irlandais, y'avait Jackie Daly qui était là aussi, pis Kevin Burke, pis les Irlandais de Montréal étaient là : « Ça vous tentes-tu de v'nir à notre session? » [réponse de Daly et Burke] : « On va y aller si y'a des Québecois, pis si y'a des airs croches [rires]. » Pis, nous autres, on jouait nos airs croches, pis c'tait l'fun.»
> Michel Faubert

Ce renforcement exogène est d'autant plus probant qu'il attire non seulement des musiciens mais aussi des chercheurs venus d'ailleurs. Ainsi, à propos des travaux de l'Américaine Lisa Ornstein sur la musique de Louis Boudreault, Guy Bouchard explique comment les travaux et l'intérêt de cette chercheuse l'ont conforté dans son appréciation des pièces asymétriques :

> « Ça prend toujours du monde d'en-dehors pour v'nir nous l'dire : « Eille vous autres-là, votre p'tite bande qui a privilégié ce répertoire-là, ben, vous étiez pas dans l'clos » »
> Guy Bouchard

La recherche ethnomusicologique n'est-elle d'ailleurs pas souvent propice à de tels renforcements?[253] C'est sans doute ce qu'espère, au moins secrètement, tout ethnomusicologue. À travers la diversité des discours de mes informateurs sur la dimension identitaire du jeu des pièces asymétriques un fait ressort, le présent et peut-être l'avenir de la musique traditionnelle québécoise est de plus en plus lié aux pièces asymétriques. Ainsi, pour Yann Falquet :

> « Ça m'étonnerais que la musique québécoise continue à exister sans les tounes croches. »
> Yann Falquet

Malgré quelques voix discordantes qui le dénoncent, le jeu de pièces asymétriques est donc bel et bien plus qu'un trait culturel musical dans le Québec contemporain; c'est dorénavant un marqueur identitaire de la tradition musicale québécoise. Un autre portrait se dessine toutefois quand on examine les opinions de mes informateurs selon d'autres dimensions identitaires soit celles des régions, des générations et des communautés associées aux différents contextes de jeu.

---

[252] Il s'agit d'un groupe de musique traditionnelle irlandaise bien connu dans les années 1980 et 1990, comprenant entre autres Kevin Burke au violon et Jackie Daly à l'accordéon.

[253] Un bon exemple est celui des travaux de Monique Desroches réalisées aux Antilles françaises (Desroches 1996) et qui a mené à un réel regain de la tradition musicale de la pratique du tambour « tapou » au sein du groupe indien tamoul.

3.3.2 Dimension régionale

Sutton (1991)[254] a bien démontré comment la musique traditionnelle de Gamelan se décline différemment selon les régions de Java où on l'entend et comment les différences musicales en viennent qu'à être des marqueurs des identités régionales sur cette île. En dépit d'un style régional qui domine au niveau national grâce à l'enseignement et à l'abondance de la production d'enregistrements commerciaux en provenance de cette région, il a démontré que des différences régionales persistent au niveau du répertoire, des manières de jouer, de l'instrumentation, de l'accordage des instruments, et des conceptions musicales qui coexistent et interagissent entre elles. Le style de Surakarta en est venu à dominer les autres, à constituer un style de référence, un héritage commun autour desquels gravitent les autres styles régionaux, imposant du même coup une partie de son répertoire. Selon mes observations, il n'y a pas de phénomène semblable qui paraisse se produire au Québec de nos jours, bien qu'il y ait des éléments stylistiques partagés, dont une partie du répertoire. Si un noyau de quelques pièces asymétriques semblent généralisé à la grandeur du territoire (p.ex. le « Reel du pendu » et « La Grondeuse »), des différences existent cependant dans la popularité et l'acceptation des pièces asymétriques selon les régions du Québec.

Lorsque la fréquence des pièces asymétriques dans les enregistrements commerciaux a été traitée au début de la deuxième section du second chapitre, une tendance s'observait à ce que les musiciens de l'Est du Québec jouent davantage de pièces asymétriques que ceux du Sud et de l'Ouest à l'âge d'or des 78 tours. Des différences régionales sont aussi ressorties à quelques reprises dans le discours de mes informateurs au point parfois d'en faire des marqueurs identitaires non plus nationaux mais plutôt régionaux. Les propos de Jean Desgagnés du Saguenay étaient particulièrement éloquents sur cette question :

> « La couleur de d'ça, la couleur d'la région...Albert [Larouche] jouait croche. Ben moi, dans ma tête à moi, j'regrette, mais ça partie de notre image, ça fait partie de notr' bagage, c't'a nous autres. Que ce soit bon ou pas bon, faut pas voir ça comme ça. C'est là, c't'a nous autres, on le garde. Pour moi, c'est l'explication la plus honnête pour ça. »
> Jean Desgagnés

À la lumière des entrevues réalisées et d'après ma connaissance du terrain, il apparait que les pièces asymétriques sont associées de nos jours fortement aux régions autour de la ville de

[254] Sutton, Richard Anderson. 1991. *Traditions of gamelan music in Java : musical pluralism and regional identity*. Cambridge : University of Cambridge Press.

Québec (Portneuf, Charlevoix, Côte du Sud), à celle du Saguenay-Lac St-Jean, à la région de Lanaudière et à la Gaspésie. Des pièces asymétriques sont jouées ailleurs, mais participent moins à la couleur régionale que dans ces quatre régions. Ces différences régionales, et les différences d'attitude à propos des pièces asymétriques qu'elles supposent d'une région à l'autre, peuvent amener de l'incompréhension entre les musiciens de différentes régions ou, à tout le moins, de l'étonnement. En témoigne la réaction d'Éric Favreau, originaire de l'Estrie, lorsqu'il déménagea à la ville de Québec dans les années 1980 :

> « Pis là j'arrivais dans gang à Québec, qui jouait les mêmes tounes, mais croches. Pis c'tait drôle pour moi parce que j'voyais que chez certains qui avait un espèce de...la bave coulait, t'sais chaque bord, parce qu'était croche, t'sais [rires partagés avec moi]. C'tait merveilleux parce que la toune était croche, pis là, moi j'comprennais pas : « Ben non, e'est pas croche c't toune-là ». T'sais, moi dans mon coin, ç'a jamais été croche c'toune-là. T'sais, c'est ben dret'. »
> Éric Favreau

La famille Billette est originaire de Ste-Barbe dans le Haut St-Laurent dans le Sud-Ouest du Québec, une région où il se joue peu de pièces asymétriques. La pianiste et gigueuse Martine Billette, parlant de son père violoneux Maurice Billette qui participa à un évènement de violon dans Lanaudière, m'a expliqué la difficulté qu'il a vécu à traverser ces différences régionales. :

> « Faque i'en a appris d'la toune croche là [à un camp de violon dans Lanaudière]. I'a pas haï ça; i'a aimé ça. Sauf que c'qui trouve dommage dans ça, c'est que, là i'retourne chez eux à Valleyfield, là, pas moyen d'les jouer, parce que, i'a personne qui aime ça, pis parce que i'a personne qui est capable de l'accompagner là-bas. À moins que moi j'y alle là. Faqu' là, i'es a appris...mais là, i' sait pus quoi faire avec. I'es pratique pus, pis là i'es perd. I trouve ça dommage un peu de pas pouvoir les rejouer. »
> Martine Billette

Les pièces asymétriques ne sont donc pas une *lingua franca* qui unissent les musiciens de tout le territoire québécois. Il n'y a pas unanimité chez mes informateurs à dire si les pièces asymétriques sont associées aux marges ou au coeur de ce territoire. Si Éric Favreau voit plutôt dans le jeu des pièces asymétriques un dialecte musical qui a fleuri dans les nouveaux territoires de colonisation, les camps de bûcherons et chez les quêteux, bref dans l'éloignement et plutôt à la marge territoriale ou sociale, Michel Faubert y voit au contraire la musique du coeur du Québec :

> « Dans mon coin, moi, j'venais plus proche de l'Ontario, ça jouait pas tellement croche. Pour moi, c'est d'la musique dans l'coeur du pays là. C'est pas très frontalier les airs croches. Pitou, c'est au Saguenay. Jos Bouchard, on parle de Charlevoix, île d'Orléans. Région de Québec. Gérard Lajoie; ça jouait croche ça. »
> Michel Faubert

Il ne s'agirait en fait pas d'une question de marge ou de coeur, mais plutôt de la proximité ou de l'éloignement d'autres influences possibles (p.ex. ontarienne, américaine). Mais s'agit-il vraiment de différences régionales, de différences de marge et de coeur ou plutôt d'autres différences? Michel Faubert associe les pièces asymétriques plutôt à la campagne qu'à la ville :

> « Mais j'me suis aperçu avec le temps qui i'avait une particularité au niveau des airs croches, au niveau de la provenance aussi; c't'ait des airs qui étaient moins urbains, qui venaient souvent plus de la campagne, qui venaient plus de...i'avait un humeur là-dedans, un atmosphère, i'avait un humeur que j'aimais. » Michel Faubert

Il est difficile de démontrer cette association entre la ruralité et les pièces asymétriques de façon incontestable car il a sans doute toujours existé des exceptions que ce soit hier ou aujourd'hui. D'ailleurs, la vieille rivalité entre les villes de Montréal et de Québec fait aussi partie de l'enjeu de l'identité régionale. Ainsi, Daniel Roy m'a expliqué qu'avec ses amis musiciens de Québec, fervents de pièces asymétriques, il prenait plaisir à jouer encore plus de pièces asymétriques lorsqu'ils participaient à des sessions de musique traditionnelle ayant lieu à Montréal, où plusieurs adeptes de Philippe Bruneau cultivaient plutôt le goût pour les pièces symétriques :

> « C'est sur que quand on allait à Montréal, puis qui avait un gars comme ça, on était un p'tit plus haïssable. » Daniel Roy

Le fait de jouer des pièces asymétriques devient alors non pas seulement un marqueur d'identité régionale mais une façon d'affirmer et de souligner cette identité hors de la région.

Le phénomène des différences régionales ayant pour objet les pièces asymétriques n'est certes pas unique au Québec. Je l'ai mentionné au chapitre précédent en parlant de la Norvège et des États-Unis par exemple. Là où la situation diffère peut-être de ces pays, c'est que l'asymétrie semble l'emporter au niveau national de nos jours au Québec en tant que marqueur générique et identitaire collectif, en dépit des différences régionales. Le fait que les pièces asymétriques soient populaires dans une région phare de la musique traditionnelle comme celle de Lanaudière, joue probablement en faveur de cette association. C'est cependant le fait que la plupart des groupes de musique traditionnelle québécoise qui tournent à l'étranger comptent de nombreuses pièces asymétriques à leur répertoire qui, à mes yeux, vient le plus renforcer cette association identitaire auprès des musiciens traditionnels québécois contemporains.

3.3.3 Dimension générationnelle

Je me permets de généraliser en disant que, de tout temps, les générations vieillissantes ont eu tendance à préférer la musique (et les danses) à laquelle ils ont été exposés dans leur jeunesse à celle qui est nouvellement créée ou celle qui est au goût du jour. Les études en musique populaire qui traitent des questions identitaires générationnelles en relation avec la musique ont d'ailleurs tendance à mettre l'emphase sur la nostalgie d'une génération, comme, par exemple, celle des Babyboomers[255] :

> « the main function of music is to engender nostalgia and the aforementionned wallowing » (Burns 1996 : 129)

Ce désir nostalgique a sa contrepartie. En musique populaire ou savante, une nouvelle génération de musiciens et de compositeurs amène généralement une évolution ou une révolution qui lui permet de se distinguer musicalement des générations précédentes; la nécessité d'innover est présente dans ces musiques. Des différences générationnelles peuvent aussi se retrouver dans la musique traditionnelle mais la nécessité de faire le lien avec le passé que la tradition présuppose vient brouiller les distinctions générationnelles faciles; des traits musicaux récurrents à travers le temps doivent permettre d'atténuer les différences générationnelles, au moins en apparence. Par exemple, si l'image du violoneux qui joue assis sur une chaise en tapant des pieds semble traverser le temps au Québec, elle ne constitue pas aujourd'hui la représentation et l'incarnation principale de cette tradition musicale; elle demeure néanmoins. Elle est présente sur scène chez les groupes trads contemporains augmentée d'autres musiciens, de mise en scène, de jeux de lumière, etc. Comme nous l'avons vu dans la section historique au chapitre premier, la tradition se bâtit en intégrant de nouvelles pratiques, en en laissant tomber d'autres, ou en ramenant à la vie des pratiques anciennes et en les renouvelant. Une certaine confusion ou ambivalence sur ce qui est à retenir dans la tradition musicale caractérise donc les changements de génération.

Qu'en est-il des pièces asymétriques dans les enjeux identitaires générationnels? La violoneuse Laurie Rivin de Santa Cruz en Californie, que j'ai rencontrée lors d'un voyage là-bas, et qui connaît très bien la musique traditionnelle québécoise, m'a intrigué avec une affirmation succincte qui associe les pièces asymétriques à des traits générationnels :

[255] Burns, Gary. 1996. *Popular Music, Television and Generational Identity*. The Journal of Popular Culture, 30 (3) : 129-141.

> « The young players think it's cool, the older players think it's wrong, older than that, they don't know the difference. »
> Laurie Rivin, 26 février 2009

Selon elle, les très vieux musiciens auraient été peu conscients du fait que certaines pièces étaient asymétriques ou ils n'y prêtaient pas d'importance, faisant de ces pièces des marqueurs identitaires involontaires, ou plutôt un trait musical culturel. La génération suivante, représentée parmi mes informateurs par Yvon Cuillerier et Yvon Mimeault, par exemple, se serait plutôt opposée au jeu des pièces asymétriques, y voyant une tare héritée du passé plutôt qu'un dialecte musical véritable. Les « jeunes », une partie de ceux nés après 1955 disons, et surtout les encore plus jeunes, ceux nés depuis 1980, apprécieraient en général les pièces asymétriques selon Rivin. Cette vision générationnelle simpliste du phénomène tient-elle la route? Voyons comment les propos de mes informateurs permettent de la vérifier.

Si la question de la conscience de la carrure chez les musiciens du passé demeure matière à débat parmi mes informateurs, il semble y avoir unanimité sur le fait que de jouer des pièces asymétriques ne présentait pas un enjeu pour eux :

> Jean-Claude Bélanger : « Les musiciens de son époque [celle de Louis Pitou Boudreault] se préoccupaient pas de carrure. Ça faisait pas partie de leurs préoccupations. »
> Jean Duval : « Donc, t'associe clairement ça au passé les tounes croches? »
> Jean-Claude Bélanger : « Oui ».

Guy Bouchard pense aussi que l'association entre une identité nationale et le fait de jouer des pièces asymétriques est un phénomène qui date seulement de sa génération, qui n'existait pas du tout avant :

> « C'est sur qu'à c't'âge-là, c'est pas associé à une identité politique et socioculturelle comme ce l'était pour nous autres. » Guy Bouchard

Guy Bouchard perçoit la génération de l'après-guerre qui l'a précédé comme une génération qui a rejeté les pièces asymétriques, les associant avec les images et les souvenirs d'un passé rural misérable au Québec :

> Jean Duval : « l'avait comme un saut d'génération entre Pitou Boudreault et vous autres? »
> Guy Bouchard : « l'en manque une. »
> Jean Duval : « Celle qui aimait pas les tounes croches? »
> Guy Bouchard : « Celle qui aimait pas ça pantout'. C'est celle qui a acheté des bungalows, pis qui a défait toutes les cuisines, pis qui a acheté des sets de cuisine en

> masonite. Cette génération-là eux autres, ben, c'est l'après-guerre aussi, on les comprends, i'avait un temps où... »
> Jean Duval : « i voulaient oublier l'passé? »

L'intérêt que certains revivalistes des années 1970 et 1980 portaient à la musique des musiciens bien plus âgés qu'eux aurait permis de gommer les différences générationnelles, de faire le pont entre les générations, en sautant celle du milieu selon Guy Bouchard. En rapport avec sa rencontre avec Pitou Boudreault et avec d'autres porteurs de tradition, Guy Bouchard explique que « i'avait pu d'écart d'âge quand i'était question de parler de musique pis d'chanson. On s'comprenait ben. »

Une conversation que j'ai eue avec Jean-François Berthiaume et sa compagne Josianne Hébert vont dans le sens de la revendication des pièces asymétriques en tant qu'élément identitaire chez la jeunesse dans la musique traditionnelle québécoise :

> Jean-François Berthiaume : « T'sais, les nouveaux compositeurs, les jeunes compositeurs, c'est eux autres qui ont beaucoup de tounes croches parce que les Philippe Bruneau, i'a rien de croche là-dedans...Ça fait qu'i'a comme une espèce de jeunesse qui s'en fait comme un porte-étendard. Ou c'est peut-être jeune t'sais, i'ont peut-être pris quequ'chose de... »
> Josianne Hébert : [reprend après Jean-François] «...ou c'est peut-être le même trip que just' jouer vite ou, en tout cas, i'a plein d'mode là. Quand t'es jeune tu veux jouer vite. Faut que ça soit en mineur pis vite...[long silence], pis croche.»
> Jean-François Berthiaume : «...pis comme ça tu te distancies de tout c'qui s'est fait avant un peu, t'sais, malgré qu'avant i'en avait un paquet qui étaient croches. »
> Jean Duval : « Donc, c'est une question de générations? »
> Jean-François Berthiaume : « Une génération de tout croches [rires communs]. »

Les plus jeunes de mes informateurs perçoivent clairement les pièces asymétriques avant tout comme un phénomène musical contemporain plutôt qu'ancien. Ainsi, pour Véronique Papillon :

> « De par mon point de vue en danse, où est-ce que j'ai vu beaucoup de monde chorégraphier tout ça [sur des pièces asymétriques], je l'associe beaucoup, aussi, à des compositeurs actuels. J'ai l'impression qui a plus de tounes croches qui sont, qui sortent des compositions que c'qui en a dans le vieux répertoire. En tout cas, i'en a peut-être également, mais j'ai l'impression qu'i'a un bon pourcentage des tounes qui sont composées aujourd'hui qui sont croches. J'pense...Ça m'amène plus à l'actuel qu'à l'ancien. »
> Véronique Papillon

Pascal Gemme y voit aussi un geste contemporain d'appropriation de cet élément musical :

> « C'est surtout qu'i'en a beaucoup. Dans les derniers trente ans, i'a plein de monde qui a voulu redonner leurs lettres de noblesse aux airs tordus...ça été cultivé »
> Pascal Gemme

Il ressort que la perception du phénomène varie bel et bien avec les générations chez mes informateurs. Qu'en est-il de leur appréciation des pièces asymétriques? J'ai comptabilisé dans le graphique qui suit (Figure 127) la position de mes informateurs quant aux pièces asymétriques selon trois groupes d'âge, soit les 20 à 40 ans, les 40 à 60 ans et les 60 ans et plus, et selon trois positions, soit en faveur des pièces asymétriques, neutre ou indifférent, et contre les pièces asymétriques[256].

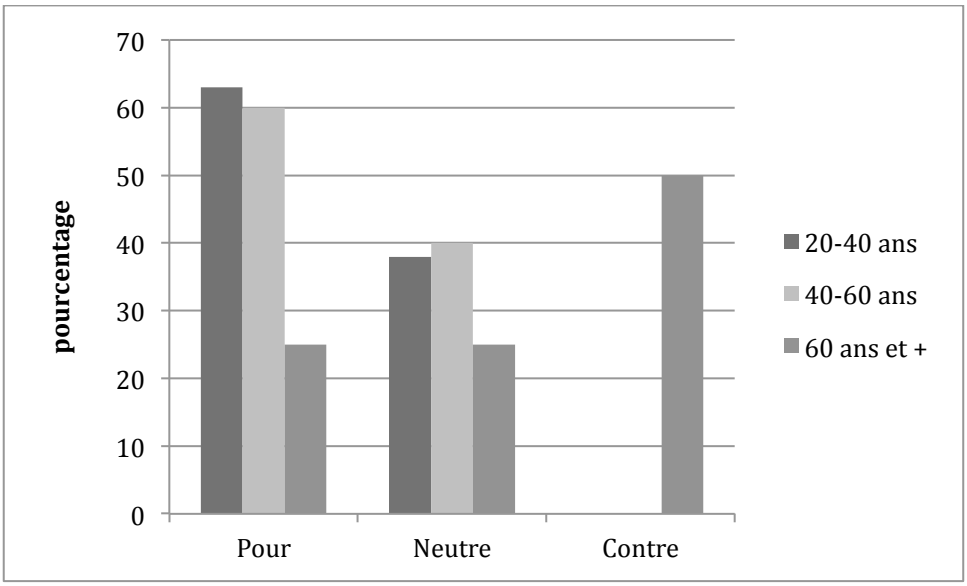


Figure 127 – Répartition des informateurs selon leur groupe d'âge et leur appréciation des pièces asymétriques

Même s'il manque dans mon groupe d'informateurs un groupe d'âge qui correspondrait aux anciens dans l'énoncé de Laurie Rivin, soit les 85 ans et plus, il apparait que son affirmation est en partie juste. Je ne retrouve en effet pas d'opposants aux pièces asymétriques sauf chez les plus de 60 ans. Près des deux tiers des 20 à 40 ans et des 40 à 60 ans sont plutôt favorables aux pièces asymétriques. Cependant, un autre facteur vient à mon avis brouiller l'effet des différences générationnelles qu'a perçues Rivin; celui des communautés associées aux différents contextes de jeu.

[256] Je n'ai pas la prétention de considérer que mes dix-huit informateurs sont représentatifs de la position de tous les musiciens traditionnels du Québec à propos des pièces asymétriques. De plus mon échantillonnage était en partie sélectionné dans quelques cas selon leur position affichée en faveur ou contre les pièces asymétriques. Néanmoins, je ne connaissais pas la position de la majorité de mes informateurs avant les entrevues.

3.3.4 Dimension communautaire contextuelle

J'ai décrit plus haut (chapitre 1, section 4) les différents contextes de jeu et le fait que certains contextes sont plus favorables au jeu de pièces asymétriques que d'autres. À ces contextes se rattachent diverses communautés de musiciens et d'auditeurs[257]. Ces communautés ne sont toutefois pas des mondes clos; les musiciens (tout comme les auditeurs) souvent passent d'une communauté à l'autre parce qu'ils décident ou acceptent de jouer dans différents contextes, qu'ils soient amateurs ou professionnels. D'autres au contraire, sont très fidèles à une communauté contextuelle en particulier. Par exemple, ils peuvent se spécialiser dans le jeu pour la danse ou ne jouer qu'en session.

Les membres du groupe « Genticorum » jouent surtout en concert dans le cadre de festivals. Cependant, ils jouent aussi pour la danse à l'occasion. Leur répertoire, qui comprend en spectacle un grand nombre de pièces asymétriques, change grandement pour la danse comme en témoigne cette discussion que j'ai eue avec les membres du groupe :

> Jean Duval : « Est-ce que vous changez votre répertoire quand vous jouez pour la danse? »
> Yann Falquet : « Ah oui, tout à fait. Sur une danse d'environ trois heures, on va jouer peut-être deux sets [de spectacles] de « Genticorum », qu'on aura modifié un peu pour enlever les tounes croches ou jouer plus de fois chaque reel...»
> Jean Duval : « Vous en faites jamais des tounes croches pour les danses? »
> Yann Falquet : « A moins que le calleur nous dise que c'est correct. Moi, dans mon expérience à moi, c'est juste J.-F. Berthiaume qui nous dit : « c'est correct, jouez ce que vous voulez pour la danse. »
> Alexandre Degrobois-Garand : « La plupart des calleurs aiment mieux quand c'est des tounes droites pour la danse. Ça marche mieux pour... »
> Jean Duval : « Comment vous vivez ça, cette dichotomie-là? »
> Yann Falquet : « On a commencé les danses dès les débuts de notre carrière, fa'que...pis on a dansé...pis c'est ça aussi une danse; c'est des tounes droites qui swing. Tu rentres dans un autre genre de mode aussi là...une espèce de continuité que t'a pas l'goût de briser avec une toune croche des fois. »

Guy Bouchard associe l'épuration du répertoire en faveur des pièces symétriques dans les années 1980 aussi au milieu de la danse :

> « C't'un peu l'mirroir qui nous a renvoyé ça; les danseurs. Rapidement, ce répertoire-là a été dévalorisé; i'a été mis de côté. D'abord pour la danse.»
> Guy Bouchard

[257] Ceci renvoie à la notion de *affinity groups* d'abord proposée pour l'activisme politique, soit un groupe de 3 à 20 personnes qui se rassemble pour une activité ou une cause commune.

Avec le milieu de la danse, ceux du gala et du concours ont aussi tendance à rejeter les pièces asymétriques. Le contexte du concert, en festival ou ailleurs est, au contraire, très propice à jouer des pièces asymétriques. Les trois membres de « Genticorum » jouent surtout leurs propres compositions asymétriques en concert. Olivier Demers et les autres membres du groupe « Le Vent du Nord » jouent de plus en plus de pièces asymétriques avec chaque album comme je l'ai démontré au chapitre 2.

Le contexte de session est sans doute celui qui, à mes yeux du moins, appelle le plus de nos jours l'aspect de renforcement de la communauté qu'engendre la musique; il s'agit d'une communauté de musiciens avant tout, et d'auditeurs aussi, selon le modèle formatif identifié par Born et Hesmondhalgh (2000). Le fait que ces gens se rencontre souvent régulièrement permet de tisser des liens musicaux serrés. Si l'hôte de la session est un adepte des pièces asymétriques, le reste de la communauté va suivre ses traces immanquablement. De plus, la session impose une contrainte, celle de jouer des versions semblables des mêmes pièces. Au contraire, si le leadeur n'aime pas les pièces asymétriques, il y a plus de chances que celles-ci soient peu favorisées. Le violoneux Yvon Cuillerier anime depuis de nombreuses années des soirées de violoneux à Montréal le vendredi soir dans le quartier St-Michel. C'est d'ailleurs dans ce cadre que je l'ai interviewé. Voici ce qu'il me disait par rapport aux pièces asymétriques qui se jouent lors de ces soirées et comment il les gère :

> « Non, non, moi j'les laisse jouer, si t'as r'marqué, pis j'fais aucun commentaire. Je vais pas leur dire "Eille, c'est comme ça qu'on joue ça". Ça fait trop prétentieux. I'en a qui ont ça ce défaut là de dire aux autres : "Eille, touche pas à ça si tu sais pas jouer comm' faut, comme c'est on le joue". Ça, ça fait pas mal frais. Ça, j'aime pas tellement ça. »
> Yvon Cuillerier

La question du contexte de jeu est donc ressortie comme un élément déterminant de la présence ou non de pièces asymétriques dans le répertoire joué. Cependant, d'après le discours de mes informateurs, et contrairement à ce que je m'attendais, je n'ai pas perçu d'identification forte aux communautés liées aux différents contextes de jeu. Par exemple, ce n'est pas le fait de jouer souvent pour des danses qui fait qu'un musicien n'aime pas ou n'intègre pas le jeu de pièces asymétriques. Une explication de ce constat est le fait que les gens du milieu traditionnel au Québec forment une grande famille sans trop de clans fermés, et qu'un grand nombre de praticiens jouent dans différents contextes, particulièrement chez les professionnels. Une étiquette s'impose d'elle-même. Il semble y avoir une entente tacite

comprise par plusieurs qu'il est séant de jouer des pièces asymétriques dans certains contextes et pas dans d'autres[258]. La notion d'autorité, sur laquelle je reviendrai en discutant des enjeux esthétiques, a cependant aussi un rôle a joué en rapport avec les contextes de jeu.

3.3.5 Dimension individuelle

Pour Jean Desgagnés, il ne fait aucun doute que la musique qu'un musicien traditionnel joue et sa façon de la jouer correspondent à sa personnalité :

> « Le fondamental, ça s'change pas...C'est comme ta façon de parler, ta façon d'être, ta façon de marcher. J'ai tout l'temps dit : on peut pas séparer la musique de l'homme. C'est impossible. T'écoutes la musique et t'ergard' l'homme; normalement, c't'un bloc. »
> Jean Desgagnés

Le fait de jouer ou de ne pas jouer des pièces asymétriques peut donc être associée à l'identité individuelle. Au cours des entrevues, ce fait est ressorti comme étant un apanage surtout pour certains musiciens du passé. Les noms de trois d'entre eux sont revenus constamment, soit ceux de Jos Bouchard, de Louis Boudreault et de Philippe Bruneau. Immanquablement, si je demandais à mes informateurs à quels musiciens ils associaient les pièces asymétriques, les noms des deux premiers venaient à leur esprit, ainsi que quelques autres comme Gérard Lajoie ou André Alain. À l'opposé, c'est le nom de Philippe Bruneau qui ressortait comme adversaire des pièces asymétriques, ou plutôt comme adepte de la carrure, de même que celui de Gabriel Labbé et de Jean-Claude Bélanger, l'un de mes informateurs.

3.3.5.1 Les pros des pièces asymétriques : Jos Bouchard et Louis Boudreault

J'ai présenté les styles de jeu de Jos Bouchard et de Louis Boudreault comme archétypes des styles de violon québécois au chapitre un. Or, ces deux violoneux, malgré leur style de jeu fort différent, jouaient tous les deux beaucoup de pièces asymétriques. Les témoignages que j'ai recueillis démontrent que pour ces musiciens, le jeu asymétrique servait d'outil d'expression artistique et d'affirmation individuelle. Jean Desgagnés voit dans l'asymétrie des pièces dans le jeu de Jos Bouchard, la recherche d'un plaisir esthétique personnel :

> Jean Desgagnés : « Jos Bouchard, j'ai jamais joué avec par exemple, mais j'ai passé une veillée à l'écouter pis à y poser des questions pis à y faire jouer des affaires. Ça, ç'en était un qui était croche. »

[258] Une anecdote m'a été relatée à ce propos par Pierre Chartrand. Un duo de violoneux avait été invité lors d'une soirée de danse où il était le calleur il y a quelques années. Or, ces deux musiciens ont joué presque seulement des pièces asymétriques tout au long de la soirée, ce qui est plutôt déroutant tant pour le calleur que pour les danseurs. Ces deux musiciens n'ont pas été redemandés ensemble pour une danse depuis ce temps.

> Jean Duval : « Oui »
> Jean Desgagnés : « Ah, Jos Bouchard là... »
> Jean Duval : « ...i'avait de l'imagination? »
> Jean Desgagnés : « Le crochissage que Jos Bouchard faisait, c'était pas pour la danse. C'était pour se faire plaisir à lui. Dans sa tête à lui, e'est pas belle, une note qui faut trainer deux fois, non, c'est pas beau. J'suis certain, certain, certain. Le plaisir de faire quelque chose...Je suis certain, certain. »

Le témoignage d'Yvon Mimeault, qui a connu Jos Bouchard et avec lequel il a sympathisé à quelques reprises corrobore le fait que Jos Bouchard était pleinement conscient de l'asymétrie, tant dans un contexte de danse que de musique à écouter, qu'il l'utilisait dans un esprit ludique, de taquinerie même :

> Yvon Mimeault : « Jos Bouchard me dit après [qu'ils eurent joué ensemble pour une partie de quadrille] : Combien qui'a d'pas? [Yvon faisant une grimace] J'ai dit : « j'les ai vus en face mais j'ai jamais compté ». I dit : « 132 pas ». J'ai resté surpris. I dit : « r'garde ça pis r'marque ça ». I m'a dit : « moi-même j'en ai qui sont croches. »
> Jean Duval : « Ah, il l'savait? »
> Yvon Mimeault : « Oui il l'savait. Sa femme enseignait l'piano. A disait : « Jo, ça arrive pas », surtout avec le piano, e' allait rythmer. I m'disait : « laisse-la faire; laisse-la faire. C'est pour savoir si a des gens qui ont l'oreille assez pour voir que j'l'ai pas fait' correct. »

La perception de Louis Boudreault comme joueur de pièces asymétriques est aussi attribuable en partie à son caractère, à une volonté de se démarquer et de faire à sa tête :

> « Même si i' en a qui savaient que les mesures c'était 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, l'en a là, pour faire quequ' chose de plus...Pitou Boudreault, i'était pas pourri des vers pour ça, lui là. I'avait des demi-mesures Pitou Boudreault là [il veut dire des demi-temps]. Certaines tounes, c'était des DEMI MESURES. T'sais, quand tu t'mets à claquer du pied, pis tu t'dis, esprit, Oh, câlique, ça arrive pas, non. Continue ton claquement de pieds, pis tu vas t'rattrapper dans phrase suivante, tu vas l'avoir la demi-mesure qui t'manque pour rentrer là. Mais ça, là, là, je sais pas si c'est de l'ignorance, ou ben encore, c'est une connaissance instinctive, pis après ça i' disait, ça surprend le monde, ça fait curieux, ça fait spécial. À part ça, c'tait un gars qui était très ostineux, argumenteux, faque quand i'arrivait des affaires de même, c'est certain qui avait des prises de becs pis des ostinations. »
> Jean Desgagnés

Mais le niveau de maîtrise du langage de l'asymétrie n'était pas apprécié également par tous :

> « I'en a ben qui m'ont dit que Pitou Boudreault, c'est pas comprenable, c'est du raboudinage. »
> Yvon Mimeault

Parmi mes informateurs, ce sont surtout les revivalistes qui s'affichent en faveur des pièces asymétriques. Les traditionnalistes ont plutôt une opinion neutre. Un seul musicien parmi les

18 a été identifié dans le discours des autres informateurs pour sa prédilection du jeu de pièces asymétriques :

> « À c't'époque-là, Pascal [Gemme] était reconnu comme un amateur de tounes croches »
> Alexandre Degrosbois-Garand

3.3.5.2 Les adversaires des pièces asymétriques : Philippe Bruneau et ses ouailles

La réputation de Philippe Bruneau comme adversaire et redresseur des pièces asymétriques est revenu à quelques reprises dans le discours de mes informateurs. Jean Desgagnés en voulait particulièrement à Philippe Bruneau d'avoir voulu par sa stature dans le milieu imposer sa façon de voir à tous :

> « Mais grand dieu, i'a des gars qui sont arrivés, des Bruneau, qui sont arrivés pis qui ont dit : Non, ç'pas d'même la musique. I'ont pris ces affaires-là, pis ils l'ont mis carré eux autres. Moi, j'prétends qui ont fait une erreur là. I' brisent quequ' chose là. I' brisent un cachet, un charme, i' brisent une ignorance, m'en fous. Mais i'brisent quequ'chose. J'suis certain de d'ça. Moi, à ma connaissance, c'est Philippe Bruneau qui a été le premier à nous tomber su' la pipe parce qu'on jouait les tounes croches. Moi, d'après moi, là... Je sais pas ça été quoi le but d'Philippe de dire : « i'faut que ça soit carré. » Je sais pas quel objectif visé i'avait. »
> Jean Desgagnés

Pour Michel Faubert, qui a très bien connu Philippe Bruneau, la position de ce dernier n'était peut-être pas aussi claire qu'il le laissait entendre en public :

> « Mais Philippe aussi, dans le secret de sa cuisine, pouvait nous jouer des airs croches...i'était pas complètement fermé à ça....I'avait comme un double discours chez Philippe. I'avait quequ'chose qui disait ça [les tounes croches, ça fait arriéré], pis i'avait quequ'chose en même temps qui tendait vers lui, à trouver qui avait un aspect qui nous r'ssemblait là-d'dans, pis i'était conscient que les airs tout' r'mis dret', ça nous rapprochait de Don Messer. I'a toujours cultivé une ambivalence là-d'dans. Ça dépendait à qui qu'i parlait [rire]. J'pense. Peut-être...[regardant la caméra] excuse-moi Philippe. »
> Michel Faubert

J'aurais aimé interviewer Philippe Bruneau pour avoir son opinion de première main. Quand je l'ai contacté, il était gravement malade et recevait des traitements de chimiothérapie. Il ne pouvait pas me recevoir. Il m'a tout de même envoyé ce courriel suite à l'envoi d'une série de questions que je lui ai fait parvenir :

> « Jean Duval, je te salue. Écoute bien ce que je vais te dire car c'est sérieux. Dieu (le Père) a donné à chaque peuple leurs danses, musiques, chants, contes, mets, etc. Artisans, musiciens, médecins, prêtres et comme nous sommes réellement un peuple distinct nous avons reçu. Moi, né à Montréal, j'ai reçu le don de la musique, et c'est dans la musique traditionnelle du Québec que j'y ai tout mis mon talent, parce que mon

père jouait de l'accordéon diatonique musique traditionnelle et musique des années 15-40 avec dans le fond le musette de France. J'ai du à passer par différents styles de jeu : Duchesne, Duguay, Guillemette, Houde, Gérard Lajoie, pour en arriver à Lévis Beaulieu, accordéoneux des « Montagnards laurentiens » qui est le premier style, jeu, du joueur d'accordéon d'aujourd'hui. Bien sur on a eu à Montréal Montmarquette qui venait mettre un style professionnel aux joueurs d'accordéons. On me donne une réputation mais mon travail a consisté à apprendre des pièces, à faire des corrections, et surtout à [rendre] un style clair, propre, professionnel. Et me fut donner d'En Haut beaucoup de compositions qui touchent tous les styles pour les danses que je ne connais pas.

Pour ce qui est des "tounes croches" il me faudrait entendre des mélodies. Pour moi le travail que tu peux mettre dans cela c'est du vent[259]. Je me base sur mon talent car pour moi ne sachant pas lire ou écrire la musique, je ressens naturellement ce qui ne va pas dans une mélodie. Ce sont des musiciens qui n'ont pas le sens de la musique et pourtant ils peuvent donner de la belle musique mais ne le savent pas. Donc il faudra que tu m'expliques ce que tu fais et me donner des exemples en musique.

PS : Les québécois sont encore aux couches dans leur couchette avec leur biberon : est-ce que tu vois tout le travail qu'il y a à faire ?

Ti-Loup Philippe Bruneau le mauvais
Bonne chance »

Philippe Bruneau n'est pas le seul à s'être vu affublé par son discours et ses actes d'une réputation d'adversaire des pièces asymétriques. Il semble que Jean-Claude Bélanger ait acquis cette réputation aussi, bien malgré lui. Lorsque je l'ai interviewé, il m'a avoué ne pas détester les pièces asymétriques :

> « Premièrement, j'ai jamais empêché personne de jouer une toune croche. J's'pas un ayatollah quand même...une réputation fondée quand même...je dirais pas que je fais une croisade, mais j'm'suis exprimé souvent là-dessus. J'suis pas l'premier parce que Philippe l'a fait beaucoup plus fort pis avec moins de diplomatie...J'dirais même que moi-même quand j'ch'pas vigilant, je peux rajouter des temps...à force d'être à l'oreille, c'est des phénomènes qui sont prévisibles. »
> Jean-Claude Bélanger

On peut retenir des enjeux identitaires au niveau individuel qu'il s'agit surtout d'une question de réputation dans la communauté et de perception de l'autre. Toutefois, aucun des musiciens interviewés ne s'identifie par lui-même au jeu de pièces asymétriques.

[259] De toute évidence, j'aime beaucoup ce qui est dans le vent!

3.3.6 Conclusion sur les enjeux identitaires

Il a été démontré que le jeu des pièces asymétriques touche à plusieurs dimensions identitaires. Selon les régions et les générations, le lien identitaire est plus ou moins fort. Cependant, il apparait clairement dans le discours de mes informateurs que le jeu de pièces asymétriques est de nos jours intimement lié à la tradition musicale québécoise, et que ce lien est renforcé par des facteurs comme l'appréciation de l'autre (renforcement exogène) et l'intégration et la promotion de pièces asymétriques dans les spectacles des groupes trads contemporains. Dans quelle mesure ces multiples dimensions identitaires (nationale, régionales, générationnelles, contextuelles, individuelles) se recroisent-elles ou sont-elles liées? Il existe assurément des interactions. Par exemple, un musicien de Montréal qui jouait surtout pour la danse dans les années 1980 et 1990 a eu sans doute peu de chances de développer une appréciation pour les pièces asymétriques (croisement de contexte de jeu et de génération). Un jeune musicien provenant de nos jours d'une région où les pièces asymétriques sont appréciées et valorisées qui fait surtout de la scène et de la session pourrait-il faire autrement que les apprécier et en jouer? Comme je le mentionnais en introduction des enjeux identitaires, il y a une part de sélection et une part d'obligation dans ce qui nous identifie à nos yeux comme à ceux des autres. Il en va de même pour les enjeux esthétiques qui suivent.

3.4 Les enjeux esthétiques

L'étude de l'esthétique des pièces asymétriques dans la musique traditionnelle québécoise est un territoire inexploré. Comme on l'a vu, c'est une tradition sans maîtres officiels et sans académie. Il existe peu de traces historiques avant 1920 qui puissent nous donner une perspective historique plus ancienne et on retrouve peu de représentations par les autres. Le débat sur les pièces asymétriques dans la tradition musicale québécoise ne s'apparente pas vraiment à l'opposition entre innovation et tradition que l'on retrouve dans toute tradition musicale (During 1994). Il peut sans doute rappeler la querelle des Anciens et des Modernes qu'a connue l'Europe vers la fin du XVIIe siècle (Lecoq 2001). Cependant, selon que l'on soit en faveur ou contre les pièces asymétriques, on peut voir ces dernières comme étant l'apanage de l'ancien comme du moderne, ce qui laisse des questions en suspens. La symétrie des formes a-t-elle précédé l'asymétrie ou est-ce l'inverse ? Asymétrie et symétrie ont-elles toujours cohabitées ? La liberté d'esprit que suggère les pièces asymétriques s'associe tout de même plus au moderne qu'à l'ancien tandis que la symétrie rappelle plutôt la

perfection des Classiques de l'antiquité[260], et donc l'ancien plutôt que le moderne. À l'opposé, le carcan de la tradition, l'obligation morale de perpétuer et de respecter la tradition, thème cher aux revivalistes, peuvent être vus comme une caractéristique de l'ancien et, au contraire, l'adaptation au gout du jour (p.ex. le style Don Messer bien symétrique dans les années 1950 et 1960) comme une caractéristique du moderne. Si l'analogie du débat avec cette Querelle ancienne n'est peut-être pas si importante, comme pour elle, il est certain qu'il intervient des relations d'autorité dans un tel débat, bien qu'il ne s'agisse pas d'autorités officielles comme avec les Académies de jadis ou les écoles d'intellectuels. Outre la question de l'autorité, celle des critères d'appréciation du beau chez mes informateurs est aussi au coeur des enjeux esthétiques. Enfin, les choix esthétiques privilégiés amènent à des processus de médiation différents selon que l'on aime ou non les pièces asymétriques. Ces processus sont examinés ci-après de même que les implications stylistiques qui en découlent.

3.4.1 Autorité et esthétique

L'esthétique dominante dans un genre musical tient à plusieurs facteurs. L'un des plus importants à mes yeux est sans doute celui de l'autorité découlant de la notoriété d'un musicien dans ce genre particulier. Cette notoriété peut provenir d'un succès commercial sur scène ou sur disque, d'un succès dans les concours, à une forte personnalité, à la virtuosité, etc. L'autorité de son discours esthétique dépend aussi de ses appuis dans le milieu et de sa posture par rapport à la tradition. Selon qu'il est traditionaliste ou revivaliste, ou même un virtuose vedette, son autorité se justifiera toutefois par une posture différente. Le traditionaliste la justifie par un lien dans le temps et par ses relations : « c'est ce que faisait mon père (mon oncle, etc.) ». Le revivaliste utilisera plutôt la fiabilité et le respect de sa source : « c'est ce que j'ai appris et reproduit d'une source authentique, d'un porteur de tradition » tandis que la vedette-virtuose, plein d'assurance dira : « c'est ce que ça devrait être ». Des facteurs exogènes peuvent aussi intervenir dans la définition de l'esthétique dominante. Le discours de l'autre, qu'il soit chercheur ou amateur, vient ainsi en appui ou non à ces positions d'autorité et peut même avoir une portée plus grande que le discours des praticiens dans certains cas.

Lors des entrevues, les questions d'autorité et d'esthétique sont intervenues peu fréquemment de façon explicite. En tant que traditionaliste, Jean Desgagnés a néanmoins discrédité l'autorité de Philippe Bruneau à vouloir imposer la carrure dans la tradition québécoise :

[260] Aristote en particulier dans ses *Métaphysiques* associait la symétrie au beau.

> « ...y'avait même pas d'histoire familiale en musique c'gars-là. Son père i jouait un peu d'accordéon, mais ça l'air c'était pas fort, fort, fort. Y'était mal placé pour...y'avait tellement une grand gueule...y'était tellement imposant quand y'était assis, y' était tellement...traître dans ses paroles, qu'i' a fait' marque. »
> Jean Desgagnés

Dans la même veine, Olivier Demers, un revivaliste, s'est permis de miner l'autorité de Jean-Claude Bélanger en le marginalisant :

> « La seule personne que j'connais qui a des problèmes avec les tounes croches, c'est Jean-Claude [Bélanger]. Sinon, la toune croche est bien acceptée dans le milieu, pis e'est bien acceptée à l'étranger aussi. »
> Olivier Demers

On voit dans ce dernier propos que le renforcement exogène, déjà traité dans les enjeux identitaires, a aussi un rôle à jouer dans les enjeux esthétiques. Ainsi, le mémoire qu'a réalisé Lisa Ornstein sur Louis Boudreault en 1985 sert encore aujourd'hui de catalyseur à promouvoir l'esthétique du style de jeu de ce musicien chez les musiciens contemporains et, incidemment, l'appréciation des pièces asymétriques chez les musiciens. Le renforcement exogène lié à l'autorité peut même renverser l'appréciation du musicien à propos des pièces asymétriques. Par exemple, le soir où j'ai interviewé Yvon Cuillerier, j'ai été très surpris de l'entendre jouer devant son public une pièce asymétrique, lui qui n'en joue que rarement. Je l'ai interrogé par la suite à ce sujet. Il m'a précisé qu'il s'agissait d'une composition de Calvin Volrath, un des violoneux les plus en vue au Canada anglais, gagnant de nombreux concours et qu'il appréciait ce musicien et ses compositions.

Le plus souvent, les questions d'autorité ne semblent toutefois pas intervenir chez mes informateurs. C'est plutôt la liberté de choix à propos de ce que l'on trouve beau ou non qui ressort des entrevues; le fait que des critères du beau président alors au choix des musiciens en faveur ou contre l'asymétrie.

3.4.2 Les critères du beau de l'asymétrie et de la symétrie

Les points de vue sont très partagés chez mes informateurs sur la question des critères du beau en association avec les pièces asymétriques. Même un amateur avoué de pièces asymétriques comme Daniel Roy pense que la beauté a plutôt à voir avec la mélodie elle-même qu'avec le fait qu'elle soit asymétrique ou non :

> « J'y ai dit, r'garde, c'est pas parce qu'est croche qu'est belle, mais j'y ai dit c'est pas parce qu'est dret' qu'est belle. J'y ai dit : ça, c'est un coup d'coeur, puis ça s'discute pas. »
> Daniel Roy

Néanmoins, plusieurs critères d'appréciation du beau dans le répertoire asymétrique ont été mis en exergue par les musiciens interrogés. La beauté dans les pièces asymétriques aux yeux de plusieurs tient à leur différence, au fait justement qu'elles surprennent et qu'elles amènent à une autre façon d'envisager le beau que la symétrie. Guy Bouchard voit une autre logique, une autre perfection dans les pièces asymétriques :

> « Certaines de ces musiques-là, si étaient arrivés à ces formes-là, c'est qui avait une bonne raison; c'est que ça marchait comme ça. l'étaient plus belles comme ça. Peut-être qui avaient été composées comme ça. *God knows*. On l'sait pas. »
> Guy Bouchard

De même, Olivier Demers m'a fait part de la beauté logique qui l'a fasciné quand il a découvert certaines pièces asymétriques comme le reel « Le voyageur » d'André Alain (Annexe 4, Piste no. 60) :

> « J'ai vu que le beau pouvait être jugé d'une autre façon...la beauté, c'est pas seulement quand c'est droit ou t'sais...Quand j'ai entendu ça, le « reel des voyageurs » [sic], j'ai fait comme Ayoyoye...j'suis v'nu, j'comprenais pas, parce que j'étais néophyte là-d'dans. J'me suis mis à tripper, pis j'ai vu que la mélodie, comme dans le film Amadéus, i'a pas une note qui aurait pu être changé là-dedans. À mon avis, la pièce était construite comme ça, e'était belle comme ça. La ligne directrice de la mélodie, e'était faite pour être croche ».
> Olivier Demers

Un sentiment semblable de fascination habitait Daniel Roy quand il s'est mis à la musique traditionnelle, mais c'est plutôt la différence dans l'esprit qui l'attirait :

> « Moi j'pense que, dans notre découverte des tounes croches, c'est l'esprit qui habitait certaines de ces pièces là que, moi, qui me touchait le plus. J'sais pas pourquoi. Y'avait quequ'chose comme, ça prenait c't'affaire là de plus. J'sais pas pourquoi. T'sais...j'peux pas te l'dire. On dirait que ça donnait comme un caractère, une couleur, j'sais pas. C'tait-tu pour être différent? Peut-être un p'tit peu. Mais, c'est comme un coup d'foudre ça; tu te poses pas d'questions. »
> Daniel Roy

D'une façon un peu nostalgique, Guy Bouchard associe la beauté des pièces asymétriques à la beauté qu'il imagine du mode de vie de ses ancêtres :

> « À travers c'te musique-là i'avait la beauté des gens qui vivait au Québec ... Enfin, on comprend d'où on vient. Par cette musique-là, on voyait comment les gens pensaient,

> comment les gens s'amusaient. La mentalité profonde des gens était inscrite noir sur blanc dans cette musique-là. »
> Guy Bouchard

Pour la danseuse et chorégraphe Véronique Papillon, la beauté tient plutôt à l'élément de surprise plus ou moins conscient chez l'auditeur que l'on retrouve à l'écoute des pièces asymétriques qu'à la différence :

> « C'que j'aime de ça, c'est que ça provoque une espèce de surprise. T'sais, ça dépend. P'têt pour une personne qui a pas l'oreille tout à fait formée à ça, va p'têt' pas s'en rendre compte, mais j'ai pas mal l'impression que ça suscite chez les gens qui l'écoute autre chose. Même, que tu sois conscient ou pas, t'as l'impression que c'est spécial. Peut-être que ça amène justement des...des formulations mélodiques qui sont différentes, ou rythmiques qui sont différentes de c'qu'on est plus habitué d'entendre dans le carré, c'qui fait que t'accroches un peu plus, parce que ça a une p'tit twist de plus. »
> Véronique Papillon

C'est aussi l'aspect de surprise qui attire Alexandre DeGrosbois-Garand vers certaines pièces asymétriques :

> « C'est souvent des belles mélodies...ça'a un côté moins prévisible que les airs carrés...souvent dans les tounes croches, i va avoir un côté plus inusité. »
> Alexandre Degrosbois-Garand

Pour Jean Desgagnés, l'idée du beau a nécessairement présidé à la composition ou la création de version asymétrique de pièces chez les musiciens du passé :

> « Si par exemple, les pièces qui sont allongées comme ça ou diminuées, peu importe, si c'était pas beau, le gars qui l'a fait', i'l'aurait pas fait'. T'sais, comprends ben là, i'a fait' ça, c'est pour être beau, c'est pour être charmant, c'est pour être surprenant, c'est pour rapporter quelque chose. Ça fait que, si ça i' rapporte rien, il l'fera pas...E'est croche parce que l'gars i'aimait ça, si i'aimait ça, i' trouvait ça beau. I'a des fortes chances que toi tu trouves ça beau aussi...Même si c't'une erreur de musicien, si c't'un [vrai] musicien, si c'est pas beau, i' la r'fera pas. »
> Jean Desgagnés

À l'opposé des extraits d'entrevues présentés ci-haut, deux de mes informateurs, Jean-Claude Bélanger et Yvon Cuillerier, ont tenu des propos en faveur de la symétrie comme idéal esthétique. Bien qu'ils conçoivent que d'autres puissent aimer les pièces asymétriques et que le beau puisse aussi se retrouver dans l'asymétrie, ils maintiennent que la symétrie demeure un idéal esthétique important à leurs yeux :

> Jean-Claude Bélanger : « J'ai un idéal de musique que je qualifierais de bien faite. Ben ça, c'est...c'est... [il cherche ses mots]...c'est relatif finalement. Mais, alors c'est l'aspect rythmique, l'aspect harmonique, tous les aspects sont... c'est un tout cohérent. »

JD : « I'a un côté créatif à ça [les pièces asymétriques] ? »
Jean-Claude Bélanger : « Oui, forcément... [parlant de Louis Boudreault] C'était un type particulièrement brillant...l'était créatif dans ses inventions, si j'peux dire. I' finissait par donner une certaine esthétique à ça. »

« J'préfère les tounes dans la...dans les normes : 16 mesures...l'a des exceptions à la règle. Mais pas beaucoup. J'aimerais mieux que ça soit bien fait, dans les mesures. C'est ça l'histoire, [en souriant] mais libre à vous d'en jouer.»
Yvon Cuillerier

3.4.3 Un goût acquis

L'appréciation pour les pièces asymétriques peut aussi s'acquérir par contacts répétés. Ce fut le cas pour Martine Billette qui a grandi dans une région et une famille où les pièces asymétriques étaient rares :

> « J'haïs pas ça. J'ai appris à aimer ça j'te dirais parce que j'aimais pas ça avant. Mais, j'v'nais pour accompagner, pis là, j'savais pu ousqu'i'était l'temps fort, j'savais pus où la phrase recommençait. Fallait que j'écoute la toune plusieurs fois pour la comprendre. Pis après ça, j'es mettais p'têt' de côté ceux-là, pis j'en'apprenais d'autres. Pis, à la gigue, même affaire. Moi, j'ai des pas, des structures de pas. Moi, j'viens du monde de concours, fa'qu'on a des structures de pas : des pas pour la clog, des pas pour le 6/8, des pas pour le reel. Fa'que là, quand t'arrives sur une toune croche, ça marche pus. Ton pas, i'a 16 temps mais la, la phrase musicale e'n'a 17. Faqu'là, qu'est-ce tu fais avec le dernier temps? Là, faut s'ajuster. Mais avec le temps, j'ai appris à aimer ça. Parce que dans l'temps, j'improvisais pas à la gigue. Mais là, à c't'heure j'su capable d'improviser, avec le temps, l'expérience, la pratique. Faut trouver du monde, pis entendre des tounes croches. Faqu' j'haïs pas ça. »
> Martine Billette

Pour Pierre Schryer qui a aussi grandi dans une famille où c'était plutôt le répertoire bien symétrique de la vallée de l'Outaouais qui prévalait, il a également traversé une période d'adaptation aux pièces asymétriques, un changement dans la façon de concevoir et d'apprécier la musique :

> « Moi j'l'ai appris [le reel du pendu] parce que ça venait du Québec. Quand je l'ai appris, j'ai su que c'tait pas carré. En même temps, c'tait un développement que c'tait bon pour moi, parce que ça faisait mon cerveau à penser différemment sur la musique. Pis, après ça j'tais intéressé à apprendre d'autres pièces [asymétriques]. »
> Pierre Schryer

Olivier Demers avait un bagage très diversifié de musique avant de s'intéresser à la musique traditionnelle. Même s'il a rapidement pris goût aux pièces asymétriques, cela lui a pris un certain temps à être à l'aise à les jouer :

> « Avec le temps, on en a joué beaucoup, faqu'i' y a comme une logique aussi. Notre oreille s'est faite à l'idée aussi que la toune pouvait être comme ça. »
> Olivier Demers

L'attrait des pièces asymétriques peut même résider dans une espèce de défi intellectuel. Ainsi pour Daniel Boucher :

> « J'aime les deux [symétriques et asymétriques]. Quand c't'une toune qui est standard [symétrique], après de l'avoir fait une coup' de tours, ça perd son intérêt un peu. L'autre, c'est comme un chalenge pour ton cerveau un peu; tu t'attendais pas à ça. C'est l'fun. Ça fait sortir quequ'chose du corps : « ah oui, j'aime ça ». You know. Pour moi, c'est simp' de même...Les tounes croches, c'est intéressant. D'essaye des sui're, pis sont comme, c'est comme prendre un p'tit ch'min dans l'bois qui suit la rivière, pis tu pognes tout' sortes de croches, pis tu sais pas à quoi tu t'attends. C'est intéressant ça. Au lieu d'être à l'Ouest des États-Unis là, pis c'est ben planche. C'est plate. »
> Daniel Boucher

Il n'y a donc pas de position absolue chez mes informateurs. La beauté est relative à l'appréciation personnelle de chaque pièce, qu'elle soit symétrique ou asymétrique. De plus, l'appréciation des pièces asymétriques peut s'acquérir à force d'y être exposé (ce qui a été mon cas). En résumé, les critères qui président à l'appréciation esthétique des pièces asymétriques sont la différence, la surprise, une certaine logique musicale alternative et la nostalgie qu'elles évoquent. Ceux des pièces symétriques sont plutôt la cohésion, la logique et la régularité.

3.4.4 « Redressage » et « crochissage »

Il importe ici de mettre en lumière les processus en jeu dans l'évolution du répertoire selon que le musicien apprécie ou non les pièces asymétriques. L'idéal du beau dans la symétrie ou dans l'asymétrie parmi les musiciens amène en effet à des actions différentes. Les adeptes des pièces asymétriques, ont tendance à en composer de nouvelles ou, plus rarement, à « crochir » des pièces symétriques existantes. À l'opposé, les adeptes de la symétrie ont tendance soit à éviter de jouer les pièces asymétriques, soit à les redresser, c'est-à-dire à les rendre symétriques. Tous ces processus sont ressortis dans le discours de mes informateurs.

Comme je l'ai déjà évoqué dans l'analyse du contenu des collections de musique traditionnelle québécoise écrite au chapitre deux, l'évitement est une stratégie parfois adoptée par les adeptes de la symétrie comme Yvon Cuillerier :

> Yvon Cuillerier : « I'en a pas beaucoup lui [Joseph Allard] qui arrive pas. À peine queque'unes. »
> Jean Duval : « T'en a mis aucune des croches dans la collection que t'as fait' de Joseph Allard. Est-ce que c'est volontaire? »
> Yvon Cuillerier : « C'est l'on qu'on voit que j'suis pas fort là-dessus [rire]...Ça m'est jamais venu à l'idée pour moi ça. C'tait automatique de mettre des tounes qui arrivent. »

Jean-Claude Bélanger a la même attitude : « la plupart du temps, j'les évite ou j'les corrige ». Il attribue à Philippe Bruneau l'idée de "revamper" les pièces en corrigeant les temps et les tournures mélodiques un peu faibles. Selon Bélanger, Philippe Bruneau a milité pour cela, il en a même fait le sujet de discours à l'occasion sur scène sachant que d'autres musiciens l'entendaient. Jean-Claude Bélanger a tout de même poussé assez loin le « redressage » de pièces en travaillant sur le répertoire entier de Louis Boudreault, ce qui a été perçu comme un sacrilège par plusieurs musiciens traditionnels, surtout des revivalistes, au Québec dans les années 1990. Les versions redressées de ces pièces ne semblent pas avoir fait école cependant.

Le redressage des pièces asymétriques n'est certes pas un nouveau phénomène. Les premiers folkloristes et revivalistes du début du XXe siècle ne se gênaient pas pour « améliorer » la musique et la chanson traditionnelle. Leur discours ethnographique aurait même été assimilé par les porteurs de tradition comme en témoigne ce court passage extrait d'un festival du Canadien Pacifique cité par Chartrand :

> « …accompagné au violon par Johnny Boivin, interprétant « La gigue de l'aveugle » (gigue simple). M. Boivin présente d'ailleurs sa pièce de la manière suivante : « Cette gigue nous a été transmise absolument défigurée après avoir été enseignée de violoneux à violoneux pendant de longues années. Ce morceau allait se perdre entièrement quand je l'ai recomposé suivant la tradition originale. » (Chartrand 1998)

Pour Yvon Cuillerier, il n'y a pas de mal ou de problème moral à redresser des pièces asymétriques :

> « [J'associe les pièces asymétriques] à des gens qui connaissaient pas la musique ben ben. C'est le passé. Quand ça peut être arrangé, quand une chose était mal faite avant, si on est capable de la changer pour l'améliorer, j'suis pour ça. »
> Yvon Cuillerier

Yvon Mimeault qui a beaucoup joué pour la danse, a aussi avoué avoir redressé des pièces, surtout celles qu'il a apprises de son père et qui étaient souvent asymétriques. Le redressage ne se fait pas sans choix esthétique difficile :

> Jean Duval : « Comment tu décidais quelles notes enlever? »
> Yvon Mimeault : « J'prenais mon violon, pour voir. Des fois c'est au milieu avant de recommencer une note, a'r'faisait comme un détour; c'était beau mais rendu à la fin, ça faisait un demi-temps de trop...quand j'enlevais ça, ça enlevait une p'tite variation qu'j'aurais aimé mais j'ai essayé d'la garder pour finir autrement mais, pis j'tais pas capable [rires]. À l'oreille, ça sonnait mieux. »

J'ai demandé à Yvon Mimeault de me donner un exemple d'une pièce apprise de son père qu'il a redressé. Il m'a donné l'exemple d'une reel qui comptait 11 temps dans la section B dans la version originale de son père (Annexe 4, Piste no. 61). À mon étonnement, la façon qu'il décidé de redresser cette section n'a toutefois pas été de la ramener à 8 temps mais plutôt de la modifier pour qu'elle ait 10 temps plutôt que 11. Cependant, il m'a aussi joué une variation que son père faisait qui amenait la section B à 12 temps. De toute évidence, pour Yvon Mimeault, la carrure consiste d'abord à avoir un nombre pair de temps dans une section, pas absolument à avoir un multiple de 4 temps. La Figure 128 présente les trois versions possibles de la section B de la dite pièce[261].

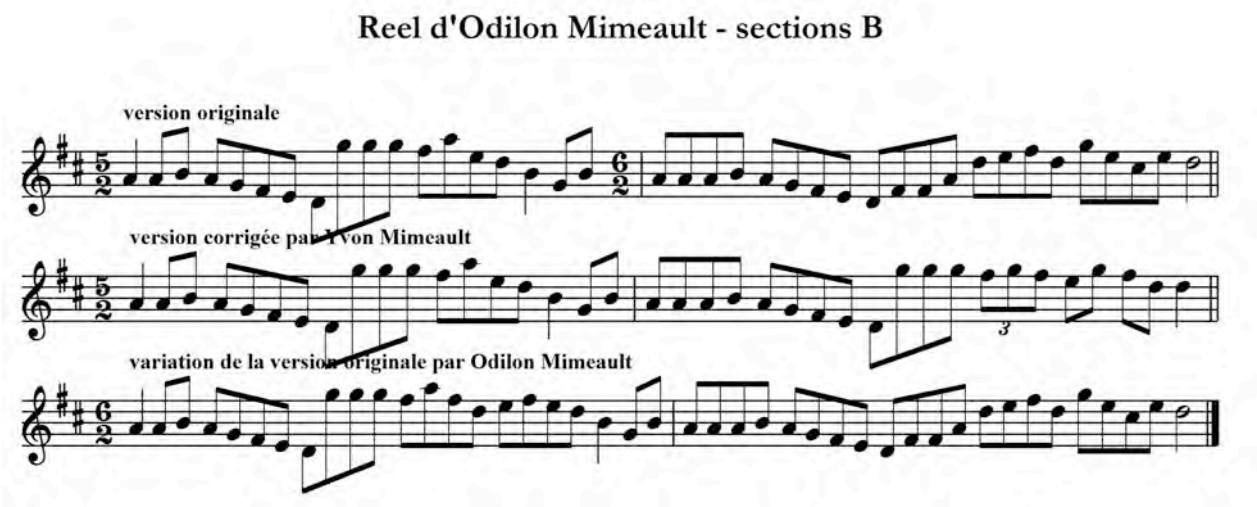


Figure 128 – Trois versions possibles de la section B d'un reel joué par Yvon Mimeault

Certains revivalistes des années 1970 se sont levés contre le redressage qui à leurs yeux dénature les « oeuvres » traditionnelles :

> « Celui qui est instruit refuse souvent de chanter des oeuvres traditionnelles sous le prétexte qu'elles n'ont guère de valeur, ou bien il les « corrige » - rectifiant les liaisons,

[261] Cette pièce se retrouve sans titre à la plage 14 du CD d'Yvon Mimeault intitulé « Y'était temps », paru en 1998 et produit par lui-même avec l'aide entre autres de Guy Bouchard et d'Éric Favreau.

> par exemple...Sur le plan musical, en tout cas, il se laisse facilement tenter par l'interprétation à la « manière artiste », allant jusqu'à faire pénétrer de force, dans le moule des phrases réparties sur quatre, huit ou seize mesures, des mélodies qu'on ne peut soumettre à semblable traitement sans les priver d'une part importante de leurs qualités rythmiques. »
> Marc Gagné (1977)[262]

Les cas de « crochissage » volontaire récents semblent moins fréquents que ceux de redressage de pièce. Si quelques musiciens autres que mes informateurs m'ont avoué avoir crochi à l'occasion certaines pièces symétriques par esprit de taquinerie, il se dessine plutôt en général un respect pour les versions convenues de pièces chez les musiciens que je connais. Le contexte des sessions est particulièrement favorable à l'uniformisation de tout le répertoire, que ce soit les pièces symétriques ou asymétriques. Parmi mes informateurs, Jean-Claude Bélanger, pourtant un adepte de la symétrie, m'a tout de même avoué avoir crochi une pièce volontairement; le « Casse-reel » (Fisher's hornpipe) de Louis « Pitou » Boudreault. (Voir les Figures 46 et 62, respectivement aux pages 222 et 239) :

> « Pitou a rallongé une de ses parties mais il l'a tellement bien rallongé qu'est devenue ternaire. Alors, j'ai fait la même chose à l'autre partie. Je l'ai crochi si tu veux, je l'ai rendu ternaire. Et j'ai même modifié les tournures mélodiques pour les rendre encore plus boudreauesque. »
> Jean-Claude Bélanger

De nos jours, c'est plutôt par la composition de pièces asymétriques que se manifeste le goût pour l'asymétrie que dans le crochissage de pièces symétriques existantes. Les différences dans l'action entre les amateurs et les adversaires des pièces asymétriques reflètent des attitudes différentes à propos de l'héritage transmis par les musiciens du passé. Fidèles à leur perception de l'origine des pièces asymétriques, les seconds se permettent de redresser une pièce qu'ils estiment avoir été déformée par des incompétents ou des marginaux selon une esthétique dépassée, tandis que les premiers reproduisent les pièces asymétriques le plus fidèlement possible afin de préserver cet héritage, témoin d'un art populaire à valoriser selon eux.

3.4.5 L'opportunité esthétique et les styles de jeu

Selon certains informateurs, l'asymétrie présente une opportunité esthétique à leur créativité. Chez les compositeurs, l'asymétrie peut être présente dans les pièces créées de façon

[262] Extrait de l'introduction de l'album « C'est dans la Nouvelle-France », sur étiquette Le Tamanoir, 1977.

volontaire ou involontaire. Pour Daniel Boucher, par exemple, la présence d'asymétrie dans les compositions n'est pas un résultat recherché :

> « En-dedans de moi, j'me sentais comme, ça sonnait bon pareil. C'tait comme un feeling que j'avais qui a rien d'mal avec cette toune-là. Moi, j'tapais des pieds en jouant d'la musique, pis si ça tombait su'l beat, ça marchait encore. C'est quand j'ai commencé à présenter ça à des amis qui connaissait la musique, vraiment, i' regardaient ça pis i' disaient : Eille, i'a quequ' chose qui marche pas ici...t'as ben trop d'notes ici. Pis, c'est là qui ont commencé à s'apercevoir que je composais des tounes croches. Mais pour moi, c'tait pas des tounes croches...J'aime pas avoir des limites moi. Être encadré. » Daniel Boucher

Ce désir de liberté dans la création s'est exprimé surtout parmi les plus jeunes de mes informateurs mais pas exclusivement. Pour Michel Faubert, l'esprit de liberté qui a présidé à la création de l'une de ses compositions les plus connues intitulée « La Grande Faucheuse » (Annexe 4, Piste no. 51) avait comme fin l'asymétrie :

> Michel Faubert : « Pis la possibilité d'ouvrir des portes qui sont inattendues. »
> Jean Duval : « Faque c't'un acte volontaire pour toi? »
> Michel Faubert : « C't'un acte volontaire...ça allait aussi avec l'accord du violon en vièle. Faque c't'un espèce de plaisir de faire une toune, à'a limite, où tu peux pas savoir tout à fait c'est quoi le A pis l'B.»

L'opportunité esthétique que présente l'asymétrie peut aussi amener à la création de chorégraphies à partir de pièces asymétriques. Ainsi, Véronique Papillon m'a relaté la satisfaction qu'elle a eu à chorégraphier des pas de gigues et parfois des danses de figures pour la troupe « La Foulée » de Lanaudière il y a quelques années :

> « Parce que tu peux aussi, tu peux carrément personnaliser, t'sais, tu peux travailler ton style chorégraphique même un peu plus peut-être avec une toune croche parce que justement t'as comme des zones *free* qui sont comme là, comme si c'tait des trous noirs dans l'vide où c'que l'temps s'arrête, pis i't'reste un p'tit bout' pour faire un p'tit quequ' chose. Faque, peut-être que ça peut contribuer justement à définir un style de chorégraphie pour quelqu'un qui fait ça... [Pour les danses de figure] souvent, ça l'amène à rajouter un peu de fantaisie, ou à rajouter quelque chose d'un peu surprenant, parce que, t'as pas l'temps de t'embarquer dans quelque chose de long là. Souvent, c'est un temps, deux temps, faque tu peux pas partir une nouvelle figure. Ça t'amène à faire soit un clap des mains, ou un cri, ou un tour sur toi-même. » Véronique Papillon

Pour Pascal Gemme, « [de composer des airs croches] C't'une liberté de plus qu'on se donne, dans l'fond ». Dans le même sens, Guy Bouchard a suggéré l'expression « air libre » pour qualifier une pièce asymétrique, expression que j'ai intégrée au titre de la thèse.

Nous avons vu en traitant des pièces asymétriques dans la tradition musicale old time américaine qu'il existe une légende entourant la pièce « Camp Chase » qui explique en quelque sorte les asymétries de la pièce et qui associe aussi le jeu de pièces asymétriques à la liberté. Aucune légende semblable n'est apparue dans le discours de mes informateurs pour appuyer et valider le jeu de pièces asymétriques au Québec. Il existe bien quelques légendes associées aux violoneux dans le bagage culturel traditionnel du Québec (p.ex. Les marionnettes[263] et la légende du Pendu[264]). Si la légende du Pendu, partagée avec l'Écosse et les États-Unis, illustre comment la créativité qu'exprime le violoneux à travers la composition peut lui assurer la liberté, aucune de ces légendes ne fait cependant spécifiquement référence à l'asymétrie des pièces. Il existe tout de même une anecdote rapportée par Joyal (2010) dans le bulletin Mnémo qui a trait à l'asymétrie :

> « L'accordéoniste Philippe Bruneau m'a raconté un jour une anecdote truculente qui est fort révélatrice de la pensée musicale d'Isidore Soucy. Bruneau avait été engagé par Isidore Soucy au début des années soixante. Un jour qu'il pratiquait une nouvelle pièce en coulisse, il lui arriva de sauter un temps par mégarde. Isidore Soucy qui était dans les environs lui dit aussitôt : « Aie ! mon jeune, tu viens de sauter un temps. Fais attention. Tu sauras que les temps c'est important dans la musique. »
> Joyal 2004

On comprend de cette anecdote que Soucy et Bruneau avaient tous les deux des visions très différentes de ce qu'est le respect du temps en musique, visions qui en sont venus à faire partie intégrante de leur jeu sur scène et sur disque dans la mémoire collective. Rappelons que Soucy avait un répertoire constitué aux trois-quarts de pièces asymétriques et que Bruneau excluait ou redressait systématiquement les pièces asymétriques. Au chapitre premier, j'ai défini des styles de jeu sur les différents instruments mélodiques comme étant la conjonction de trois composantes : le répertoire, l'instrument et la manière de jouer. Doit-on alors rajouter les pièces asymétriques comme composante du style comme le suggérait Spielman (1975) dans son étude des styles de violon américain? Aucun de mes informateurs ne s'est aventuré jusque là dans son discours même s'ils ont associé indirectement certains styles de jeu aux pièces asymétriques plus qu'à d'autres en parlant de Jos Bouchard et de Louis Boudreault. À l'opposé, il semble qu'un amateur du style lié de l'Anglo-canadien

---

[263] Il s'agit du conte « Les marionettes » de Louis Fréchette, un écrivain du XIXe siècle. Son livre *Les contes de Jos Violon* est disponible en ligne à : http://beq.ebooksgratuits.com/pdf/Frechette-Jos.pdf

[264] Il existe plusieurs versions de cette légende. Voir par exemple celle parue dans : Barbier *et al.* 1996. *Légendes, coutumes et croyances populaires au Québec*. Concertation des organismes populaires d'alphabétisation en Montérégie. Châteauguay. Disponible en ligne à : http://bv.cdeacf.ca/record.php?record=19229464124910476469

Don Messer au violon comme Yvon Cuillerier n'apprécient guère les pièces asymétriques. Le jeu de pièces asymétriques apparait donc comme un élément du style en tant que sous-composante du répertoire mais en association également avec une manière de jouer. Aucun de mes informateurs n'a fait mention de l'autre composante du style qu'est l'instrument joué. Au violon, il semble toutefois que l'accord en vièle soit plus favorable aux pièces asymétriques, qu'il aille bien avec cette esthétique.

3.4.6 Conclusion sur les enjeux esthétiques

J'ai indiqué plus haut que le jeu de pièces asymétriques dans l'esthétique dominante de la tradition musicale québécoise semble peu relié à la question d'autorité. Malgré cela, des facteurs exogènes autant qu'endogènes ont concouru à l'appréciation et à l'inclusion ou non de pièces asymétriques dans le répertoire des musiciens traditionnels québécois dans le dernier demi-siècle (voir Figure 129). Des critères du beau différents chez les adeptes de la symétrie et de l'asymétrie amènent les uns et les autres à « agir » sur l'évolution du répertoire de façon différente, soit, respectivement en excluant ou en redressant les pièces asymétriques pour les uns, et surtout en composant de nouvelles pièces asymétriques chez les autres.

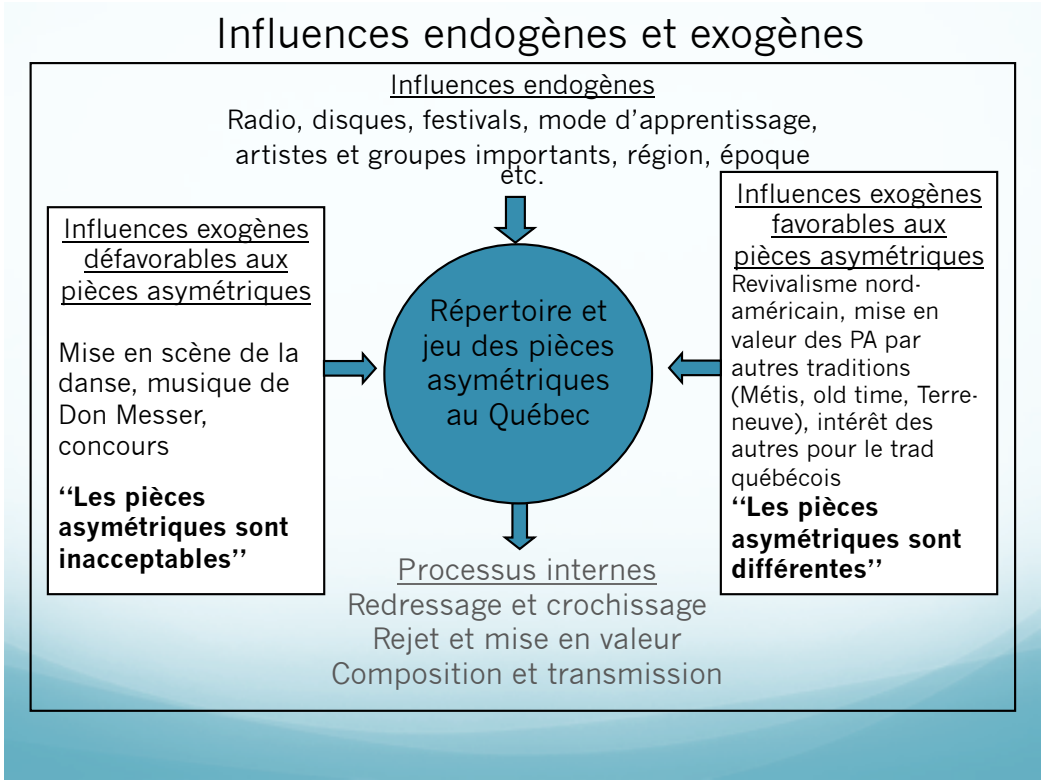


Figure 129 – Facteurs endogènes et exogènes dans l'appréciation et l'inclusion au répertoire des pièces asymétriques

L'absence d'académisme dans le milieu de la musique traditionnelle québécoise se traduit par un esprit de liberté qui est plutôt favorable aux pièces asymétriques. Cette soif de liberté créatrice s'exprime dans le discours des musiciens, particulièrement chez les plus jeunes de mes informateurs. Nous avons vu à la fin de la deuxième section du second chapitre que cette liberté se matérialise également dans les pièces composées par les jeunes musiciens, qui semblent respecter tout de même la syntaxe du dialecte musical des pièces asymétriques émanant de l'analyse des enregistrements du GV.

Se pourrait-il qu'une nouvelle génération de musiciens traditionnels soit en train de se réapproprier le dialecte musical des anciens de façon tout à fait consciente et libre, renouvelant ainsi l'esthétique du genre? Ce serait, je pense, tout à fait dans l'esprit de cette tradition musicale. En appui, je laisse le mot de la fin sur les enjeux esthétiques à l'ethnologue Jean Trudel :

> « Qu'on ne recherche donc pas dans cette musique traditionnelle les formes et les structures classiques du solfège, de l'harmonie et de la composition. Peu importe au joueur de violon si sa phrase musicale a 14, 16, 17 ou 22 temps;…peu importe s'il joue à son humeur la gigue que l'écriture musicale, le disque ou la radio avaient fixée; ce qui compte, c'est le rythme, le « soulevant » sur lequel le cœur et le pied du danseur battront. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre l'esprit de la musique traditionnelle. Une musique dépouillée du carcan de l'Art où l'amateur est artiste, et l'artiste, amateur; une musique libre de toute contrainte. »
> Jean Trudel, 1999[265]

3.5 Les enjeux de réalisation

Les enjeux de réalisation sont ceux qui se rapportent directement au jeu des pièces asymétriques par les musiciens. J'ai inclus sous ces enjeux diverses questions : la conscience de la carrure ou de l'asymétrie des pièces, le jeu en groupe et l'accompagnement de pièces asymétriques, le jeu pour la danse et l'opportunité économique que représente l'inclusion de pièces asymétriques dans le répertoire des musiciens.

3.5.1 Conscience de l'asymétrie et de la carrure

Bien qu'il existe de nombreuses études concernant la perception du rythme et de la métrique[266], je ne suis pas au fait d'études sur la perception de la carrure en neuro-psychologie de la musique. Dans l'enseignement de la musique, la question revient plus souvent

[265] Il s'agit d'un extrait des notes d'introduction pour la réédition en format CD de la série de musique traditionnelle québécoise sur étiquette Le Tamanoir réalisée à la fin des années 1990.
[266] Par exemple, Lee (1985) et Temperley (2001).

cependant. Marie-Laure Bachman, disciple de la méthode Jacques-Dalcroze, explique la perception de la carrure et la force de ce modèle :

> « La carrure, réunion par quatre, puis par multiples de quatre, de temps, de mesures ou de groupes de mesures, correspond à une logique métrique fondée sur une motricité binaire (celle qu'illustrent la marche et les mouvements relatifs à l'axe corporel). Elle est *quasi* omniprésente dans la musique occidentale classique et moderne de même (et pour cause) que dans la musique des danses populaires et dans le jazz. Il n'est pas rare que l'on trouve présent le sens de la carrure chez des personnes même peu entrainées musicalement. Au point que l'on peut se demander si la carrure n'est pas devenue un de nos archétypes culturels! »
> Bachmann (1984 : 255)

Bien que l'on puisse faire un parallèle entre les mouvements du corps en binaire, la carrure n'est pas naturelle; elle est apprise selon Bachmann :

> « Des chanteurs assis ne sont pas dérangés par le bouleversement qu'introduit dans la carrure de la chanson leur propension à continuer sur leur lancée. Du moins ne le sont-ils pas tant que leur éducation musicale ne leur a pas donné le goût ou le besoin de maîtriser le temps dans la musique, que ce soit par respect du texte original, par souci d'équilibre ou pour le plaisir du jeu et de la création. »
> Bachmann (1984 : 235)

Chez la plupart de mes informateurs, la conscience de l'asymétrie d'une pièce n'est pas non plus automatique, ni nécessaire à la réalisation. Ils doivent s'arrêter et compter. Certains ont pu me relater le moment précis où ils ont pris conscience de l'asymétrie existante dans une partie du répertoire traditionnel. Par exemple, Véronique Papillon adorait la composition de Michel Faubert intitulée « La Grande Faucheuse » (Annexe 4, Piste no. 51) et voulait créer une chorégraphie sur cette pièce. Elle nous explique comment elle a pris conscience de l'asymétrie de la pièce :

> « Consciente? Probablement que c'est en commençant à chorégraphier pour « La Foulée » [troupe de danse de Lanaudière]...J'croirais que de façon très très consciente, c'est quand j'ai commencé à chorégraphier...Moi, mon premier réflexe pour monter une danse, c'est de choisir la musique avant...La deuxième toune que je voulais absolument prendre pour une chorégraphie, c'était « La Grande Faucheuse » de Michel Faubert...J'adorais ça, cette toune-là. Moi, je capotais sur cette pièce-là. J'l'appelle la toune qui tourne. C'est comme si i'a pas de début pis pas de fin. Faque, c'est ça, j'pense que j'tais pas consciente à ce moment-là, pis j'ai pris la toune. Si tu veux commencer à chorégraphier, bon, tu commences à décortiquer la structure. Tu veux être sure comment e'est faite, partie A, partie B. Tu comptes les temps. En danse, tu comptes les temps...les danseurs, c'est tout' des 8, des 16 pis des 32; ça va de soit. Là, j'commence à décortiquer ça. Ayoye, i'a un 9 temps. Ben là, OK. J'me rappelle de cette première prise de conscience là. »
> Véronique Papillon

Pour Michel Faubert, la prise de conscience s'est faite « en écoutant Pitou Boudreault. Pitou Boudreault, c'est systématique. C'est un système. I'avait appris comme ça...i'avait pas question de jouer autrement j'imagine, et heureusement pour nous ». Yvon Mimeault a joué pour faire danser des quadrilles à Matane de 1949 à 1954. Le set carré n'était pas encore à la mode en Gaspésie à l'époque. Yvon Mimeault a pris conscience que certaines pièces ne convenaient pas pour les quadrilles quand un calleur précisait les pas :

> « Quand je jouais pour les danses, j'm'apercevais que les pas arrivaient pas...Quand i'avait un calleur... [faisant aller son pied de gauche à droite] Quand j'voyais qu'ça arrivait pas...fallait qu'ça arrive à 4 ou bedon à 8 ou à 16 pour un reel t'sais. »
> « Quand j'venais pour les jouer pour faire danser...à m'ment donné i'est arrivé un calleur, pis avec un calleur, eux autr' i'comptent les pas han, des fois i'm'a dit : ton morceau i'est pas carré. Là, je r'marquais, j'avais appris à compter d'même [alternant son pied de gauche à droite]. Si ça arrivait là, c'tait pus bon. I' fallait qu'ça arrive là.... [la pièce de son père]. I' faisait un détour là en finissant, pis ça r'tombait sur l'aut' *beat*. »
> Yvon Mimeault

Chez Jean Desgagnés, c'est l'imparité du nombre de temps qui l'avertit de l'asymétrie :

> « Si tu m'en mets une ou tu m'en enlèves une, j'vas l'entendre tout de suite...Quand c'est pair, ça va me prendre plus de temps à m'en apercevoir. Mais quand c't'impair, à 7 ou 9, là, ça passe pas...C'est pas possible de pas être conscient de d'ça...de nos jours, c'est presque impossible. »
> Jean Desgagnés

Pour Guy Bouchard qui a d'abord accompagné beaucoup de chansons asymétriques, l'accompagnement de pièces asymétriques allait de soi : « La porte était tout grande ouverte ». Par contre, cela ne veut pas dire pour autant qu'il était conscient de l'asymétrie des pièces[267] :

> « C'tait pas un critère; on s'en rendait pas compte. On les avait tellement entendu que pour nous aut', i'était toutes droites. »
> Guy Bouchard

Jean-Claude Bélanger explique la difficulté à percevoir la carrure ou l'absence de carrure d'une pièce par le manque de distance, de vision d'ensemble de la pièce. En cela, il rejoint tout à fait l'idée énoncée par Rockwell (2011) :

> « On a l'nez collé sur le mur, pis on voit just' les briques... [pas] le mur au complet avec ce qu'il le fait tenir. »
> Jean-Claude Bélanger

---

[267] D'autres musiciens de « La Bottine Souriante » de la même époque en étaient tout à fait conscients. Par exemple, Mario Forest : « You know, Irish dance music has 16 beats, but sometimes we play 14, sometimes 17. We just have fun when we play » Mario Forest cité par Pat Macleod dans « Tradition no Debate for Celtic Musicians » (Vancouver) *The Conventioner*, 28 juillet 1982.

Chez Daniel Boucher, tout est intuitif. Il ne s'arrête pas à la symétrie ou à l'absence de symétrie; il en est peu conscient quand il compose :

> Daniel Boucher : « J'ai pas été à l'école pour la musique...j'ai pas vraiment étudié la musique pour dire : là, faut que j'fasse de quoi de c'te manière-là, faut que j'fasse une toune croche pour que ce soit différent. C'est que, en dedans de moi, j'ma sentais comme...ça sonnait bon pareil. C'tait comme un feeling que j'avais que i'a rien d'mal avec cette toune-là. Moi, j'tapais des pieds pendant que je jouait ma musique, pis si ça tombait su'l beat, ça marchait encore. Pis c'est quand j'ai commencé à présenté ça à des amis qui connaissait la musique vraiment, pis i'regardaient ça pis i'disaient : i'a quequ'chose qui marche pas ici, i'a ben trop d'notes. C'est là qui ont commencé à s'apercevoir que je composais des tounes croches mais pour moi c'tait pas des tounes croches. Mais quand je jouais avec d'autres musiciens autour de moi, j'voyais qui avaient d'la misère. I'pouvaient pas me suivre. »
> Jean Duval : « T'en était pas vraiment conscient que tu faisais des tounes croches? »
> Daniel Boucher : « Non, non. »

Sauf dans un contexte de danse, la conscience de la carrure serait aussi plus ou moins un enjeu pour les auditeurs. Les musiciens qui sont souvent en tournée au Québec ou à l'étranger sont convaincus que le public en général ne remarque pas l'asymétrie des pièces qui leur sont présentées à condition que la pulsation soit continue. Les trois musiciens du groupe « Genticorum », et ils ne sont pas les seuls, sont unanimes à ce sujet :

> Pascal Gemme : « Pour le commun des mortels, un air tordu ou un air droit', c'est pareil. »
> Yann Falquet : « D'la part des musiciens ou des mélomanes, oui...Le grand public, j'pense pas qui se rend' compte qu'i a des temps de plus. »
> Alexandre de Grosbois-Garand : « En plus, la plupart des airs, i'a une continuité [pas de sauts de demi temps]; ils peuvent continuer à taper des mains et du pied; ils n'y voient que du feu. »

En résumé, la conscience de la carrure ou non d'une pièce lors de sa réalisation n'est pas apparue comme un enjeu critique aux yeux de mes informateurs. Ils sont toutefois au fait qu'ils doivent être capables de déterminer s'il y a carrure ou non lorsque nécessaire et se sont donnés des moyens pour le faire.

3.5.2 Accompagnement et jeu en groupe

L'accompagnement des pièces asymétriques représente un défi pour les accompagnateurs au piano ou à la guitare. Ils ne peuvent pas improviser un accompagnement, appliquer des séquences d'accord toutes faites comme ils le font souvent dans des pièces symétriques en mode majeur (p.ex.1-4-5 et variantes). Certains de mes informateurs pensent que les pièces

asymétriques n'ont pas toujours avantage à être accompagnées par un piano ou une guitare de toute façon, à moins que l'accompagnateur soit particulièrement talentueux :

> « Ça aime ne pas être accompagné, j'pense. Ça peut être accompagné pis i'a des gens, des accompagnateurs qui aiment les tounes croches. André Marchand, lui entre autres, lui i'aime ça. Pis, c'est même pas un défi pour lui. I'aime ça ces airs là. Et i'est à l'aise à l'idée d'accompagner ça à la guitare. Mais, généralement, quand on est deux trois à jouer des tounes croches ensemble, on est à l'aise quand on a pas d'accompagnement. Pis, j'pense que ça s'accomode bien avec le non-accompagnement, juste l'accord du pied. »
> Michel Faubert

Daniel Boucher pense que seuls les bons accompagnateurs sont en mesure de mettre en valeur les pièces asymétriques :

> « Les guitaristes d'aujourd'hui, i sont capables de manoeuvrer ces tounes-là. À cause peut-être d'être exposé à accompagner d'la musique irlandais; i'a beaucoup de *chord progressions*. Quand que joue avec eux autres, ça m'donne le feeling que j'fais rien de mal. J'peux jouer ma toune là pis i sont capables de me trouver, i s'adaptent. Pis là, ça m'pogne pis ça m'amène dans l'autre sens, pis là on développe tout un groove. Pis c'est l'fun. »
> Daniel Boucher

Le défi que représente l'accompagnement des pièces asymétriques agit comme un stimulant pour certains :

> « Dans l'accompagnement, la crochitude de la pièce est encore plus évidente que dans la mélodie...j'pouvais pas être sur le pilote automatique au début avec les tounes croches, ça été quelque chose de super fascinant pour moi...Quand tu deviens à l'aise dans une toune croche, i'a quelque chose de plus satisfaisant à m'ment donné...t'appuies la crochitude de la pièce en l'accompagnant. »
> Yann Falquet

L'approche d'accompagnement de Guy Bouchard pour les pièces asymétriques s'apparente à celle qu'il utilise pour accompagner les chansons :

> « Ces airs-là, i'faut que j'les ais dans tête pour les accompagner; ça s'improvise pas...On y va selon le phrasé d'la chanson ou d'la toune. »
> Jean Duval : « Dans votre tête, c'est un peu comme accompagner une chanson? »
> Guy Bouchard : « Voilà. »

Si l'accompagnement se révèle un défi, le jeu de pièces asymétriques en groupe peut, lui, poser un problème dans certaines situations. Par exemple, s'il existe deux versions d'une pièce, l'une étant asymétrique et l'autre non, laquelle l'emporte? En contexte de session, c'est le meneur qui décide ce qui est joué en groupe. Pour Yvon Cuillerier, il n'est pas question d'inclure des versions asymétriques de pièces connues lors des soirées qu'il anime :

> « Ah, non, j'm'adapterai pas. On la joue d'même, d c'te façon-là. Sinon, jouez-là vous autres. J'les dérangerai pas [rires]. C'est comme les tounes [qu'on joue] ici. I'faut qui arrive. Je leur mettrai pas une toune croche. »
> Yvon Cuillerier

Le jeu en groupe de pièces asymétriques, surtout les plus complexes d'entre elles, demande une entente des musiciens présents. De façon humoristique :

> « Quand tu joues ces airs-là tout seul, tous les gens sont surs que tu t'trompes. Quand t'es toute une gang à jouer ces airs-là en même temps, là t'es sur que tu sais que le monde savent que tu t'trompes tout en même temps! »
> Guy Bouchard

En résumé, d'une part l'accompagnement des pièces asymétriques s'avère plus exigeant pour les accompagnateurs, mais il peut aussi être plus stimulant. D'autre part, le jeu en groupe de telles pièces dans un contexte de session pourrait être chaotique mais la présence d'un hôte de session atténue ce risque.

3.5.3 Le jeu pour la danse

Si l'accompagnement et le jeu en groupe de pièces asymétriques demandent écoute et entente entre les joueurs, l'utilisation de telles pièces pour la danse est, elle aussi, sujette à des négociations. Dans une soirée de danse de figures, il faut d'abord s'entendre avec la calleur. Pour Michel Faubert : « C'est comme le reste, i'a des calleurs qui aime ça, pis i'a des calleurs qui aime pas ça ». Pour Daniel Boucher qui vit en Nouvelle-Angleterre, l'utilisation de pièces asymétriques est inconcevable pour une soirée de danse :

> « T'as tes tounes simples que tu peux voir que sont carrés ces tounes-là...Ça, c'est des tounes pour danser. Tu vas jouer une toune croche, tu peux pas les faire danser; i' vont s'mélanger ensemble [rires]. »
> Daniel Boucher

Véronique Papillon a observé un schisme entre les danseurs de troupes de danse et ceux qui vont aux veillées de danse de figures :

> « I'a deux univers en danse; i'a les troupes, pis i'a les veillées. Pis, c'que j'ai réalisé, c'est qui a peu de transmission de ces notions-là aux danseurs...J'ai remarqué que ce lien-là [avec la tradition] se fait très peu dans la plupart des troupes. I's'fait, mais pas assez. »
> Véronique Papillon

Elle dénote donc une certaine incompréhension de la tradition musicale québécoise chez les danseurs, surtout dans les troupes de danse qui utilisent en général du matériel symétrique.

Elle nous explique son attitude variable à propos des pièces asymétriques jouées lors d'une veillée de danse :

> « Les tounes croches dans les veillées...En fait, moi j'ai comme une marge où est-ce que ça me dérange pas, pis c'est correct, parce que je calle d'une façon où est-ce que je me laisse la liberté sur les phrases musicales... [sinon] c'est trop rush, t'arrives pas à rentrer toutes tes figures [elle explique qu'il y a beaucoup de danseurs inexpérimentés dans les veillées]. Moi, j'suis comme de la façon d'penser que j'préfère déborder de ma phrase musicale, pis que l'monde i's'sentent pas rushés...dans l'meilleur des mondes, c'est comme ça que ça devrait se faire, de suivre les phrases [musicales]. Je l'vois comme un idéal...si tu veux faire un spectacle...mais [dans le contexte d'une veillée] qu'est-ce que ça peut changer au bout du compte? Ma priorité, c'est que le monde, la moyenne, la généralité du monde qui sont là soient capables de me suivre, pis qu'i' aient du fun...Dans cette optique-là, une toune croche où est-ce qui'a un temps, deux temps, trois temps au bout de la phrase, ça m'bug pas ben, ben, parce que de toute façon, moi, j'vas pas être prête à changer de figure au neuvième temps alors que la phrase est pas fini, au contraire, des fois ça tombe ben, rg'arde c'est le trois temps qui me manquait pour que tout le monde soit revenu. Bon, ben, hourra...j'ai tout l'temps de souci : si t'es capable, rembarque dessus... »
> Véronique Papillon

Les pièces asymétriques présentent donc une opportunité pour les calleurs. Comme pour les accompagnateurs, elles exigent cependant davantage de préparation et d'écoute afin de livrer leur fruit sans chaos.

3.5.4 L'opportunité économique

Puisque le jeu de pièces asymétriques apparaît comme un élément au moins partiellement distinctif de la musique traditionnelle du Québec, bien qu'il ne soit pas unique à cette tradition, il est permis de penser que cela puisse présenter un argument commercial pour les musiciens qui en jouent lors de prestations à l'étranger. Les avis étaient partagés chez les musiciens québécois qui étaient en mesure se prononcer à ce sujet. Pour Éric Favreau, il n'y a pas d'enjeu économique significatif relié aux pièces asymétriques :

> « Non. J'crois pas [que ça nous donne un avantage]. Surtout dans des formations où s'que t'as la chanson. Déjà, avec la chanson, tu vas à l'extérieur, tu vas en France, t'as un accent québécois en France, déjà là, c'est ça qui prend le dessus. Tu t'en vas aux États-Unis, pis tu chantes en Français devant un public anglophone, ou au Canada anglais, déjà, il y a un côté exotique de la patente. Faque la chanson, c'est très, très, très fort là...dans les groupes. Mais de d'là à dire que parce qu'on jouait des tounes croches...en tant que telles, j'crois pas. »
> Éric Favreau

Olivier Demers de la formation « Le Vent du Nord » et Alexandre de Grosbois-Garand de « Genticorum » pensent que chaque petit élément distinctif compte dans le marché international même si les diffuseurs et le public sont plus ou moins conscients du fait que leur répertoire inclus des pièces asymétriques :

> « Dans le marché de la musique...la moindre p'tite chose qui peut faire en sorte qu'on va être différent, ça fait une grosse différence en terme de *booking*, de nombre de spectacles. Faque, c'est pas volontaire, mais c'est un p'tit plus...Pis, les airs croches, ça devient pour le diffuseur un facteur là qui va aider...qui va nous aider à pouvoir tourner parce que c'est différent : C'est comme, i' vont s'dire [parlant comme un diffuseur] : « Ah, ça swing un peu comme d'l'irlandais ou d'l'écossais, mais non en même temps, pis des fois i'ont des tounes bizarres. »
> Olivier Demers

> « Les airs croches, ça contribue à la saveur originale du genre [québécois], fa'que probablement ça aide à faire en sorte que les festivals veulent réserver une case horaire pour les groupes québécois. »
> Alexandre Degrosbois-Garand

On réalise donc que les pièces asymétriques ne pourront jamais avoir le statut du tapement de pieds ou de la chanson traditionnelle de langue française pour le public en général qui assiste aux prestations des groupes trads québécois. Par contre, elles ajoutent un « je ne sais quoi » qui n'apparaît pas négligeable à certains musiciens, et peut-être même à certains diffuseurs selon les musiciens interrogés. D'ailleurs pour terminer sur les enjeux de réalisation, je citerai Yann Falquet qui voit dans les pièces asymétriques une affaire qui intéresse avant tout les musiciens eux-mêmes, qu'il soit d'ici ou d'ailleurs :

> « J'pense que c'est une partie qui fait que la musique québécoise est la musique québécoise, pis que les gens aiment ça, par contre, c'est une partie vraiment minime [les airs asymétriques], qui changerait peut-être absolument rien. Par contre, j'pense que c'est une grosse raison à travers le monde pourquoi les musiciens s'intéressent à la musique québécoise. Peut-être que j'm'avancerais à dire que les tounes croches, c't'un trip de musiciens ».
> Yann Falquet

3.6 Conclusion du chapitre sur les enjeux

L'étude des enjeux reliés au jeu des pièces asymétriques a été l'occasion d'examiner les enjeux de l'origine, les enjeux identitaires et esthétiques et les enjeux de réalisation des pièces asymétriques. J'ai constaté que les enjeux de l'origine se déclinent en trois grands types d'explication : les cognitives, les chorégraphiques et les artistiques-idiosyncrasiques. Si les explications cognitives sont préférées par les musiciens qui apprécient peu ou pas les pièces asymétriques, elles ne sont pas reniées pour autant par les adeptes de ces pièces, qui

privilégient toutefois les explications artistiques et idiosyncrasiques. J'ai ensuite démontré que le jeu des pièces asymétriques touche à plusieurs dimensions identitaires : la nation et même l'ethnie, la région, les générations, les communautés associées aux contextes de jeu et, finalement, l'individu. Parmi ces dimensions, celles de la nation et de la génération semblent les plus fortement associées aux pièces asymétriques dans le discours des musiciens. Finalement, l'examen des enjeux de réalisation a révélé que le jeu des pièces asymétriques est parsemé d'embuches que ce soit au niveau de la conscience de la carrure ou de son absence dans les pièces, de l'accompagnement, du jeu en groupe et de l'utilisation de ces pièces pour la danse. Ce jeu représente toutefois une opportunité économique limitée en raison de la faible conscience que semble en avoir le pôle poïétique, à l'exception des autres musiciens.

Qu'est-ce qui fait que le jeu de pièces asymétriques soit passé dans les dernières vingt années d'un trait musical caractéristique de cette tradition à un marqueur identitaire et stylistique chez plusieurs musiciens traditionnels du Québec contemporains? D'après mon expérience et le discours de mes informateurs, j'identifierais six conditions qui doivent être réunies pour que ce « quelque chose se passe ».

1. D'abord, les musiciens doivent avoir la conscience de la carrure. Peut-être devrais-je plutôt dire conscience de la domination de la carrure dans la musique occidentale. En effet, ce qui distingue sans doute les musiciens traditionnels québécois contemporains de leurs prédécesseurs de l'âge d'or des 78 tours, c'est qu'ils ont été très exposés à la carrure des musiques populaires diffusées dans les médias. Sans cette conscience, il n'y a pas d'enjeu identitaire possible.

2. Il doit y avoir un rattachement au passé à valoriser. Le fait que les pièces asymétriques aient été l'apanage de maîtres incontestés comme Louis Boudreault ou Jos Bouchard légitime en quelque sorte que l'on s'intéresse à ces pièces, qu'on décide de les garder et de les promouvoir dans le répertoire ancien et nouveau.

3. Ensuite, il doit y avoir un besoin de se distinguer. Nous avons vu que, pour des anciens comme Isidore Soucy, Jos Bouchard, Louis Boudreault, leur maîtrise du système musical asymétrique combiné à leur habileté et leur style de jeu les distinguaient jusqu'à un certain

point des autres musiciens. Pour que le trait musical devienne un marqueur générique identitaire et esthétique, le besoin de se distinguer par ce trait doit toutefois passer d'un niveau individuel à un niveau au moins régional d'abord, puis national par la suite. Le besoin de se distinguer des autres suit la constatation de la différence de l'autre; en renforçant cette différence on assoit sur une base plus solide la distinction.

4. Il doit y avoir d'autres motivations également. L'opportunité esthétique et économique n'est pas négligeable dans la transformation qui s'opère. Le désir de liberté dans la création agit aussi comme une autre motivation.

5. Il doit y avoir atteinte d'une masse critique de musiciens ou d'une présence critique sur la scène de la musique traditionnelle. Suffisamment de musiciens d'une même génération ou de générations voisines doivent agréer les trois premières conditions, au moins tacitement. De plus, ils doivent pouvoir réaliser le jeu de pièces asymétriques dans plusieurs contextes de jeu pour que leur présence se fasse remarquer et qu'il y ait transmission du répertoire.

6. Un renforcement poïétique et exogène aide à la transformation. Il n'est pas nécessaire que tous les auditeurs soient conscients de l'asymétrie; ce trait musical deviendrait alors iconique comme le tapement de pieds. Par contre, il est nécessaire qu'une partie du pôle de la réception, par exemple d'autres musiciens, les calleurs ou des danseurs en soient conscients. Si des étrangers avec une certaine notoriété viennent appuyer l'appréciation des pièces asymétriques, le renforcement est d'autant plus probant.

J'émets ces conditions de transformation comme un modèle à valider. Il serait donc intéressant pour un autre ethnomusicologue de tester ce modèle pour un autre trait musical dans une autre tradition musicale. Il est maintenant temps de conclure sur ce sujet fascinant du jeu et des enjeux des pièces asymétriques dans la musique traditionnelle québécoise.

Conclusion

En introduction, j'ai relevé le fait que tant la musique traditionnelle québécoise que les pièces asymétriques ont fait l'objet de peu d'études ethnomusicologiques approfondies avant celle-ci. Cette pauvreté peut surprendre dans un contexte où la plupart des musiques traditionnelles occidentales ont été scrutées attentivement par de nombreux chercheurs, parfois même par plusieurs générations de chercheurs. Une de mes motivations importantes, et mon but principal, était donc de remédier à cette situation par cette recherche. Je pense avoir atteint ce but au terme de l'exercice. De plus, un trait musical précis de la tradition musicale québécoise, la présence d'asymétries dans le répertoire de pièces de danse, s'est révélé plus que « du vent »; il méritait l'intérêt que j'avais décidé de lui porter. La découverte fut enrichissante pour moi. Je pense qu'elle le sera également pour le milieu de la musique traditionnelle québécoise tout comme pour celui de l'ethnomusicologie.

Avant de conclure, revoyons les principales connaissances qui ont été acquises et les principales découvertes qui ont été mises au jour au cours de cette recherche. Cette dissertation comprenait trois chapitres principaux; un premier sur la musique traditionnelle québécoise, un autre sur les pièces asymétriques et un dernier sur les enjeux du jeu de pièces asymétriques dans la musique traditionnelle québécoise.

Dans le chapitre qui présentait une vue d'ensemble sur la musique traditionnelle québécoise, un regard diachronique en sept parties a d'abord été jeté sur cette tradition musicale, allant de l'époque de la Nouvelle-France à l'époque actuelle. Il en est ressorti que, bien qu'elle soit issue en partie d'emprunts et d'adaptations en provenance d'autres traditions musicales (p.ex. le violon français pour la danse, le reel et le hornpipe de Grande-Bretagne, le quadrille européen, les orchestres folkloriques canadiens-anglais, etc.), cette tradition est le résultat de développements singuliers ayant eu lieu sur une période de plus de deux cent ans, à travers des évènements politiques, des mouvements sociaux, des us et des coutumes propres au Québec tant urbain que rural. Ce regard a aussi permis de réaliser que le cadre de développement de cette tradition a de tout temps dépassé les frontières du Québec, tant par la présence des Canadiens-français sur une grande partie du territoire nord-américain que par les mouvements migratoires, commerciaux ou militaires, vers ou hors le Québec. Historiquement, l'isolement culturel du Québec francophone par la langue (et la religion

autrefois) n'a sans doute jamais existé de manière cloisonnée. Les repères identitaires ont changé tout au long de ce développement, passant de colons français à Canadiens, puis à Canadiens-Français du milieu du XIXe siècle jusqu'aux années 1960, à Québécois de nos jours. La musique traditionnelle a elle aussi évolué. Bien qu'elle existe de nos jours de façon relativement marginale, elle persiste néanmoins.

Deuxièmement, l'examen des caractéristiques du répertoire, basé sur les collections publiées de transcriptions musicales, a mené au développement d'une typologie des formes musicales qui n'avait été faite que partiellement auparavant; cette typologie sera sans doute utile à de futurs travaux sur la tradition musicale québécoise et pourrait même devenir d'usage courant chez les musiciens traditionnels eux-mêmes. Sur la question des origines du répertoire, il a été possible d'avancer que les pièces d'origine non-déterminée, probablement créées au Québec, dominent largement le répertoire aux côtés de pièces empruntées ou héritées de traditions musicales apparentées telles que les traditions anglaises, écossaises, irlandaises et américaines.

Troisièmement, les grands styles instrumentaux sur les instruments mélodiques principaux (violon, accordéon, harmonica) ont fait l'objet d'une catégorisation. Le style d'un musicien a d'abord été présenté comme la conjonction d'un instrument, d'un répertoire et d'une manière de jouer dans un même genre musical. Malgré des éléments communs avec ceux de traditions musicales apparentées, les styles relevés dans la tradition musicale québécoise se distinguent notamment par l'utilisation de certains instruments (p.ex. accordéon diatonique à une rangée), par l'articulation, qui tend à être très détachée bien que ce soit un trait qui se perde au violon, et par l'art de la variation de nature rythmico-harmonique.

Finalement, la description des contextes de jeu (évènements de danse, sessions, festivals, galas, enseignement, etc.) a été l'occasion de soulever diverses problématiques et de donner des exemples contemporains de ces contextes, le tout basé surtout sur mon observation participante en tant que musicien traditionnel durant les dernières décennies. Ce chapitre général sur la tradition musicale québécoise a donné au lecteur les outils pour bien saisir la suite des choses. Il a aussi servi à démontrer que la musique traditionnelle québécoise constitue une tradition unique, avec son expression musicale propre.

Les deux chapitres suivants constituaient le coeur de cette recherche, l'un portant sur les pièces asymétriques en tant qu'objet d'étude musicale, l'autre portant sur les enjeux (et les processus) reliés au jeu de ces pièces chez les musiciens. Le matériau d'étude de ces deux chapitres était contrastant : les enregistrements musicaux dans un cas, la parole des musiciens dans l'autre. Après l'écoute de milliers de pièces enregistrées par des dizaines de musiciens du Québec et d'ailleurs, après l'examen de milliers de transcriptions musicales (dont plusieurs réalisées pour cette recherche), après la lecture de dizaines d'ouvrages et d'articles de la littérature savante et populaire, après des discussions et des entrevues avec quelques dizaines de musiciens et de chercheurs, je suis en mesure de faire le point sur l'hypothèse émise en introduction et dont la matière a été traitée dans ces deux chapitres. Je rappelle ici cette hypothèse en trois volets :

- Les pièces asymétriques (et leurs asymétries) que l'on retrouve dans le répertoire de la musique traditionnelle québécoise constituent un système musical cohérent. Ce système est distinct de celui que l'on retrouve dans d'autres traditions musicales;

- De jouer des pièces asymétriques (anciennes ou nouvelles) permet aux musiciens traditionnels contemporains du Québec de développer une relation identitaire multidimensionnelle à leur musique tout en les rattachant aux musiciens du passé;

- Un choix esthétique, un désir de liberté dans la création et un besoin de distinction d'un corpus de musique traditionnelle standardisé motivent les musiciens traditionnels québécois d'aujourd'hui à perpétuer et à enrichir leur répertoire de pièces asymétriques.

Avant de procéder à l'exposé des arguments qui ont permis la démonstration de cette hypothèse, il est bon de rappeler qu'une revue de la littérature ethnomusicologique sur les pièces asymétriques a établi au chapitre deux que les différentes questions abordées ici n'avaient pas été traitées à fond par d'autres chercheurs auparavant. D'une part, si certaines typologies ont été proposées (p.ex. Lederman 1988, Smith 2007 et Pappas 2007), aucune n'était vraiment élaborée ni ne tentait de s'appliquer à plus d'une tradition musicale. Aucune ne permettait de vérifier la cohérence d'un système musical comprenant des asymétries. D'autre part, le discours des musiciens a rarement été mis de l'avant dans les recherches sur les

pièces asymétriques. Bien que la question de l'origine ait été soulevée par certains chercheurs (p.ex. Bayard 1982 et Smith 2007), elle n'a jamais été présentée en tant qu'enjeu chez les praticiens d'une tradition musicale. Les enjeux identitaires et esthétiques n'ont été, eux, qu'effleurés par d'autres (p.ex. Dueck 2007 et Rockwell 2011).

Un système musical cohérent et distinct

Ce qui fait qu'un système musical peut être qualifié de cohérent dans une tradition musicale donnée est son utilisation continue dans le temps et la récurrence des procédés employés par plusieurs musiciens.

Aussi loin que l'on puisse remonter dans le temps par les publications ou les enregistrements, les pièces asymétriques ont toujours fait partie du paysage sonore traditionnel québécois. L'analyse de la fréquence des pièces asymétriques a révélé qu'en moyenne 20 % du répertoire publié comporte un ou plusieurs éléments d'asymétries. La proportion est plutôt du tiers en moyenne dans le cas du répertoire enregistré commercialement. Cependant, ces chiffres doivent être nuancés car il existe une grande variabilité dans la place qu'occupent les pièces asymétriques selon les auteurs ou les compilateurs, dans le cas des collections publiées, et selon les époques, les musiciens et les régions, dans le cas des enregistrements. Ainsi, l'analyse de la fréquence des pièces asymétriques sur disque de 1917 à aujourd'hui a mis en lumière une grande fluctuation des résultats, allant de 0 à 85 % selon les musiciens. S'il y a une tendance à une réduction de la proportion de pièces asymétriques chez des musiciens de grand renom ou chez plusieurs de ceux qui ont connu un bon succès commercial à partir des années 1960, il se trouve toujours, à toutes les époques, d'autres musiciens pour qui les pièces asymétriques représentent, consciemment ou non, une part importante de leur répertoire enregistré. En m'appuyant sur les données qui ont été présentées, je peux toutefois affirmer que la performance de pièces asymétriques n'a jamais été marginale sur disque et qu'elle constitue un trait fort de la musique traditionnelle du Québec du dernier siècle. Par la continuité de la présence non marginale des pièces asymétriques dans le temps, nous disposons d'un premier jalon indiquant la cohérence de ce système musical.

L'analyse des asymétries dans la tradition musicale québécoise, réalisée principalement à partir des enregistrements de plusieurs musiciens disponibles sur le Gramophone virtuel de Bibliothèques et Archives Canada, a permis de développer une typologie en trois classes d'asymétries comprenant les procédés d'asymétrie qu'on retrouve dans chacune de ces classes. Une terminologie a aussi été instaurée afin d'identifier les divers procédés. Certains des termes proposés ont été empruntés à la linguistique et à l'analyse musicale. Rappelons les trois grandes classes de la typologie : les asymétries syntaxiques, les asymétries morphologiques et les asymétries pulsatives. Les asymétries syntaxiques concernent les structures internes des sections d'une pièce. Il s'agit le plus souvent de temps en plus ou en moins à certains endroits d'une section qui font en sorte de rendre une section asymétrique par rapport à la forme standard à 16 ou 32 temps par section. Dans le but de rappeler de façon concise la typologie développée pour les asymétries syntaxiques, j'ai appliqué dans les quatre figures des pages suivantes les procédés d'asymétrie identifiés à une même section de pièce, soit la première section de « La Galope de la Malbaie », un reel popularisé par le violoneux Jos Bouchard. Il s'agit d'une pièce qui n'existe, à ma connaissance, qu'en version symétrique[268], du moins au Québec. Cet exercice a un aspect théorique puisqu'aucune des transcriptions avec asymétries proposées n'est jouée actuellement dans la tradition. Il permet toutefois de bien saisir les nombreuses possibilités du dialecte musical qui a été mis en exergue. Les exemples proposés ne doivent cependant pas être vus comme des modèles rigides des procédés. En effet, il y a par exemple plusieurs façons de réaliser le procédé d'asymétrie appelé « queue »; celle proposée n'en est qu'une. De même, la paragoge peut être réalisée soit par une note tenue ou par monnayage, ou autrement. Ces sous-procédés ne sont pas détaillés dans les exemples qui suivent.

La Figure 130 et la Figure 131 présentent, suite à la version symétrique de la section A de « La Galope de La Malbaie », les procédés d'asymétrie syntaxique par allongement qui ont été répertoriés dans les enregistrements du GV[269]. La paragoge finale est de loin l'asymétrie la plus fréquente tant à l'époque du GV que dans la période actuelle. Le bégaiement a été relevé comme un procédé d'asymétrie caractéristique de la tradition québécoise, alors qu'il est à peu près inexistant dans les traditions apparentées. La queue est le seul procédé d'asymétrie pour lequel il existe un terme émique. Les asymétries par écourtement, présentées à la Figure 132,

[268] Cette pièce est probablement d'origine américaine. Elle a été publiée sous le titre de « Republican Spirit » dans la collection de Knauff (1837).
[269] Dans tous les exemples des figures, la position du procédé illustré est indiquée par un encadré.

sont moins fréquentes que celles par allongement dans les enregistrements du GV, l'apocope étant la plus usitée.

La Figure 133 présente des cas moins fréquent d'asymétries syntaxiques. L'imparité rythmique survient quand le nombre de temps total d'une section est de 16 mais que la division de la section donne une nombre impair de temps (p.ex. 9+7). Il y a donc allongement et écourtement dans une même section de pièce. Les exemples de ternarisation, de pentamétrisation et de dodécastructures présentés sont plutôt théoriques, voire simplistes, mais il en existe des exemples bien réels dans le répertoire tel que présenté aux pages 232 à 241. Tous impliquent plusieurs allongements ou écourtements, et l'usage de procédés divers.

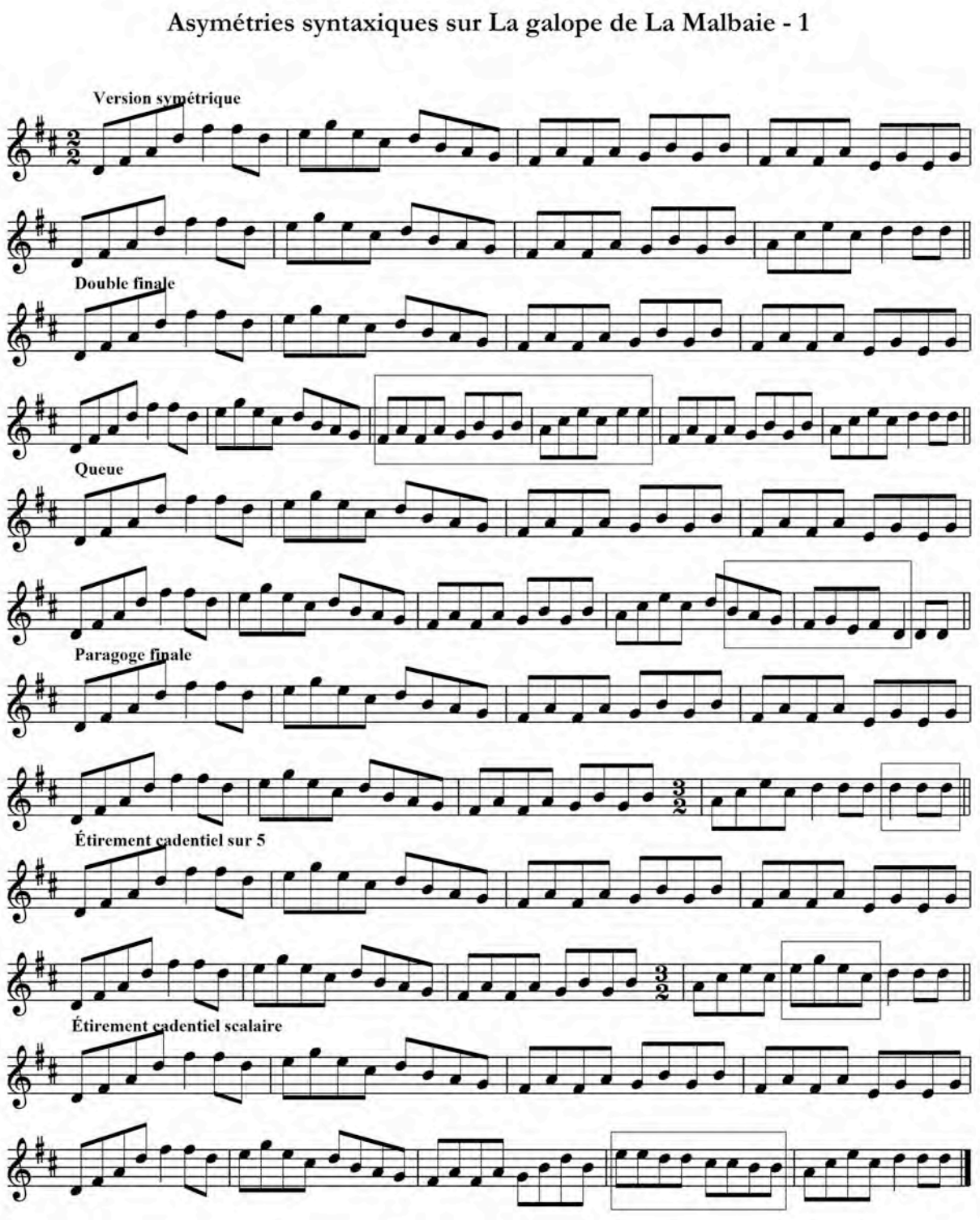


Figure 130 – Asymétries syntaxiques sur La Galope de La Malbaie - 1 (par allongement)

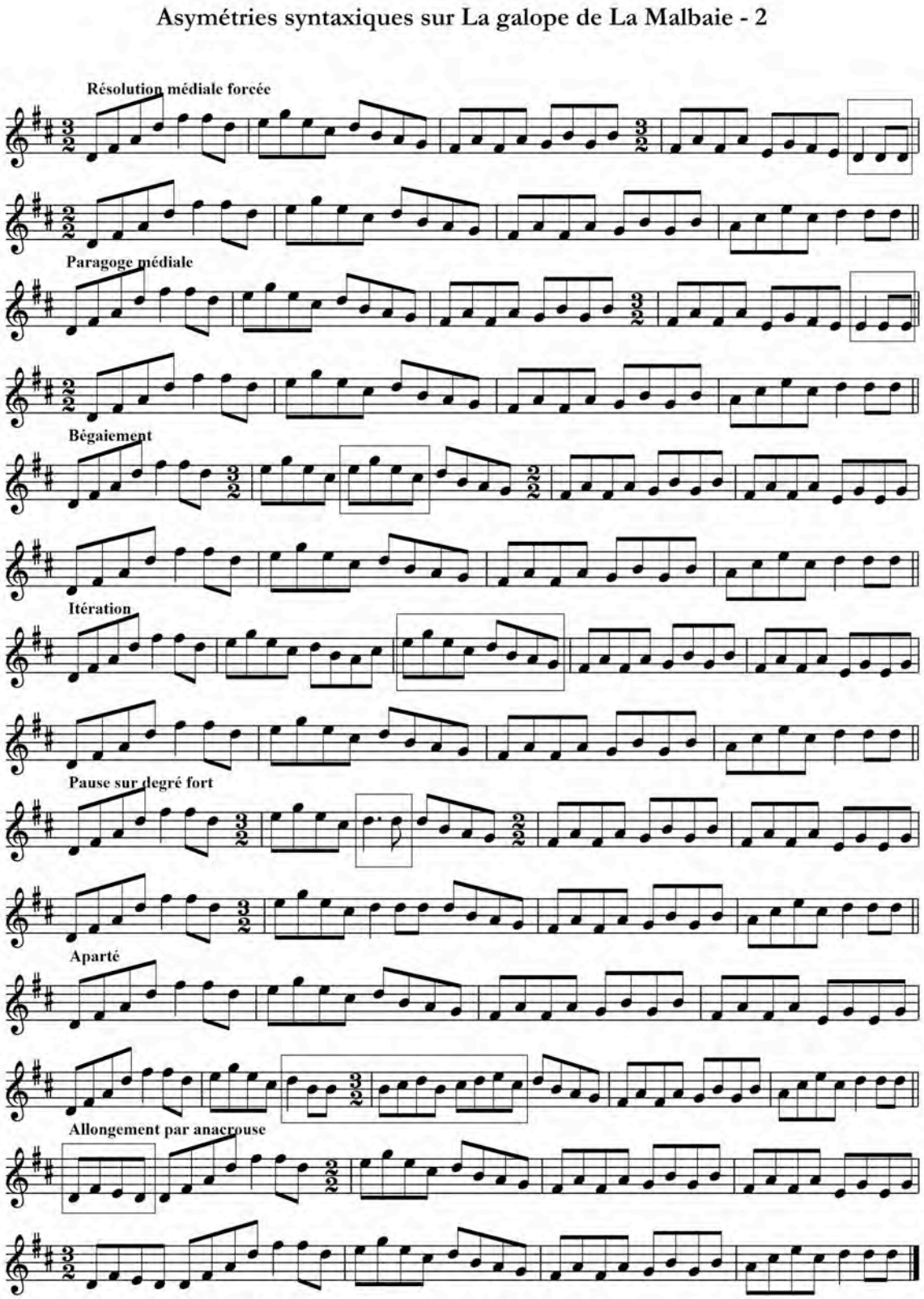


Figure 131 – Asymétries syntaxiques sur La Galope de La Malbaie - 2 (par allongement)

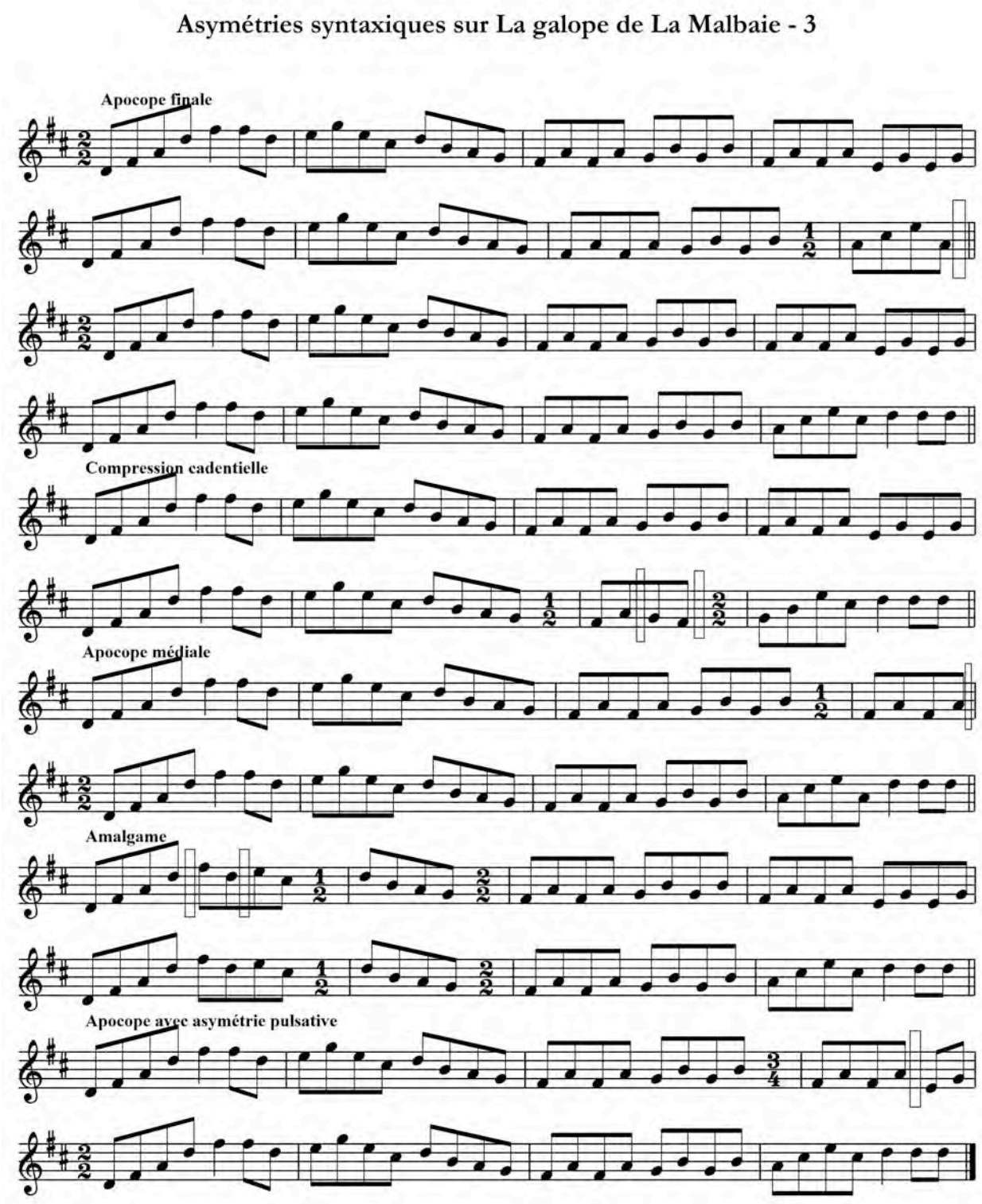


Figure 132 – Asymétries syntaxiques sur La Galope de La Malbaie - 3 (par écourtement)

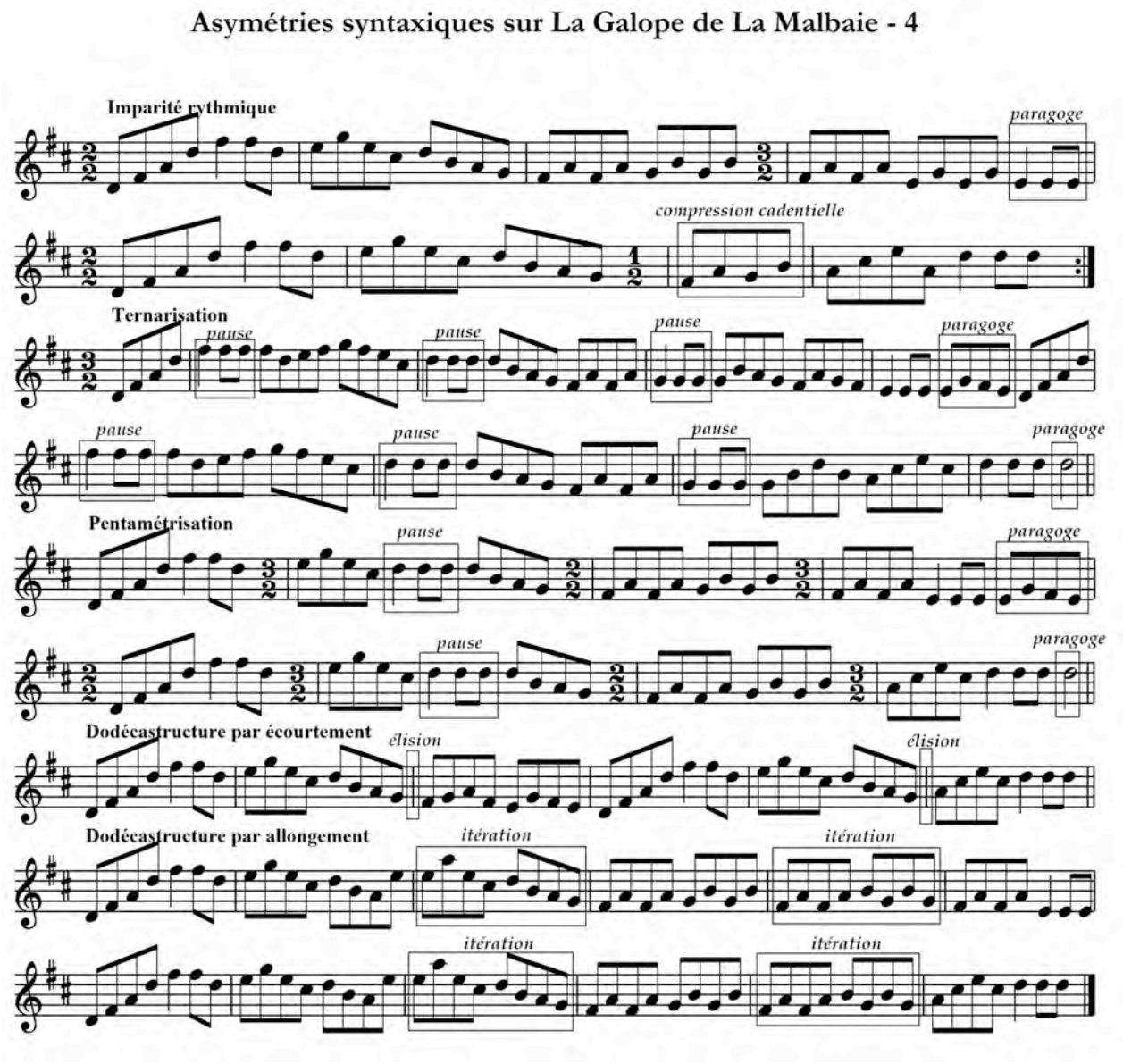


Figure 133 – Asymétries syntaxiques sur La Galope de La Malbaie - 4 (par écourtement et allongement)

Les asymétries morphologiques concernent l'ensemble d'une pièce, par exemple l'ordre et le nombre de répétitions des sections de la pièce. Le terçage est de loin le plus fréquent des procédés d'asymétrie morphologique. Il est, comme le bégaiement, assez caractéristique de la

tradition musicale québécoise, étant peu fréquent ailleurs. Les asymétries pulsatives sont très rares. Un exemple en est donné à l'avant-dernière ligne de la Figure 132.

La récurrence des procédés d'asymétrie répertoriés chez plus d'un musicien du GV et dans plusieurs pièces du répertoire permet de démontrer qu'il s'agit bien d'un système musical cohérent et non pas d'idiosyncrasies. D'autre part, les mêmes procédés ont aussi été retrouvés dans les enregistrements d'archives chez les violoneux du terroir à des périodes plus récentes. Enfin, l'examen de compositions de musiciens québécois contemporains a révélé que les mêmes types de procédés d'asymétrie sont aussi employés aujourd'hui qu'à l'époque du GV. Les jeunes compositeurs de musique traditionnelle québécoise ont même tendance à utiliser une plus large gamme de procédés que ceux de la génération qui les a immédiatement précédé. Il y a donc cohérence par la continuité dans le temps des procédés d'asymétrie employés. Malgré tout, certains procédés sont plus employés par certains musiciens que par d'autres, ce qui laisse de la place à une signature individuelle au sein de ce dialecte musical asymétrique.

L'analyse des asymétries dans les traditions musicales apparentées qui a été réalisée au chapitre deux, section trois, m'a permis d'affirmer que l'asymétrie est ou a été présente dans ces traditions. Si dans les traditions musicales de Grande-Bretagne, d'Irlande et de France, l'asymétrie est plutôt associée à des répertoires particuliers (p.ex. les « set dances » en Irlande, la contredanse en Angleterre, les chants de danse en Écosse et en France), elle est plutôt marginale de nos jours dans le répertoire général de musique de danse de ces traditions. Par ailleurs, le jeu de pièces asymétriques constitue encore aujourd'hui une part importante du répertoire de la musique traditionnelle de certains pays scandinaves. En Amérique du Nord, les pièces asymétriques sont également fréquentes dans plusieurs musiques traditionnelles comme celles de Terre-Neuve, des Métis de l'Ouest canadien, des Appalaches et, bien sur, du Québec.

Est-ce que le dialecte musical asymétrique du Québec s'est révélé distinct de celui des autres traditions musicales étudiées? À la lumière de cette recherche, j'affirme qu'il est peu distinct en terme des procédés d'asymétrie employés. En effet, tous les procédés relevés dans la typologie se retrouvent dans l'une ou l'autre des traditions musicales apparentées, sinon à l'époque actuelle, à tout le moins historiquement. Le bégaiement et le terçage sont cependant

plus fréquents au Québec qu'ailleurs. D'autres traditions utilisent davantage certains procédés. Par exemple, l'itération est particulièrement commune dans la musique scandinave tandis que la pause sur degré fort est souvent employée dans la musique old time américaine. Globalement, le dialecte musical asymétrique québécois s'inscrit donc dans un plus large système musical asymétrique occidental.

Quelques caractéristiques distinguent d'une façon plus générale sans doute la tradition musicale québécoise des traditions apparentées sur la base des asymétries, soit :

- La proportion importante du répertoire constituée de pièces asymétriques;
- La grande diversité des procédés d'asymétries employés;
- L'abondance de compositions asymétriques récentes;

Le premier volet de l'hypothèse est donc démontré; il s'agit d'un système musical cohérent et qui se distingue, au moins partiellement, de celui retrouvé dans d'autres traditions.

Des enjeux identitaires multidimensionnels en lien avec le passé

Au chapitre portant sur les enjeux, les propos des musiciens interviewés ont permis de faire ressortir que le jeu des pièces asymétriques touche à plusieurs dimensions identitaires : la nation, la région, la génération, la communauté contextuelle et l'individu. Selon les régions et les générations, le lien identitaire est plus ou moins fort avec les pièces asymétriques. En effet, dans certaines régions, il se joue peu de pièces asymétriques tandis que dans d'autres elles sont fréquentes et certains les réclament comme un trait identitaire musical régional. Les jeunes générations semblent aussi avoir un goût plus prononcé que celles qui les ont précédé pour le dialecte asymétrique comme en témoigne leurs nombreuses compositions asymétriques. Cependant, il apparait clairement dans le discours de mes informateurs que le jeu de pièces asymétriques est de nos jours intimement lié à la tradition musicale québécoise dans sa dimension identitaire nationale, qu'ils le souhaitent ou non. De plus, ce lien se trouve renforcé par des facteurs comme l'appréciation de l'autre (renforcement exogène, en particulier venant des musiciens américains) et l'intégration et la promotion de pièces asymétriques dans les spectacles des groupes trads contemporains, qu'ils se produisent au Québec ou à l'étranger. Bien que certains contextes de jeu soient favorables à la performance de pièces asymétriques (p.ex. la session et le spectacle) et que d'autres y soient défavorables (p. ex. la danse et le concours), la mobilité courante des musiciens d'un contexte de jeu à l'autre fait en sorte que la dimension identitaire contextuelle n'est pas très forte chez ceux qui

ont été interrogés. De plus, aucun ne s'identifie lui-même comme un « joueur de tounes croches », même si d'autres le font parfois pour eux. Il ressort que, même si certaines dimensions identitaires sont rejointes plus que d'autres par le phénomène, le jeu de pièces asymétriques permet aux musiciens de développer une relation identitaire multidimensionnelle à leur musique, ou inversement, que l'identité musicale qui leur est attribuée soit multidimensionnelle.

Si de jouer des pièces asymétriques a été plutôt associé à la jeune génération de musiciens traditionnels par quelques uns de mes informateurs, le lien au passé était présent dans le discours de tous. Ainsi, l'asymétrie était fortement rattachée à des violoneux du passé (p.ex. Louis Boudreault, Jos Bouchard et Isidore Soucy), de même que la promotion de la symétrie était associée à certains musiciens (p.ex. Philippe Bruneau) ou à des représentants de la culture musicale traditionnelle canadienne-anglaise (p.ex. Don Messer). Selon que l'on est en faveur ou non des pièces asymétriques, elles peuvent être vues comme des tares héritées du passé, comme le résultat d'une coévolution avec la danse ou comme l'expression fine, amusante ou autrement motivées d'un art populaire ancien. Peu importe l'explication de l'origine retenue, les pièces asymétriques rattachent donc les musiciens traditionnels contemporains à ceux du passé, ce qui vient compléter la démonstration du deuxième volet de l'hypothèse.

Des motivations à perpétuer et enrichir la tradition en pièces asymétriques

L'examen des critères du beau associés aux pièces asymétriques chez mes informateurs a fait ressortir que ceux qui les apprécient ont tendance à jouer des pièces asymétriques anciennes et à en composer de nouvelles. Rarement vont-ils « crochir » des pièces symétriques existantes. Leur choix esthétique est aussi en quelque sorte un choix éthique de respect envers le répertoire hérité du passé tout comme une motivation à perpétuer la tradition par la composition.

L'absence d'académisme dans le milieu de la musique traditionnelle québécoise se traduit par un esprit de liberté qui est plutôt favorable aux pièces asymétriques. Ce désir de liberté créatrice s'est exprimé surtout dans le discours de mes plus jeunes informateurs. En pratique,

ils semblent en train de se réapproprier pleinement le dialecte musical des anciens de façon tout à fait consciente et libre, renouvelant ainsi l'esthétique du genre.

Dans un cadre mondialisé du marché de la musique traditionnelle, certains informateurs m'ont affirmé que de jouer des pièces asymétriques leur procuraient un certain avantage commercial, fournissant un élément distinctif de plus de la musique traditionnelle québécoise par rapport à des musiques traditionnelles apparentées comme celles de l'Irlande, de l'Écosse ou du Canada anglais. Il s'agit donc d'un choix conscient de se distinguer par rapport à un corpus de musique traditionnelle carrée largement dominant dans le marché mondial.

Le troisième volet de l'hypothèse est donc lui aussi démontré. Les motivations à perpétuer et enrichir le répertoire de pièces asymétriques au Québec fait bien appel à un choix esthétique et à des besoins de liberté dans la création et de distinction dans un contexte mondial.

Ouverture

Le système musical asymétrique a sans aucun doute subi des cycles de popularité dans le répertoire des musiciens traditionnels québécois au cours des années, peut-être même des siècles. Il semble que nous soyons en ce début de XXIe siècle en haut d'un cycle. Les « tounes croches » sont dans l'air du temps dans le milieu traditionnel québécois. Le regard analytique qui a été porté dans cette thèse a révélé la richesse et la diversité de l'expression musicale des anciens, laquelle, encore aujourd'hui, constitue une source d'inspiration pour de nombreux musiciens traditionnels. Cependant, il est un aspect de ce dialecte musical hérité du passé qui n'a pas été repris par la jeune génération et dont il nous reste quelques témoignages sur disque et dans les récits. C'est celui de l'improvisation de variations asymétriques de pièces. Celle-ci représente à mon avis la prochaine étape dans la réappropriation du dialecte musical asymétrique qui a été initié par des revivalistes au courant des années 1980, d'abord par la perpétuation du répertoire ancien, puis par la composition. Il y a cependant encore beaucoup de chemin à faire avant que ce type d'improvisation que je peux qualifier d'« horizontale » ou syntaxique soit pratiqué dans le milieu traditionnel. Certains de mes informateurs y ont montré un intérêt. Ainsi, pour Pierre Schryer :

> « J'suis vraiment intéressé à apprendre comment interpréter les pièces de tounes croches, j'ai intérêt à les apprendre mais en même temps comment les apprendre pis improviser avec [Jean Duval : « oui, oui, oui »]. Parce que je connais, j'ai entendu des violoneux qui jouaient des tounes croches, mais le jour après i'ont jouer la toune croche

> très différemment. Ça veut dire que i'ont un système en eux qui joue, ça joue, ça sort de l'esprit, et i'ont pas conscience que ça faut être la même version. Moi, j'veux apprendre ça...Moi, j'improvise sur ma musique, mais j'improvise pas sur les tounes croches en réduisant ou en ajoutant des temps; j'suis pas là encore. Mais je sais que j'aimerais expérimenter avec ça un jour. Pour moi, ça serait plus le vrai style [de jouer des tounes croches]. [C'est] la liberté, mais ça devient individuel. » Pierre Schryer

Comme le souligne Pierre Schryer, le jeu en groupe typique de la musique traditionnelle d'aujourd'hui limite les possibilités de développer ce type d'improvisation. Elle demeure sans doute possible pour la scène ou dans des contextes intimes. J'ai demandé au jeune violoneux David Boulanger d'improviser des variations asymétriques sur la section A de Galope de la Malbaie. Le résultat peut être entendu à la Piste no. 68 de l'Annexe 4. Cela donne un aperçu des vastes possibilités artistiques que recèleraient la revalorisation et le renouvèlement éventuel de ce type d'improvisation. Ce serait même selon moi une ouverture vers un nouveau monde de connaissance et de perception en musique.

Malgré qu'elle soit plutôt marginale dans le Québec d'aujourd'hui, la musique traditionnelle se porte somme toute assez bien. Elle compte des milliers d'adeptes, des associations dynamiques, des dizaines de groupes trads dont plusieurs produisent régulièrement des CD, des festivals dédiés qui attirent des foules nombreuses, une relève en croissance, etc. Reflet d'un peuple distinct de l'Amérique du Nord, la musique traditionnelle québécoise vivra sans doute encore bien des métamorphoses dans l'avenir, mais elle restera véhiculée par des musiciens qui auront la liberté de choisir ou non d'être des porteurs de pays à l'air libre.

Bibliographie

Aird, James. 1788. *Aird's Selection of Scotch, English, Irish and Foreign Airs*. Glasgow : J. MacFayden. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://archive.org/details/selectionofscotc01rugg

Alburger, Mary Anne. 1983. *Scottish Fiddlers and their Music*. Londres : Victor Gollancz Ltd.

Arbeau, Thoinot. 1589. *L'Orchésographie*. Facsimile de l'édition originale consulté en ligne en octobre 2012 à : http://graner.net/nicolas/arbeau/.

Arcand, Claudine, Rachel Aucoin et Sabin Jacques. 2007. *Raz-de-Marée. Musique traditionnelle québécoise*. 34 pages.

Arom, Simha. 2010. *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. 421 pages.

Aucoin, Rachel. 2003. *Domino; Musique traditionnelle du Québec; Mélodies de l'album Pris au jeu*. Montréal : Productions Domino. 32 pages.

Avon, Adrien. 1945. *Reels et Jigs de chez nous*. Lachute, Québec : Parnasse musical. 19 pages.

Bachmann, Marie-Laure. 1984. *La rythmique Jaques-Dalcroze*. Neuchâtel : A la Baconnière. 458 pages.

Baily, John. 1994. « The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-73. Pages 45 à 60 *In* Stokes, Martin [dir.]. 1994. *Ethnicity, Identity and Music; The Musical Construction of Place*. Oxford : Berg. 212 pages.

Baillargeon, Richard et Christian Côté. 1991. *Destination Ragou; Une histoire de la musique populaire au Québec*. Montréal : Triptyque.

Barbeau, Charles Marius. 1920. *Veillées du bon vieux temps; à la bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919*. Montréal : G. Ducharme, libraire-éditeur.

Barbeau, Charles Marius. 1944. « Modalité dans nos mélodies populaires ». *Mémoires et compte-rendus de la Société royale du Canada*, XXXVIII : 15-25.

Barbeau, Charles Marius. 1979. *A la claire fontaine*. Ottawa : Musée national de l'Homme.

Barbeau, Charles Marius. 1982. *En roulant ma boule*. Ottawa : Musée national de l'Homme.

Barbeau, Charles Marius. 1987. *Le roi boit*. Ottawa : Musée national de l'Homme.

Barnes, Peter. 1996. *The Barnes Book of English Country Dance Tunes.* Lincoln, Massachusetts : publication à compte d'auteur. 178 pages.

Barry, Robertine. 1895. *Chroniques du lundi de Françoise*. La Bibliothèque électronique du Québec. Collection Littérature québécoise. Volume 99 : version 1.01. Consulté en ligne en décembre 2012 à : www.http//beq.ebooksgratuits.com/pdf/Francoise-chroniques.pdf

Bayard, Samuel Preston. 1944. *Hill Country Tunes; Instrumental Folk Music of Southwestern Pennsylvania*. Philadelphie : American Folklore Society.

Bayard, Samuel Preston. 1950. « Prolegomena to a Study of the Principal Melodic Families of British-American Folk Song. » *The Journal of American Folklore*, 63 (247) : 1-44.

Bayard, Samuel Preston. 1982. *Dance to the Fiddle, March to the Fife; Instrumental Folk Tunes in Pennsylvania*. University Park, PA : Penn State University Press. 628 pages.

Beaton, Kinnon. 2000. *The Beaton Collection ; Over 600 Cape Breton Fiddle Tunes !* Port Hawkesbury : Snow's Econoprint ltd. 208 pages.

Bégin, Carmelle. 1978. « La musique traditionnelle pour violon : Jean Carignan ». Thèse de doctorat, Université de Montréal.

Bégin, Carmelle. 1981. *La musique traditionnelle pour violon : Jean Carignan*. Ottawa : Musée national de l'homme. 146 pages.

Bégin, Carmelle. 1983. *La musique traditionnelle pour accordéon diatonique, Philippe Bruneau*. Ottawa : Musées nationaux du Canada. 158 pages.

Bégin, Carmelle. 1985. *Fiddle Music in the Ottawa Valley : Dawson Girwood*. Ottawa : Musée national de l'homme. 115 pages.

Beisswenger, Drew et Gordon McCann. 2008. *Ozarks Fiddle Music*. Pacific, Missouri : Mel Bay Publications. 217 pages.

Bénéteau, Marcel. 2007. « Collecting French Folksongs in the Shadow of Motor City ». *Canadian Folk Music*, 41(3) :11-18.

Berman, Sharon. 1994. « The Turlutte of Quebec : Nonsense that speaks for itself ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal. 124 pages.

Blacking, John. 1980. *Le sens musical*. Paris : Éditions de Minuit. 130 pages.

Blacking, John. 1983. « The Conception of Identity and Folk Concepts of Self : A Venda Case Study ». Pages 47 à 65 *In* Jacobson-Wilding, A. [dir.]. *Identity, Personal and Socio-Cultural*. Upsalla : Studies in Cultural Anthropology.

Blacking, John. 1977. « Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change ». *Yearbook for Traditional Music*, vol. 9 : 1-26.

Bohlman, Philip V. 1988. « Traditional Music and Cultural Identity : Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology ». *Yearbook for Traditional Music*, 20 : 26-42.

Bohlman, Philip V. 2002. *World Music; A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press.

Born, Georgina et David Hesmondhalgh. 2000. « Introduction : On Difference, Representation, and Appropriation in Music ». Pages 1 à 58 *In* Born, Georgina et David Hesmondhalgh [dir.]. 2000. *Western Music and its Others; Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley : University of California Press.

Boucher, Hélène. 1997. « Les 100 ans de l'industrie du disque au Canada ». *A rayons ouverts*. N° 40. Bibliothèque nationale du Québec.

Boucher, J.A. 1933. *Le Répertoire du Violoneux; Clogs, Danses, Gigues, Valses; tels que joués par J.A. Boucher*. Éditeur inconnu. 32 pages.

Bourassa, Dominique. 2003. « La danse ». Pages 47 à 61 *In* Bourassa, Juliette [dir.]. 2003. *Répertoire des données musicales de la presse québécoise. Tome I : Canada. Volume 2 : 1800-1824 : les divertissements urbains : confrontation de deux cultures*. Québec : Université Laval.

Braioiliu, Constantin. 1951. « Le rythme Aksak ». *Revue de musicologie*, 33 (99) : 71-108.

Braioiliu, Constantin. 1952. « Le giusto syllabique; un système rythmique populaire roumain ». *Anuario Musical*, vol. VII : 117-158.

Breathnach, Brendan. 1971. *Folk Music and Dances of Ireland*. Dublin : Mercier Press. 152 pages.

Breathnach, Brendan. 1985. *Ceol Rince na hÉireann III*. Dublin : An Gum. 131 pages.

Breitag, Linda Clare. 1991. « Authenticity and La Bottine Souriante : Québécois Music as Living Tradition. » Mémoire de maîtrise, University of Indiana.

Brochu, Camille. 1991. « Processes of Cultural Expression and Self-Definition in Quebecois Dance ». Mémoire de maîtrise, University of California in Los Angeles.

Brochu, Camille. 2007. « La danse au Poulailler (1) ». Bulletin Mnémo, février 2007. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://www.mnemo.qc.ca/spip/bulletin-mnemo/article/la-danse-au-poulailler-1

Brochu, Camille. 2008. « La danse au Poulailler (2) ». Bulletin Mnémo, février 2008. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://www.mnemo.qc.ca/spip/bulletin-mnemo/article/la-danse-au-poulailler-2

Brody, David. 1983. *The Fiddler's Fakebook*. New York : Oak Publications. 301 pages.

Bruce, J. Collingwood et John Stokoe. 1965. *Northumbrian Minstrelsy; A Collection of the Ballads, Melodies, and Small-Pipe Tunes of Northumbria*. Hatboro, Pennsylvania : Folklore Associates.

Burns, Gary. 1996. « Popular Music, Television and Generational Identity ». *The Journal of Popular Culture*, 30 (3) : 129-141.

Butler, Richard et Bill Hume. 1981. *Northumbrian Pipers' Second Tune Book*. Newcastle Upon Tyne : The Northumbrian Pipers' Society. 78 pages.

Campbell, Archibald. 1953. *The Kilberry Book of Ceol Mor*. Glasgow : John Smith & Son Ltd. 122 pages.

Carlin, Richard. 1984. *The Master Collection of Dance Music for Violin*. Pacific, Missouri : Mel Bay Pubications. 189 pages.

Carlin, Richard. 1986. *The Gow Collection of Scottish Dance Music*. New York : Oak Publications.

Carlisle, Roxane Connick. 1980. « Canada : Folk Music ». Pages 669 à 675 *In* Stanley Sadie [dir.]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres : Macmillan.

Cataford-Grenier, Francine. 2002. *Alfred Montmarquette 1871-1944; transcriptions de pièces musicales traditionnelles du Québec*. Montréal : Association Québécoise des Loisirs Folkloriques. 109 pages.

Chapman, Malcolm. 1994. « Thoughts on Celtic Music ». Pages 29-44 *in* Stokes, Martin [dir.]. *Ethnicity, Identity and Music; The Musical Construction of Place*. Oxford : Berg. 212 pages.

Charlton, Forster *et al.* 1936 (réimpression régulière depuis). *Northumbrian Pipers' Tunebook*. Newcastle Upon Tyne : The Northumbrian Pipers' Society. 52 pages.

Chartrand, Pierre. 1997. « Du set au cotillon... Petite introduction à la danse traditionnelle québécoise et à ses genres... ». *Bulletin Mnémo*, avril 1997. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://www.mnemo.qc.ca/spip/bulletin-mnemo/article/du-set-au-cotillon-petite

Chartrand, Pierre. 1998. « Les Festivals du Canadien Pacifique dans les années vingt ». *Bulletin Mnémo,* juin 1998.

Chartrand, Pierre. 2000. « La danse en Nouvelle-France ». *Bulletin Mnémo* juin 2000.

Chartrand, Pierre. 2004. « Le quiproquo de la gigue au Québec ». *Bulletin Mnémo*, octobre 2004.

Chartrand, Pierre et Anne-Marie Gardette. 2009. « Le livre de contredanses...(manuscrit de Trois-Rivières) ». *Bulletin Mnémo* 12(2) : 4-9.

Cohen, Sara. 1994. « Identity, Place and the 'Liverpool Sound' ». Pages 117 à 134 *in* Stokes, Martin [dir.]. *Ethnicity, Identity and Music; The Musical Construction of Place*. Oxford : Berg. 212 pages.

Collinson, Francis. "Reel," *Grove Music Online*. *Oxford Music Online.* Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://www.oxfordmusiconline.com

Commissariat aux langues officielles. 2008. *La communauté anglophone de Québec*. Ottawa : Ministre des travaux publics et des services gouvernementaux. 37 pages.

Conté, Pierre. 1974. *Danses anciennes de cour et de théâtre en France*. Paris : Association « l'Écriture du Mouvement ».

Cooper, Pete. 2006. *English Fiddle Tunes; 99 Traditional Pieces for Violin*. Mainz : Schott. 68 pages.

Cuillerier, Yvon. 1992. *Joseph Allard; cinquante airs traditionnels pour violon*. Montréal : Association québécoise des loisirs folkloriques. 31 pages.

Dagg, Archie. 1978. *The Coquetdale Garland; A Collection of Tunes for Fiddle and Small-pipes composed by Archie Dagg*. Morpeth : M. & J.

Davallon, Jean. 2002. « Tradition, mémoire, patrimoine ». Pages 42 à 64 *In* Schiele, Bernard [dir.]. 2002. *Patrimoines et identités*. Québec : Musée de la civilisation.

Deacon, George. 1983. *John Clare and the folk tradition*. Londres : S. Browne. 397 pages.

Dean-Smith, Margaret. 1980. "Hornpipe". *In* Sadie, Stanley [dir.]. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Londres : Macmillan. 8:721.

De Candé, Roland. 1961. *Dictionnaire de musique*. Paris : Microcosme/Seuil. 285 pages.

Decitre, Monique. 1985. *Danses et chants traditionnels de France*. Paris : Les éditions de l'illustration.

Defrance, Yves. 2000. *L'archipel des musiques bretonnes*. Arles : Cité de la musique /Actes Sud.

De Gaspé, Philippe-Aubert. 1947 (première édition en 1863). *Les anciens canadiens.* Montréal : Beauchemin. 279 pages.

De Grandpré, Pierre. 1967. *Histoire de la littérature française au Québec*. Montréal : Beauchemin. 368 pages.

De Jarlis, Andy. 1957 (réédité en 1961, 1971 et 2006). *Andy De Jarlis' Complete Canadian Fiddle Tunes from the Red River Valley*. Toronto : Berandol Music Ltd. 49 pages.

De Sales Laterrière, Pierre. 1873. *Mémoires de Pierre de Sales Laterrière et de ses traverses*. Québec : Imprimerie de l'Évènement. 281 pages. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://www.archive.org/details/cihm_08884

DesRoches, Anastasia. 2011. *Les faiseux de tounes; le premier répertoire de compositions acadiennes de l'Île-du-Prince-Édouard*. Summerside, Île-du-Prince-Édouard : La Fédération culturelle de l'Ile-du-Prince-Édouard. 142 pages.

Desroches, Monique et B. Desrosiers. 1995. « Notes « sur » le terrain ». *Cahiers de musiques traditionnelles*, 8 : 3-11.

Desroches, Monique. 1996. *Tambour des dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*. Montréal : L'Harmattan inc.

Desroches Monique, 2005 (2003) "Musique et rituel : significations, identité et société" pages 538 à 556 *In* Nattiez, Jean-Jacques [dir.]. 2005. *Une encyclopédie pour le XXIe siècle.* Tome 3. Musiques et cultures. Traduit de l'Italien. Traduction française : Actes Sud / Cité de la musique, 2005: Enciclopedia della musica. Musica e culture. Turin, Italie : Giulio Einaudi Editore s.p.a., 2003.

Desroches Monique, 2008 « Se souvenir certes, mais de quoi et comment ». Pages 410 à 414 *In* Y. Defrance et L. Charles-Dominique [dir.]. 2008. *L'ethnomusicologie de la France*. Paris : L'Harmattan, collection « Ethnomusicologie et anthropologie musicale de l'espace français ».

Dole, Gérard. 1995. *Histoire musicale des Acadiens de la Nouvelle-France à la Louisiane 1604-1804*. Paris : L'Harmattan.

Dolmetsch, Mabel. 1975. *Dances of England and France from 1450 to 1600 with their music and authentic manner of performance*. New York : Da Capo Press.

Dueck, Byron. 2005. "Festival of Nations: First Nations and Metis Dance Music in Public Performance". Thèse de doctorat, University of Chicago.

Dueck, Byron. 2007. « Public and Intimate Sociability in First Nations and Métis Fiddling ». *Ethnomusicology,* 51(1) : 30-63.

Durif, Olivier. 1998. *Musiques des monts d'Auvergne et du Limousin*. Arles : Cité de la musique/Actes Sud.

During, Jean. 1994. *Quelque chose se passe; le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Paris : Éditions Verdier. 447 pages.

Duval, J. 2008. « Singularités et similarités chez les compositeurs de musique traditionnelle québécoise, écossaise et irlandaise ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal. 257 pages.

Duval, Jean. 2010. « Les « tounes croches » du Gramophone virtuel ». *Bulletin Mnémo*, vol. 12, no. 3 : 1-8.

Emmerson, George S. 1972. *A Social History of Scottish Dance; Ane Celestial Recreatioun*. Montréal : McGill-Queen's University Press. 352 pages.

Émond, Paul-Henri. 2004. *Les Montagnards Laurentiens (1931-1962)*. St-Raphaël-de-Bellechasse : Améca. 418 pages.

Favreau, Éric. 2008. « Violoneux et violonistes, jeu moderne et ancien ». *Bulletin Mnémo*, février 2008. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://www.mnemo.qc.ca/spip/bulletin-mnemo/article/violoneux-et-violonistes-jeu

Flett, J.M. et T.F. Flett. 1964. *Traditional Dancing in Scotland*. Londres : Routledge and Paul.

Flett, J.M. 1993. « The Hornpipe in Scotland ». Pages 20 à 31 *In* National Early Music Association. 1993. *The Hornpipe*. Papers from a Conference held at Sutton House, London.

Flett, J.M., T.F. Flett. 1996. *Traditional Step-Dancing in Scotland*. Dalkeith : Scottish Cultural Press.

Ford, Ira W. 1965. *Traditional Music of America*. Hatboro, Pennsylvania : Folklore Associates. 479 pages.

Forest, Richard. 1992. *Québec pur laine; musique traditionnelle*. St-Marc-sur-Richelieu : Québec Amérix.

Forrest, John. 1991. *The History of Morris Dancing, 1458-1750*. Toronto : University of Toronto Press.

Forsyth, Meghan. 2010. « Performing 'Acadie' : Marketing Pan-Acadian Identity in the Music of Vishtèn ». *Journal of the Society for American Music*, 6 (3) : 349-375.

Fortin, Christine. 1999. *Domino; Musique traditionnelle du Québec*. Montréal : Productions Domino. 28 pages.

Fournier, Marcel. 1995. *Les Français au Québec 1765-1865*. Québec : Les éditions du Septentrion.

Foy, Barry. 2009. *Field Guide to the Irish Music Session*. Seattle : Frogchart Press. 95 pages.

Fraser, Simon. 1874 (réédité en 1982). *The Airs and Melodies Peculiar to the Highlands of Scotland and the Isles*. Sydney : Cranford Publication. 116 pages.

Fréchette, Louis. 1905. *Les contes de Jos Violon*. La bibliothèque électronique du Québec, collection Littérature québécoise. Volume 4, version 2.5. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://beq.ebooksgratuits.com/pdf/Frechette-Jos.pdf

Freemantle, Reuben. 2012. *A Comprehensive Scottish Country Dancing Dictionary*. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://www.scottish-country-dancing-dictionary.com/

Frenette, Yves. 1998. *Brève histoire des Canadiens français*. Montréal : Les éditions du Boréal. 211 pages.

Gadamer, Hans-Georg. 1960. *Vérité et méthode : Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Éditions du Seuil.

Gagné, Marc. 1977. Introduction du disque vinyle 33 tours « C'est dans la Nouvelle-France », Le Tamanoir.

Galt, John B. 1807. « A Statistical Account of Upper Canada ». *The Philosophical Magazine*, 29 (113) : 1-10.

Geertz, Clifford. 1979. « From the Native's Point of View : On the Nature of Anthropological Understanding ». Pages 225 à 241 *In* Paul Rabinow et William M. Sullivan [dir.]. 1979. *Interpretive Social Science.* Berkeley : University of California Press.

Genest, Sylvie. 1997. « Savoir sur quel pied danser : La Bottine Souriante, son succès, ses médiations ». Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa. 172 pages.

Gibbons, Roy. W. 1981. « *La Grande gigue simple » and the « Red River Jig » : A Comparative Study of Two Regional Styles of a Traditional Fiddle Tune*. Ottawa : Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle, dossier no. 35, Musée nationaux du Canada : 72-121.

Gibson, John G. 1998. *Traditional Gaelic Bagpiping, 1745-1945*. Montreal : McGill-Queen's University Press. 406 pages.

Girard, Anthony. 2001. *Analyse du langage musical de Corelli à Debussy*. Paris : Gérard Billaudot Éditeur. 244 pages.

Goertzen, Christopher. 1985. « American Fiddle Tunes and the Historic-Geographic Method ». *Ethnomusicology*, 29 (3) : 448-473.

Goertzen, Christopher. 1996. « Balancing Local and National Approaches at American Fiddle Contests ». *American Music*, 14 (3) : 352-381.

Goertzen, Christopher. 1997. *Fiddling for Norway*. Chicago : University of Chicago Press. 347 pages.

Goertzen, Christopher. 2012. « Texas contest fiddling : what modern variation technique tells us ». Pages 98-111 *In* Russell, Ian et Chris Goertzen [dir.]. 2012. *Routes and Roots*; *Fiddle and danse studies from around the North Atlantic*. Aberdeen : Elphinstone Institute. 241 pages.

Goertzen, Christopher et Alan Jabbour. 1987. « George P. Knauff's Virginia Reels and Fiddling in the Antebellum South ». *American Music*, 5 (2) : 121-144.

Grace, Robert J. 1993. *The Irish in Quebec; An Introduction to the Historiography*. Instruments de travail No 12. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture. 265 pages.

Greenblatt, Deborah. 1985 (réédité en 2001). *The Cajun Fiddle Tune Book*. Anaheim Hills, Californie : Centerstream Publishing. 39 pages.

Grenier, Line. 1990. « The Construction of Music as a Social Phenomenon ». *Canadian University Music Review*, 10 (2) :27-47.

Guilbert, Daniel. 2010. « La légende des « Veillées du bon vieux temps » (1ère partie) ». *Bulletin Mnémo*, 12 (4) : 1-8.

Guilbert, Daniel. 2011. « La légende des « Veillées du bon vieux temps » (2e partie) ». *Bulletin Mnémo*, 13 (1) : 5-14.

Guilcher, Jean-Michel. 1969. La contredanse et les renouvellements de la danse française. Paris : Mouton & Co.

Hardie, Ian. 1995. *The Nineties Collection; New Scottish Tunes in Traditional Style*. Edinburgh : Canongate Books Ltd. 152 pages.

Harding, Ed. 1905. *Harding's All-Round Collection of Jigs, Reels and Country Dances*. New York : Harding's Music House. 62 pages.

Hart, Laurie et Greg Sandell. 2001. *Danse ce soir! Fiddle and Accordion Music of Quebec*. Pacific, Missouri : Mel Bay. 192 pages.

Hastings, Tom. 2001. *The Feis Musicians Handbook*. Publication par l'auteur.

Hasty, Christopher. 1997. *Meter as Rhythm*. New York : Oxford University Press. 328 pages.

Henripin, Jacques. 1971. « De la fécondité naturelle à la prévention des naissances : l'évolution démographique au Canada français depuis le XVIIe siècle ». Pages 215 à 226 *In* Rioux, Marcel et Yves Martin [dir.]. 1971. *La société canadienne-française*. Montréal : Les éditions Hurtubise HMH ltée. 404 pages.

Hitchcock, H. Wiley. 1973. *Riley's Flute Melodies; Compiled by Edward Riley; Two Volumes in One*. New York : Da Capo Press.

Hogan, Dorothée. 2001. *La grande ronde : recueil de musique traditionnelle du Québec*. Drummondville : Centre Mnémo. 147 pages.

Husserl, Edmund. 1969. Les méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie. Paris : Vrin.

Hutchinson, Patrick. 1997. « A Life in the Making : Chris Langan, Uilleann Piper ». Thèse de doctorat, Brown University, Providence. 219 pages.

Inglehearn, Madeleine, Joan Flett, Pat Tracey et Jeremy Barlow. 1993. *The Hornpipe; Papers from a Conference held at Sutton House, Homerton, London*.

Cambridge : National Early Music Association. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://chrisbrady.itgo.com/dance/stepdance/hornpipe_conference.htm

Jabbour, Alan. 2000. *Fiddle Tunes of the Old Frontier : The Henry Reed Collection*. Consulté en ligne en octobre 2012 à : www.memory.loc.gov/ammem/hrhtml

Jabbour, Alan. 2008a. « Appalachian Music Fellowship Final Activity Report ». Berea College Sound Archives. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://www.berea.edu/hutchinslibrary/specialcollections/amfp/AJabbourFinalReport.pdf

Jabbour, Alan. 2008b. « Fiddle Tunes of the Old Frontier ». Pages 4 à 13 *In* Ian Russell et Mary Anne Alburger [dir.]. 2008. *Driving the Bow : Fiddle and Dances Studies from around the North Atlantic 2*. Aberdeen, Écosse : The Elphinstone Institute, University of Aberdeen.

Johnson, David. 1984. *Scottish Fiddle Music in the 18th Century; A music collection and historical study*. Edinburgh : John Donald Publishers. 257 pages.

Joyal, Jean-Pierre. 1980. « Le processus de composition dans la musique instrumentale du Québec ». *Canadian Folk Music Journal*, 8 : 49-54.

Joyal, Jean-Pierre. 1989. « Instruments de musique et pratique musicale dans la tradition populaire québécoise ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal. 96 pages.

Joyal, Jean-Pierre. 1994. *Danses d'ici; Musique traditionnelle du Québec*. Montréal : Association québécoise des loisirs folkloriques. 125 pages.

Joyal, Jean-Pierre. 1999. « Au-delà du réel : introduction à la musique traditionnelle instrumentale québécoise ». *Bulletin Mnémo*, 1 : 9.

Joyal, Jean-Pierre. 2004. « Isidore Soucy, violoneux québécois : un nouveau CD ». *Bulletin Mnémo*, avril 2004. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://www.mnemo.qc.ca/spip/bulletin-mnemo/article/isidore-soucy-violoneux-quebecois

Keesing, Roger. 1987. « Anthropology as an Interpretive Quest ». *Current Anthropology*, 28 (2) : 161-176.

Keillor, Elaine. 2001. « Écrire de la musique pour un marché ; la composition musicale au Canada avant la Première Guerre mondiale ». Ottawa : Bibliothèque et Archives Canada. Consulté en ligne en décembre 2012 à : www.collectionscanada.gc.ca/musique-en-feuilles/028008-3200.f.html

Kerr, James S. circa 1875. *Kerr's First Collection of Merry Melodies for the Violin*. Glasgow : James S. Kerr. 51 pages.

Kerr, James S. circa 1876. *Kerr's Second Collection of Merry Melodies for the Violin*. Glasgow : James S. Kerr. 51 pages.

Kerr, James S. circa 1878. *Kerr's Third Collection of Merry Melodies for the Violin*. Glasgow : James S. Kerr. 51 pages.

Kerr, James S. circa 1879. *Kerr's Fourth Collection of Merry Melodies for the Violin*. Glasgow : James S. Kerr. 50 pages.

Knauff, George P. 1839. *Virginia Reels*. Volumes 1 à 4. Consulté en ligne sous Knauff en octobre 2012 à : http://dc.lib.unc.edu/cdm/composer/collection/sheetmusic/

Kowalczyk, Bruno et Raymond Lambert. 2010. *L'harmonica dans la musique traditionnelle québécoise : histoire, techniques, partitions, musiciens*. Farmington, Maine : Franklin Printing. 312 pages.

Kurath, Gertrude Prokosch. 1968. *Dance and Song Rituals of Six Nations Reserve.* Musée National du Canada. Bulletin no. 220.

Kvifte, Tellef. 2007. « Categories and Timing : On the Perception of Meter ». *Ethnomusicology*, 51 (1) : 64-84.

Labbé, Gabriel. 1977. *Les Pionniers du disque folklorique québécois 1920-1950*. Montréal : Les éditions de l'Aurore. 216 pages.

Labbé, Gabriel. 1995. *Musiciens traditionnels du Québec (1920-1993)*. Montréal : VLB éditeur. 272 pages.

La Chavanée. 1991. *80 airs à danser du Centre-France*. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://www.cartron.org/musique/Recueil2.pdf.

Laforte, Conrad. 1981. *Survivances médiévales dans la chanson folklorique; Poétique de la chanson en laisse*. Québec : Les Presses de l'université Laval.

Laforte, Conrad. 1976. *Poétique de la chanson folklorique française*. Québec : Les presses de l'université Laval.

Lalonde, Jean-Marc. 2007. « Traditional French-Canadian Music in Ontario : Living on the Edge ». *Canadian Folk Music*, 41(3) : 19-20.

Lamb, William. 2012. *Keith Norman Macdonald's Puirt-à-Beul*. Breakish, Écosse : Taigh na Teud. 200 pages.

Lambert, Michel. 2006. *Histoire de la cuisine familiale du Québec, ses origines autochtones et européennes*. Québec : Les éditions GID.

Landrin, M. 1760 à 1785. *PotPourri françois des contre-danse ancienne tel qu'il se danse chez la Reine*. Volumes I et II. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?musdibib:2:./temp/~ammem_yYSR::

Landry, Mario. 1998. *Hommage à Ti-Noir Joyal*. Montréal : Association québécoise des loisirs folkloriques. 25 pages.

Lecoq, Anne-Marie. 2001. *La Querelle des Anciens et des Modernes : XVIIe-XVIIIe siècle*. Paris : Gallimard.

Lederman, Anne. 1986. « Old Native and Métis Fiddling in Two Manitoba Communities : Camperville and Ebb and Flow ». Mémoire de maîtrise, Université York (Toronto).

Lederman, Anne. 1987. *Les violoneux autochtones et métis de l'ouest du Manitoba*. (Notes accompagnant des enregistrements d'archives). Toronto : Falcon Productions.

Lederman, Anne. 1988. « Old Indian and Metis Fiddling in Manitoba : Origins, Structure, and Questions of Syncretism. » *The Canadian Journal of Native Studies*, 7 (2) : 205-230.

Lederman, Anne et Christina Smith. 2004. « Violoneux ». *Encyclopédie de la musique au Canada*. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/emc/violoneux

Lee, C.S. 1985. « The Rhythmic Interpretation of Simple Musical Sequences : Towards a Perceptual Model ». *In* Howell, Peter, Ian Cross et Robert West [dir.]. 1985. *Musical Structure and Cognition*. Londres : Academic Press.

Le Guevel, Yves. 1997. « La musique traditionnelle instrumentale canadienne-française en milieu urbain : le cas de Québec (1930-1960) ». Mémoire de maîtrise, Université Laval. 126 pages.

Lerdahl, Fred et Ray Jackendoff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press. 384 pages.

Lomax, Allan. 1959. « Musical Style and Social Context ». *American Anthropologist*, vol. 61 : 927-954.

London, Justin. 2004. *Hearing in Time : Psychological Aspects of Musical Meter*. New York : Oxford University Press. 206 pages.

Macdonald, Keith Norman. 1895. *The Gesto Collection of Highland Music*. Édition du facsimile réalisée en 1997. Llanerch, Pays de Galles : Felinfach, Lampeter and Creddigion. 67 pages.

MacDonald, Michael B. 2010. « Back to the Garden : Territory and Exchange in Western Canadian Folk Music Festivals ». Thèse de doctorat, Université de l'Alberta.

MacMillan, David S. 1972. « The « New Men » in Action : Scottish Mercantile and Shipping Operations in the North American Colonies, 1760-1825 ». In MacMillan [dir.]. 1972. *Canadian Business History*. Toronto : McLelland and Stewart ltd.

MacQuarrie, Grodon F. 1940. *The Cape Breton Collection of Scottish Melodies for the Violin*. Medford, Massachusetts : Joseph Beaton. Aussi consultable en ligne en octobre 2012 à : http://www.electricscotland.net/canada/breton11-1.htm

Martin, Micheline. 1984. *Le divertissement et l'épanouissement du folklore à Drummondville [1930-1984]*. Drummondville : Société historique du centre du Québec. 101 pages.

Merriam, Allan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston : Northwestern University Press. 358 pages.

Messer, Don. 1942. *Original Old Tyme Music by Don Messer and His Islanders*. Toronto : Gordon V. Thompson limited. 24 pages.

Messer, Don. 1948. *Don Messer's Way Down East Fiddlin' Tunes*. Toronto : Gordon V. Thompson limited. 32 pages.

Messer, Don. 1954. *Don Messer's Barn Dance Breakdowns*. Toronto : Gordon V. Thompson limited. 20 pages.

Messer, Don. 1963. *Fiddlin' Favorites with Don Messer and His Islanders*. Toronto : Canadian Music Sales Corporation Limited. 24 pages.

Messer, Don. 1981. *The Don Messer Anthology of Favorite Fiddle Tunes*. Toronto : Gordon V. Thompson Limited.

Meyer, Leonard B. 1973. *Explaining Music : Essays and Explorations*. Berkeley : University of California Press. 284 pages.

Mischler, Craig. 1993. *The Crooked Stovepipe; Athapaskan Fiddle Music and Square Dancing in Northeast Alaska and Northwest Canada*. Chicago : University of Illinois Press. 236 pages.

Miskoe, Sylvia et Justine Paul. 1980. *Fiddle Tunes of Omer Marcoux*. Concord, New Hampshire : publication à compte d'auteur. 58 pages.

Mnémo. 2010. *Guide Mnémo 7e édition 2010-2011; danse, chanson, musique, contes traditionnels du Québec*. Drummondville : Centre Mnémo. 66 pages.

Monjarret, Polig. 1974. *Tonioù Breiz-Izel; musique populaire de Basse Bretagne*. Rennes : Bodadeg ar Sonerion. 639 pages.

Moody, Ed. 1968. « The Itinerant Fiddlers of New Hampshire ». *Northern Junket*, vol. 9 (2) : 2-13.

Nattiez, Jean-Jacques. 1975. *Fondements d'une sémiologie de la musique.* Paris: Union Générale d'Éditions.

Nattiez, J.-J. 1987. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur. 400 pages.

Neff, Eoghan. 2008. « The fiddle in a tune : John Doherty and the Donegal fiddle tradition ». Pages 74-87 *In* Russell, Ian et Mary Anne Alburger [dir.]. 2008. *Driving the Bow;*

fiddle and dance studies from around the north atlantic 2.
Aberdeen : Elphinstone Institute. 226 pages.

Northumbrian Pipers Society. 1980. *Peacock's Tunes; A Favourite Collection of Tunes with Variations Adapted for the Northumberland Small Pipes, Violin or Flute*. Newcastle : Northumbrian Pipers Society.

O'Neill, Francis et James O'Neill. 1907 (réimpression en 1986 de l'édition de 1907). *The Dance Music of Ireland*. Dublin : Waltons. 171 pages.

O'Neill, Francis. 1910. *Irish Folk Music; A Fascinating Hobby*. Chicago : The Regan Printing House.

Ornstein, Lisa. 1982. « Instrumental Folk Music of Quebec : An Introduction ». *Canadian Folk Music Journal*, 10 : 3-11.

Ornstein, Lisa. 1985. « A Life of Music : History and Repertoire of Louis Boudreault, Traditional Fiddler from Chicoutimi, Quebec ». Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec. 301 pages.

Ornstein, Lisa [dir.]. 2008. *L'Irlande au Québec; musique et chansons traditionnelles de Keith Corrigan et Jimmy Kelly*. Notes accompagnant le CD du même titre. Portland, Oregon : Talencourt Musique. 65 pages.

O' Suilleabhain, Michael. 1987. « Innovation and Tradition in the music of Tommy Potts ». Thèse de doctorat, Queen's University, Belfast.

O'Sullivan, Donal. 2001 (édition originale en 1957). *Carolan; The Life Times and Music of an Irish Harper*. Cork : Ossian Publications. 384 pages.

Oswald, James. Circa 1745. *The Caledonian Pocket Companion*. Volume I à XII. Publié à Londres à compte d'auteur entre 1745 et 1759. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://imslp.org/wiki/The_Caledonian_Pocket_Companion_(Oswald,_James)

Pappas, Nikos. 2007. « This is one of the most crooked tunes I ever did hear. But once you understand it, then it's alright to play; Crookedness in Oldtime American fiddle tunes repertories ». Communication présentée à la 39e conférence mondiale de l'ICTM à Vienne du 4 au 11 juillet 2007.

Parkes, Peter. 1994. « Personal and Collective Identity in Kalasha Song Performance : The significance of Music-Making in a Minority Enclave ». Pages 157 à 185 *In* Stokes, Martin [dir.]. 1994. *Ethnicity, Identity and Music; The Musical Construction of Place*. Oxford : Berg. 212 pages.

Pelletier, Conrad. 1997. *Trésors du Québec en musique*. Montréal : Association des loisirs folkloriques.

Pelletier, Kim. 2007. « Les chauffeurs à pied; Un groupe qui fait son chemin ». *Québec Folklore*, Vol. XXVI, no. 1 : 4.

Pichette, Marie-Hélène et Monique Desroches. 2011. « Comprendre le gwoka guadeloupéen par la performance ». Pages 311 à 325 *In* Pichette, Marie-Hélène, Monique Desroches, Claude Dauphin et Gordon E. Smith [dir.]. *Territoires musicaux mis en scène*. Montréal : Presses de l'université de Montréal. 424 pages.

Pinson, Jean-Pierre et Élisabeth Gallat-Morin. 2003. *La vie musicale en Nouvelle-France*. Cahiers des Amériques : collection Musique. Québec : Septentrion. 570 pages.

Playford, John. 1709. *The dancing master; or, Directions for dancing country dances, with the tunes to each dance, for the treble-violin.* Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://imslp.org/wiki/The_Dancing_Master_(Playford,_John)

Prince, J.-E. 1908. « Les violons d'autrefois; essai de folklore musical ». *Bulletin du parler français au Canada*, no. 6 : 330-337.

Proctor, George A. 1960. « Old-Time Fiddling in Ontario ». *National Museum of Canada Bulletin,* No. 190, part II : 173-208.

Provencher, Jean. 1986. *C'était l'hiver. La vie rurale traditionnelle dans la vallée du Saint-Laurent*. Montréal : Les éditions du Boréal Express. 279 pages.

Proulx, André. 1996. *Reels du Québec*. Mont St-Hilaire: Chant de mon pays. 48 pages.

Provencher, Jean et Johanne Blanchet. 1980. *C'était le printemps. La vie rurale traditionnelle dans la vallée du Saint-Laurent*. Montréal : Les éditions du Boréal Express. 237 pages.

Quigley, Colin Harding. 1987. « Creative Processes in Musical Composition : French-Newfoundland Fiddler Emile Benoit ». Thèse de doctorat, University of California - Los Angeles. 685 pages.

Quigley, Colin Harding. 1995. *Music from the Heart ; Compositions of a Folk Fiddler*. Athens, Georgia : University of Georgia Press. 273 pages.

Qureshi, Regula. 1987. « Musical sound and contextual input : a performance model for music analysis », *Ethnomusicology*, XXXI (1) : 56-86.

Remon, Liette et Guy Bouchard. 1996. *Airs tordus du Québec*. Val-Bélair, Québec : Trente sous zéro. 51 pages.

Remon, Liette et Guy Bouchard. 1997. *Airs tordus du Québec, volume 2*. Val-Bélair, Québec : Trente sous zéro. 34 pages.

Remon, L. et G. Bouchard. 2011. *Airs tordus du Québec*. Québec : Trente Sous Zéro. 96 pages.

Rice, Timothy. 1987. « Toward the Remodelling of Ethnomusicology ». *Ethnomusicology* 31(3) : 469-488.

Roberts, Paul. 2000. « English fiddle styles 1650-1850 : Reconstructing pre-Victorian technique ». Communication donnée au festival de Sidmouth à Sidmouth, Royaume-Uni, en août 2000. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://www.village-music-project.org.uk/roberts.htm

Roche, Frank. 1909 (réédition 1982). *The Roche Collection of Traditional Irish Music*. Cork : Ossian Publications.

Rockwell, Joti. 2011. « Time on the Crooked Road : Isochrony, Meter, and Disruption in Old-Time Country and Bluegrass Music ». *Ethnomusicology*, 55(1) :55-76.

Rosenberg, Neil V. 1994. « Don Messer's Modern Canadian Fiddle Canon ». *Canadian Folk Music Journal* 22 : 23-35.

Russell, Kelly. 2000. *Kelly Russell's Collection. Vol. I*. St. John's : Pigeon Inlet Productions.

Russell, Kelly. 2003. *Kelly Russell's Collection. Vol. II*. St. John's : Pigeon Inlet Productions.

Ruwet, Nicolas. 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris : Éditions du Seuil.

Ryan, William Bradbury. 1879 (réimpression en 1995 de l'édition originale augmentée de notes historiques de Patrick Sky). *Ryan's Mammoth Collection; 1050 Reels and Jigs, Hornpipes, Clogs, Walk-arounds, Essences, Strathspeys, Highland Flings and Contra Dances, with Figures, and How to Play Them*. Pacific Missouri : Mel Bay Publications. 176 pages.

Scott, Ian. 2004. *The Real Thing; A Selection of Traditional Northumbrian Tunes written by Ian Scott*. Heddon on the Wall, Royaume-Uni : Pipers in Harmony. 52 pages.

Shields, Hugh. 1998. *Tunes of the Munster Pipers; Irish Traditional Music from the James Goodman Manuscripts*. Dublin : Irish Traditional Music Archive. 209 pages.

Slemen, Peter. 1975. « Montreal's Musical Life Under the Union with an Emphasis on Terminal Years 1841-1867 ». Mémoire de maîtrise, Université McGill, Montréal.

Sommers-Smith, Sally. 1999. « Style and authenticity. Tommy Potts ». Pages 388 à 389 *In* Vallely, Fintan [dir.]. 1999. *The Companion to Irish Traditional Music*. Cork : Cork University Press. 478 pages.

Stanfield, Norman. 2010. « Powwow Music and its Polymetric Construction ». *Musicultures*, 37 : 75-89.

Stewart-Robertson, James. 1884 (réédition 1961). *The Athole Collection of the Dance Music of Scotland.* Edinburgh : Oliver and Boyd. 318 pages.

Stokes, Martin [dir.]. 1994. *Ethnicity, Identity and Music; The Musical Construction of Place*. Oxford : Berg. 212 pages.

Seattle, Matt. 2008. *The Great Northern Tune Book.* Londres : English Folk Dance and Song Society.

Séguin, Robert-Lionel. 1972. *La vie libertine en Nouvelle-France au XVIIe siècle*; Volume 1. Montréal : Léméac.

Séguin, Robert-Lionel. 1986. *La danse traditionnelle au Québec*. Québec : Presses de l'université du Québec. 176 pages.

Smith, Christina. 2007. « Crooked as the Road to Branch : Asymmetry in Newfoundland Dance Music. » *Newfoundland and Labrador Studies*, 22(1) :1719-1726.

Smith, Gordon. 1989. « Ernest Gagnon (1834-1915) : Musician and Pioneer Folksong Scholar ». Thèse de doctorat, University of Toronto, Toronto.

Songer, Susan et Clyde Curley. 1997. *The Portland Collection; Contra Dance Music in the Pacific Northwest*. Portland, Oregon : publication à compte d'auteur. 308 pages.

Songer, Susan et Clyde Curley. 2005. *The Portland Collection; Volume 2; Contra Dance Music in the Pacific Northwest*. Portland, Oregon : publication à compte d'auteur. 324 pages.

Spielman, Earl V. 1975. « Traditional North American Fiddling; A methodology for the historical and comparative analytical style study of instrumental musical traditions ». Thèse de doctorat, Université du Wisconsin, Madison. 600 pages.

Stokes, Martin. 1994. « Introduction : Ethnicity, Identity and Music ». Pages 1 à 27 *In* Stokes, Martin [dir.]. *Ethnicity, Identity and Music; The Musical Construction of Place*. Oxford : Berg. 212 pages.

Sutton, Richard Anderson. 1991. *Traditions of Gamelan Music in Java : Musical Pluralism and Regional Identity*. Cambridge : University of Cambridge Press.

Taigh na Teud. 1996. *The Angus Fraser Collection of Scottish Gaelic Airs*. Édition d'un manuscrit du XIXe siècle. Breakish, Écosse : Taigh na Teud. 76 pages.

Taigh na Teud. 2000. *The Patrick McDonald Collection*. Réédition de : Macdonald, Patrick. 1784. *A Collection of Highland Vocal Airs*. Breakish, Écosse : Taigh na Teud. 76 pages.

Tedlock, Dennis. 1995. « Interpretation, Participation, and the Role of Narrative in Dialogical Anthropology ». In Dennis Tedlock et Bruce Mannheim [dir.]. 1995. *The Dialogic Emergence of Culture* Urbana : University of Illinois Press. 312 pages.

Temperley, David. 2001. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge, MA : The MIT Press. 360 pages.

Thede, Marion. 1967 (réédité en 1985). *The Fiddle Book*. New York : Oak Publications. 160 pages.

Thwaites, Reuben Gold. 1898. « The Story of Mackinac ». *Wisconsin Historical Collections*, vol. XIV : 1-16.

Titford-Mock, Fynn. 2007a. *(Goulding & Co.) Twenty-four Country Dances For the Year 1808*. Consulté en octobre 2012 à : http://www.village-music-project.org.uk/pcroom.htm

Titford-Mock, Fynn. 2007b. *Thompson's Compleat Collection of 200 Favourite Country Dances*. Volumes I à IV : 1751-1780. Consultés en octobre 2012 à : http://www.village-music-project.org.uk/pcroom.htm

Titon, Jeff Todd. 2001. *Old-Time Kentucky Fiddle Tunes*. Lexington : University Press of Kentucky. 245 pages.

Tracey, Pat. 1993. « The Lancashire Hornpipe ». Pages 32 à 37 *In* National Early Music Association. 1993. *The Hornpipe*. Papers from a Conference held at Sutton House, London.

Trew, Johanne. 2000. « La musique traditionnelle dans l'Outaouais », pp. 13-18 *In* Beauchamp, Raymond, Francine Sicard et Lucien Barrette [dir.]. 2000. *La danse traditionnelle dans la vallée de la Gatineau*. Collection Traditions régionales. Drummondville : Mnémo. 105 pages.

Trudel, Jean. 1977. « La musique traditionnelle au Québec ». *Revue Possibles* 1977 : 165-197.

Trudel, Jean. 1999. Introduction de « Les Reels; Musique traditionnelle du Québec. Volume II ». Étiquette Tamanoir.

Trudel, Marcel. 2006 (édition originale 2001). *Mythes et réalités dans l'histoire du Québec*. Montréal : Bibliothèque québécoise.

Turgeon, Monseigneur. 1851. « Lettre pastorale au clergé et aux fidèles de la Cité de Québec, au sujet des danses ». *Mandements des évêques de Québec de 1659 à 1961*, vol. 4 : 35-38.

Van Winkle Keller, Kate. 1989. *John Griffiths, Eighteen-Century Itinerant Dancing Master*. Sandy Hook, Connecticut : The Hendrickson Group.

Volrath, Calvin et Trent Bruner. 2005. *Metis Style Fiddling*. Publication à compte d'auteurs. Aussi consultable en ligne en octobre 2012 à : http://www.calvinvollrath.com/musicbookdownload.cfm

Voyer, Simonne. 1984. « La danse traditionnelle au Canada français : quadrilles et cotillons ». Thèse de doctorat, Université Laval.

Voyer, Simonne. 1986. *La danse traditionnelle dans l'est du Canada; quadrilles et cotillons*. Québec : Les presses de l'université Laval.

Voyer, Simonne et Gynette Tremblay. 2001. *La danse traditionnelle québécoise et sa musique d'accompagnement*. Québec : Les éditions de l'IQRC. 159 pages.

Weatherall, Tony. 2006. *Blackshaw, James. MS*. Consulté en ligne en octobre 2012 à : http://www.village-music-project.org.uk/b.htm

Welling, William B. 1974. *Welling's Hartford Tunebook; A Selection of 55 Fiddle Tunes from the United States and Canada*. Albany, New York : publication à compte d'auteur.

Whitcomb, Ed. 2000. (1ère édition en 1990). *Canadian Fiddle Music; Volume One; What is it? Who plays it? 444 Original Tunes by 114 Composers*. Pacific, Missouri : Mel Bay. 224 pages.

Whitcomb, Ed. 2001. *Canadian Fiddle Music; Volume II; What is it? Who plays it? 350 Original Tunes by 210 Composers*. Ottawa : publié à compte d'auteur. 181 pages.

White, Robert. 2009. Notes d'un cours d'anthropologie donné à l'université de Montréal à l'automne 2009 et intitulé « Théories de la rencontre ».

Willems, Edgar. 1976. *Le rythme musical*. Bienne : Éditions Pro Musica. 263 pages.

Zemp, Hugo. 1979. « Aspects of Are'are Musical Theory ». *Ethnomusicology*, 23(1) : 6-48.

Discographie

Alain, André. 1985. *Violoneux de St-Basile-de-Portneuf*. Cassette audio.

Allard, Joseph. 1996. *Joseph Allard; violon*; musique traditionnelle du Québec. CD. Tamanoir MAGHCD-60.

Beaudoin, Louis. 1973. *Louis Beaudoin*. Disque 33 tours. Philo Records. FI-2000.

Bottine Souriante, La
1978. *Y'a ben du changement*. CD. Les Productions Mille-Pattes. MMP-256.
1981. *Les épousailles*. CD. Gamma. GCD-256.
1983. *Chic'n Swell*. CD. Les Productions Mille-Pattes. MMP-2033.
1986. *La traversée de l'Atlantique*. CD. Les Productions Mille-Pattes. MMPCD-2034.
1987. *Tout comme au jour de l'an*. CD. Les Productions Mille-Pattes. MMP-2035.
1988. *Je voudrais changer d'chapeau*. CD. Bouleau Noir. BN-2036.
1991. *Jusqu'aux p'tites heures*. CD. Les Productions Mille-Pattes. MP-2037.
1994. *La Mistrine*. CD. Les Productions Mille-Pattes. MP2038.
1996. *En spectacle*. CD. Les Productions Mille-Pattes. MP-2039.
1998. *Xième*. CD. Les Productions Mille-Pattes. MPCD-2040.
2001. *Cordial*. CD. Les Productions Mille-Pattes. MPCD-2042.
2003. *J'ai jamais tant ri*. CD. Les Productions Mille-Pattes. MPCD-2043.
2011. *Appellation d'origine contrôlée*. CD. Production La Bottine Souriante. BCD-211.

Bouchard, Jos
1975. *Jos Bouchard; violon*. Musique traditionnelle du Québec. CD. Tamanoir. MAGHCD-52.
2006. *Jos Bouchard*. Série Les Grands folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1364.

Boudreault, Louis
1975. *Louis Boudreault; violon*. CD. Tamanoir. MAGHCD-51.
1977. *Louis Boudreault; violoneux à l'ancienne mode de Chicoutimi*. Disque 33 tours. Voyager Recording. VRLP 322-S.

Boulerice, Nicolas et Olivier Demers.
2001. *Le vent du nord est toujours fret...*CD. Roues et Archets. RA001.
2006. *Un peu d'ci, un peu d'ça*. CD. Roues et Archets. RA007.

Bouliane, Lévis. 2006. *Lévis Bouliane*. Série Les Grands Folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1376.

Bruneau, Philippe
1973. *Philippe Bruneau*. Disque 33 tours. Philo Records. FI 2003.
1975. *Philippe Bruneau; Danses pour veillées canadiennes*. Disque 33 tours. Philo Records. FI 2006.
2001. *Philippe Bruneau; Hommages; en concert avec Dorothée Hogan au piano; Musée des Beaux-Arts, Montréal, 13 novembre 1980*. CD. SPDTQ. PCP-HPB.

Brunet, André
1999. *Les frères Brunet; 1 2 3*. CD. Production Les Frères Brunet. FB 1299.
2006. *Brunet et Beaudry*. CD. Production B+B. BB001.

Carignan, Jean
1968. *Old Time Fiddle Tunes played by Jean Carignan*. Disque 33 tours. Folkways Records. FG 3531.
1976. *Jean Carignan rend hommage à Joseph Allard*. Disque 33 tours. Philo Records. FI 2012.

Cent ans de musique traditionnelle québécoise
1997. *Deuxième époque : 1940 à 1960*. CD. Transit. TRCD 9506/7.
1999. *Troisième époque : 1960 à 1980*. CD. Transit. TRCD 9508/9.
2000. *Quatrième époque : 1980 à 2000*. CD. Transit. TRCD 9510/11.

Chauffeurs à pieds, Les
1998. *Rue Lavigueur*. CD. Disques Scorbut. SCOR-1
2000. *Frapabor et persoreille*. CD. Disques Scorbut. SCOR-2.
2002. *Les Chauffeurs à pied III*. CD. Disques Scorbut. SCOR-3.
2004. *Déjeuner canadien*. CD. Disques Scorbut. SCOR-4.
2006. *Au studio des trois lits*. CD. Disques Scorbut. SCOR-9.
2008. *Partons Allons*. CD. Disques Scorbut. SCOR-10.

Cormier, Denis. 2004. *Monsieur Pointu; le violon qui chante; anthologie 1956-1976*. Coffret 3 CD. Disques XXI. XXI-CD 2-1496.

Doherty, John. 1997. *Celebrated Recordings from a Legendary Donegal Fiddle Player*. CD. Shanachie Records. 34020.

Drops of Brandy. 2001. *Drops of Brandy and Other Traditional Métis Tunes; Volume 1 and 2*. CD doubles. Institut Gabriel Dumont. GD001 et GD002.

Duchesne, Tommy. 2006. *Tommy Duchesne*. Série Les Grands Folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1380.

Dumas, Omer et ses ménestrels
2007. *Omer Dumas et ses ménestrels avec Mariette Vaillant*. CD. Disques XXI. XXI-CD 2 1575.
2008. *Omer Dumas et ses ménestrels; Volume II*. CD. Disques XXI-CD 2 1640.

Entourloupe
1997. *La St-Berdondaine*. CD. Entourloupe.
2000. *Les choux pis les melons*. CD. Entourloupe. MIN-ENT112000.
2005. *Épilogue*. CD. Entourloupe. BFLMM 05.

Favreau, Éric et Mario Landry. 1998. *Reel à deux*. CD. Production Éric Favreau.

Gagné, Marc [dir.]. 1977. *C'est dans la Nouvelle-France*. Disque 33 tours. Le Tamanoir. TAMX-27005.

Gagnon, Aimé. 1998. *Aimé Gagnon; violoneux d'origine*. CD. Production Danielle et Yves Gagnon. GAGCD-26421.

Genticorum
2002. *Le Galarneau*. CD. Roues et Archets. RA004.
2004. *Malins plaisirs*. CD. Roues et Archets. RA006.
2008. *La Bibournoise*. CD. Roues et Archets. RA012.
2011. *Nagez Rameurs*. CD. Roues et Archets. RA015.

Gladu, André et Jean-Luc Moisan [dir.]. 1976. *La veillée des veillées*. Disques 33 tours double. Kébec Disc. KD 928-29.

Labbé, Gabriel
1980. *Masters of French Canadian Music 3; Gabriel Labbé, harmonica; Philippe Bruneau, piano*. Disque 33 tours. Folkways Records. RBF 114.
1991. *Gabriel Labbé; harmonica diatonique; musique traditionnelle québécoise*. Cassette audio. LAB 001.
1994. *Hommage à Alfred Montmarquette*. CD. Transit. TRCD-9501.
1999. *L'harmonica; une passion*. CD. Transit. TRCD 9514.
2004. *Gabriel Labbé; harmonica diatonique*. CD. Musée canadien des civilisations. TCDA 19086.

Joyal, Ti-Noir. 2006. *Ti-Noir Joyal*. Série Les Grands Folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1378.

Lajoie, Gérard. 2006. *Gérard Lajoie; volume 2.* Série Les Grands Folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1382.

La Madeleine, J.O Albert.
2006. *J.O. Albert La Madeleine; volume 1.* Série Les Grands Folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1374.
2006. *J.O. Albert La Madeleine; volume 2.* Série Les Grands Folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1375.

Landry, Henri. 1974. *Henri Landry, violoneux des Cantons de l'Est*. CD. Buda Records. 92643-2.

Lederman, Anne [dir.]. 2003. *Les Violoneux autochtones et métis de l'ouest du Manitoba*. CD double. Falcon Productions. FPCD 387.

Matton, Roger [dir.]. 1959. *Acadie et Québec; Documents d'enquêtes, album numéro 1*. Disque 33 tours. RCA Records. CGP-139.

Mignault, Aimé. 2006. 2006. *Aimé Mignault.* Série Les Grands Folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1372.

Mimeault, Yvon
1998. *Y'était temps*. CD.
2008. *J'veux pas que ça arrête!* CD.

Molloy, Matt et John Carty. 2007. *Pathway to the Well*. CD. Racket Records. RR007.

Morin, Aldor. 2006. *Aldor Morin.* Série Les Grands Folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1359.

Musique traditionnelle du Québec. 1979. *Coffret no. 1 La Musique : Jos Bouchard; Ferdinand Dionne; Cyrice Dufour; Gilles Paré; Hercule Tremblay; Les musiciens de l'île d'Orléans.* Coffret de 7 disques 33 tours. Le Tamanoir. TAM 32-499-1 à 7.

Ornstein, Lisa, Robert Legault et Denis Pépin.1986. *Les Danseries du Québec*. Cassette audio.

Potts, Tommy. 1971. *The Liffey Banks*. Cassette audio. Claddagh Records. CC13.

Proulx, André et Denis Côté. 2006. *André Proulx et Denis Côté*. Série Les Grands Folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1386.

Rafferty, Mike. 2004. *Speed 78*. CD. Larraga. MOR1302.

Réveillons!
2003. *Quiquequoidontoù?* CD. Roues et Archets. RA003.
2008. *Malbrough n'est pas mort*. CD. Roues et Archets. RA013.

Richard, Édouard. 2000. *Édouard Richard; musique gaspésienne*. CD. Minuit dans la cuisine. MNCD-ER112000.

Richard, Ti-Blanc. 2006. *Ti-Blanc Richard*. Série Les Grands Folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1365.

Rioux, Thérèse.
2006. *Thérèse Rioux.* Série Les Grands Folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1377.
2009. *Mes 70 années en musique*. CD.

Roy, Daniel. 1996. *Au tour du flageolet*. CD. Les Productions Mille-Pattes. MP-4440.

Schryer, Pierre. 2008. *Mélange*. CD. New Canadian. NCCD 11762.

Soucy, Isidore
2006. *Isidore Soucy; volume 1*. Série Les Grands Folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1367.
2006. *Isidore Soucy; volume 2*. Série Les Grands Folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1368.
2006. *Party surprise avec La Famille Soucy*. CD. Disques Mérite. 22-1305.
2006. *Quadrille de Rivière-du-Loup avec La Famille Soucy*. CD. Disques Mérite. 22-1306.

Temps Antan, De
2007. *À l'année*. CD. De temps Antan.
2010. *Les habits de papier*. CD. De Temps Antan. Labcd-1982.

Têtes de violon, Les
1998. *Airs tordus*. CD. Trente sous zéro.
2009. *Les deux rives*. CD. Les Têtes de violon. TB-200-CD.

Vent du Nord, Le
2003. *Maudite Moisson!* CD. Borealis Records. BCD 151.
2005. *Les amants du Saint-Laurent*. CD. Borealis Records. BCD 169.
2007. *Dans les airs*. CD. Borealis Records. BCD 189.
2008. *Mesdames et Messieurs*. CD. Borealis Records. BCD 194.
2009. *La part du feu*. CD. Borealis Records. BCD 199.
2012. *Tromper le temps*. CD. Borealis Records. BCD 214.

Verret, Jean-Marie
1983. *French Canadian Dance Music; Jean-Marie Verret, fiddle; Lise Verret, piano*. Disque 33 tours. Folkways Records. RF 120.
1990. *Jean-Marie Verret rend hommage à Pit Jornoch (1863-1937)*. Cassette audio. MF-4-009.
1997. *Quadrille du XIXe et XXe siècle; Jean-Marie et Martin Verret*. CD.

Verret, Jules.1975. *La famille Verret; volume 1*. Disque 33 tours. Philo Records. PHI 2007.

Volée d'castors, La. 2010. *Le retour*. CD. La Tribu. FACCD-4609.

Volrath, Calvin. 2005. *Métis Style Fiddle*. CD.

Filmographie

Collard, Jean. 2006. *Soirée Canadienne avec Louis Bilodeau*. Volume 1. Extraits de l'émission de télévision diffusée de 1960 à 1983. TVA Films. 165 minutes.

Collard, Jean. 2007. *Soirée Canadienne avec Louis Bilodeau*. Volume 2. Extraits de l'émission de télévision diffusée de 1960 à 1983. TVA Films. 100 minutes.

Collard, Jean. 2008. *Soirée Canadienne avec Louis Bilodeau*. Volume 3. Extraits de l'émission de télévision diffusée de 1960 à 1983.TVA Films. 102 minutes.

Gladu, André et Michel Brault. 1976 (à 1980). *Le son des Français d'Amérique*. Série de 27 court métrages d'environ 25 minutes sur la musique traditionnelle au Québec et ailleurs. Nanook Films et Société Radio-Canada.

Gosselin, Bernard. 1975. *Jean Carignan, violoneux*. Office national du film et Magada Héritage international. 87 minutes.

Gosselin, Bernard. 1976. *La veillée des veillées*. Film 16 mm, couleur, 95 min. Office national du film du Canada. 1976.

Annexe 1 – Répertoire publié de musique traditionnelle québécoise

Cette annexe présente sous forme de tableau le contenu, l'analyse et la catégorisation du répertoire de musique traditionnelle québécoise publiée dans des collections dans le dernier siècle. Les pièces sont présentées en ordre alphabétique pour chacune des collections, qui sont elles aussi présentées en ordre alphabétique selon le nom du compilateur, de l'auteur ou de l'éditeur. Les collections considérées sont les suivantes :

Arcand, Claudine, Rachel Aucoin et Sabin Jacques. 2007. *Raz-de-Marée. Musique traditionnelle québécoise*. 34 pages.

Aucoin, Rachel. 2003. *Domino; Musique traditionnelle du Québec; Mélodies de l'album Pris au jeu*. Montréal : Productions Domino. 32 pages.

Barbeau, Charles Marius. 1920. *Veillées du bon vieux temps; à la bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919*. Montréal : G. Ducharme, libraire-éditeur.

Bégin, Carmelle. 1981. *La musique traditionnelle pour violon : Jean Carignan*. Ottawa : Musée national de l'homme. 146 pages.

Bégin, Carmelle. 1983. *La musique traditionnelle pour accordéon diatonique, Philippe Bruneau*. Ottawa : Musées nationaux du Canada. 158 pages.

Bégin, Carmelle. 1985. *Fiddle Music in the Ottawa Valley : Dawson Girwood*. Ottawa : Musée national de l'homme. 115 pages.

Boucher, J.A. 1933. *Le Répertoire du Violoneux; Clogs, Danses, Gigues, Valses; tels que joués par J.A. Boucher*. Éditeur inconnu. 32 pages.

Brody, David. 1983. *The Fiddler's Fakebook*. New York : Oak Publications. 301 pages.

Carlin, Richard. 1984. *The Master Collection of Dance Music for Violin*. Pacific, Missouri : Mel Bay Pubications. 189 pages.

Cataford-Grenier, Francine. 2002. *Alfred Montmarquette 1871-1944; transcriptions de pièces musicales traditionnelles du Québec*. Montréal : Association Québécoise des Loisirs Folkloriques. 109 pages.

Cuillerier, Yvon. 1992. *Joseph Allard; cinquante airs traditionnels pour violon*. Montréal : Association québécoise des loisirs folkloriques. 31 pages.

Forest, Richard. 1992. *Québec pur laine; musique traditionnelle*. St-Marc-sur-Richelieu : Québec Amérix.

Fortin, Christine. 1999. *Domino; Musique traditionnelle du Québec*. Montréal : Productions Domino. 28 pages.

Hart, Laurie et Greg Sandell. 2001. *Danse ce soir! Fiddle and Accordion Music of Quebec*. Pacific, Missouri : Mel Bay. 192 pages.

Hogan, Dorothée. 2001. *La grande ronde : recueil de musique traditionnelle du Québec*. Drummondville : Centre Mnémo. 147 pages.

Joyal, Jean-Pierre. 1994. *Danses d'ici; Musique traditionnelle du Québec*. Montréal : Association québécoise des loisirs folkloriques. 125 pages.

Kowalczyk, Bruno et Raymond Lambert. 2010. L'harmonica dans la musique traditionnelle québécoise : histoire, techniques, partitions, musiciens. Farmington, Maine : Franklin Printing. 312 pages.

Landry, Mario. 1998. *Hommage à Ti-Noir Joyal*. Montréal : Association québécoise des loisirs folkloriques. 25 pages.

Miskoe, Sylvia et Justine Paul. 1980. *Fiddle Tunes of Omer Marcoux*. Concord, New Hampshire : publication à compte d'auteur. 58 pages.

Ornstein, Lisa. 1985. « A Life of Music : History and Repertoire of Louis Boudreault, Traditional Fiddler from Chicoutimi, Quebec ». Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec. 301 pages.

Pelletier, Conrad. 1997. *Trésors du Québec en musique*. Montréal : Association des loisirs folkloriques.

Proulx, André. 1996. *Reels du Québec*. Mont St-Hilaire: Chant de mon pays. 48 pages.

Remon, Liette et Guy Bouchard. 1996. *Airs tordus du Québec*. Val-Bélair, Québec : Trente sous zéro. 51 pages.

Remon, Liette et Guy Bouchard. 1997. *Airs tordus du Québec, volume 2*. Val-Bélair, Québec : Trente sous zéro. 34 pages.

Songer, Susan et Clyde Curley. 1997. *The Portland Collection; Contra Dance Music in the Pacific Northwest*. Portland, Oregon : publication à compte d'auteur. 308 pages.

Songer, Susan et Clyde Curley. 2005. *The Portland Collection; Volume 2; Contra Dance Music in the Pacific Northwest*. Portland, Oregon : publication à compte d'auteur. 324 pages.

Welling, William B. 1974. *Welling's Hartford Tunebook; A Selection of 55 Fiddle Tunes from the United States and Canada*. Albany, New York : publication à compte d'auteur.

Whitcomb, Ed. 2000. (1ère édition en 1990). *Canadian Fiddle Music; Volume One; What is it? Who plays it? 444 Original Tunes by 114 Composers*. Pacific, Missouri : Mel Bay. 224 pages.

Whitcomb, Ed. 2001. *Canadian Fiddle Music; Volume II; What is it? Who plays it? 350 Original Tunes by 210 Composers*. Ottawa : publié à compte d'auteur. 181 pages.

Légende du tableau

- Auteur(s) de la collection : Cataford-G. = Cataford-Grenier; Kowalczyk &L. = Kowalczyk et Lambert; Remon & B. = Remon et Bouchard; Songer & C. = Songer et Curley.
- PAR = Pièce asymétrique redressée ou corrigée.
- PA = Pièce asymétrique.
- Tonalité : D = ré majeur; C = Do majeur; G = Sol majeur; A = La majeur; F = Fa majeur; Bm = Si mineur; etc.
- Mode : maj = majeur; mm- = majeur avec modulation dans le même ton en mode mineur dans l'autre section; mrm = majeur avec modulation dans un ton relatif majeur dans l'autre section; mr- = majeur avec modulation dans un ton relatif mineur dans l'autre section; msd = majeur avec modulation sur le second degré dans l'autre section; myx = myxolydien.
- Origine : an = anglaise; ce = continentale européenne; co = composition d'un musicien québécois; ec = écossaise; fr = française; ir = irlandaise; nd = non déterminé; us = américaine.
- Genre du titre : cg = danse de figure générale; ch = chanson; cs = danse de figure spécifique; nd = non-déterminé; ps = pièce spécifique; tp = type de pièce.
- Qualificatif du titre : ab = absence de qualificatif; ls = référence à un lieu spécifique; mg = référence à un métier; pa = référence à un évènement ou un moment non-spécifique; pg = référence à une personne en particulier; qb = qualificatif animal, nourriture ou objet; qc = qualificatif collectif; rm = référence musicale.
- Formes : 6/8j = 6/8 à l'irlandaise; 6/8q = 6/8 de quadrille; 6/8m = marche en 6/8; nd=non-déterminé.

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Arcand	2007	Américain, reel		Joseph Allard		17			D	maj	nd	tp	qc	reel	reel
Arcand	2007	Beauharnois, Quadrille de		Joseph Allard		16			C	maj	ir	cg	ls	nd	6/8j
Arcand	2007	Beloeil, reel de		Edouard Picard		27			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Arcand	2007	Bergeville, reel		Adélard Thomassin		18			D	maj	co	tp	ls	reel	galope
Arcand	2007	Bernadette, valse		Marcel Messervier		20			D/G	mrm	co	tp	pg	valse	valse
Arcand	2007	Bonhomme, reel du		Adélard Thomassin		19			A/D	mrm	co	tp	pg	reel	galope
Arcand	2007	Boucherville, Reel de		A. Montmarquette		3			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Arcand	2007	Bruce, reel à		Sabin Jacques		10			D	maj	co	tp	pg	reel	reel
Arcand	2007	Cédulie, reel à		Louis Boudreault		14			F	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Arcand	2007	Chinoise, Polka		A. Montmarquette		8			D/A	mrm	co	tp	qc	polka	galope
Arcand	2007	Dédicado à Joe		Martin Racine		4			Bm/D	mr-	co	nd	pg	nd	galope
Arcand	2007	Éclusier, 6/8 de l'		Sabin Jacques		31			A/D	mrm	co	tp	mg	6/8	6/8j
Arcand	2007	Famille Pigeon, répertoire		Frères Pigeon		22			Bm/D	mr-	nd	nd	pg	nd	galope
Arcand	2007	G. Lajoie, répertoire		Gérard Lajoie		23			A/D	mrm	nd	nd	pg	nd	galope
Arcand	2007	Gilles Laprise, hommage à		Philippe Bruneau		28			D	maj	co	nd	pg	nd	reel
Arcand	2007	Gueussinette, La		Stephen Jones		6			Bm	min	co	nd	pg	nd	valse
Arcand	2007	Indien, reel				15			G/C	mrm	nd	tp	qc	reel	reel-r.simple
Arcand	2007	Lachine, 6/8 de		Sabin Jacques		30			D	maj	co	tp	ls	6/8	6/8j
Arcand	2007	Nord, Reel du		A. Montmarquette		12			Bm/D	mr-	nd	tp	ls	reel	reel
Arcand	2007	Pariseau, Clog		A. Montmarquette		9			Bm/D	mr-	nd	tp	pg	clog	galope
Arcand	2007	Philippe Bruneau, hommage à		Lorenzo Picard		26			D	maj	co	nd	pg	nd	reel-r.simple
Arcand	2007	Pionniers, galope des		Willie Ringuette		25			D	maj	nd	tp	mg	galope	galope
Arcand	2007	Quadrille, partie de				13			F	maj	nd	cg	ab	nd	6/8q
Arcand	2007	Rapides, '6/8 des		Sabin Jacques		29			D	maj	co	tp	ls	6/8	6/8q
Arcand	2007	St-Michel, reel				24			G/D	mrm	nd	tp	ls	reel	reel
Arcand	2007	Terrebonne, reel de		A. Montmarquette		11			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Arcand	2007	Ti-minous, reel des		Marcel Messervier		5			D	maj	co	tp	qb	reel	galope
Arcand	2007	Valleyfield, Reel de		A. Montmarquette		7			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Arcand	2007	Voyage, Le		Éric St-Pierre		32			Amyx	myx	co	nd	pa	nd	reel
Aucoin	2003	Air trompeur, un		Richard Forest		6			D/G	mrm	co	nd	qc	nd	reel
Aucoin	2003	Bifidus		Richard Forest		18			A	maj	co	nd	qb	nd	7/8
Aucoin	2003	Bobettes, gigue des		Richard Forest		9			F#m	min	co	tp	qb	gigue	9/8
Aucoin	2003	Bonheur au quotidien		Jean Duval		20			G	maj	co	nd	pa	nd	marche
Aucoin	2003	Capuchons, gigue des		Joseph Allard		27			D	maj	nd	tp	qb	gigue	6/8j
Aucoin	2003	Castors, valse des		Richard Forest		14			D	maj	co	tp	qb	valse	valse
Aucoin	2003	Cerfs-Volants, valse des		Mario Loiselle		8			Bm	min	co	tp	qb	valse	valse

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Aucoin	2003	Château, reel du		Sabin Jacques		11			D	maj	co	tp	ls	reel	reel
Aucoin	2003	Cordonnier, reel du		Louis Beaudoin		17			D	maj	nd	tp	mg	reel	reel-r.simple
Aucoin	2003	Départ pour l'école		Richard Forest		23			AGBm	msd	co	nd	ls	nd	reel
Aucoin	2003	Éboulements, reel des	Sheep shanks	Jos Bouchard		31			A	maj	ec	tp	ls	reel	reel
Aucoin	2003	Evit Gabriel		Daniel Thonon		25			Em	min	co	tp	pg	nd	reel
Aucoin	2003	Gigosérum bulgaricus		Richard Forest		19			F#m/A	mr-	co	nd	qb	nd	7/8
Aucoin	2003	Jammé sur la 40		Richard Forest		22			C/G	mrm	co	nd	ls	nd	reel
Aucoin	2003	Lac St-Charles, galope du	Leventine's barrel	Jos Bouchard		29			D	maj	us	tp	ls	galope	reel
Aucoin	2003	Nous arrivons dans nos cantons		Étienne Bouchard		12			D	maj	nd	ch	ls	nd	valse-clog
Aucoin	2003	Obstineux, L'		Jean Duval		21			D	maj	co	nd	qc	nd	reel
Aucoin	2003	Paroissiens, gigue des		Joseph Allard		26			D	maj	nd	tp	mg	gigue	6/8j
Aucoin	2003	Plombier, marche du		Richard Forest		15			Bm	min	co	tp	mg	marche	6/8j
Aucoin	2003	Polo, reel à		Richard Forest		5			Em/A		co	tp	pg	reel	reel
Aucoin	2003	Poulie, reel de la		Richard Forest		4			A/E	mrm	co	tp	qb	reel	reel
Aucoin	2003	Quatre patates, reel des		Richard Forest		3			D	maj	co	tp	qb	reel	reel
Aucoin	2003	Releveur, Le		Richard Forest		7			Bm/D	mr-	co	nd	mg	nd	reel
Aucoin	2003	Roch Proulx, hommage à		Marcel Messervier		16			G	maj	co	nd	pg	nd	reel-r.simple
Aucoin	2003	Ste-Blandine, reel de		Isidore Soucy		28			G	maj	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Aucoin	2003	Thenfant, reel à		Joseph Allard		30			F	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Barbeau	1920	Aveugle, gigue de l'		C. Dagenais	36	88		1	E	maj	co	tp	mg	gigue	reel
Barbeau	1920	Dames, cotillon des		Arsène Jarry	34	86		1	Bb/Eb	mrm	nd	cg	pg	cotilon	6/8q
Barbeau	1920	Disputeuse, La	Arkansas traveller	Ménard Bougie	43	93		1	D	maj	us	ps	qc	nd	galope
Barbeau	1920	Moneymusk, Le		Ménard Bougie	38	90		1	A	maj	ec	ps	ab	ND	reel
Barbeau	1920	Père Jarry, cotillon du		Arsène Jarry	35	88			G/D	mrm	nd	cg	pg	cotilon	6/8q
Barbeau	1920	Quatre, reel à		Ménard Bougie		89		1	G	maj	nd	cs	ab	reel	reel
Barbeau	1920	Rêve du diable, le		Ménard Bougie	40	91		1	A	maj	ec	ps	ab	nd	reel
Barbeau	1920	Simple, gigue	Bunch of keys	Fr.-Xavier Baulne	39	90		1	Gmyx	myx	ec	tp	ab	gigue	reel
Barbeau	1920	Simple, gigue		Ménard Bougie	41	92			G	maj	nd	tp	ab	gigue	reel
Barbeau	1920	St. Albans jig		Ménard Bougie	42	92		1	G	maj	nd	tp	ls	gigue	reel
Bégin	1981	Alouette, reel		Jean Carignan	60	73			G	maj	nd	tp	qb	reel	reel
Bégin	1981	Aveugle, reel de l'		Jean Carignan	15	32			D	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Bégin	1981	Boudreau, reel		Jean Carignan	40	55			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Bégin	1981	Canadien, reel	Bellechasse, reel de	Jean Carignan	18	36			D	maj	nd	tp	qc	reel	reel
Bégin	1981	Caribou no.1, reel du		Jean Carignan	34	51			G	maj	nd	tp	qb	reel	reel
Bégin	1981	Caribou no.2, reel du		Jean Carignan	35	51			D	maj	nd	tp	qb	reel	galope
Bégin	1981	Cinq Jumelles, reel des		JO LaMadeleine	42	58			D	maj	co	tp	pg	reel	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Bégin	1981	Cordonnier, reel du		Jean Carignan	1	19			Gmyx	myx	nd	tp	mg	reel	reel
Bégin	1981	Cotillon à huit		Jean Carignan	87	93			D	maj	nd	cg	ab	cotillon	6/8q
Bégin	1981	Cultivateur, reel du	Constitution hornpipe	Jean Carignan	43	59			C	maj	us	tp	mg	reel	reel
Bégin	1981	Fa, reel en		Jean Carignan	39	54			F	maj	nd	tp	rm	reel	reel
Bégin	1981	Flûte magique		Jean Carignan	30	47			F	maj	nd	nd	rm	nd	galope
Bégin	1981	Forgeron, reel du		Jean Carignan	41	55		1	A	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Bégin	1981	Goglu, reel du	Lassell's hornpipe	Joseph Allard	32	49			D	maj	an	tp	qb	reel	reel
Bégin	1981	La mineur, reel en		Jean Carignan	20	38			Am	min	nd	tp	rm	reel	reel
Bégin	1981	Lachine, marche de		Jean Carignan	93	101			G	maj	nd	tp	ls	marche	marche
Bégin	1981	Lancier, 5e partie du		Jean Carignan	88	96			C	maj	nd	cg	ab	nd	galope
Bégin	1981	Libération, reel de la		Jean Carignan	37	53			G	maj	nd	tp	pa	reel	reel
Bégin	1981	Mont-Gabriel, reel		Jean Carignan	46	61			F/C	mrm	nd	tp	ls	reel	galope
Bégin	1981	Paul Charlebois, reel de		Jean Carignan	16	33			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel-r.simple
Bégin	1981	Pêcheur, reel du	Democratic rage hpe	Jean Carignan	3	20			Bb	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Bégin	1981	Pendu, reel du		Jean Carignan	7	23		1	A	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Bégin	1981	Pit Bélisle, reel de		Jean Carignan	12	28			F	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Bégin	1981	Pius Boudreau, reel de	Braes of Mar	Jean Carignan	47	62		1	D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Bégin	1981	Pointe-au-Pic, reel de	Four Little Blackberries	Jean Carignan	33	50			D/Bm	mr-	us	tp	ls	reel	reel
Bégin	1981	Polo, marche		Jean Carignan	92	100			Bb	maj	nd	tp	pg	marche	marche
Bégin	1981	Portneuf, reel de		Jean Carignan	31	48			A/E	mrm	nd	tp	ls	reel	galope
Bégin	1981	Poteau blanc, reel du	Habitants, reel des	Joseph Allard	6	22			Amyx	myx	ec	tp	qb	reel	reel
Bégin	1981	Ronfleuse, La	Grande gigue simple	Jean Carignan	100	109		1	D	maj	nd	ps	ab	nd	r. à 3 temps
Bégin	1981	Rossignol, Le	Carillon, reel de	Jean Carignan	36	52			D	maj	nd	nd	qb	nd	reel
Bégin	1981	Sans nom en ré no.1, gigue		Jean Carignan	81	89			D	maj	nd	tp	rm	gigue	6/8q
Bégin	1981	Sans nom en ré no.1, reel		Jean Carignan	49	64			D	maj	nd	tp	rm	reel	reel-r.simple
Bégin	1981	Sans nom en ré no.2, gigue		Jean Carignan	82	89			D/A	mrm	nd	tp	rm	gigue	6/8q
Bégin	1981	Sans nom en ré no.2, reel		Jean Carignan	50	64			D	maj	nd	tp	rm	reel	galope
Bégin	1981	Sans nom en sol, marche		Jean Carignan	89	97			G	maj	nd	tp	rm	marche	marche
Bégin	1981	Sans nom en sol, quadrille		Jean Carignan	90	98		1	G	maj	nd	cg	rm	nd	galope
Bégin	1981	Semeur, reel du		Joseph Allard	8	24			D	maj	nd	tp	mg	reel	galope
Bégin	1981	Sheep shanks		Jean Carignan	24	42		1	A	maj	ec	nd	qb	nd	reel
Bégin	1981	Sherbrooke, Reel de	London Hpe	Jean Carignan	2	19			G/D	mrm	an	tp	ls	reel	hornpipe
Bégin	1981	Sol no.1, reel en		Jean Carignan	45	60			G	maj	nd	tp	rm	reel	galope
Bégin	1981	Sol no.2, reel en		Jean Carignan	21	38			G	maj	nd	tp	rm	reel	reel-r.simple
Bégin	1981	Sol no.3, reel en		Jean Carignan	48	63			G	maj	nd	tp	rm	reel	galope
Bégin	1981	Sol no.4, reel en		Jean Carignan	19	37			G	maj	nd	tp	rm	reel	reel-r.simple

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Bégin	1981	Star Polka		Jean Carignan	95	103			C	maj	nd	tp	qb	polka	galope
Bégin	1981	Tenfant Allard, Gigue de		Jean Carignan	83	90			G	maj	nd	tp	pg	gigue	6/8q
Bégin	1981	Valse-clog no.1		Jean Carignan	97	106			A	maj	nd	tp	ab	valse-clog	valse-clog
Bégin	1981	Valse-clog no.2		Jean Carignan	98	107			D	maj	nd	tp	ab	valse-clog	valse-clog
Bégin	1981	Violon accordé comme viole		Jean Carignan	17	34		1	A	maj	nd	ps	ab	nd	reel-r.simple
Bégin	1981	Voyageur, reel du	Miss Hogan's reel	Jean Carignan	38	53			C	maj	ir	tp	mg	reel	reel
Bégin	1981	Voyageur, reel du	Miss Hogan's reel	Jean Carignan	43	59			C	maj	ir	tp	mg	reel	reel
Bégin	1983	Alfred Couillard, hommage à		Philippe Bruneau	69	98			C	maj	co	nd	pg	nd	6/8q
Bégin	1983	A. Montmarquette, hommage à		Philippe Bruneau	73	102			A	maj	co	nd	pg	nd	valse
Bégin	1983	Antoinette, reel		Jos Bouchard	32	48			D	maj	co	tp	qb	nd	galope
Bégin	1983	A. Labrecque no.1, hommage à		Philippe Bruneau	78	108			A/D	mrm	co	nd	pg	nd	reel
Bégin	1983	A. Labrecque no.2, hommage à		Philippe Bruneau	78	109			G/D	mrm	co	nd	pg	nd	reel
Bégin	1983	Armandine, valse		Fortunat Malouin	17	30			C/F	mrm	co	tp	pg	valse	valse
Bégin	1983	Bardasse, Hommage à la		Philippe Bruneau	77	107			C/G/F	mrm	co	nd	pg	nd	6/8q
Bégin	1983	Bas St-Laurent, galope du		Philippe Bruneau	76	106			D	maj	nd	tp	ls	galope	galope
Bégin	1983	Beaulieu, galope	Faubourg, reel du	Philippe Bruneau	62	86			G/D	mrm	nd	tp	pg	galope	galope
Bégin	1983	Beaulieu, reel de L.		Philippe Bruneau	60	83			D	maj	nd	tp	pg	reel	galope
Bégin	1983	Bouchard, galope de J.		Philippe Bruneau	44	66			C/F	mrm	nd	tp	pg	galope	galope
Bégin	1983	Bouchard, galope de J.		Philippe Bruneau	46	68			D	maj	nd	tp	pg	galope	galope
Bégin	1983	Bouchard, pièce de J.	Béatrice, reel	Philippe Bruneau	38	57			Am/C	mr-	nd	nd	pg	nd	reel
Bégin	1983	Bouchard, Quadrille 2e p.		Philippe Bruneau	31	47			D	maj	nd	cg	pg	nd	6/8q
Bégin	1983	Brandy, Le		Philippe Bruneau	30	46			D	maj	nd	cs	ab	brandy	r. à 3 temps
Bégin	1983	Bruneau père, reel de M.		Philippe Bruneau	51	73			D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Bégin	1983	Carmelle Bégin, hommage à		Philippe Bruneau	80	112			D	maj	co	nd	pg	nd	valse
Bégin	1983	Champagne, Clog de		Philippe Bruneau	1	13			D	maj	nd	tp	pg	clog	clog
Bégin	1983	Charbonneau, reel à		Philippe Bruneau	45	67			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Bégin	1983	Clarisse, Valse		Philippe Bruneau	15	28			D	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Bégin	1983	Collégiens, Marche des		Philippe Bruneau	7	19			C	maj	nd	tp	mg	marche	marche
Bégin	1983	Compagne, valse Ma		Philippe Bruneau	16	29			D	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Bégin	1983	Contredanse, La		Philippe Bruneau	50	72			D	maj	nd	cs	ab	nd	galope
Bégin	1983	Côteaux, valse-clog des		Philippe Bruneau	13	26			D	maj	nd	tp	ls	valse-clog	valse-clog
Bégin	1983	Côteaux, valse-clog des	Côteaux, valse des	Philippe Bruneau	14	27			D	maj	nd	tp	ls	valse-clog	valse-clog
Bégin	1983	Desjarlis Jig Medley		Philippe Bruneau	27	43			F	maj	cd	tp	pg	jig	6/8j
Bégin	1983	Dorothy Hogan, hommage à		Philippe Bruneau	83	116			Bm	min	co	nd	pg	nd	valse-clog
Bégin	1983	Écureuils, polka des		Philippe Bruneau	53	75			G	maj	nd	tp	qb	polka	galope
Bégin	1983	Éritage, hommage au groupe		Philippe Bruneau	85	120			C/F	mrm	co	nd	pg	nd	galope

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Bégin	1983	Festival, reel du		Philippe Bruneau	41	62			D	maj	nd	tp	pa	reel	reel-r.simple
Bégin	1983	Gaspé, reel de		Philippe Bruneau	58	81			D/A	mrm	nd	tp	ls	reel	galope
Bégin	1983	Jean Guinod, hommage à		Philippe Bruneau	84	118			G/D	mrm	co	nd	pg	nd	valse
Bégin	1983	Jimmy's favorite jig		Philippe Bruneau	26	42			G	maj	cd	tp	pg	jig	6/8j
Bégin	1983	Jos Bouchard, Hommage à		Philippe Bruneau	72	101			D/Bm	mr-	co	nd	pg	nd	6/8q
Bégin	1983	L. Simard, Galope de		Philippe Bruneau	33	50			G/C	mrm	nd	tp	pg	galope	galope
Bégin	1983	Lancier français, 3e partie du		Philippe Bruneau	21	36			C	maj	nd	cg	qc	nd	6/8q
Bégin	1983	Lancier, 5e partie du	Montmarquette,Marche	Philippe Bruneau	64	90			C	maj	nd	cg	ab	nd	galope
Bégin	1983	Lancier, partie		Philippe Bruneau	29	45			Am/CF	mr-	nd	cg	ab	nd	6/8q
Bégin	1983	Lancier, partie de		Philippe Bruneau	24	39			C	maj	nd	cg	ab	nd	6/8q
Bégin	1983	Loretteville, quadrille de no.1		Philippe Bruneau	65	91			C	maj	nd	cg	ls	nd	galope
Bégin	1983	Loretteville, quadrille de no.2		Philippe Bruneau	66	91			C	maj	nd	cg	ls	nd	galope
Bégin	1983	Loretteville, quadrille de no.3		Philippe Bruneau	67	94			D	maj	nd	cg	ls	nd	galope
Bégin	1983	Marcel Lecours, hommage à		Philippe Bruneau	70	99			F	maj	co	nd	pg	nd	reel
Bégin	1983	Marcel Messervier, hommage à		Philippe Bruneau	74	104			G	maj	co	nd	pg	nd	galope
Bégin	1983	Marie-France, valse-clog		Philippe Bruneau	82	115			D	maj	nd	tp	pg	valse-clog	valse-clog
Bégin	1983	Michel St-Louis, Hommage à		Philippe Bruneau	79	110			G	maj	co	nd	pg	nd	galope
Bégin	1983	Nations, valse des		Philippe Bruneau	18	31			D	maj	nd	tp	qc	valse	valse
Bégin	1983	Noces d'or, reel des	Sorel, reel de	Philippe Bruneau	5	17			D	maj	nd	tp	pa	reel	reel
Bégin	1983	Oh!Gee!		Philippe Bruneau	42	64			G/Em	mr-	nd	nd	qc	nd	reel
Bégin	1983	Prince Charles		Philippe Bruneau	35	53			G/C	mrm	nd	nd	pg	nd	reel-r.simple
Bégin	1983	Pyrénées, valse-clog des	Pyrénées, valse des	Philippe Bruneau	19	33			D	maj	nd	tp	ls	valse-clog	valse-clog
Bégin	1983	Québec, quadrille de 5e partie	Canadien, Quadrille, 5	Philippe Bruneau	39	58			F	maj	nd	cg	ls	nd	galope
Bégin	1983	Queues de lapins, reel des		Philippe Bruneau	71	100			D	maj	nd	tp	qb	reel	reel
Bégin	1983	Raquetteurs, marche des		Philippe Bruneau	8	20			D	maj	nd	tp	mg	marche	6/8m
Bégin	1983	Ré, reel en	Nadeau, clog à	Philippe Bruneau	3	15			D	maj	nd	tp	rm	reel	reel
Bégin	1983	Rimouski, reel de		Philippe Bruneau	40	60			G/C	mrm	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Bégin	1983	Roses, valse des		Philippe Bruneau	9	22			D	maj	nd	tp	qb	valse	valse
Bégin	1983	Sans nom en do no. 1, Galope		Philippe Bruneau	34	52			C	maj	nd	tp	rm	galope	galope
Bégin	1983	Sans nom en do, galope		Philippe Bruneau	63	88			C	maj	nd	tp	rm	galope	galope
Bégin	1983	Sans nom en do, reel		Philippe Bruneau	37	56			C	maj	nd	tp	rm	reel	galope
Bégin	1983	Sans nom en ré, reel	Maid behind the bar	Philippe Bruneau	43	65			D	maj	ir	tp	rm	reel	reel
Bégin	1983	Sans nom en sol, marche	Red Wings	Philippe Bruneau	6	18			G	maj	us	tp	rm	marche	marche
Bégin	1983	Sans nom en sol, reel		Philippe Bruneau	36	54			G	maj	nd	tp	rm	reel	reel
Bégin	1983	Sans nom en sol, reel		Philippe Bruneau	52	74			G	maj	nd	tp	rm	reel	reel
Bégin	1983	Sans nom, Galope	La Belle Canadienne	Philippe Bruneau	25	40			F/C	mrm	nd	tp	ab	galope	galope

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Bégin	1983	Sans nom, gigue		Philippe Bruneau	54	76			G	maj	nd	tp	ab	gigue	reel
Bégin	1983	Sans nom, polka		Philippe Bruneau	68	96			D	maj	nd	tp	ab	polka	galope
Bégin	1983	Sans nom, reel gigué		Philippe Bruneau	55	77			G	maj	nd	tp	ab	reel	reel
Bégin	1983	Sans-nom en do no. 1, 6/8		Philippe Bruneau	22	37			C/F	mrm	nd	tp	rm	6/8	6/8q
Bégin	1983	Sans-nom en do no.2 , 6/8		Philippe Bruneau	28	44			C	maj	nd	tp	ab	6/8	6/8j
Bégin	1983	Sans-nom en ré, 6/8		Philippe Bruneau	23	38			D	maj	nd	tp	rm	6/8	6/8q
Bégin	1983	Saut du lapin, Le		Philippe Bruneau	56	78			F	maj	nd	nd	qb	nd	galope
Bégin	1983	Soucy, Medley de reel de, no.1		Philippe Bruneau	47	69			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Bégin	1983	Soucy, Medley de reel de, no.2		Philippe Bruneau	48	70			C	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Bégin	1983	Soucy, Medley de reel de, no.3	Jubilé, reel du	Philippe Bruneau	49	70			F	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Bégin	1983	St-Antoine, reel		Philippe Bruneau	57	79			G	maj	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Bégin	1983	St-Jean, Marche		Philippe Bruneau	2	14			D	maj	nd	tp	pg	marche	6/8m
Bégin	1983	St-Laurent, Marche du		Philippe Bruneau	4	16			D	maj	nd	tp	ls	marche	marche
Bégin	1983	Théodore Duguay, valse de		Philippe Bruneau	20	34			D	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Bégin	1983	Valses-Clogs, suite de	Bonnie Braes	Philippe Bruneau	12	25			D	maj	ec	tp	ab	valse-clog	valse-clog
Bégin	1983	Valses-Clogs, suite de	Guilmette, valse-clog	Philippe Bruneau	11	24			Bm/D	mr-	nd	tp	ab	valse-clog	valse-clog
Bégin	1983	Varsovienne, La		Philippe Bruneau	10	23			C	maj	ce	ps	ab	nd	valse
Bégin	1983	Victory Breakdown	Great Eastern, The	Philippe Bruneau	61	85			D	maj	us	tp	pa	breakdown	reel
Bégin	1983	Vingt-quatre juin, Le		Philippe Bruneau	81	113			A/Am	mm-	co	nd	pa	nd	galope
Bégin	1983	Yvan Brault, hommage à		Philippe Bruneau	75	105			A	maj	co	nd	pg	nd	reel
Bégin	1985	Blind Man's reel	Aveugle, reel de l'	Dawson Girwood	51	60			D	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Bégin	1985	Bouchard, reel de Jos	Béatrice, reel	Dawson Girwood	60	69			Am/C	mr-	ce	tp	pg	reel	reel
Bégin	1985	Canadienne, La	Cuckoo hornpipe	Dawson Girwood	56	65			G	maj	ir	nd	qc	nd	reel
Bégin	1985	Chantiers, reel des	Ned Kendall's hpe	Dawson Girwood	68	78			D	maj	us	tp	ls	reel	reel
Bégin	1985	Indian reel	Indien, quadrille de l'	Dawson Girwood	52	61			G/C	mrm	nd	tp	mg	reel	reel
Bégin	1985	Lancier, 5e partie du	Montmarquette,Marche	Dawson Girwood	58	67			C	maj	nd	cg	ab	nd	galope
Bégin	1985	Madame Renaud, reel de	Bob of Fettercairn	Dawson Girwood	57	66			G	maj	ec	tp	pg	reel	reel
Bégin	1985	Malbaie, galope de la	Republican spirit	Dawson Girwood	38	50			D	maj	us	tp	ls	galope	reel
Bégin	1985	Oiseaux, reel des	Réveil de Lili, le	Dawson Girwood	64	73			DDmA	mm-	nd	tp	qb	reel	reel
Bégin	1985	Quadrille, partie de		Dawson Girwood	3	17			C	maj	nd	cg	ab	nd	6/8q
Bégin	1985	Quadrille, partie de		Dawson Girwood	33	46			C	maj	nd	cg	ab	nd	6/8q
Bégin	1985	Quadrille, partie de		Dawson Girwood	43	53			D	maj	nd	cg	ab	nd	6/8q
Bégin	1985	Ronfleuse Gobeil, La		Dawson Girwood	49	58			D	maj	nd	ps	pg	nd	reel-r.simple
Bégin	1985	St-Antoine, reel		Dawson Girwood	59	68			A	maj	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Bégin	1985	Ste-Anne, reel de		Dawson Girwood	48	57			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Bégin	1985	Tuque bleue, reel de la	Blue garters, the	Dawson Girwood	9	22			F	maj	ir	tp	qb	reel	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Bégin	1985	Waltz-clog	Lacroix, valse-clog de	Dawson Girwood	55	64			D	maj	ec	tp	ab	valse-clog	valse-clog
Bégin	1985	Waltz-clog	Durette, valse-clog de	Dawson Girwood	54	63			Bm/D	mr-	nd	tp	ab	valse-clog	valse-clog
Boucher	1933	65e Régiment (Le)		J.-A. Boucher	30	11		1	G/C	mrm	nd	nd	pg	nd	marche
Boucher	1933	Acrobate (L')	Ti-Jules, quadrille à, p6	J.-A. Boucher	38	13			G	maj	nd	nd	mg	nd	reel simple
Boucher	1933	Amours (Mes)		J.-A. Boucher	99	29			D/F		nd	nd	qc	nd	reel simple
Boucher	1933	Armandine (L')		J.-A. Boucher	45	16			C	maj	co	nd	pg	nd	valse
Boucher	1933	Baie des Sables	Winter nightSchottische	J.-A. Boucher	100	30		1	Bb	maj	an	nd	ls	nd	reel
Boucher	1933	Barbiers (Valse des)		J.-A. Boucher	46	16		1	F	maj	nd	tp	mg	valse	valse
Boucher	1933	Beaux Yeux (Reel des)	Triomphe, Le	J.-A. Boucher	97	29		1	G	maj	nd	tp	qb	reel	reel simple
Boucher	1933	Belle Canadienne (La)	Sans nom, galope	J.-A. Boucher	18	7			F/Bb	mrm	nd	nd	qc	nd	reel simple
Boucher	1933	Bergers (Marche des)		J.-A. Boucher	64	21			D	maj	nd	tp	mg	marche	6/8m
Boucher	1933	Bois Francs (Les)		J.-A. Boucher	106	31			G	maj	nd	nd	ls	nd	reel simple
Boucher	1933	Boulangers (Reel des)	Déshabille-toi	J.-A. Boucher	15	6			G	maj	nd	tp	mg	reel	reel simple
Boucher	1933	Brandy		J.-A. Boucher	87	26		1	G	maj	nd	cs	ab	brandy	r. à 3 temps
Boucher	1933	Canada (Reel du)		J.-A. Boucher	65	21		1	G	maj	nd	tp	ls	reel	reel simple
Boucher	1933	Charlotte (Reel)	Laurentides, Quadr. p4	J.-A. Boucher	50	17			D	maj	nd	tp	pg	reel	reel simple
Boucher	1933	Chasseurs (Les)	Home Sweet home	J.-A. Boucher	107	31			G	maj	us	nd	mg	nd	reel
Boucher	1933	Chemin de Cork (Le)	Top of Cork road	J.-A. Boucher	19	7			D	maj	ir	nd	ls	nd	6/8j
Boucher	1933	Chômage (Reel du)	Peuple, quadr. du, p5	J.-A. Boucher	55	19		1	G	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Boucher	1933	Clochettes (Les)	Canadien, quadr. p3	J.-A. Boucher	86	26		1	D	maj	nd	nd	qb	nd	menuet
Boucher	1933	Clog	Silver star hornpipe	J.-A. Boucher	8	3		1	Bb	maj	an	tp	ab	clog	clog
Boucher	1933	Clog		J.-A. Boucher	67	22		1	A	maj	nd	tp	ab	clog	clog
Boucher	1933	Clog		J.-A. Boucher	71	23			C	maj	nd	tp	ab	clog	clog
Boucher	1933	Clog	Fred Wilson's hpe	J.-A. Boucher	13	6		1	F	maj	us	tp	ab	clog	clog
Boucher	1933	Clog (Set américain)	Virginia hornpipe	J.-A. Boucher	7	3		1	F	maj	ir	tp	ab	clog	clog
Boucher	1933	Commères (Reel des)		J.-A. Boucher	52	18			F	maj	nd	tp	mg	reel	reel simple
Boucher	1933	Confitures (Les)		J.-A. Boucher	75	24		1	G/D	mrm	nd	nd	qb	nd	menuet-gal.
Boucher	1933	Contretemps Valse		J.-A. Boucher	56	19			F	maj	nd	tp	rm	valse	valse
Boucher	1933	Cotillon		J.-A. Boucher	111	32		1	D	maj	nd	cg	ab	cotillon	reel simple
Boucher	1933	Couturiers (Reel des)		J.-A. Boucher	49	17			G	maj	nd	tp	mg	reel	reel simple
Boucher	1933	Crème de Menthe	Democratic Rage hpe	J.-A. Boucher	23	8			Bb	maj	us	nd	qb	nd	reel
Boucher	1933	Cuisinier (Le)		J.-A. Boucher	70	22		1	G	maj	nd	nd	mg	nd	reel simple
Boucher	1933	Desbiens (Reel)		J.-A. Boucher	59	20			F/Bb	mrm	nd	tp	pg	reel	reel simple
Boucher	1933	Discussion (La)		J.-A. Boucher	2	2			D	maj	nd	nd	qc	nd	reel simple
Boucher	1933	Double Gigue		J.-A. Boucher	103	30		1	G	maj	nd	tp	ab	gigue	reel
Boucher	1933	Double, gigue		J.-A. Boucher	113	32		1	A	maj	nd	tp	ab	gigue	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Boucher	1933	Élie Le Jeune		J.-A. Boucher	31	12			F	maj	nd	nd	pg	nd	reel simple
Boucher	1933	Fermière (Reel La)	St-Paul-l'Ermite, reel	J.-A. Boucher	12	5		1	G	maj	nd	tp	mg	reel	reel simple
Boucher	1933	Fleurs (Valse des)		J.-A. Boucher	43	15		1	D	maj	nd	tp	qb	valse	valse
Boucher	1933	Fling		J.-A. Boucher	42	14		1	C	maj	nd	tp	ab	fling	clog
Boucher	1933	Forgerons (Les)	Québec, quadr. partie 1	J.-A. Boucher	102	30			G	maj	nd	nd	mg	nd	reel simple
Boucher	1933	Forteresse (Reel)	Sultan Polka	J.-A. Boucher	53	18			D	maj	ce	tp	ls	reel	reel simple
Boucher	1933	Galopade		J.-A. Boucher	101	30			G	maj	nd	tp	ab	galope	reel
Boucher	1933	Gigue Simple	Grande gigue simple, la	J.-A. Boucher	10	4		1	D	maj	nd	tp	ab	gigue	r. à 3 temps
Boucher	1933	Grison (Reel du)	Flop-eared mule	J.-A. Boucher	60	20			G	maj	us	tp	qb	reel	reel simple
Boucher	1933	Hirondelles (Reel des)	Farewell to whisky	J.-A. Boucher	74	23		1	G	maj	ec	tp	qb	reel	reel simple
Boucher	1933	Isle de Melba		J.-A. Boucher	89	27			D	maj	nd	nd	ls	nd	reel simple
Boucher	1933	Italienne (L')	Bristol Hornpipe	J.-A. Boucher	72	23			A	maj	an	nd	qc	nd	reel
Boucher	1933	Journaliers (Les)		J.-A. Boucher	37	13		1	A	maj	nd	nd	mg	nd	menuet-gal.
Boucher	1933	Kinlock	Mucking of Geordie's B	J.-A. Boucher	36	13			D	maj	ec	nd	ls	nd	reel simple
Boucher	1933	Kitty Valse		J.-A. Boucher	48	17			A	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Boucher	1933	Lancier d'Émilie (Le)		J.-A. Boucher	28	10			A	maj	nd	cg	pg	nd	reel
Boucher	1933	Lièvres (Reel des)	Londonderry Champion	J.-A. Boucher	27	10		1	D	maj	an	tp	qb	reel	reel
Boucher	1933	MacLeod (Reel)	Miss McLeod reel	J.-A. Boucher	76	24			G	maj	ec	tp	pg	reel	reel
Boucher	1933	Marcel (Reel)		J.-A. Boucher	77	24		1	G	maj	nd	tp	pg	reel	menuet-gal.
Boucher	1933	Marche, En Avant		J.-A. Boucher	25	9			D	maj	nd	tp	qc	marche	6/8m
Boucher	1933	Matelot (Reel)	Sauvagesse, La	J.-A. Boucher	39	14		1	A	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Boucher	1933	Medley de Clogs	Belfast, rights of man	J.-A. Boucher	5	3			D/Bm	mr-	an	tp	ab	clog	clog
Boucher	1933	Medley de Clogs	Jimmy Linn, Champion, Lockers', Acrobats', Centennial, Autograph	J.-A. Boucher	17	7			Bb	maj	us	tp	ab	clog	clog
Boucher	1933	Ménétriers (Reel des)		J.-A. Boucher	40	14		1	D	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Boucher	1933	Merle (Le)		J.-A. Boucher	20	8		1	F/Bb	mrm	nd	nd	qb	nd	6/8q
Boucher	1933	Midinettes (Les)	St-Antoine, reel de	J.-A. Boucher	24	9		1	A	maj	nd	nd	mg	nd	reel
Boucher	1933	Mille Isles (Reel des)		J.-A. Boucher	68	22		1	D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Boucher	1933	Mineurs (Reel des)	Matane, quadr. de, p2	J.-A. Boucher	54	18			D	maj	nd	tp	mg	reel	reel simple
Boucher	1933	Money Musk	Monymusk	J.-A. Boucher	34	12			A	maj	ec	ps	ab	nd	reel
Boucher	1933	Moustache Noire (La)		J.-A. Boucher	69	22		1	D	maj	nd	nd	qb	nd	reel simple
Boucher	1933	Nid de Linots (Le)		J.-A. Boucher	3	2		1	G	maj	nd	nd	qb	nd	reel-r3t
Boucher	1933	Nord (Reel du)		J.-A. Boucher	80	25		1	A	maj	nd	tp	ls	reel	r. à 3 temps
Boucher	1933	Nuit (Reel de la)		J.-A. Boucher	58	19			D	maj	nd	tp	pa	reel	reel
Boucher	1933	Paix (Reel de la)		J.-A. Boucher	91	27		1	D	maj	nd	tp	qc	reel	reel simple

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Boucher	1933	Papillons (Les)		J.-A. Boucher	85	26			C	maj	nd	nd	qb	nd	reel simple
Boucher	1933	Parapluies (Marche des)		J.-A. Boucher	11	4		1	G	maj	nd	tp	qb	marche	marche
Boucher	1933	Pasbébiac (Reel)		J.-A. Boucher	104	30		1	D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Boucher	1933	Patte du Mouton (La)	Pendu, reel du	J.-A. Boucher	109	32		1	A	maj	nd	nd	qb	nd	reel
Boucher	1933	Père Allard (Le)	Cultivateur, reel du; Constitution hornpipe	J.-A. Boucher	47	17			Bb	maj	us	nd	pg	nd	reel
Boucher	1933	Petite Cocarde	Français, quadrille; Bridesmaid schottsiche	J.-A. Boucher	98	29		1	G/D	mrm	an	nd	qb	nd	menuet-reel simple
Boucher	1933	Petite Valse		J.-A. Boucher	32	12			D	maj	nd	tp	qc	valse	valse
Boucher	1933	Petits Moutons (Les)	Malbaie, galope de la; Republican spirit	J.-A. Boucher	81	25			D	maj	us	nd	qb	nd	reel
Boucher	1933	Pilotes (Reel des)		J.-A. Boucher	83	25		1	Bb/F	mrm	nd	tp	mg	reel	reel simple
Boucher	1933	Pointe au Pic	Four little balckberries	J.-A. Boucher	108	31			C	maj	us	nd	ls	nd	reel
Boucher	1933	Président (Reel du)	Lindbergh, reel	J.-A. Boucher	6	3			D	maj	co	tp	mg	reel	reel
Boucher	1933	Presto	Éboulements, reel des; Sheep shanks	J.-A. Boucher	112	32			A	maj	ec	nd	rm	nd	reel
Boucher	1933	Quand mon père était cordonnier		J.-A. Boucher	61	20		1	D	maj	nd	ch	mg	nd	reel simple
Boucher	1933	Quatre Coins (Les)		J.-A. Boucher	90	27		1	D	maj	nd	ps	ab	nd	reel simple
Boucher	1933	Quatre Saisons (Reel Les)		J.-A. Boucher	14	6		1	G	maj	nd	tp	pa	reel	reel
Boucher	1933	Rêve (Reel du)		J.-A. Boucher	16	6		1	G	maj	nd	tp	pa	reel	reel simple
Boucher	1933	Rêve du Diable	Devil's dream	J.-A. Boucher	94b	28		1	A	maj	ec	ps	ab	nd	reel
Boucher	1933	Réveil de Lili (Le)	Oiseaux, reel des	J.-A. Boucher	44	15			D	maj	nd	nd	pg	nd	reel
Boucher	1933	Réveil des Oiseaux		J.-A. Boucher	26	10			A/C	mrm	ce	nd	qb	nd	reel simple
Boucher	1933	Réveillon (Le)		J.-A. Boucher	93	27		1	Bb	maj	nd	nd	pa	nd	6/8q
Boucher	1933	Rickett's hornpipe		J.-A. Boucher	63	21		1	D	maj	an	tp	pg	hornpipe	reel
Boucher	1933	Rigolo (Reel)		J.-A. Boucher	66	21			D	maj	nd	tp	qc	reel	reel
Boucher	1933	Rimouski (Le)		J.-A. Boucher	88	26			F	maj	nd	nd	ls	nd	reel
Boucher	1933	Rire Moqueur (Le)	Green Fields o America	J.-A. Boucher	4	2			A/D	mrm	ir	nd	qc	nd	reel
Boucher	1933	Rivière du Loup		J.-A. Boucher	57	19			D	maj	nd	nd	ls	nd	reel
Boucher	1933	Robert (Reel)	Buffalo Girls	J.-A. Boucher	9	4		1	C	maj	us	tp	pg	reel	reel
Boucher	1933	Ronde des Voyageurs (La)		J.-A. Boucher	35	13			A/Am	mm-	fm	nd	mg	nd	reel simple
Boucher	1933	Russe (Polka)		J.-A. Boucher	82	25			C	maj	nd	tp	qc	polka	reel simple
Boucher	1933	Salut des Dames		J.-A. Boucher	110	32		1	G	maj	nd	cs	pg	nd	reel simple
Boucher	1933	Souvenir (Reel du)		J.-A. Boucher	79	24		1	A	maj	nd	tp	pa	reel	reel simple
Boucher	1933	St-Étienne (Marche)		J.-A. Boucher	33	12			D/G	mrm	nd	tp	ls	marche	marche
Boucher	1933	Témiscouata (Reel du)		J.-A. Boucher	62	20			A	maj	nd	tp	ls	reel	reel simple

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Boucher	1933	Vagues (Reel des)		J.-A. Boucher	96	29		1	D	maj	nd	tp	ls	reel	reel simple
Boucher	1933	Valse		J.-A. Boucher	78	24			G	maj	nd	tp	ab	valse	valse
Boucher	1933	Valse		J.-A. Boucher	105	31		1	G	maj	nd	tp	ab	valse	valse
Boucher	1933	Valse		J.-A. Boucher	51	18			G/C	mrm	nd	tp	ab	valse	valse
Boucher	1933	Variations sur un Air Canadien	Joyeuse Québécoise	J.-A. Boucher	1	1			A	maj	nd	nd	qc	nd	reel simple
Boucher	1933	Victoire (La)		J.-A. Boucher	21	8			Bb	maj	nd	nd	pa	nd	marche
Boucher	1933	Victorin (Reel)		J.-A. Boucher	84	26			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Boucher	1933	Vieille Essence (Reel)	Lord Moira's	J.-A. Boucher	41	14		1	F	maj	ec	tp	qc	reel	reel
Boucher	1933	Vieux Champion (Le)	Rimouski, reel de	J.-A. Boucher	29	11			G	maj	nd	nd	pg	nd	reel
Boucher	1933	Vieux Râteau (Le)	Rakes of Mallow, the	J.-A. Boucher	22	8		1	A	maj	ir	nd	qb	nd	reel simple
Boucher	1933	Wynda (Reel)		J.-A. Boucher	95	29			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel simple
Boucher	1933	Yamaska (Reel)	Belle Catherine, La; Bouchard, quadr. p4	J.-A. Boucher	94a	28			G	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Boucher	1933	Yeux Verts (Les)		J.-A. Boucher	92	27			A/G	msd	nd	nd	qb	nd	6/8q
Boucher	1933	Zwyska	Fife Hunt	J.-A. Boucher	73	23			C	maj	ec	nd	ls	nd	reel
Brody	1983	Bastringue, La		Jean Carignan		35			D	maj	fr	ps	ab	nd	reel-r simple
Brody	1983	Gaspé, reel de		Louis Beaudoin		116			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel simple
Brody	1983	Growling old man, grumbling	Disputeuse, La	Louis Beaudoin		128			Amyx	myx	nd	nd	qc	nd	reel
Brody	1983	Joyeuse, Valse	Joyous Waltz	Willie Ringuette		151			D	maj	co	tp	qc	valse	valse
Brody	1983	Joyeuses Québécoises, Les	Joys of Quebec			150			A	maj	nd	nd	qc	nd	reel simple
Brody	1983	Pendu, reel du	Hanged man's reel	Jean Carignan		130		1	A	maj	nd	ps	mg	reel	reel
Brody	1983	Ronfleuse Gobeil, La	Snoring Mrs. Gobeil	Jean Carignan		260			D	maj	nd	ps	pg	nd	reel-r.simple
Brody	1983	Ste-Anne, reel de	St.Ann's reel	Louis Beaudoin		243			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Brody	1983	You married my daughter	Tu maries ma fille	Riendeau family		295			G	maj	nd	ch	ab	nd	reel simple
Carlin	1984	Alexandrine, marche		A. Montmarquette	100	63			D	maj	nd	tp	pg	marche	6/8m
Carlin	1984	Alouette, reel		A. Leblond?	67	47			C	maj	nd	tp	qb	reel	reel
Carlin	1984	Belle Catherine, La		Jos Bouchard	66	47			C	maj	an	cs	ab	nd	reel
Carlin	1984	Bouchard, lancier de			105	65			C	maj	nd	cg	pg	nd	6/8q
Carlin	1984	Brandy		Philippe Bruneau	68	48		1	D	maj	nd	cs	ab	brandy	r. à 3 temps
Carlin	1984	Bridgegroom Rondo, The		Verret?	91	59		1	D	maj	nd	tp	pg	rondo	reel simple
Carlin	1984	Canadian Jig			83	54			G	maj	an	tp	qc	jig	hornpipe
Carlin	1984	Cantons de l'Est, valse des		Henri Landry	90	58			G	maj	nd	tp	ls	valse	valse
Carlin	1984	Célibataire, reel du		Henri Landry	61	44			A/G	mrm	nd	tp	mg	reel	reel simple
Carlin	1984	Célina reel	Le petit cheval rouge	Pitou Boudreault	59	44		1	Bb	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Carlin	1984	Chaîne de reel, La			79	53			G	maj	nd	cg	ab	reel	6/8q
Carlin	1984	Châteauguay, reel de	Miss Gayton hp	Joseph Allard	73	50			G	maj	an	tp	ls	reel	hornpipe

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Carlin	1984	Chez Nous, Quadrille de	Home Sweet Home	Joseph Allard	95	60			G	maj	us	cg	qc	nd	reel
Carlin	1984	Chicoutimi, reel de		A. Montmarquette	60	44			E	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Carlin	1984	Chinois, Breakdown du	Chinoise, Polka	A. Montmarquette	107	66		1	A	maj	co	tp	qc	breakdown	reel simple
Carlin	1984	Collégiens, marche des		A. Montmarquette	98	62		1	Bb	maj	nd	tp	mg	marche	marche
Carlin	1984	Coq, valse du		Joseph Allard	87	56			C	maj	nd	tp	qb	valse	valse
Carlin	1984	Disputeuse, La		Pitou Boudreault	76	51		1	Eb	maj	nd	ps	qc	nd	reel
Carlin	1984	Français, Quadrille		Joseph Allard	93	60			G	maj	nd	cg	qc	nd	reel simple
Carlin	1984	Gordon, reel de	Hotellier, reel de l'; Chamberlain	Henri Landry	57	43			D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Carlin	1984	Grande gigue simple, la			101	63		1	D	maj	nd	ps	ab	gigue	r. à 3 temps
Carlin	1984	Growling old man, grumbling	Disputeuse, La		75	51			Amyx	myx	nd	ps	qc	nd	reel
Carlin	1984	Guilmette, valse-clog de		Philippe Bruneau	102	64			D	maj	nd	tp	pg	valse-clog	valse-clog
Carlin	1984	Homme à deux femmes, L'		Jules Verret	77	52		1	G	maj	nd	cg	ab	nd	reel simple
Carlin	1984	Indien, Quadrille	Indien, reel de l'	Joseph Allard	94	60			G	maj	nd	cg	qc	nd	reel simple
Carlin	1984	Jacques Cartier, reel de		Joseph Allard	71	49			C	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Carlin	1984	Lac St-Jean, galope du	Keel row	Pitou Boudreault	106	65			F	maj	ec	tp	ls	galope	reel
Carlin	1984	Lacroix, valse-clog de	Bonnie braes	Philippe Bruneau	103	64			D	maj	nd	tp	pg	valse-clog	valse-clog
Carlin	1984	Madame Renault, reel de	Bob of Fettercairn	Joseph Allard	72	49			G	maj	ec	tp	pg	reel	reel
Carlin	1984	Marie-Anne, reel		Henri Landry	58	43			F	maj	nd	tp	pg	reel	reel-r.simple
Carlin	1984	Montmarquette, Marche	Lancier, 5e partie	A. Montmarquette	97	61		1	A	maj	co	tp	pg	marche	marche
Carlin	1984	Nations, valse des		A. Montmarquette	88	57			A	maj	nd	tp	qc	valse	valse
Carlin	1984	Pêcheur, reel du	Democratic rage hpe	Joseph Allard	74	50			Bb	maj	us	tp	mg	reel	reel
Carlin	1984	Péril, valse du	Kiss of spring waltz	A. Montmarquette	84	55			Bb	maj	ce	tp	pa	valse	valse
Carlin	1984	Pointe-au-Pic, reel de	Four little balckberries	Jos Bouchard	63	45		1	Am/C	mr-	us	tp	ls	reel	reel
Carlin	1984	Pont, reel du	Jenny Lind Polka		69	48			A	maj	an	tp	ls	reel	reel simple
Carlin	1984	Pyrénées, valse des		A. Montmarquette	85	55			Bb	maj	nd	tp	ls	valse	valse
Carlin	1984	Quatre coins, Les		Jules Verret	81	53		1	G/Gm	mm-	nd	ps	ab	nd	6/8q
Carlin	1984	Rivière aux renards, reel de la		Henri Landry	62	45		1	D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Carlin	1984	Ronfleuse Gobeil, La		Jean Carignan	78	52			D	maj	nd	ps	pg	nd	reel-r.simple
Carlin	1984	Rose Alma, polka		A. Montmarquette	92	59			A	maj	nd	tp	pg	polka	reel simple
Carlin	1984	Roses, valse des		Joseph Allard	86	56			G	maj	nd	tp	qb	valse	valse
Carlin	1984	Salut, Le		Jules Verret	65	46			C	maj	nd	cg	ab	nd	reel simple
Carlin	1984	Sir Wilfrid Laurier, marche		Joseph Allard	99	62			Bb	maj	nd	tp	pg	marche	6/8m
Carlin	1984	St-Jean, marche		A. Montmarquette	96	61			A	maj	nd	tp	ls	marche	6/8m
Carlin	1984	Stack the rags			82	54			Gm	min	nd	nd	qb	nd	6/8j
Carlin	1984	Ste-Blandine, reel de		Philippe Bruneau	64	46			F	maj	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Carlin	1984	Sucres, reel des			80	53			G	maj	nd	tp	pa	reel	6/8q
Carlin	1984	Tuque Bleue, La	Blue garters, the	Joseph Allard	70	49			F	maj	ir	nd	qb	nd	reel
Carlin	1984	Valleyfield, reel de		A. Montmarquette	56	43			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Carlin	1984	Virginia, valse		A. Montmarquette	89	57			E	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Carlin	1984	William Durette, clog de			104	65			Bb	maj	nd	tp	pg	clog	hornpipe
Cataford-G.	2002	64e bataillon, Marche du	Commis-voyageurs, marche des	A. Montmarquette		42		1	A	maj	nd	tp	pg	marche	6/8m
Cataford-G.	2002	65e bataillon, Marche du	Zouaves, marche des; ouvriers, marche des	A. Montmarquette		43			Bb	maj	nd	tp	pg	marche	6/8m
Cataford-G.	2002	Ah!Yes very well		A. Montmarquette		1			A	maj	nd	nd	qc	nd	marche
Cataford-G.	2002	Alexandrine, Marche		A. Montmarquette		27			D	maj	nd	tp	pg	marche	6/8m
Cataford-G.	2002	Alexandrine, Marche		A. Montmarquette		28			D	maj	nd	tp	pg	marche	6/8m
Cataford-G.	2002	Américaine, Gigue	Miss MacLeod	A. Montmarquette		17			A	maj	ec	tp	qc	gigue	reel
Cataford-G.	2002	Annie, Marche		A. Montmarquette		29		1	A	maj	nd	tp	pg	marche	marche
Cataford-G.	2002	Balmoral, reel	Éboulements, reel des; Sheep Shanks	A. Montmarquette		63			D	maj	ec	tp	ls	reel	reel
Cataford-G.	2002	Barbouillés, Reel des		A. Montmarquette		79			D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Cataford-G.	2002	Bébés, valse des		A. Montmarquette		92			A	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Cataford-G.	2002	Belzémire, Valse		A. Montmarquette		90			F#m/A	mr-	nd	tp	pg	valse	valse
Cataford-G.	2002	Berthier, Reel de	Captain Keeler	A. Montmarquette		66			F#m/A	mr-	ec	tp	ls	reel	reel
Cataford-G.	2002	Boston-Américain, set 1ère p.		A. Montmarquette		2			A	maj	nd	cg	qc	nd	6/8j
Cataford-G.	2002	Boston-Américain, set 2e p.		A. Montmarquette		3			A	maj	nd	cg	qc	nd	6/8j
Cataford-G.	2002	Boston-Américain, set 3e p.		A. Montmarquette		4			A	maj	nd	cg	qc	nd	reel
Cataford-G.	2002	Boucherville, Reel de		A. Montmarquette		67			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Cataford-G.	2002	Calumet, Reel de		A. Montmarquette		68			A	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Cataford-G.	2002	Canadien, Cotillon	Fisher's hpe	A. Montmarquette		14			A	maj	an	cg	qc	cotillon	reel
Cataford-G.	2002	Canadien, Menuet	Goglu, reel du; Lassell's hornpipe	A. Montmarquette		51	1		D	maj	an	tp	qc	menuet	reel
Cataford-G.	2002	Cécilia, Marche		A. Montmarquette		30			A	maj	nd	tp	pg	marche	reel simple
Cataford-G.	2002	Cécilia, Marche		A. Montmarquette		31			D	maj	nd	tp	pg	marche	reel simple
Cataford-G.	2002	Champagne, Clog de		A. Montmarquette		10			A	maj	nd	tp	pg	clog	clog
Cataford-G.	2002	Chicoutimi, Reel de	Péribonka, reel de	A. Montmarquette		69			E	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Cataford-G.	2002	Chinoise, Polka		A. Montmarquette		56	1		A/E	mrm	co	tp	qc	polka	reel simple
Cataford-G.	2002	Clarisse, Valse		A. Montmarquette		91			A	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Cataford-G.	2002	Collégiens, Marche des	Forges, Marche des	A. Montmarquette		35		1	A	maj	nd	tp	mg	marche	marche
Cataford-G.	2002	Comique, Reel	Rigolo, reel	A. Montmarquette		64			D	maj	nd	tp	qc	reel	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Cataford-G.	2002	Comique, Reel		A. Montmarquette		65			G	maj	nd	tp	qc	reel	reel
Cataford-G.	2002	Commères, Gigue des	Mineurs, reel des; Matane, quadr. de, p2	A. Montmarquette		19			D	maj	nd	tp	pg	gigue	reel
Cataford-G.	2002	Commis-Voyageurs, Marchedes	St-Constant, marche de	A. Montmarquette		36	1		A	maj	nd	tp	mg	marche	marche
Cataford-G.	2002	Constantineau, Clog	Tit Pouce, clog à	A. Montmarquette		9			D	maj	nd	tp	pg	clog	clog
Cataford-G.	2002	Côteaux, valse des		A. Montmarquette		93			A	maj	nd	tp	ls	valse	valse
Cataford-G.	2002	Duvernay, Marche		A. Montmarquette		48			A	maj	nd	tp	ls	marche	6/8m
Cataford-G.	2002	Écossaise, Fantaisie	Cock of the North, the	A. Montmarquette		15			A	maj	ec	nd	qc	nd	6/8j
Cataford-G.	2002	Facteurs, Marche des		A. Montmarquette		37	1		D	maj	nd	tp	mg	marche	6/8m
Cataford-G.	2002	Florida, Valse		A. Montmarquette		100			D	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Cataford-G.	2002	Française, Polka		A. Montmarquette		57			A	maj	nd	tp	qc	polka	reel simple
Cataford-G.	2002	Frotteuse, La	Rickett's honrpipe	A. Montmarquette		21			A	maj	an	nd	mg	nd	reel
Cataford-G.	2002	Grelots, Reel des	Canadien, Quadr., p5	A. Montmarquette		80			D	maj	nd	tp	qb	reel	reel
Cataford-G.	2002	Grenville, Reel de	St-Bruno, reel de	A. Montmarquette		70			A	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Cataford-G.	2002	Guenille, La		A. Montmarquette		22			A	maj	nd	ps	ab	nd	reel
Cataford-G.	2002	Irlandaise, Polka	Soubrette, Polka; Rose Alma, Polka	A. Montmarquette		58			A	maj	nd	tp	qc	polka	reel simple
Cataford-G.	2002	Jeune Timire, La		A. Montmarquette		23			D	maj	nd	nd	pg	nd	reel simple
Cataford-G.	2002	John Pommerleau, Reel	Spandy, Le	A. Montmarquette		82			A	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Cataford-G.	2002	Lafond, Clog de		A. Montmarquette		11			A	maj	nd	tp	pg	clog	reel
Cataford-G.	2002	Léa, Valse		A. Montmarquette		103			A	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Cataford-G.	2002	Mademoiselle Aimée, Reel	Blacksmith Hornpipe; Bristol Hornpipe	A. Montmarquette		83			A	maj	an	tp	pg	reel	reel
Cataford-G.	2002	Marceline, Valse		A. Montmarquette		104			A	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Cataford-G.	2002	Marceline, Valse		A. Montmarquette		105			D	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Cataford-G.	2002	Marie-Anne, Valse		A. Montmarquette		106			A	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Cataford-G.	2002	Mère St-Antoine, la	Soldier's Joy	A. Montmarquette		24			A	maj	an	nd	pg	nd	reel
Cataford-G.	2002	Militaire, Schottische		A. Montmarquette		85			A	maj	nd	tp	qc	scottish	reel simple
Cataford-G.	2002	Miséricorde		A. Montmarquette		52			A	maj	nd	nd	qc	nd	reel simple
Cataford-G.	2002	Miséricorde		A. Montmarquette		53			D	maj	nd	nd	qc	nd	reel simple
Cataford-G.	2002	Money Musk	Monymusk	A. Montmarquette		54			E/A	mrm	ec	ps	ab	nd	reel
Cataford-G.	2002	Mont St-Louis, Marche du	Francs tireurs, marche	A. Montmarquette		44	1		A	maj	nd	tp	ls	marche	marche
Cataford-G.	2002	Mont St-Louis, Marche du		A. Montmarquette		45	1		D	maj	nd	tp	ls	marche	marche
Cataford-G.	2002	Montmarquette, Clog à	Moissonneurs, reel des	A. Montmarquette		5			D	maj	co	tp	pg	clog	reel
Cataford-G.	2002	Montmarquette, Marche de	Lancier, 5e partie du	A. Montmarquette		33		1	A/E	mrm	co	tp	pg	marche	reel simple
Cataford-G.	2002	Montmarquette, Reel de		A. Montmarquette		73			A	maj	co	tp	pg	reel	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Cataford-G.	2002	Moqueur, L'oiseau		A. Montmarquette		20			A	maj	us	nd	qb	nd	reel
Cataford-G.	2002	Nadeau, Clog à		A. Montmarquette		6			D	maj	nd	tp	pg	clog	reel
Cataford-G.	2002	Nations, valse des		A. Montmarquette		94			A	maj	nd	tp	qc	valse	valse
Cataford-G.	2002	Nations, valse des		A. Montmarquette		95			D	maj	nd	tp	qc	valse	valse
Cataford-G.	2002	Ninon, Valse		A. Montmarquette		107			D	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Cataford-G.	2002	Non, j'n'irai plus jamais voir les filles!		A. Montmarquette		55			D	maj	nd	ch	pg	nd	reel simple
Cataford-G.	2002	Nord, Reel du		A. Montmarquette		81			Bm/A	msd	nd	tp	ls	reel	reel
Cataford-G.	2002	Pariseau, Clog de		A. Montmarquette		12			F#m/A	mr-	nd	tp	pg	clog	hornpipe
Cataford-G.	2002	Péril, valse du	Kiss of spring waltz	A. Montmarquette		98			A	maj	ce	tp	pa	valse	valse
Cataford-G.	2002	Petit cordonnier, Le		A. Montmarquette		26			A	maj	nd	nd	mg	nd	reel simple
Cataford-G.	2002	Petits chevaux, valse des		A. Montmarquette		96			A	maj	nd	tp	qb	valse	valse
Cataford-G.	2002	Pompadour, Valse		A. Montmarquette		108			D	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Cataford-G.	2002	Pompiers, Galope des	Marche en sol ; Dentistes, reel des	A. Montmarquette		16			D	maj	nd	tp	mg	galope	6/8q
Cataford-G.	2002	Prince de Galles, Marche du		A. Montmarquette		46			A/D	mrm	nd	tp	pg	marche	marche
Cataford-G.	2002	Prospérité, Reel de la		A. Montmarquette		72			D	maj	nd	tp	qc	reel	reel
Cataford-G.	2002	Prospérité, Reel de la		A. Montmarquette		71			E	maj	nd	tp	qc	reel	reel
Cataford-G.	2002	Pyrénées, valse des		A. Montmarquette		97			A	maj	nd	tp	ls	valse	valse
Cataford-G.	2002	Raquetteurs, marche des		A. Montmarquette		38			A	maj	nd	tp	mg	marche	6/8m
Cataford-G.	2002	Rose Alma, Polka	Irlandaise, Polka	A. Montmarquette		59			A	maj	nd	tp	pg	polka	reel simple
Cataford-G.	2002	Sailor's Hornpipe		A. Montmarquette		84			A	maj	an	tp	mg	hornpipe	reel
Cataford-G.	2002	Set américain callé 1ère p.		A. Montmarquette		86		1	A	maj	nd	cg	ab	nd	6/8j
Cataford-G.	2002	Set américain callé 2e p.		A. Montmarquette		87			A	maj	nd	cg	ab	nd	6/8q
Cataford-G.	2002	Set américain callé 3e p.		A. Montmarquette		88			A	maj	nd	cg	ab	nd	reel
Cataford-G.	2002	Siffleur, Marche du		A. Montmarquette		47			D	maj	nd	tp	pg	marche	reel simple
Cataford-G.	2002	Slip Jig Alarie		A. Montmarquette		89		1	A	maj	nd	tp	pg	slip jig	9/8
Cataford-G.	2002	Sorel, Reel de		A. Montmarquette		74			A	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Cataford-G.	2002	Soubrette, Polka	Irlandaise, Polka	A. Montmarquette		60		1	A	maj	nd	tp	mg	polka	reel simple
Cataford-G.	2002	St-Bruno, reel de	Grenville, reel de	A. Montmarquette		75			A	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Cataford-G.	2002	St-Constant, Marche de	Commis-voyageurs, marche des	A. Montmarquette		34			G	maj	nd	tp	ls	marche	marche
Cataford-G.	2002	St-Jean, Marche		A. Montmarquette		50			A	maj	nd	tp	ls	marche	6/8m
Cataford-G.	2002	St-Jérôme, reel de	St-Bruno, reel de	A. Montmarquette		76			A	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Cataford-G.	2002	Ste-Geneviève, Marche		A. Montmarquette		49		1	A	maj	nd	tp	ls	marche	6/8m
Cataford-G.	2002	Ste-Rose, Polka	Barren Rocks of Aden	A. Montmarquette		61			D	maj	ec	tp	ls	polka	reel simple

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Cataford-G.	2002	Ste-Rose, Polka	Barren Rocks of Aden	A. Montmarquette		62			D	maj	ec	tp	ls	polka	reel simple
Cataford-G.	2002	Terrebonne, Gigue de		A. Montmarquette		18			A	maj	nd	tp	ls	gigue	reel
Cataford-G.	2002	Tit Pouce, Clog à		A. Montmarquette		7			D	maj	nd	tp	pg	clog	reel
Cataford-G.	2002	Tizef Parent, Clog à	Moissonneurs, reel des	A. Montmarquette		8			D	maj	an	tp	pg	clog	reel
Cataford-G.	2002	Trois-Rivières, Marche des		A. Montmarquette		40	1		A	maj	nd	tp	ls	marche	reel simple
Cataford-G.	2002	Union, marche de l'		A. Montmarquette		32			G/Em	mr-	nd	tp	qb	marche	marche
Cataford-G.	2002	Valleyfield, Reel de		A. Montmarquette		77			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Cataford-G.	2002	Valse-Lanciers 3e p.		A. Montmarquette		101			A	maj	nd	cg	ab	valse-lancier	6/8-valse
Cataford-G.	2002	Valse-Lanciers 4e p.		A. Montmarquette		102			A	maj	nd	cg	ab	valse-lancier	reel simple-valse
Cataford-G.	2002	Varsovienne, La	Varsovianna	A. Montmarquette		25			A	maj	ce	ps	ab	nd	valse
Cataford-G.	2002	Vaudreuil, reel de		A. Montmarquette		78			A	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Cataford-G.	2002	Virginia, Valse		A. Montmarquette		109			E/A	mrm	nd	tp	pg	valse	valse
Cataford-G.	2002	William Durette, Clog	Constantineau, Clog	A. Montmarquette		13			A	maj	nd	tp	pg	clog	hornpipe
Cataford-G.	2002	Zouaves, Marche des	65e bataillon, marche; ouvriers, marche des	A. Montmarquette		41	1		A	maj	nd	tp	mg	marche	6/8m
Cuillerier	1992	Beauharnois, quadrille de	Touristes, gigue des	Joseph Allard		12			C	maj	nd	cg	ls	nd	6/8j
Cuillerier	1992	Bottes sauvages, reel des	Semeur, reel du	Joseph Allard		21			D	maj	nd	tp	qb	reel	reel simple
Cuillerier	1992	Boule de neige, reel	Bridesmaid Schottische	Joseph Allard		13			G/D	mrm	an	tp	pa	reel	reel simple
Cuillerier	1992	Cabano, reel de		Joseph Allard		14			G	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Cuillerier	1992	Canadienne, Gigue	Cuckoo hornpipe	Joseph Allard		7			G	maj	ir	tp	qc	gigue	reel
Cuillerier	1992	Capuchons, gigue des	Tripping upstairs	Joseph Allard		8			D	maj	ir	tp	qb	gigue	6/8j
Cuillerier	1992	Carnaval, gigue du	Cuckoo's nest	Joseph Allard		25			G	maj	ir	tp	pa	gigue	reel
Cuillerier	1992	Chantiers, reel des	Ned Kendall's hpe	Joseph Allard		21			D	maj	us	tp	ls	reel	reel
Cuillerier	1992	Châteauguay, reel de	Caserne, reel de la; Miss Gayton hp	Joseph Allard		14			G	maj	an	tp	ls	reel	hornpipe
Cuillerier	1992	Cultivateur, reel du	Constitution hpe	Joseph Allard		26			C	maj	us	tp	mg	reel	reel
Cuillerier	1992	Débauche, gigue de la	Larry O'Gaff	Joseph Allard		7			G	maj	ir	tp	qc	gigue	6/8j
Cuillerier	1992	Écossaise, Danse	Ms Drummond of Perth	Joseph Allard		6			Am	min	ec	nd	qc	nd	clog
Cuillerier	1992	Enfant, reel de l'	Mr Gordon of Hallhead	Joseph Allard		15			G	maj	ec	tp	pg	reel	reel
Cuillerier	1992	Forgeron, gigue du		Joseph Allard		9			D	maj	nd	tp	mg	gigue	6/8j
Cuillerier	1992	Français, quadrille	Canada, reel du	Joseph Allard		12			G	maj	nd	cg	qc	nd	reel simple
Cuillerier	1992	Fusillés, reel des		Joseph Allard		22			G	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Cuillerier	1992	Gaspé, reel de		Joseph Allard		15			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Cuillerier	1992	Goglu, reel du	Captain John's hpe; Lassell's hornpipe	Joseph Allard		26			D	maj	an	tp	qb	reel	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Cuillerier	1992	Gueux, reel du		Joseph Allard		27			D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Cuillerier	1992	Habitants, reel des	Tipsy sailor, the	Joseph Allard		22			Am	min	ir	tp	mg	reel	reel
Cuillerier	1992	Hôtelier, reel de	Chamberlain	Joseph Allard		16			D	maj	nd	tp	mg	reel	reel simple
Cuillerier	1992	Jacques-Cartier, reel		Joseph Allard		30			Bb	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Cuillerier	1992	Limoilou, reel de		Joseph Allard		17			G	maj	nd	tp	ls	reel	reel simple
Cuillerier	1992	Madame Renaud	Bob of Fettercairn	Joseph Allard		11			G	maj	ec	nd	pg	nd	reel
Cuillerier	1992	Minuit, reel de		Joseph Allard		18			D	maj	nd	tp	pa	reel	reel simple
Cuillerier	1992	Moissoneurs, reel des	Kerr's 1 hpe, p.44	Joseph Allard		23			G/D	mrm	ec	tp	mg	reel	reel
Cuillerier	1992	Money musk	Monymusk	Joseph Allard		11			G	maj	ec	ps	ab	nd	reel
Cuillerier	1992	Montcalm, quadrille	Clydeside Lassies	Joseph Allard		13			F	maj	ec	cg	pg	nd	reel
Cuillerier	1992	Napoléon, reel de	Miss Hogan's reel	Joseph Allard		18			C	maj	ir	tp	pg	reel	reel
Cuillerier	1992	Oignons, reel des		Joseph Allard		23			G	maj	nd	tp	qb	reel	reel simple
Cuillerier	1992	Ouvriers, reel des	St-Malo, reel de; Walker Street	Joseph Allard		24			G	maj	cd	tp	mg	reel	reel
Cuillerier	1992	Paddy, Gigue à		Joseph Allard		6			G	maj	ir	tp	pg	gigue	6/8j
Cuillerier	1992	Paroissiens, gigue des		Joseph Allard		8			D	maj	nd	tp	mg	gigue	6/8j
Cuillerier	1992	Pêcheur, reel du	Democratic rage hpe	Joseph Allard		27			Bb	maj	us	tp	mg	reel	reel
Cuillerier	1992	Péribonka, reel de	Philibert, Gigue à; Chicoutimi, reel de	Joseph Allard		19			G	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Cuillerier	1992	Polo, reel	Petit bonhomme au nez pointu	Joseph Allard		31			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel simple
Cuillerier	1992	Portneuf, reel de		Joseph Allard		19			Bb	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Cuillerier	1992	Printemps, reel du	Éboulements, reel des; Sheep shanks	Joseph Allard		28			A	maj	ec	tp	pa	reel	reel
Cuillerier	1992	Régiment, reel du	Mon maton, reel de	Joseph Allard		29			C/G	mrm	nd	tp	mg	reel	reel
Cuillerier	1992	Skieurs, reel des	Indien, quadrille	Joseph Allard		24			G/C	mrm	nd	tp	mg	reel	reel simple
Cuillerier	1992	Sous-marin, gigue du	Dentistes, reel des	Joseph Allard		10			G	maj	nd	tp	qb	gigue	6/8q
Cuillerier	1992	St-Sauveur, reel		Joseph Allard		31			G	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Cuillerier	1992	Sucres, gigue des		Joseph Allard		9			G	maj	nd	tp	pa	gigue	6/8q
Cuillerier	1992	Sucres, reel des	Grand-père, reel du; Speed the plough	Joseph Allard		25			G	maj	an	tp	pa	reel	reel
Cuillerier	1992	Tadoussac, reel de	Chez Nous, Quadrille de; Home Sweet home	Joseph Allard		20			G	maj	us	tp	ls	reel	reel
Cuillerier	1992	Ti'Pit, reel de		Joseph Allard		20			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Cuillerier	1992	Tricentenaire, reel du	Ma tante Lydia, reel de; Miller's reel	Joseph Allard		28			A	maj	ec	tp	pa	reel	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Cuillerier	1992	Tuque bleue, reel de la	Snowshoers reel; Blue garters, the	Joseph Allard		16			F	maj	ir	tp	qb	reel	reel
Cuillerier	1992	Vétérinaire, reel du		Joseph Allard		30			F	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Cuillerier	1992	Veuve, reel de la	Miss Thornton	Joseph Allard		17			G	maj	ir	tp	pg	reel	reel
Cuillerier	1992	Violoneux, gigue du	Muckin' of Geordie's Byre	Joseph Allard		10			D	maj	ec	tp	mg	gigue	6/8j
Forest *et al.*	1992	178 marches, reel des		Daniel Roy		33			D	maj	co	tp	ls	reel	reel-r.simple
Forest *et al.*	1992	Accordéon Polka				6			D	maj	nd	tp	rm	polka	reel-r.simple
Forest *et al.*	1992	Alouette, Reel				9			C	maj	nd	tp	qb	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Blandine, Reel		Isidore Soucy		21			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Bouchard, Quadrille 3e p.		Jos Bouchard		12			D/A	mrm	nd	cg	pg	nd	reel simple
Forest *et al.*	1992	Carrefour 1990, Reel du		Raynald Ouellet		28			D	maj	co	tp	pa	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Célina				8			G	maj	nd	nd	pg	nd	reel
Forest *et al.*	1992	Chantiers, reel des	Ned Kendall's hpe	Joseph Allard		19			D	maj	us	tp	ls	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Claqueuse, La				20			G	maj	nd	ps	ab	nd	reel
Forest *et al.*	1992	Cordonnier, Reel du				35			G/Gmyx	myx	nd	tp	mg	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Crépuscule, Le		Paul Cormier		18			A	maj	co	nd	pa	nd	reel
Forest *et al.*	1992	Danse-Neige, Reel du		Daniel Poirier		26			D	maj	co	tp	pa	reel	reel simple
Forest *et al.*	1992	Démon, Gigue du		Famille Soucy		14			Am/C	mr-	nd	tp	pg	gigue	reel
Forest *et al.*	1992	Drummondville, Reel de		Ti-Noir Joyal		23			G	maj	co	tp	ls	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Esquimaux, reel des		Isidore Soucy		4			G	maj	nd	tp	qc	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Faubourg, reel du		Jos Bouchard		19			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel simple
Forest *et al.*	1992	Gigue en do		Isidore Soucy		17			C	maj	nd	tp	rm	gigue	reel
Forest *et al.*	1992	Gilles Laprise, Reel à		Philippe Bruneau		30			C	maj	co	tp	pg	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Gripette		Daniel Poirier		4			A	maj	co	nd	qc	nd	reel
Forest *et al.*	1992	Lindbergh, Reel		Fortunat Malouin		5			D	maj	co	tp	pg	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Maisonneuve, Reel		Raynald Ouellet		10			D	maj	co	tp	ls	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Mal de dos, Reel du		Martin Racine		23			C	maj	co	tp	qb	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Mario Loiselle, Hommage à		Daniel Poirier		15			C	maj	co	nd	pg	nd	reel
Forest *et al.*	1992	Mon voisin, Reel de		Paul Cormier		32			F	maj	co	tp	pg	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Paul Charlebois, Reel de		Jean Carignan		29			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Père Carignan, Reel du		Denis Côté		25			D	maj	co	tp	pg	reel	reel-r.simple
Forest *et al.*	1992	Poirier Potvin		Richard Forest		10			G	maj	co	nd	pg	nd	reel
Forest *et al.*	1992	Promenade, Q. des lanciers, p2		Jules Verret		7			D	maj	nd	cg	ab	nd	reel simple
Forest *et al.*	1992	Quadrille, 4e partie de		Jos Bouchard		26			C	maj	nd	cg	ab	nd	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Forest *et al.*	1992	Réjean, La Galoppe à		Sabin Jacques		11			C	maj	co	tp	pg	galope	reel simple
Forest *et al.*	1992	Sainte-Louise, Reel		Réjean Lizotte		21			D	maj	co	tp	ls	reel	reel
Forest *et al.*	1992	St-Antoine, reel		Jos Bouchard		22			A	maj	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Forest *et al.*	1992	St-Jean, reel		Théodore Duguay		25			Bm/D	mr-	nd	tp	ls	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Tadoussac, Reel		Joseph Allard		31			G	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Terrebonne, Gigue de		A. Montmarquette		36			D	maj	nd	tp	ls	gigue	reel
Forest *et al.*	1992	Traditionnel, Reel		Jean-Marie Verret		14			DDmx	myx	nd	tp	qc	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Traditionnel, Reel no.2		Jean Carignan		16			D	maj	nd	tp	qc	reel	reel simple
Forest *et al.*	1992	Traditionnel, Reel no.3		J.-Paul Beaulieu		17			D/G	mrm	nd	tp	qc	reel	reel-r.simple
Forest *et al.*	1992	Traditionnel, Reel no.4	Miss McLeod reel	Isidore Soucy		27			G	maj	nd	tp	qc	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Traditionnel, Reel no.5		Gr. Métropolitain		30			Bm/D	mr-	nd	tp	qc	reel	reel simple
Forest *et al.*	1992	Traditionnel, Reel no.6		Aimé Gagnon		34			G	maj	nd	tp	qc	reel	reel
Forest *et al.*	1992	Traditionnel, Reel no.7		Marcel Messervier		34			G/D	mrm	co	tp	qc	reel	reel simple
Fortin	1999	Alexis, marche		Richard Forest		20			A	maj	co	tp	pg	marche	6/8j
Fortin	1999	Anne-Marie, marche pour		Richard Forest		18			F	maj	co	tp	pg	marche	6/8j
Fortin	1999	Arthur, reel		Marcel Messervier		25			A	maj	co	tp	pg	reel	reel
Fortin	1999	Berceuse pour Hannah		Réjean Brunet		15			D	maj	co	tp	pg	nd	valse
Fortin	1999	Domino		Sabin Jacques		12			C	maj	co	nd	qb	nd	reel simple
Fortin	1999	Élèves, marche des		Richard Forest		19			Bm/Em		co	tp	pg	marche	6/8j
Fortin	1999	Gadeliderot, Le		Jean Duval		5			D	maj	co	nd	pg	nd	reel
Fortin	1999	Galant, Le		Richard Forest		17			C/Am	mr-	co	nd	pg	nd	6/8q
Fortin	1999	Luc Lavallée, valse de		Richard Forest		22			G/D	mrm	co	tp	pg	valse	valse
Fortin	1999	Montebello, reel de		Richard Forest		9			Am	min	co	tp	ls	reel	reel
Fortin	1999	Moosonee, Reel		Richard Forest		27			G	maj	co	tp	ls	reel	reel
Fortin	1999	Petite chapelle de bois, reel d'la		Richard Forest		7			Amyx	myx	co	tp	ls	reel	reel
Fortin	1999	Petite Côte, reel de la		Richard Forest		11			G	maj	co	tp	ls	reel	reel
Fortin	1999	Port-Joli, reel de				26			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Fortin	1999	Printannière, marche		Richard Forest		16			D	maj	co	tp	qc	marche	6/8j
Fortin	1999	Rue de Gaspé, reel de la		Sabin Jacques		13			G	maj	co	tp	ls	reel	reel-r.simple
Fortin	1999	Set américain	Virginia Hpe	Théodore Duguay		28			D/Bm	mr-	ir	cg	qc	nd	hornpipe
Fortin	1999	St-Hubert 1997		Richard Forest		8			Bm/D	mr-	co	nd	ls	nd	reel
Fortin	1999	St-Marc, reel de		Richard Forest		6			Am/C	mr-	co	tp	ls	reel	reel
Fortin	1999	Tricentenaire, reel du				24			D	maj	nd	tp	pa	reel	reel
Fortin	1999	Yvan, reel		Sabin Jacques		14			D	maj	co	tp	pg	reel	reel simple
Hart&Sandell	2001	Acadienne, L'		René Alain	75	110			G/C/F		co	nd	qc	nd	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Hart&Sandell	2001	Accordéonistes, reel des		Marcel Messervier	104	144			D/G	mrm	co	tp	mg	reel	reel
Hart&Sandell	2001	André Alain, reel en ré d'		André Alain	4	41			D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Bacon, reel à		Jules Verret	82	117			A/D	mrm	nd	tp	pg	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Baie Ste-Catherine, cotillon de		Harry Poitras	73	108			G	maj	nd	cg	ls	cotillon	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Baies-des-Rochers, cotillon des	Déshabille-toi	Guy Bouchard	22	53			G	maj	nd	cg	ls	cotillon	reel simple
Hart&Sandell	2001	Bal des accordéons, Le		Lisa Ornstein	94	130			BmGD		co	nd	rm	nd	valse
Hart&Sandell	2001	Barbier, danse du	Sauvage, danse du	Georges Ferland	47	81			G	maj	fr	ps	mg	nd	menuet
Hart&Sandell	2001	Batteux, Le		Louis Boudreault	35	66			A	maj	nd	nd	mg	nd	reel-r.3 t
Hart&Sandell	2001	Béatrice, reel	Oggi Nevica	Jos Bouchard	29	59			Am/C	mr-	ce	tp	pg	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Belle Catherine, La	Braes of Mar	Louis Boudreault	36	67			D	maj	ec	cs	ab	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Bélugas, valse des		André Marchand	117	160			Dmyx	myx	co	tp	qb	valse	valse
Hart&Sandell	2001	Bernadette, Valse		Marcel Messervier	108	148			D/G	mrm	co	tp	pg	valse	valse
Hart&Sandell	2001	Bonne rivière, La		Raynald Ouellet	109	151			D/G	mrm	co	nd	ls	nd	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Bonne-femme Noël, La		Lucien Mirandette	61	95			G	maj	nd	nd	pg	nd	reel-r3 t
Hart&Sandell	2001	Bouchard, Quadrille 2e p.		Jos Bouchard	27	58			D	maj	nd	cg	pg	nd	reel simple
Hart&Sandell	2001	Bouchard, Quadrille 3e p.		Jos Bouchard	28	59			D	maj	nd	cg	pg	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Bourgeoisie, reel de la		Aimé Gagnon	50	84			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Brandy, Le		William Gagnon	51	86			G	maj	nd	cs	ab	brandy	r. à 3 temps
Hart&Sandell	2001	Capuchons, gigue des		Joseph Allard	11	45			D	maj	nd	tp	qb	gigue	6/8j
Hart&Sandell	2001	Cardeuse, La		William Gagnon	52	87			G	maj	nd	cs	ab	nd	reel simple
Hart&Sandell	2001	Carnaval, reel du		Jos Bouchard	23	54			Bm	min	nd	tp	pa	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Célina, reel à		Louis Boudreault	34	65			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Chantiers, reel des	Ned Kendall's hpe	Joseph Allard	13	46			D	maj	us	tp	ls	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Como, Reel		Louis Blanchette	20	51			G	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Dedicado à Jos	Viva El West Side	Martin Racine	96	133			Bm/D	mr-	co	nd	pg	nd	reel simple
Hart&Sandell	2001	Denis, La galope à		Lisa Ornstein	95	132			C/G	mrm	co	tp	pg	galope	reel simple
Hart&Sandell	2001	Dorothy Hogan, hommage à		Philippe Bruneau	98	136			Bm	min	co	nd	pg	nd	valse-clog
Hart&Sandell	2001	Edmond Pariso, Hommage à		Marcel Messervier	68	103			D	maj	co	nd	pg	nd	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Elmer's tune		Keith Corrigan	42	76			D	maj	nd	nd	pg	nd	reel simple
Hart&Sandell	2001	Esquimaux, reel des		André Alain	5	42			G	maj	nd	tp	qc	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Esquimaux, reel des		Isidore Soucy	6	42			G	maj	nd	tp	qc	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Eugène, reel		Arthur Pigeon	72	107			Am/C	mr-	nd	tp	pg	reel	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Faubourg, reel du		Lisa Ornstein	66	100			G/D	mrm	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Fisher's hornpipe	Mr Fishar's hpe	André Alain	2	40			F	maj	an	ps	ab	hornpipe	reel
Hart&Sandell	2001	Fitzmaurice Polka		Philippe Bruneau	37	69			G	maj	ir	tp	pg	polka	reel simple
Hart&Sandell	2001	Fleur de mandragore		Michel Bordeleau	85	121			A	maj	co	nd	qb	nd	reel-r.simple

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Hart&Sandell	2001	Foin, Le		G. et B. Denis	45	79			D	maj	nd	cs	ab	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Forgeron, gigue du		Joseph Allard	12	46			D	maj	nd	tp	mg	gigue	6/8j
Hart&Sandell	2001	Galope Chamberlain		Louis Beaudoin	16	48			D	maj	cd	tp	pg	galope	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Gaucher, reel du		Henri Landry	56	91			Amyx	myx	nd	tp	pg	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Gilles Laprise, reel en ré de		Gilles Laprise	57	92			D	maj	nd	tp	pg	reel	reel simple
Hart&Sandell	2001	Grande Gigue simple, la		Bottine souriante	21	53			D	maj	nd	ps	ab	gigue	r. à 3 temps
Hart&Sandell	2001	Grondeuse, La		Vincent Ouellet	67	101			D	maj	nd	ps	ab	nd	brandy-reel
Hart&Sandell	2001	Guenille, La		Louis Beaudoin	14	47			D	maj	ec	ps	ab	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Guilmette, valse-clog de		Joseph Guilmette	53	88			D	maj	nd	tp	pg	valse-clog	valse-clog
Hart&Sandell	2001	Hiver, valse d'		Danielle Martineau	101	140			Bm/A	msd	co	tp	pa	valse	valse
Hart&Sandell	2001	Jack Delad	Five mile chase	André Alain	3	41			A	maj	ir	cs	ab	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Jean-Paul Loyer, reel en la de		Jean-Paul Loyer	116	159			A	maj	co	tp	pg	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Jessy, valse à		Marcel Messervier	107	147			D	maj	co	tp	pg	valse	valse
Hart&Sandell	2001	Jos Bouchard, galope de		Jos Bouchard	24	56			D/G	mrm	nd	tp	pg	galope	reel simple
Hart&Sandell	2001	Jos Bouchard, hommage à		Philippe Bruneau	99	138			D/Bm	mr-	co	nd	pg	nd	6/8q
Hart&Sandell	2001	Joseph, reel		Marcel Messervier	105	145			D/A	mrm	co	tp	pg	reel	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Jouets, valse des		Michel Faubert	88	124			D	maj	co	tp	qb	valse	valse
Hart&Sandell	2001	Jules Verret, reel en ré de		Jules Verret	83	118			DDmx	myx	nd	tp	pg	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Lac, gigue du		Jean-Marie Verret	97	134			F/C	mrm	co	tp	ls	gigue	reel
Hart&Sandell	2001	Lacroix, valse-clog de	Bonnie braes	Henri Lacroix	55	90			D	maj	ec	tp	pg	valse-clog	valse-clog
Hart&Sandell	2001	Lancier, 1ère partie du		Normand Legault	59	93			D	maj	nd	cg	ab	nd	6/8q
Hart&Sandell	2001	Lancier, 1ère partie du	Rencontre des dames	Jules Verret	84	119			Dm/F	mr-	nd	cg	ab	nd	reel simple
Hart&Sandell	2001	Lancier, 2e p. du	Promenade, La	Jules Verret	81	116			C	maj	nd	cg	ab	nd	hornpipe
Hart&Sandell	2001	Lancier, partie de		Jos Bouchard	33	63			AmCF	mr-	nd	cg	ab	nd	6/8q
Hart&Sandell	2001	Lévis Beaulieu, reel en la de		Lévis Beaulieu	17	49			Amyx	myx	nd	tp	pg	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Mackilmoyle's reel		Donna Hébert	26	57			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Malbaie, galope de la	Republican spirit	Jos Bouchard	25	57			D	maj	us	tp	ls	galope	reel
Hart&Sandell	2001	Marc Perreault, reel en la de		Marc Perreault	70	105			A	maj	nd	tp	pg	reel	reel simple
Hart&Sandell	2001	Marche au camp		Jean-Paul Loyer	114	157			F	maj	co	tp	ls	marche	6/8m
Hart&Sandell	2001	Marie, sauce ton pain		André Alain	9	44			G	maj	nd	ch	ab	nd	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Marmotteuse, La	La disputeuse	Hermas Réhel	74	109			Amyx	myx	nd	ps	ab	nd	reel
Hart&Sandell	2001	McDonald's	Macdonald March	Denis Pépin	69	104			Amyx	myx	ec	nd	pg	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Mois de novembre, valse du		J.-C. Mirandette	120	163			A	maj	co	tp	pa	valse	valse
Hart&Sandell	2001	Mon père, valse de		Gabriel Labbé	54	89			D	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Hart&Sandell	2001	Musiciens, hommage à nos		Marcel Messervier	102	142			D/A	mrm	co	nd	mg	nd	reel simple
Hart&Sandell	2001	Naphtalie Billette, reel en sol 1		Naphtalie Billette	18	50			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Hart&Sandell	2001	Naphtalie Billette, reel en sol 2		Naphtalie Billette	19	50			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Nuit sauvage		Michel Bordeleau	86	122			Dm/Bb		co	nd	pa	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Orient, reel de l'		J.-C. Mirandette	119	162			D	maj	co	tp	ls	reel	reel
Hart&Sandell	2001	P'tit bûcheux, Le	Lord McDonald's reel	André Alain	1	39			G	maj	ec	nd	mg	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Pariseau, clog de		A. Montmarquette	63	96			F#m/A	mr-	nd	tp	pg	clog	hornpipe
Hart&Sandell	2001	Pendu, reel du		Jean Carignan	39	72			A	maj	nd	ps	ab	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Pépé, reel à		Louis Beaudoin	15	48			D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Père Bruneau, reel du		Lorenzo Picard	112	154			D	maj	co	tp	pg	reel	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Père Mathias, Gigue du		Adélard Thomassin	113	155			D/A	mrm	co	tp	pg	gigue	reel
Hart&Sandell	2001	Petit bal à l'huile, Le		Marcel Messervier	103	143			D/G	mrm	co	nd	pa	nd	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Petites visites, Les		Jean-Louis Picard	71	106			D	maj	nd	cg	ab	nd	reel simple
Hart&Sandell	2001	Philippe Bruneau, hommage à		Guy Loyer	100	139			D	maj	co	nd	pg	nd	valse
Hart&Sandell	2001	Pipe, la		Daniel Roy	122	166			Dm	min	co	nd	qb	nd	6/8j
Hart&Sandell	2001	Poilus, reel des		Isidore Soucy	77	112			A	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Pointe-au-Pic, reel de	Four little blackberries	Jos Bouchard	30	60			C/Am	mr-	us	tp	ls	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Quatre fers en l'air, les		Michel Bordeleau	87	123			D/A	mrm	co	nd	qc	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Raquetteurs, marche des		A. Montmarquette	64	97			A	maj	nd	tp	mg	marche	6/8m
Hart&Sandell	2001	Raquetteurs, marche des		Philippe Bruneau	65	98			D	maj	nd	tp	mg	marche	6/8m
Hart&Sandell	2001	Raymond, reel à	Violon accordé en vièle	Aimé Gagnon	49	83			A	maj	nd	tp	pg	reel	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Ré, 6/8 en		Philippe Bruneau	38	70			D	maj	nd	tp	rm	6/8	6/8q
Hart&Sandell	2001	Releveur, Le		Richard Forest	91	127			Em/G	mr-	co	nd	mg	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Rêve du Quêteux Tremblay	Archie Menzies	William Tremblay	10	44			F	maj	ec	nd	pg	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Robert Lasanté, gigue de		Robert Lasanté	58	92			G	maj	nd	tp	pg	gigue	reel-r3t
Hart&Sandell	2001	Rock'n reel		J.-C. Mirandette	118	161			D	maj	co	tp	rm	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Ronde des voyageurs, La		Fortunat Malouin	60	94			Am/A	mmm	co	nd	mg	nd	reel simple
Hart&Sandell	2001	Ronfleuse Gobeil, La		Jean Carignan	40	74			D	maj	nd	ps	pg	nd	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Rythme		Richard Forest	92	128			D/Em	msd	co	nd	rm	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Saguenay, air du		J.-Marie Tremblay	78	113			D	maj	nd	nd	ls	nd	reel simple
Hart&Sandell	2001	Saut du lapin no.2 , Le	La claqueuse	Lucien Mirandette	62	95			G	maj	nd	nd	qb	nd	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Saut du lapin, Le		Jos Bouchard	32	62			G	maj	nd	nd	qb	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Sheepskin and beeswax		Keith Corrigan	43	77			Amyx	myx	us	nd	qb	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Soeurs Cotnoir, Les		Éric Favreau	89	125			G	maj	co	nd	pg	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Sol, 6/8 en		Éric Corrigan	41	76			G	maj	nd	tp	rm	6/8	6/8j
Hart&Sandell	2001	St-Antoine, reel de		Jos Bouchard	31	61			A	maj	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	St-Jean, reel		Théodore Duguay	46	80			Bm/D	mr-	nd	tp	ls	reel	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Hart&Sandell	2001	St-Joseph, reel	Bellechasse, reel de	Jean-Marie Verret	80	115			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Ste-Blandine, reel de	Québec, quadr. de, p5	Isidore Soucy	76	111			G	maj	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Hart&Sandell	2001	Step à Ti-Phonse		André Alain	7	43			G	maj	nd	nd	pg	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Ti-Jules, clog à		Jean-Marie Verret	79	115			Am	min	nd	tp	pg	clog	hornpipe
Hart&Sandell	2001	Ti-Mé, reel à		Marcel Messervier	106	146			D	maj	co	tp	pg	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Tourment, Le		Jean-Paul Loyer	115	158			F/C	mrm	co	nd	qc	nd	6/8j
Hart&Sandell	2001	Tuque carreautée, La		Daniel Lemieux	93	129			F/Bb	mrm	co	nd	qb	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Valcartier, set de, 1ère p.		Keith Corrigan	44	78			D	maj	nd	cg	ls	nd	6/8j
Hart&Sandell	2001	Veuve du pendu, La		J.-C. Mirandette	121	164			A	maj	co	nd	rm	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Vieux moulin, valse du		Raynald Ouellet	110	152			F#m/D		co	tp	ls	valse	valse
Hart&Sandell	2001	Vieux, reel des		Firmin Francoeur	48	82			D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Hart&Sandell	2001	Violon confesseur, Le		Éric Favreau	90	126			G/Dm		co	nd	rm	nd	6/8j
Hart&Sandell	2001	Voyageur, Le		André Alain	8	43			A	maj	nd	nd	mg	nd	reel
Hart&Sandell	2001	Xiphos		Raynald Ouellet	111	153			C/G	mrm	co	nd	ls	nd	reel-r.simple
Hogan	2001	Bastringue, La		Philippe Bruneau		23			D/G	mrm	fr	ps	ab	nd	reel-r.simple
Hogan	2001	Bébés, Valse des		A. Montmarquette		108			G	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Hogan	2001	Belle Catherine, La	Braes of Mar	Pitou Boudreault		82		1	D	maj	ec	cs	ab	nd	reel
Hogan	2001	Bernadette, Valse		Marcel Messervier		104			D/G	mrm	co	tp	pg	valse	valse
Hogan	2001	Bois, Valse des		Richard Forest		109			Em	min	co	tp	ls	valse	valse
Hogan	2001	Capitaine Keller, reel du		Christian Laurence		94			Gm/Bb	mr-	ec	tp	pg	reel	reel
Hogan	2001	Champagne, Clog de		A. Montmarquette		41			G	maj	nd	tp	pg	clog	clog
Hogan	2001	Châteauguay, reel de	Miss Gayton hp	Joseph Allard		85			G	maj	an	tp	ls	reel	hornpipe
Hogan	2001	Chinoise, Polka		A. Montmarquette		70		1	A	maj	co	tp	qc	polka	reel simple
Hogan	2001	Diamant Bleu, Gigue du	Flat Foot reel	Philippe Bruneau		54			D	maj	us	tp	qb	gigue	reel
Hogan	2001	Duvernay, Marche		A. Montmarquette		62			D	maj	nd	tp	pg	marche	6/8m
Hogan	2001	Folkloristes, Galope des		Gabriel Labbé		44			C/G	mrm	co	tp	mg	galope	reel simple
Hogan	2001	Grondeuse, La		André Alain		67		1	D	maj	nd	ps	ab	nd	reel-r3t
Hogan	2001	Jos Bouchard, galope de		Jos Bouchard		46			C	maj	nd	tp	pg	galope	reel simple
Hogan	2001	Josée Arsenault, Gigue de		Guy Loyer		52			D	maj	nd	tp	pg	gigue	reel
Hogan	2001	Jouets, Valse des		Michel Faubert		111			D	maj	co	tp	qb	valse	valse
Hogan	2001	Joyeuse, Valse		Willie Ringuette		124			D	maj	co	tp	qc	valse	valse
Hogan	2001	Joyeuses Québécoises, Les		Fortunat Malouin		101			A	maj	nd	nd	qc	nd	reel simple
Hogan	2001	London hornpipe				58			G	maj	an	tp	ls	hornpipe	hornpipe
Hogan	2001	Malbaie, Galope de la	Virginia hp	Jos Bouchard		83			D	maj	us	tp	ls	galope	reel
Hogan	2001	Marcel Grondin, Reel		Raynald Ouellet		97		1	D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Hogan	2001	Mattawa, Reel de		Richard Forest		87			Em	min	co	tp	ls	reel	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Hogan	2001	Mont St-Louis, Marche du		A. Montmarquette		60			D	maj	nd	tp	ls	marche	marche
Hogan	2001	Montagnards Laurentiens, Quadrille des		Montagnards Laurentiens		74			D/A	mrm	nd	cg	pg	nd	reel simple
Hogan	2001	Nations, valse des		A. Montmarquette		113			D	maj	nd	tp	qc	valse	valse
Hogan	2001	Péril, valse du	Kiss of spring waltz	A. Montmarquette		115			D	maj	ce	tp	pa	valse	valse
Hogan	2001	Pointe-au-Pic, reel de	Four little blackberries	Jos Bouchard		88			C/Am	mr-	us	tp	ls	reel	reel
Hogan	2001	Quadrille, 4e p.		M. Laurentiens		75			D/G	mrm	nd	cg	ab	nd	reel simple
Hogan	2001	Ronde des voyageurs, La		Fortunat Malouin		49			A/Am	mm-	co	nd	mg	nd	reel simple
Hogan	2001	Ronfleuse Gobeil, La		Willie Ringuette		99			D	maj	nd	ps	pg	nd	reel-r.simple
Hogan	2001	Rose Alma, polka		A. Montmarquette		72			A	maj	nd	tp	pg	polka	reel simple
Hogan	2001	Sherbrooke, Reel de	London hpe			90			G/D	mrm	an	tp	ls	reel	hornpipe
Hogan	2001	Sorel, reel de	Noces d'or, reel des	Christian Laurence		92			G	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Hogan	2001	Valses-Clog, suite de		Philippe Bruneau		129			Bm/D	mr-	nd	tp	ab	valse-clog	valse-clog
Hogan	2001	Voltigeurs, 6/8 des		M. Laurentiens		77			GDBb		nd	tp	mg	6/8	6/8j
Hogan	2001	Westphalia, Valse				106			G	maj	ce	tp	ls	valse	valse
Hogan	2001	William Durette, clog de		A. Montmarquette		42			A	maj	nd	tp	pg	clog	hornpipe
Joyal	1994	Américain, Set, 2e p.		A. Montmarquette		65			A	maj	nd	cg	qc	nd	6/8q
Joyal	1994	Américain, Set, 2e p.		A. Montmarquette		67			D	maj	nd	cg	qc	nd	6/8q
Joyal	1994	Ancêtres, Quadrille des, 3e p.		Isidore Soucy		50			D	maj	nd	cg	pg	nd	reel simple
Joyal	1994	Beauharnois, Quadrille de		Joseph Allard		10			C	maj	nd	cg	ls	nd	6/8j
Joyal	1994	Bouchard, lancier 1ère p.	Bride of the winds	Jos Bouchard		38			D	maj	cd	cg	pg	nd	6/8q
Joyal	1994	Bouchard, Quadrille 1ère p.		Jos Bouchard		26			G/D	mrm	nd	cg	pg	nd	6/8q
Joyal	1994	Bouchard, Quadrille 2e p.		Jos Bouchard		30			D/G	mrm	nd	cg	pg	nd	reel simple
Joyal	1994	Bouchard, Quadrille 3e p.		Jos Bouchard		34			D/A	mrm	nd	cg	pg	nd	reel
Joyal	1994	Bouchard, Quadrille 4e p.	Belle Catherine, La	Jos Bouchard		36			C	maj	nd	cg	pg	nd	reel
Joyal	1994	Calédonia, 4e p.	Américain, Set, 1ère p.	Jean-Marie Verret		78			D	maj	nd	cg	ab	nd	reel simple
Joyal	1994	Catalogne, reel de la	St-Jean, reel	Jos Bouchard		42			Am/C	mr-	nd	tp	qb	reel	reel
Joyal	1994	Chauffeur, reel du	Chantiers, reel des; Ned Kandal's hp	Joseph Allard		18			D	maj	us	tp	mg	reel	reel
Joyal	1994	En bas de Québec, set d'	Petit minou, reel du	Isidore Soucy		48			A/E	mrm	nd	cg	ls	nd	reel simple
Joyal	1994	Enfant, reel de l'		Joseph Allard		14			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Joyal	1994	Éveline, Valse		Joseph Allard		24			F	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Joyal	1994	Lac St-Charles, Quadrille du, 1		Jules Verret		76			C/G	mrm	nd	cg	ls	nd	6/8q
Joyal	1994	Noces, reel des	Belle Catherine, La; Braes of Mar	Willie Ringuette		58			D	maj	ec	tp	pa	reel	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Joyal	1994	Oignons, reel des		Joseph Allard		12			G	maj	nd	tp	qb	reel	reel simple
Joyal	1994	Parc, reel du		Joseph Allard		16			G	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Joyal	1994	Pyrénées, valse des		A. Montmarquette		62			A	maj	nd	tp	ls	valse	valse
Joyal	1994	Rivière-du-Loup, La		Fortunat Malouin		68			D	maj	nd	nd	ls	nd	reel
Joyal	1994	Ronde des vieux, La	Fairy Dance	Willie Ringuette		54			D	maj	ec	tp	pg	nd	reel
Joyal	1994	Sorel, reel de	Noces d'or, reel des	Isidore Soucy		46			G	maj	nd	tp	pa	reel	reel
Joyal	1994	St-Jean, reel	Catalogne, reel de la	Théodore Duguay		45			Am/C	mr-	nd	tp	ls	reel	reel
Joyal	1994	St-Michel, reel		Édouard Giroux		74			G	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Joyal	1994	Tadoussac, reel de	Chez Nous, Quadrille de; Home Sweet Home	Joseph Allard		22			G	maj	us	tp	ls	reel	reel
Joyal	1994	Valse-quadrille, 1ère p.		Arthur Pigeon		70			C	maj	nd	cg	ab	valse	valse
Kowalczyk&L.	2010	Américain, set - 2e partie	Virginia hornpipe	Thédore Duguay		95			D/Bm	mr-	ir	cg	ab	nd	reel
Kowalczyk&L.	2010	Ancêtres, hommage aux		André Bouchard		130			F#m	min	co	nd	pg	nd	reel
Kowalczyk&L.	2010	Armand Two-Step		Graham Townsend		99			D	maj	co	tp	pg	two-step	reel simple
Kowalczyk&L.	2010	Béatrice, reel	Oggi Nevica	Jos Bouchard		148			Am/C	mr-	ce	tp	pg	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Bruno, galope à		Olivier Chérès		106			G	maj	co	tp	pg	galope	reel simple
Kowalczyk&L.	2010	Bugeot, reel à M.		M. Bugeot		144			D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Calédonia, 3e partie de	Lancier, partie de	Normand Miron		97			BmDG	mr-	nd	cg	ab	nd	6/8q
Kowalczyk&L.	2010	Cécile Lecours, hommage à		Philippe Bruneau		116			D	maj	co	nd	pg	nd	valse-clog
Kowalczyk&L.	2010	Chicaneuse, La		Bruno Kowalczyk		136			Amyx	myx	nd	ps	ab	nd	reel
Kowalczyk&L.	2010	Cultivateur, reel du	Constitution hpe			174			D	maj	us	tp	mg	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Cyclone, gigue du		Mario Forest		114		1	A	maj	nd	tp	pa	gigue	reel
Kowalczyk&L.	2010	Écureuils, polka des		Bruno Kowalczyk		138		1	D	maj	nd	tp	qb	polka	reel simple
Kowalczyk&L.	2010	Edmond Pariseau, hommage à		Marcel Messervier		122			D	maj	co	nd	pg	nd	reel-r.simple
Kowalczyk&L.	2010	Elena, reel		Carmen Guérard		179			D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Étoile filante, reel de l'		Olivier Chérès		150			D/Bm	mr-	co	tp	qb	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Eugène, reel		Frères Pigeon		182			Bm/D	mr-	nd	tp	pg	reel	reel-r.simple
Kowalczyk&L.	2010	Faubourg, reel du		Jos Bouchard		176			D/G	mrm	nd	tp	ls	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Folkloristes, galope des		Gabriel Labbé		110			C/G	mrm	co	tp	mg	galope	reel simple
Kowalczyk&L.	2010	Ile d'Orléans, quadrille de l'		Normand Miron		143			D	maj	nd	cg	ab	nd	6/8q
Kowalczyk&L.	2010	Iles de la Madeleine, valse des				196			A	maj	nd	tp	ls	valse	valse
Kowalczyk&L.	2010	Jenny's Jig		Bruno Kowalczyk		132			A/F#m	mr-	co	tp	pg	jig	6/8j
Kowalczyk&L.	2010	Joseph, reel		Marcel Messervier		184			D/A	mrm	co	tp	pg	reel	reel-r.simple
Kowalczyk&L.	2010	Karine		Daniel Poirier		134			D	maj	co	nd	pg	nd	valse
Kowalczyk&L.	2010	Kedgwick, brandy de		Victor Valcourt		101			A	maj	nd	tp	ls	brandy	r. à 3 temps

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Kowalczyk&L.	2010	Lanciers, quadrille des - 2e partie		Jos Bouchard		93			A	maj	nd	cg	ab	nd	6/8q
Kowalczyk&L.	2010	Laurentides, reel des	Quadrille de Loretteville			163			D	maj	nd	tp	ls	nd	reel simple
Kowalczyk&L.	2010	Levis Beaulieu, reel de		Lévis Beaulieu		186			Amyx	myx	nd	tp	pg	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Lionel Simard, galope de		Lionel Simard		108			G/C	mrm	nd	tp	pg	galope	reel simple
Kowalczyk&L.	2010	Luc Lavallée, hommage à		Daniel Poirier		126			A/F#m	mr-	co	nd	pg	nd	reel
Kowalczyk&L.	2010	Lucy, reel de		Bruno Kowalczyk		154			Amyx	myx	co	tp	pg	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Maries ma fille, tu				195			G	maj	nd	ch	pg	nd	reel simple
Kowalczyk&L.	2010	Mathieu, reel à		Bruno Kowalczyk		146			G/D	mrm	co	tp	pg	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Montebello, reel de		Richard Forest		156			Am	min	co	tp	ls	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Montmagny, reel de	Gouverneurs, reel des	Marcel Messervier		157			G/D	mrm	nd	tp	ls	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Noces d'or, reel des	Sorel, reel de	Mario Forest		166			D	maj	nd	tp	pa	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Ouvriers, reel des	Walker street			167			G	maj	cd	tp	mg	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Patineurs, reel des		Robert Legault		169			A	maj	co	tp	mg	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Père Bruneau, reel du		Lorenzo Picard		177			D	maj	co	tp	pg	reel	reel-r.simple
Kowalczyk&L.	2010	Petite chapelle de bois, reel		Richard Forest		152			Amyx	myx	co	tp	ls	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Pointe au Pic, reel de	Four little blackberries	Jos Bouchard		158		1	C/Am	mr-	us	tp	ls	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Poteau blanc, Le		Joseph Allard		141		1	A	maj	nd	nd	qb	nd	reel
Kowalczyk&L.	2010	Sans nom en mi mineur, reel		F. Desjardins		187			Em/G	mr-	nd	tp	rm	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Sans nom en sol, reel		Lisa Ornstein		180			G	maj	nd	tp	rm	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Sleepy Waltz, the				193			A	maj	nd	tp	qc	valse	valse
Kowalczyk&L.	2010	St-Paul, reel		Raynald Ouellet		189			A	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Terrebonne, gigue de		Carmen Guérard		112			D	maj	nd	tp	ls	gigue	reel
Kowalczyk&L.	2010	Ti-mé, reel		Marcel Messervier		191			D	maj	co	tp	pg	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Victoire, breakdown de la	Petronella	Raynald Ouellet		103			D	maj	an	tp	pa	breakdown	reel
Kowalczyk&L.	2010	Village, reel de	Bunch of keys			162			D/A	mrm	ir	tp	ls	reel	reel
Kowalczyk&L.	2010	Westphalia, valse				199			G	maj	ce	tp	ls	valse	valse
Landry	1998	Binette, reel à		Gérard Joyal		2			A	maj	co	tp	pg	reel	reel
Landry	1998	Chutes, valse des		Gérard Joyal		17		1	A	maj	co	tp	ls	valse	valse
Landry	1998	D'autrefois, reel		Gérard Joyal		5			G	maj	nd	tp	pa	reel	reel simple
Landry	1998	D'autrefois, valse		Gérard Joyal		18		1	D	maj	nd	tp	pa	valse	valse
Landry	1998	Doc, reel du		Gérard Joyal		11			A	maj	co	tp	pg	reel	reel simple
Landry	1998	Drummondville, Reel de		Gérard Joyal		3			G	maj	co	tp	ls	reel	reel
Landry	1998	Ducharme, reel		Gérard Joyal		4			A	maj	co	tp	pg	reel	reel simple
Landry	1998	Glob bar reel		Gérard Joyal		1			D	maj	co	tp	ls	reel	reel
Landry	1998	Grand sapin, reel du		Gérard Joyal		6			G	maj	co	tp	qb	reel	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Landry	1998	Hirondelle légère, L'		Gérard Joyal		15			A	maj	co	nd	qb	nd	valse
Landry	1998	Jeanne, valse pour		Gérard Joyal		23		1	D	maj	co	tp	pg	valse	valse
Landry	1998	Lucienne, reel		Gérard Joyal		3			A	maj	co	tp	pg	reel	reel simple
Landry	1998	Motoneigistes, reel des		Gérard Joyal		7		1	G	maj	co	tp	mg	reel	reel
Landry	1998	Parry Sound		Don Messer		8			G	maj	cd	nd	ls	nd	reel simple
Landry	1998	Poissons des chenaux, reel des		Gérard Joyal		9		1	A	maj	co	tp	qb	reel	reel-r.simple
Landry	1998	Prairies, valse des		Gérard Joyal		21			D	maj	nd	tp	ls	valse	valse
Landry	1998	Québécoise, valse		Gérard Joyal		24		1	A	maj	nd	tp	qc	valse	valse
Landry	1998	Réjouissances, reel des		Gérard Joyal		8			D	maj	co	tp	pa	reel	reel
Landry	1998	Rêves, valse de mes		Gérard Joyal		19			D	maj	co	tp	pa	valse	valse
Landry	1998	Robert, Valse		Gérard Joyal		25			A	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Landry	1998	St-Alphonse, reel		Gérard Joyal		2			A	maj	co	tp	ls	reel	reel
Landry	1998	Ti-Noir, Reel à		Gérard Joyal		12			D	maj	co	tp	pg	reel	reel
Landry	1998	Vallée des érables, La		Gérard Joyal		13			D	maj	co	nd	ls	nd	reel simple
Landry	1998	Vieux moulin, reel du		Gérard Joyal		7			G	maj	co	tp	ls	reel	reel
Messer	1981	Belle Canadienne, La			186				C/F	mrm	nd	nd	qc	nd	6/8q
Messer	1981	Chatagee, The	Châteauguay, reel de; Miss Gayton's hpe		31				G	maj	an	nd	ls	nd	reel
Messer	1981	Jacques Cartier	Jacques Cartier, reel		39				D	maj	nd	nd	pg	nd	reel
Messer	1981	Montreal			52				G	maj	nd	nd	ls	nd	reel simple
Messer	1981	Mother's reel			51				C/G/C	mrm	nd	tp	pg	reel	reel
Messer	1981	Old French			47				D/A	mrm	nd	nd	qc	nd	reel
Messer	1981	Quebec, The			57				D	maj	nd	nd	ls	nd	reel simple
Messer	1981	Saint Agathe	Ste-Anne, reel de		59				D	maj	nd	nd	ls	nd	reel
Miskoe&Paul	1980	Allo Québécoises		Omer Marcoux		43			G	maj	nd	nd	qc	nd	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Amitié, la valse de l'		Omer Marcoux		51			G	maj	nd	tp	qc	valse	valse
Miskoe&Paul	1980	Banjo Polka	Filez, O mon navire	Omer Marcoux		40			D	maj	fr	tp	rm	polka	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Bastringue, La		Omer Marcoux		37			D	maj	fr	ps	ab	nd	reel-r.simple
Miskoe&Paul	1980	Béatrice, reel	Carnaval, reel du	Jos Bouchard		3			Em/G	mr-	ce	tp	pg	reel	reel
Miskoe&Paul	1980	Bleue, valse		Omer Marcoux		48			C	maj	nd	tp	qc	valse	valse
Miskoe&Paul	1980	Burning potatoes	Little burnt potatoes; Blackberry Quadrille	Omer Marcoux		45			D	maj	us	nd	qb	nd	6/8q
Miskoe&Paul	1980	Carousel, valse		Omer Marcoux		49			Bb	maj	nd	tp	qb	valse	valse

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Miskoe&Paul	1980	Do no.1, reel en	Happy Acres two-step	Omer Marcoux		18		1	C	maj	cd	tp	rm	reel	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Do no.2, reel en		Omer Marcoux		18			C	maj	nd	tp	rm	reel	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Face of Quebec		Omer Marcoux		2			Bb	maj	nd	nd	ls	nd	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Fisher's hornpipe		Omer Marcoux		31			F	maj	an	tp	pg	hornpipe	reel
Miskoe&Paul	1980	Fraises et les framboises, Les		Omer Marcoux		36			G	maj	nd	ch	qb	nd	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Grand Café, Au		Omer Marcoux		1		1	F	maj	fr	nd	ls	nd	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Haytime	Foins, Les; Lièvre, reel	Omer Marcoux		10			G	maj	nd	cs	pa	nd	reel
Miskoe&Paul	1980	Labrador	Voyageur, reel du; Miss Hogan's reel	Omer Marcoux		29			C	maj	ir	nd	ls	nd	reel
Miskoe&Paul	1980	Leo, reel à	Français, Quadrille; Bridesmaid Schottische	Omer Marcoux		30			G	maj	an	tp	pg	reel	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Logger Breakdown		Don Messer		27		1	Bb	maj	nd	nd	mg	breakdown	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Mountain reel		Omer Marcoux		11		1	G	maj	nd	tp	ls	reel	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Québec, valse de		Omer Marcoux		47			G	maj	nd	tp	ls	valse	valse
Miskoe&Paul	1980	Raquetteurs, Les	Snowshoers, The	Omer Marcoux		4			Bb/Gm	mr-	nd	nd	mg	nd	reel
Miskoe&Paul	1980	Rêve du lac, Le		Omer Marcoux		15		1	G	maj	nd	nd	ls	nd	reel-r.simple
Miskoe&Paul	1980	Rouyn, reel de		Fernand Thibault		9			A	maj	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Miskoe&Paul	1980	Rubber Dolly		Omer Marcoux		7		1	A	maj	us	nd	qb	nd	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Sherbrooke, Reel de	Chez Nous, Quadrille de; Home Sweet Home	Omer Marcoux		33			G	maj	us	tp	ls	reel	hornpipe
Miskoe&Paul	1980	Sol, reel en no.2	Autrefois, reel d'	Gérard Joyal?		23		1	G	maj	nd	tp	rm	reel	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Sol, reel en, no.1	Garneau, reel	Omer Marcoux		19		1	G	maj	nd	tp	rm	reel	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Soleil couchant, polka du		Fernand Thibault		44			D	maj	nd	tp	pa	polka	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Star waltz		Omer Marcoux		50			G	maj	nd	tp	qb	valse	valse
Miskoe&Paul	1980	Ste-Anne, reel de		Omer Marcoux		32			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Miskoe&Paul	1980	Trois copains, Mes	Rimouski, reel de	Omer Marcoux		13			G/C/F		nd	nd	pg	nd	reel-r.simple
Miskoe&Paul	1980	Vieilles filles, Les	Oiseau bleu, l'	Omer Marcoux		33			D	maj	nd	nd	pg	nd	reel simple
Miskoe&Paul	1980	Walter, valse		Omer Marcoux		52			G	maj	nd	tp	pg	valse	valse
Ornstein	1985	Alexis le trotteur, reel d'		Louis Boudreault		191		1	D/A	mrm	co	tp	pg	reel	reel
Ornstein	1985	Batteux, Le		Louis Boudreault		137		1	A	maj	nd	nd	mg	nd	reel-r3t
Ornstein	1985	Belle Catherine, La	Braes of Mar	Louis Boudreault		103		1	D	maj	ec	cs	ab	nd	reel
Ornstein	1985	Bergeronnes, le galop des		Louis Boudreault		167		1	Bb	maj	nd	tp	ls	galope	reel
Ornstein	1985	Bernard Morin, reel de	Whiddon's hornpipe	Louis Boudreault		250			Bb	maj	an	tp	pg	reel	hornpipe
Ornstein	1985	Brandy, Le		Louis Boudreault		72		1	G	maj	nd	cs	ab	brandy	r. à 3 temps
Ornstein	1985	Capitaine du 22e, reel du		Louis Boudreault		204		1	Bb/Gm	mr-	co	tp	pg	reel	reel
Ornstein	1985	Capitaine trompeur, Le	Old French	Louis Boudreault		164		1	D/A	mrm	nd	cs	ab	nd	6/8 binairé

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Ornstein	1985	Capitaine trompeur, Le	Captain Jinks	Louis Boudreault		120		1	D	maj	us	cs	ab	nd	reel
Ornstein	1985	Cardeuse, La		Louis Boudreault		78		1	G	maj	nd	cs	ab	nd	reel
Ornstein	1985	Casse-reel, le	Fisher's hpe	Louis Boudreault		106		1	D	maj	an	tp	ab	reel	reel
Ornstein	1985	Cédulie, reel à	Tuque bleue, la	Louis Boudreault		170		1	F	maj	ir	tp	pg	reel	reel
Ornstein	1985	Cédulie, reel à		Louis Boudreault		208		1	F	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Ornstein	1985	Célina, gigue à	Bûcherons, quadr. des	Louis Boudreault		91			G	maj	nd	tp	pg	gigue	reel
Ornstein	1985	College hornpipe	Sailor's hornpipe	Louis Boudreault		244		1	Bb	maj	an	tp	ls	hornpipe	hornpipe
Ornstein	1985	Cotillon américain, le		Louis Boudreault		124		1	D	maj	nd	cg	qc	cotillon	reel
Ornstein	1985	Danse anglaise, la	Contredanse, la	Louis Boudreault		68		1	G	maj	nd	cs	qc	nd	reel
Ornstein	1985	Diable, reel du	Devil's dream	Louis Boudreault		140		1	A	maj	ec	ps	ab	reel	reel
Ornstein	1985	Disputeuse, La		Louis Boudreault		150		1	A	maj	nd	ps	ab	nd	reel
Ornstein	1985	Gibart, reel à mon		Louis Boudreault		184			A	maj	co	tp	pg	reel	reel
Ornstein	1985	Grand-mère Boudreault, gigue à	Foxhunter's jig	Louis Boudreault		128		1	A	maj	ir	tp	pg	gigue	r. à 3 temps
Ornstein	1985	Grande Gigue simple, la	Red River jig	Louis Boudreault		98		1	D	maj	nd	ps	ab	gigue	r. à 3 temps
Ornstein	1985	Grizzly, le	Charlotte, gigue à	Louis Boudreault		160		1	A	maj	nd	nd	qb	nd	reel
Ornstein	1985	Jarretière, La		Louis Boudreault		109		1	D	maj	nd	cs	ab	nd	reel
Ornstein	1985	Jartière, La	Pretty Peggy	Louis Boudreault		225		1	D	maj	ec	nd	qb	nd	reel
Ornstein	1985	Jean Carignan, reel de	Enfant, reel de l'	Louis Boudreault		211			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Ornstein	1985	Joseph Allard, reel de	Napoléon, reel de; Miss Hogan's reel	Louis Boudreault		263		1	C	maj	ir	tp	pg	reel	reel
Ornstein	1985	Joseph Allard, reel de	Canadienne, gigue; Cuckoo hornpipe	Louis Boudreault		215			G	maj	ir	tp	pg	reel	reel
Ornstein	1985	Lac St-Jean, galope du	Keel Row	Louis Boudreault		114		1	D	maj	ec	tp	ls	galope	reel
Ornstein	1985	London hornpipe		Louis Boudreault		240			A	maj	an	tp	ls	hornpipe	hornpipe
Ornstein	1985	Madame Renaud		Louis Boudreault		221		1	G	maj	nd	nd	pg	nd	reel
Ornstein	1985	Marraine Alfréda, gigue à ma		Louis Boudreault		94		1	D	maj	nd	tp	pg	gigue	reel-r3t
Ornstein	1985	Médée, la gigue à	Foxhunter's jig	Louis Boudreault		88		1	G	maj	ir	tp	pg	gigue	r. à 3 temps
Ornstein	1985	Neuf, reel à, no.1		Louis Boudreault		85		1	G	maj	nd	cs	ab	reel	reel
Ornstein	1985	Neuf, reel à, no.2	Châteauguay, reel de; Miss Gayton hp	Louis Boudreault		153		1	G	maj	an	cs	ab	reel	reel
Ornstein	1985	Paresis		Louis Boudreault		258		1	Gm	min	ec	ps	ab	nd	reel
Ornstein	1985	Pêche aux caplans, reel de la		Louis Boudreault		201		1	Bb/F	mrm	co	tp	pa	reel	reel
Ornstein	1985	Pêcheuse, La		Louis Boudreault		122		1	D	maj	nd	cs	ab	nd	reel simple
Ornstein	1985	Pendu, reel du		Louis Boudreault		134		1	A	maj	nd	ps	ab	reel	reel
Ornstein	1985	Père Xavier Dallaire, Galope du	Si l'hiver peut prendre; Jonquière, galope de	Louis Boudreault		157		1	D	maj	nd	tp	pg	galope	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Ornstein	1985	Petit soldat de bois, Le	Célina, reel à; Petit cheval rouge, Le	Louis Boudreault		131		1	A	maj	nd	nd	qb	nd	reel
Ornstein	1985	Petteuse, La	Bobelo, La; Four posted bed	Louis Boudreault		146		1	D	maj	nd	ps	ab	nd	reel
Ornstein	1985	Philibert, gigue à	Péribonka, reel de	Louis Boudreault		81		1	G	maj	nd	tp	pg	gigue	reel
Ornstein	1985	Pitou Boudreault, reel de		Louis Boudreault		187		1	A	maj	co	tp	pg	reel	reel
Ornstein	1985	Pont flottant, reel du		Louis Boudreault		180		1	G	maj	co	tp	ls	reel	reel
Ornstein	1985	Quatre, reel à	Petit bûcheux, le; Lord Macdonald	Louis Boudreault		65		1	G	maj	ec	cs	ab	reel	reel
Ornstein	1985	Set carré		Louis Boudreault		176		1	Bm/G		nd	cg	ab	nd	6/8 binairé
Ornstein	1985	Set carré no.1	Haste to the wedding	Louis Boudreault		229			D	maj	an	cg	ab	nd	6/8j
Ornstein	1985	Set carré no.2	Sicilian Circle	Louis Boudreault		232			D	maj	us	cg	ab	nd	6/8j
Ornstein	1985	Tante Lydia, reel de ma	Tricentenaire, reel d; Miller's reelu	Louis Boudreault		236		1	A	maj	ec	tp	pg	reel	reel
Ornstein	1985	Thames Hornpipe		Louis Boudreault		253			Eb/Bb	mrm	an	tp	ls	hornpipe	hornpipe
Ornstein	1985	Traverse du Saguenay, la		Louis Boudreault		196		1	Bb/Eb	mrm	co	ps	ls	nd	reel
Ornstein	1985	Triomphe, Le		Louis Boudreault		75		1	G	maj	nd	ps	qc	nd	reel
Ornstein	1985	Vinton's hornpipe		Louis Boudreault		247			Bb	maj	an	tp	pg	hornpipe	hornpipe
Ornstein	1985	Xavier Dallaire, le brandy de	Brandy, le	Louis Boudreault		173		1	F	maj	nd	cs	pg	brandy	r. à 3 temps
Pelletier	1997	Arizona, Valse		Conrad Pelletier					D	maj	us	tp	ls	valse	valse
Pelletier	1997	Camp Brighton, reel du		Conrad Pelletier					G	maj	an	tp	ls	reel	reel simple
Pelletier	1997	Cordes bijoux, reel des cordes	Bunch of Keys	Conrad Pelletier					Gmyx	myx	nd	tp	qb	reel	reel
Pelletier	1997	Forgeron, reel du		Conrad Pelletier					G	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Pelletier	1997	Grande gigue simple, La		Conrad Pelletier				1	D	maj	nd	ps	ab	gigue	r. à 3 temps
Pelletier	1997	Jacques-Cartier, reel		Conrad Pelletier					Bb	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Pelletier	1997	Jardinières, reel des	Sally Garden	Conrad Pelletier					G	maj	ir	tp	mg	reel	reel
Pelletier	1997	Lampton County, reel		Charles Joyce					D/A	mrm	cd	tp	ls	reel	reel
Pelletier	1997	MacDonald, reel	Lord Macdonald reel	Conrad Pelletier					G	maj	ec	tp	pg	reel	reel
Pelletier	1997	Mariée, reel de la		Conrad Pelletier					G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Pelletier	1997	Money Musk reel		Conrad Pelletier					A	maj	ec	ps	ab	reel	reel
Pelletier	1997	Pendu, reel du		Conrad Pelletier					A	maj	nd	ps	ab	reel	reel
Pelletier	1997	Plongeuse, reel de la		Conrad Pelletier					Gmyx	myx	nd	tp	mg	reel	reel
Pelletier	1997	Quenouille débarbouillette, reel	Mouth of Tobique	Conrad Pelletier					G	maj	nd	tp	qb	reel	reel
Pelletier	1997	Rêve du diable, le		Conrad Pelletier					A	maj	ec	ps	ab	nd	reel
Pelletier	1997	Rimouski, reel de		Conrad Pelletier					G/C/F		nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Pelletier	1997	Tempérance, reel de la	Teetotaller	Conrad Pelletier					G/Em	mr-	ir	tp	qc	reel	reel
Pelletier	1997	Tuque bleue, reel de la	Blue garters reel	Conrad Pelletier					F	maj	ir	tp	qb	reel	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Pelletier	1997	Vieux brandy canadien		Conrad Pelletier				1	G	maj	nd	tp	qc	brandy	r. à 3 temps
Proulx	1996	Bathurst, reel de		Conrad Pelletier		44			G	maj	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Proulx	1996	La Malbaie, La galoppe de	Republican spirit	Jos Bouchard		46			D	maj	us	tp	ls	galope	hornpipe
Proulx	1996	Maple Sugar		Ward Allen		30			A	maj	cd	ps	ab	nd	reel simple
Proulx	1996	Money Musk		André Proulx		20			A	maj	ec	ps	ab	nd	reel
Proulx	1996	Oiseau moqueur, L'		André Proulx		3			D	maj	nd	nd	ab	nd	reel
Proulx	1996	Pendu, reel du		André Proulx		8		1	A	maj	nd	ps	ab	reel	reel
Proulx	1996	Pointe au pIc	Four little blackberries	Jos Bouchard		16			C/Am	mr-	us	nd	ls	nd	reel
Proulx	1996	Rimouski, Reel de				34			G/C/F		nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Proulx	1996	Robineux, reel des		André Proulx		40			A	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Proulx	1996	Sam, reel à	Ouvriers, reel des; Walker street			42			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Proulx	1996	Sherbrooke, Reel de	London hpe			28			G/D	mrm	an	tp	ls	reel	hornpipe
Proulx	1996	Ste-Anne, reel de				13			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Proulx	1996	Woodchopper				38			D	maj	nd	ps	ab	nd	reel
Remon & B.	1996	André à Toto		Daniel Lemieux	10			1	D	maj	nd	nd	pg	nd	6/8j
Remon & B.	1996	Batteux, Le		Louis Boudreault	5			1	A	maj	nd	nd	mg	nd	reel-r3t
Remon & B.	1996	Bedeau de l'enfer, Le		Henry Landry	13			1	Gm	min	nd	nd	pg	nd	reel
Remon & B.	1996	Cédulie, le reel à	Madame Renaud;Bob of Fettercairn	Louis Boudreault	6			1	F	maj	ec	tp	pg	reel	reel
Remon & B.	1996	Cogne Picard, La gigue à		Philippe Bruneau	18			1	D	maj	nd	tp	pg	gigue	reel-r3t
Remon & B.	1996	Cordonnier, Reel du		Mario St-Germain	21			1	D	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Remon & B.	1996	Danse des foins, La		Lisa Ornstein	23			1	D	maj	nd	cs	pa	nd	reel
Remon & B.	1996	Envers, La gigue à l'			24				D	maj	nd	tp	qc	gigue	reel
Remon & B.	1996	Forgeron, Le		Jean Carignan	20			1	A	maj	nd	nd	mg	nd	reel
Remon & B.	1996	Issoudun, reel d'		Joseph Couture	9			1	A	maj	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Remon & B.	1996	J.O. Albert La Madeleine		J.O. LaMadeleine	16			1	A	maj	nd	nd	pg	nd	reel-r.simple
Remon & B.	1996	Joseph Couture, Galope de		Joseph Couture	8			1	G	maj	nd	tp	pg	galope	reel simple
Remon & B.	1996	Linda Breitag, 6/8 pour		Guy Bouchard	25			1	Am/A	mm-	co	tp	pg	6/8	6/8j
Remon & B.	1996	Manitobain, Reel		Martin Racine	19			1	G	maj	nd	tp	qc	reel	reel
Remon & B.	1996	Monsieur Aimé Gagnon		Aimé Gagnon	15			1	G	maj	nd	nd	pg	nd	reel
Remon & B.	1996	Monsieur Lasanté, Gigue de		Lisa Ornstein	14			1	G	maj	nd	tp	pg	gigue	reel-r3t
Remon & B.	1996	Monsieur Marc Perreault		Marc Perreault	22			1	A	maj	nd	nd	pg	nd	reel
Remon & B.	1996	Rêve du quêteux	Archie Menzies	William Tremblay	3			1	F	maj	ec	nd	pg	nd	reel
Remon & B.	1996	Sol, reel d'André Alain en	Esquimaux, reel des	André Alain	1			1	G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Remon & B.	1996	Ti-Phonse, Le step à		André Alain	2			1	G	maj	nd	tp	pg	nd	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Remon & B.	1996	Tommy, La gigue à	Gigue à Médée; Foxhunter	Louis Boudreault	7			1	G	maj	ir	tp	pg	gigue	9/8binairé
Remon & B.	1996	Tuque carreautée, La		Daniel Lemieux	12			1	F	maj	nd	nd	qb	nd	reel
Remon & B.	1996	Turlutte acadienne		Daniel Roy	11			1	G	maj	nd	tp	qc	nd	reel
Remon & B.	1996	Voyageurs, Le reel des		André Alain	4			1	A	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Remon & B.	1996	Yvon Mimeault, Reel d'		Yvon Mimeault	17			1	D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Remon & B.	1997	Alfreda, La gigue à ma tante		Louis Boudreault	3			1	D	maj	nd	tp	pg	gigue	reel-r3t
Remon & B.	1997	Cache tes fesses			18			1	G	maj	nd	ch	ab	nd	menuet
Remon & B.	1997	Cardeuse, La		Louis Boudreault	2			1	G	maj	nd	cs	ab	nd	reel simple
Remon & B.	1997	Contredanse, La		Louis Boudreault	1			1	G	maj	nd	cs	ab	nd	reel
Remon & B.	1997	Edmond Laliberté		Michel Faubert	24			1	A	maj	nd	nd	pg	nd	reel
Remon & B.	1997	Elzéar Lepage, La grondeuse			19			1	D	maj	nd	ps	pg	nd	reel-r.simple
Remon & B.	1997	Gagnon, reel des		Aimé Gagnon	11				Clyd		nd	tp	pg	reel	reel
Remon & B.	1997	Grande Gigue simple, la			17			1	D	maj	nd	ps	ab	gigue	r. à 3 temps
Remon & B.	1997	Grondeuse, La			9			1	D	maj	nd	ps	ab	nd	reel-r3t
Remon & B.	1997	Jos Bernatchez, La gigue à		Liette Remon	16			1	D	maj	nd	tp	pg	gigue	reel
Remon & B.	1997	Jos Bouchard, galope de		Jos Bouchard	22			1	D	maj	nd	tp	pg	galope	reel
Remon & B.	1997	La, reel d'Isidore Soucy en		Isidore Soucy	8			1	A	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Remon & B.	1997	Pêcheuse, La		Louis Boudreault	4			1	D	maj	nd	nd	mg	nd	reel simple
Remon & B.	1997	Pierre Chartrand, La gigue à		Philippe Bruneau	15			1	G	maj	nd	tp	pg	gigue	reel
Remon & B.	1997	Poilus, reel des		Isidore Soucy	10			1	A	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Remon & B.	1997	Poteau blanc, Le		Joseph Allard	21			1	A	maj	nd	nd	qb	nd	reel
Remon & B.	1997	Ré, Air d'Henri Landry en		Henry Landry	14			1	D	maj	nd	nd	pg	nd	reel simple
Remon & B.	1997	Ré, reel d'André Alain en		André Alain	7			1	D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Remon & B.	1997	Ré, reel de Jules Verret en		Jules Verret	23			1	D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Remon & B.	1997	Rêve d'Aimé Gagnon	Rêve du diable	Aimé Gagnon	13			1	A	maj	nd	nd	pg	nd	reel
Remon & B.	1997	Soeurs, Les		André Alain	5			1	G	maj	nd	nd	pg	nd	reel
Remon & B.	1997	Sol, reel d'André Alain en		André Alain	6			1	G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Remon & B.	1997	Talencourt, Le		Bouchard	25			1	D	maj	nd	cs	ab	nd	reel simple
Remon & B.	1997	Valcartier, partie de set de			12			1	D	maj	nd	cg	ls	nd	6/8q
Remon & B.	1997	Vieux, reel des		Lisa Ornstein	20			1	D	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Songer & C.	1997	Accordéonistes, reel des		Marcel Messervier		18			D	maj	co	tp	mg	reel	reel
Songer & C.	1997	Béatrice, reel	Oggi Nevica	Jos Bouchard		25			Am	min	ce	tp	pg	reel	reel
Songer & C.	1997	Belle Catherine, La	Braes of Mar	Jos Bouchard		27			A	maj	ec	cs	ab	nd	reel simple
Songer & C.	1997	Calédonia, 5e partie du		Jean-Marie Verret		50			Am/G	msd	nd	cg	ab	nd	reel simple
Songer & C.	1997	Caribou, reel		Andy de Jarlis		46			Em	min	cd	tp	qb	reel	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Page	PAR	PA	Tonalité	Mode	origine	Genre titre	Qualificatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Songer & C.	1997	Célina	Célina, Gigue à	Pitou Boudreault		47			G	maj	nd	nd	pg	nd	reel
Songer & C.	1997	Cultivateur, Le	Constitution hpe			57			G	maj	us	nd	mg	nd	reel
Songer & C.	1997	Éboulements, reel des	Sheep shanks	Jos Bouchard		70			A	maj	ec	tp	ls	reel	reel
Songer & C.	1997	Edmond Parizeau, Hommage à		Marcel Messervier		100			A	maj	co	nd	pg	nd	reel-r.simple
Songer & C.	1997	Eugène, reel				73			Bm/D	mr-	nd	tp	pg	reel	reel-r.simple
Songer & C.	1997	Evit Gabriel		Daniel Thonon		74			Em	min	co	tp	pg	nd	reel
Songer & C.	1997	Gens de la Bastille, Les	Spendy	René Alain		83			D/A	mrm	nd	nd	ls	nd	reel
Songer & C.	1997	Grande Chaîne, La	Home Sweet Home			87			G	maj	us	cg	ab	nd	reel
Songer & C.	1997	Indian, The	Indien, reel de l'			106			G	maj	nd	nd	qc	nd	reel simple
Songer & C.	1997	Lévis Beaulieu		Lévis Beaulieu		125			Amyx	myx	nd	nd	pg	nd	reel
Songer & C.	1997	Lièvre, reel du		Aimé Gagnon		125			G	maj	nd	tp	qb	reel	reel
Songer & C.	1997	Mattawa, reel de		Richard Forest		132			Em	min	co	tp	ls	reel	reel
Songer & C.	1997	Montréal, reel de	Sherbrooke, reel de; London hpe			138			G	maj	an	tp	ls	reel	reel-r.simple
Songer & C.	1997	Oignons, reel des		Raynald Ouellet		152			D	maj	nd	tp	qb	reel	reel simple
Songer & C.	1997	Patins de Pauline, Les		André Marchand		158			G	maj	co	nd	qb	nd	6/8j
Songer & C.	1997	Pays d'en Haut, Les				158			D	maj	nd	nd	ls	nd	reel
Songer & C.	1997	Père Léon, reel du				159			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel
Songer & C.	1997	Releveur, Le		Richard Forest		164			Em	min	co	nd	mg	nd	reel
Songer & C.	1997	Rémi, reel de	Hotellier, reel de l'; Chamberlain			165			D	maj	cd	tp	pg	reel	reel-r.simple
Songer & C.	1997	Saut du lapin				177			G	maj	nd	nd	qb	nd	reel-r.simple
Songer & C.	1997	Sherbrooke, Glise de	Home Sweet Home			85			G	maj	us	nd	ls	nd	hornpipe
Songer & C.	1997	St-Antoine, reel				172			A	maj	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Songer & C.	1997	St-Joseph, reel	Bonhomme bonnefemme			172			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Songer & C.	1997	Terrebonne, Gigue de				84			D	maj	nd	tp	ls	gigue	reel
Songer & C.	1997	Ti-Mé, reel		Marcel Messervier		193			D	maj	co	tp	pg	reel	reel
Songer & C.	2005	Belle Gaspésie, La		Marcel Messervier		20			A	maj	co	nd	ls	nd	reel
Songer & C.	2005	Beloeil, reel	Collosseum hpe	Édouard Picard		20			D	maj	ec	tp	ls	reel	hornpipe
Songer & C.	2005	Chaîne du reel, la		Verret		37			C	maj	nd	cg	ab	reel	6/8q
Songer & C.	2005	Dédicado à Jos		La Bottine		50			D	maj	ce	nd	pg	nd	reel simple
Songer & C.	2005	Diable Vert, Le		Claude Méthé??		53			G	maj	nd	nd	qc	nd	reel
Songer & C.	2005	Esquimaux, reel des		Isidore Soucy?		58			G	maj	nd	tp	qc	reel	reel
Songer & C.	2005	Fleur de Mandragore		Michel Bordeleau		61			A	maj	co	nd	qb	nd	reel-r.simple
Songer & C.	2005	Grandpère, reel du		Antoine Gauthier		76			G	maj	nd	tp	pg	reel	reel

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Songer & C.	2005	Joseph, Reel		Marcel Messervier		107			D	maj	co	tp	pg	reel	reel-r.simple
Songer & C.	2005	Jules Verret				108			DDmx	myx	nd	nd	pg	nd	reel
Songer & C.	2005	Korolenko 1		Jean-Paul Loyer		112			G	maj	co	nd	pg	nd	6/8m
Songer & C.	2005	Maison de glace, La		Réjean Brunet		124			D	maj	co	nd	ls	nd	6/8m
Songer & C.	2005	Marie sauce ton pain		André Alain		125			G	maj	nd	ch	pg	nd	reel simple
Songer & C.	2005	Montebello, reel de		Richard Forest		137			Am	min	co	tp	ls	reel	reel
Songer & C.	2005	Père Bruneau, reel du		Lorenzo Picard		155			D	maj	co	tp	pg	reel	reel-r.simple
Songer & C.	2005	Père Doiron		Ferdinand Dionne		156			D	maj	nd	nd	pg	nd	reel
Songer & C.	2005	Petit Sarny, 6/8 du		Éric Favreau		158			G	maj	co	tp	pg	6/8	6/8j
Songer & C.	2005	Pointe-au-Pic, reel de	Four little blackberries	Jos Bouchard		160			C	maj	us	tp	ls	reel	reel
Songer & C.	2005	Quadrille Bouchard, 3e p.		Jos Bouchard		163			D	maj	nd	cg	pg	nd	reel
Songer & C.	2005	Quadrille de l'île d'Orléans, 2e				52			D	maj	nd	cg	ab	nd	6/8q
Songer & C.	2005	Raquetteurs, Les		Omer Marcoux		165			Bb/Gm	mr-	nd	nd	mg	nd	hornpipe
Songer & C.	2005	Ré, 6/8 en		Philippe Bruneau		166			D	maj	nd	tp	rm	6/8	6/8q
Songer & C.	2005	Rock Proulx, Hommage à		Marcel Messervier		87			G	maj	co	tp	pg	nd	reel-r.simple
Songer & C.	2005	Ronde des voyageurs, La		Fortunat Malouin		173			Am/A	mm-	co	nd	mg	nd	reel simple
Songer & C.	2005	Rythme		Richard Forest		174			D	maj	co	nd	rm	nd	reel
Songer & C.	2005	Sauvagine, reel de la		Michel Bordeleau		179			A	maj	co	tp	qb	reel	reel
Songer & C.	2005	Semeur, reel du		Joseph Allard		183			D	maj	nd	tp	mg	reel	reel simple
Songer & C.	2005	Set américain	Virginia hpe	Théodore Duguay		184			Bm/D	mr-	ir	cg	qc	nd	hornpipe
Songer & C.	2005	Siamois, reel des		André Marchand		187			G	maj	co	tp	pg	reel	reel
Songer & C.	2005	St-Jean, reel		Théodore Duguay		175			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel
Songer & C.	2005	St-Paul, reel				176			A	maj	nd	tp	ls	reel	reel simple
Songer & C.	2005	Téléphone, toune du				203			A/D	mrm	nd	nd	qb	nd	reel-r.simple
Songer & C.	2005	Ti-Jean, reel à		Aimé Gagnon		205			D	maj	nd	tp	pg	reel	reel-r.simple
Songer & C.	2005	Tourment, Le		Jean-Paul Loyer		209			C	maj	co	nd	qc	nd	6/8m
Songer & C.	2005	Tuque Bleue, La	Blue garters reel			210			F	maj	ir	nd	qb	nd	reel
Songer & C.	2005	Vingt-Quatre juin, Le		Philippe Bruneau		215			Gm/G	mm-	co	nd	pa	nd	reel-r.simple
Songer & C.	2005	You married my daughter	Tu maries ma fille			228			G	maj	nd	nd	pg	nd	reel simple
Welling	1974	Aveugle, reel de l'	Blind man's reel			12		1	D	maj	nd	tp	mg	reel	reel
Welling	1974	Bastrange, La	Bastringue, La			12			D	maj	fr	ps	ab	nd	reel-r.simple
Welling	1974	Bombardier, reel du	Laurier, Quadrille p1			12			G	maj	nd	tp	qb	reel	reel simple
Welling	1974	Danseuse, La				13		1	F	maj	nd	nd	mg	nd	reel simple
Welling	1974	French Waltz no.1				14			C	maj	nd	tp	qc	valse	valse
Welling	1974	French Waltz no.2				14		1	C	maj	nd	tp	qc	valse	valse
Welling	1974	Gaspé, reel de				16			D	maj	nd	tp	ls	reel	reel simple

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Welling	1974	Growling old man, grumbling	Disputeuse, La			8			Amyx	myx	nd	ps	pg	nd	reel
Welling	1974	Leo's rift				15		1	E/A	mrm	nd	nd	pg	nd	reel
Welling	1974	Old French				10			D/A	mrm	nd	nd	qc	nd	reel
Welling	1974	Rouen, reel de	Rouyn, reel de			15		1	A	maj	nd	tp	ls	reel	reel-r.simple
Welling	1974	Snowflake reel				16		1	D	maj	nd	tp	pa	reel	reel
Welling	1974	You married my daughter	Tu maries ma fille			16			G	maj	nd	ps	pg	nd	reel simple
Whitcomb	1990	Bardeaux de cèdres, reel des		Adélard Thomassin		185			D	maj	co	tp	qb	reel	reel
Whitcomb	1990	Doris, Valse		Yvon Cuillerier		88			F	maj	co	tp	pg	valse	valse
Whitcomb	1990	Expo '86 Jig (6/8)		Yvon Cuillerier		134			Bb	maj	co	tp	pa	jig	6/8j
Whitcomb	1990	George McKenny's Favorite		Denis Lanctôt		49			Bb	maj	co	nd	pg	nd	clog
Whitcomb	1990	Montréal Jig (6/8)		Yvon Cuillerier		134			F	maj	co	tp	ls	jig	6/8j
Whitcomb	1990	Sam Cormier, reel de		Denis Lanctôt		184			E	maj	co	tp	pg	reel	reel
Whitcomb	1990	St-Jean-Baptiste, Reel		Claude Jacob		185			F	maj	co	tp	ls	reel	reel
Whitcomb	1990	Thomas, Quadrille		Adélard Thomassin		135			D	maj	co	cg	pg	nd	6/8q
Whitcomb	1990	Valleyfield, Clog de		Claude Jacob		52			C	maj	co	tp	ls	clog	clog
Whitcomb	1990	Valleyfield, reel		Yvon Cuillerier		184			F	maj	co	tp	ls	reel	reel
Whitcomb	2001	150e de St-Zotique, reel du		Germain Leduc		149			C/G	mrm	co	tp	pa	reel	reel-r.simple
Whitcomb	2001	15e des L.F.V., Gigue du		Germain Leduc		105			G	maj	co	tp	pg	gigue	6/8j
Whitcomb	2001	Abel Larocque, reel		Danny Perreault		150			Bb	maj	co	tp	pg	reel	reel
Whitcomb	2001	Alambic, L' (reel)		Éric Favreau		148		1	D	maj	co	tp	qb	reel	reel
Whitcomb	2001	Amour et amitié		Francine Grenier		151			C	maj	co	nd	qc	nd	reel
Whitcomb	2001	Batelier, reel du		Henri Grimard		148			G	maj	co	tp	mg	reel	hornpipe
Whitcomb	2001	Bergeville, reel		Adélard Thomassin		143			D/Bm	mr-	co	tp	ls	reel	reel
Whitcomb	2001	Crapaud, Gigue du (6/8)		Marie Déziel		104			G	maj	co	tp	qb	gigue	6/8j
Whitcomb	2001	Donald, Valse à		Claude Méthé		73			A	maj	co	tp	pg	valse	valse
Whitcomb	2001	Famille Billette, Hommage à la		Danny Perreault		146			C	maj	co	nd	pg	nd	reel
Whitcomb	2001	Francis, valse		Gaston Prévost		72			F	maj	co	tp	pg	valse	valse
Whitcomb	2001	Galant, Le (6/8)		Richard Forest		103			C	maj	co	nd	pg	nd	6/8j
Whitcomb	2001	Ginette, Valse à		Viateur Pagé		70			G	maj	co	tp	pg	valse	valse
Whitcomb	2001	Gisèle, Valse		Yvon Cuillerier		73			D	maj	co	tp	pg	valse	valse
Whitcomb	2001	Glace Bleue, La (reel)		Simon Riopel		145			Bb	maj	co	tp	pa	nd	reel
Whitcomb	2001	Hommage à Y.Cuillerier, valse		Conrad Pelletier		71			Eb	maj	co	tp	pg	valse	valse
Whitcomb	2001	J.D. Breakdown		Jean-Denis Plante		133			D	maj	co	tp	pg	breakdown	reel-r.simple
Whitcomb	2001	Kimberley's Jig		Yvon Cuillerier		102			D	maj	co	tp	pg	jig	6/8j
Whitcomb	2001	Le P'tit Bonhomme, Reel		Lucien Beaudoin		147			D/Bm	mr-	co	tp	pg	reel	reel
Whitcomb	2001	Léopold, Valse		Léopold Théorêt		69			D	maj	co	tp	pg	valse	valse

Auteur(s) de la collection	Année	Titre de la pièce	Autre titre connu de la pièce ou pièce parente	Compositeur ou source	No	Pa-ge	PAR	PA	Tona-lité	Mo-de	ori-gine	Gen-re titre	Quali ficatif titre	Forme selon titre	Forme selon musique
Whitcomb	2001	Louis Beaudoin, Hommage à		Richard Forest		146			G	maj	co	nd	pg	nd	reel
Whitcomb	2001	Love Shack, reel du		André Brunet		150			D	maj	co	tp	ls	reel	reel
Whitcomb	2001	Madame Korolenko		Jean-Paul Loyer		103			G	maj	co	nd	pg	nd	6/8m
Whitcomb	2001	Marie, reel à		Viateur Pagé		150			D	maj	co	tp	pg	reel	reel
Whitcomb	2001	Monsieur Korolenko (reel)		Jean-Paul Loyer		148			G	maj	co	tp	pg	nd	reel
Whitcomb	2001	Myriam, Valse		Michel Mallette		70			C	maj	co	tp	pg	valse	valse
Whitcomb	2001	Neuf mois, Les (reel)		Simon Riopel		145		1	F	maj	co	tp	pa	nd	reel
Whitcomb	2001	Nuit blanche, La		André Turcotte		68			G	maj	co	nd	pa	nd	valse
Whitcomb	2001	Parpie, waltz for		Mélika Lefebvre		72			C	maj	co	tp	pg	valse	valse
Whitcomb	2001	Pentatonique, Reel		Lucien Beaudoin		147			F/Dm	mr-	co	tp	rm	reel	reel
Whitcomb	2001	Père Mathias, Gigue du		Adélard Thomassin		144			D	maj	co	tp	pg	gigue	reel
Whitcomb	2001	Père Zim, Gigue du		Jean-Denis Plante		101			C	maj	co	tp	pg	gigue	6/8j
Whitcomb	2001	Petit chien, reel du		André Brunet		152			D	maj	co	tp	qb	reel	reel
Whitcomb	2001	Petit Sarny, 6/8 du		Éric Favreau		104			G	maj	co	tp	pg	6/8	6/8j
Whitcomb	2001	Petite Côte, reel de la		Richard Forest		149			G	maj	co	tp	ls	reel	reel
Whitcomb	2001	St-Augustin, reel		Henri Grimard		145			G	maj	co	tp	ls	reel	reel
Whitcomb	2001	St-Joachim-de-Courval, Reel		André Turcotte		144			G	maj	co	tp	ls	reel	reel simple
Whitcomb	2001	St-Mathias, Reel		Gaston Prévost		146			C	maj	co	tp	ls	reel	reel
Whitcomb	2001	Suroît, Valse du		Pauline Chartrand		69			D	maj	co	tp	ls	valse	valse
Whitcomb	2001	Ti-Paul, Gigue à		Gaétan Roy		105			D	maj	co	tp	pg	gigue	6/8j
Whitcomb	2001	Vacances en Nouvelle-Écosse		Francine Grenier		102			G	maj	co	nd	ls	nd	6/8j
Whitcomb	2001	Valérie, Two-Step		Michel Mallette		32			G	maj	co	tp	pg	two-step	reel simple
Whitcomb	2001	Valleyfield, La gigue de		Jacques Larocque		103			A	maj	co	tp	ls	gigue	6/8j
Whitcomb	2001	Valleyfield, reel de		Yvon Cuillerier		18			F/C	mrm	co	tp	ls	reel	reel
Whitcomb	2001	Valleyfield, Two-Step		Jacques Larocque		32			D	maj	co	tp	ls	two-step	reel simple
Whitcomb	2001	Vivi, valse à		Gaétan Roy		71			G	maj	co	tp	pg	valse	valse

Annexe 2 – Asymétries dans les enregistrements du Gramophone virtuel

Tous les enregistrements de disques 78 tours numérisés listés dans cette annexe sont disponibles en ligne sur le site Web appelé « Le Gramophone virtuel » de Bibliothèque et Archives Canada. Le moteur de recherche propre à ce site est accessible à l'adresse suivante :
http://amicus.collectionscanada.gc.ca/gramophone-bin/Main/AdvSearch?coll=24&l=1&v=1

La colonne intitulée « Division des sections asymétriques » présente le découpage en termes de temps par section. Ainsi, 8.8.8.7 indique une section comportant trois segments de 8 temps et un segment de 7 temps.

Note : le total des types d'asymétries pour chaque musicien exclue les asymétries facultatives, qui sont déjà considérées dans les types précédents.

Nom du ou des musiciens	Titre de la pièce	Division des sections asymétriques ou ordre des sections	Terçage	Ordre des sections	Alternance métrique	Allongement final	Allongement médial	Allongement initial	Bégaiement	Itération	Allongement autre	Écourtement final	Écourtement médial	Écourtement initial	Imparité rythmique	Dodécastructure	Autre type d'asymétrie	Asymétries facultatives	Total
Allard, Joseph	Américaine, gigue	A'= 6.8												1					1
Allard, Joseph	Bellechasse, reel de	B=7.7.7	1											1					2
Allard, Joseph	Capuchons, reel des (de l'allumeur)	B=7.8.7.8												1					1
Allard, Joseph	Commerce, reel du	A=8.9.8.9									1								1
Allard, Joseph	Habitants, reel des	A=9.7.9.7				1							1		1				3
Allard, Joseph	J'ai laissé mon amie	A=8.8.8.7; B=9.10.9.11				3					1	1							5
Allard, Joseph	Journalier, reel du	B=8.7.8.7									1								1
Allard, Joseph	Mère blanche, La (r. de la	A=9.9.9.9; B=7.9.7.9				1	1								1				3
Allard, Joseph	Pendu, reel du	A=7.6.6.6; A'=6.6.6.6		1				1								1			3
Allard, Joseph	Poteau blanc	B=11.10					1					1				1			3
Allard, Joseph	St-Félicien, quadrille de	B=8.8.8.7										1							1
Allard, Joseph	St-Patrice, reel de	A=3.5.3.5.3.5.3.5; B=8.8.4.8.8.4				2							1		1	1			5
Allard, Joseph	**Total de pièces asymétriques = 12**		**1**	**1**	**0**	**7**	**2**	**1**	**0**	**0**	**3**	**3**	**2**	**3**	**3**	**3**	**0**	**0**	**29**
Blanchette, Louis	Amos, reel	A=7.9.7.9; B=8.7.8.7				1						1	1		1				4
Blanchette, Louis	Argenteuil, reel d'	B=5.4.5.4					1												1
Blanchette, Louis	Bagot, reel de	B=9.7					1					1			1				3
Blanchette, Louis	Bastringue, reel	B=9.9				1													1
Blanchette, Louis	Campbellton, reel de	B=7.8.7.8											1						1
Blanchette, Louis	Cap Rouge, reel de	A=7.6.7.6; B= 17.17			1					1	1								3
Blanchette, Louis	Como, reel	A=8.8.4				1										1			2
Blanchette, Louis	Fiançailles, reel des	B=16.15										1							1
Blanchette, Louis	Jeunes mariés, reel des	B=14.14									1								1
Blanchette, Louis	Mademoiselle Adeline, reel de	A=9.9; B=13.13			1	2													3
Blanchette, Louis	Noces de diamant, reel des	C=8.3.8.3.8.3	1			1													2
Blanchette, Louis	Or, reel d'	A=8.6.8.5; B=8.8.8.7										3							3
Blanchette, Louis	Pêcheurs, reel des	A=6.6.8	1		1	1													3
Blanchette, Louis	Provincial, reel	B=8.7.8.7										1							1
Blanchette, Louis	Session, reel de la	A=8.9.8.9				1													1
Blanchette, Louis	Trinité, reel de	A= 14.16; B=8.8.8	1									1							2

Nom du ou des musiciens	Titre de la pièce	Division des sections asymétriques ou ordre des sections	Terçage	Ordre des sections	Alternance métrique	Allongement final	Allongement médial	Allongement initial	Bégaiement	Itération	Allongement autre	Écourtement final	Écourtement médial	Écourtement initial	Imparité rythmique	Dodécastructure	Autre type d'asymétrie	Asymétries facultatives	Total
Blanchette, Louis	Windsor Mills, reel de	A=7.7; B=6.6.6	1			1												1	3
Blanchette, Louis	Yankee Doodle, reel	A=9.7; B=10.10				1	1					1			1				4
Blanchette, Louis	**Total de pièces asymétriques = 18**		**4**	**0**	**3**	**10**	**3**	**0**	**0**	**1**	**2**	**9**	**2**	**0**	**3**	**1**	**0**	**1**	**38**
Bolduc, Mme	Gaspésienne, reel La	B=5.4.5.5; D=8.6.8	1			1						1						1	4
Bolduc, Mme	**Total de pièces asymétriques = 1**		**1**			**1**						**1**						**1**	**3**
Bouchard, Jos	Charny, reel de	A=9.7.9.7					1					1			1				3
Bouchard, Jos	Diable, reel du	5 sections dont ABC avec asymétries facultatives				5			9									1	15
Bouchard, Jos	Joyeuses Québécoises, Les	C=8.8.8.7										1							1
Bouchard, Jos	St-Antoine, reel	B=8.9.8.9; C=7.8.9.8		1		1					2				1				5
Bouchard, Jos	St-Émile, reel	A=4.6.4.6; B= 5.5,5.6.6							5				1				1	1	8
Bouchard, Jos	**Total de pièces asymétriques = 5**		**0**	**1**	**0**	**6**	**1**	**0**	**14**	**0**	**2**	**2**	**1**	**0**	**2**	**0**	**1**	**2**	**30**
Bouchard-Villeneuve	Talencourt, Le	A=7.11.7.11				1				1			1						3
Bouchard-Villeneuve	**Total de pièces asymétriques = 1**					**1**				**1**			**1**						**3**
Boudreau, J.	Émard, reel	A=4.5.4.5.4.5; B=5.4.5.4.5.4.4	2			2	1										1		6
Boudreau, J.	**Total de pièces asymétriques = 1**		**2**			**2**	**1**										**1**		**6**
Boulay, A.-J.	Berthier, quadrille de, 2e partie	A=8.8.8.7										1							1
Boulay, A.-J.	Campagne, gigue de	B=8.8.8	1																1
Boulay, A.-J.	Canadien, quadrille, 2e partie	A=9.9.9.9									2								2
Boulay, A.-J.	J'ai laissé mon amie	B=8.9.8 (forme BBA)				1													1
Boulay, A.-J.	Nord-Ouest, quadrille du, 1ère partie	A=9.9.9.9				1	1												2
Boulay, A.-J.	On indique le pas, 1ère partie	AABA	1																1
Boulay, A.-J.	Rivière rouge, gigue de la	A=12.15; B=7.7.7.8			1	1						1	1				1		5
Boulay, A.-J.	Ronfleuse, la	A=8.8.8; B=6.6.6; C=12.12.4	2		1	1											1	1	6
Boulay, A.-J.	Verchères, reel de	B=8.8.8.9				1													1
Boulay, A.-J.	Virginia reel	A=10.8.10.8; B=12.10.12.10							2								1		3
Boulay, A.-J.	Virginia reel 1	B=8.9.8.9				1													1
Boulay, A.-J.	**Total de pièces asymétriques = 11**		**4**	**0**	**2**	**6**	**1**	**0**	**2**	**0**	**2**	**2**	**1**	**0**	**0**	**0**	**3**	**1**	**23**
Demers, Eugène	En d'dans et en dehors, reel	A=8.8.8; B=8.9.8.8	1			1												1	3

Nom du ou des musiciens	Titre de la pièce	Division des sections asymétriques ou ordre des sections	Terçage	Ordre des sections	Alternance métrique	Allongement final	Allongement médial	Allongement initial	Bégaiement	Itération	Allongement autre	Écourtement final	Écourtement médial	Écourtement initial	Imparité rythmique	Dodécastructure	Autre type d'asymétrie	Asymétries facultatives	Total
Demers, Eugène	Helena, reel	A=8.7.8.8; B=16.15										2							2
Demers, Eugène	**Total de pièces asymétriques = 2**		**1**	**0**	**0**	**1**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**2**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**1**	**4**
Deux gaspésiens	Janvier, reel de	A=8.9.8.9				1													1
Deux gaspésiens	**Total de pièces asymétriques = 1**					**1**													**1**
Duchesne, Tommy	Arvida, valse clog d'	A=8.9; B=10.10				2	1												3
Duchesne, Tommy	Grande gigue simple	A=7.11.7.19; B=15.15.12; A'=9.11.9.19	1			2					1		2						6
Duchesne, Tommy	Maisonneuve, valse clog	B=7.7; C=7.7										2	2						4
Duchesne, Tommy	Money Musk	A=8.8.8	1	1	1	1									1	2		1	8
Duchesne, Tommy	Montréal, quadrille de	B=16.14										1							1
Duchesne, Tommy	Normandin, reel de	A=17.16; B=19.19				2	1				1								4
Duchesne, Tommy	Pendu, reel du	A=4.6.4.4.4.6.4.3		1			1					1							3
Duchesne, Tommy	Val Jalbert, reel de	A=6.6.6.6; B=12.12														2			2
Duchesne, Tommy	**Total de pièces asymétriques = 8**		**2**	**2**	**1**	**7**	**3**	**0**	**0**	**0**	**2**	**4**	**4**	**0**	**1**	**4**	**0**	**1**	**30**
Frappier, Georges	Canadiens, sets	A=8.8.8.7; B=8.8.8; C=7.9; ABABCD	1	1		1						1		1	1			1	7
Frappier, Georges	**Total de pièces asymétriques = 1**		**1**	**1**		**1**						**1**		**1**	**1**			**1**	**6**
Gauthier, Antonio	Canadien, cotillon, no. 2	A=6.6.6.6; ABABACABC		1												1		1	3
Gauthier, Antonio	Canadienne, polka	A=16.15.16.16; B=8.6.8.6.8.6.8.6									2	1							3
Gauthier, Antonio	Lanciers, marche	A=9.8.9.8; B=8.8.8.10				1	1												2
Gauthier, Antonio	Marie Chamberland	B=8.9.8.9								1		1							2
Gauthier, Antonio	**Total de pièces asymétriques = 4**		**0**	**1**	**0**	**1**	**1**	**0**	**0**	**1**	**2**	**2**	**0**	**0**	**0**	**1**	**0**	**1**	**9**
Girard	Acadien, reel	A=9.9.9; B=8.8.8; C=8.8.8; ABCABAC	3	1								1						1	6
Girard	Adélard, gigue	B=6.6.6	1		1														2
Girard	Louise, reel la	A=8.8.8.7.8.7; B=8.8.8.9; ABABC	1	1		1						1						1	5
Girard	St-Léon, reel de	B=8.9.8.9; C=9.9.9.9; ABAC		1		2	1												4
Girard	**Total de pièces asymétriques = 4**		**5**	**3**	**1**	**3**	**1**	**0**	**0**	**0**	**0**	**2**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**2**	**15**
Guilmette, Joseph	Henriette, reel	B=8.9.8.10; ABCB ABCB A		1		2													3

Nom du ou des musiciens	Titre de la pièce	Division des sections asymétriques ou ordre des sections	Terçage	Ordre des sections	Alternance métrique	Allongement final	Allongement médial	Allongement initial	Bégaiement	Itération	Allongement autre	Écourtement final	Écourtement médial	Écourtement initial	Imparité rythmique	Dodécastructure	Autre type d'asymétrie	Asymétries facultatives	Total
Guilmette, Joseph	Longueuil, reel	B=9.7.9.7					1					1			1				3
Guilmette, Joseph	Moneymusk	D=8.8.8.9		1		1													2
Guilmette, Joseph	St-Fabien, reel	A=8.7.8.8; B=10.10.10.10				1	1		2			1							5
Guilmette, Joseph	**Total de pièces asymétriques = 4**		**0**	**2**	**0**	**4**	**2**	**0**	**2**	**0**	**0**	**2**	**0**	**0**	**1**	**0**	**0**	**0**	**13**
Joyeux Montréalais	Gaspésien, reel	A=8.7.8.7; C=8.7.8.7; ABABCDACD		1							1	2							4
Joyeux Montréalais	**Total de pièces asymétriques = 1**			**1**							**1**	**2**							**4**
La Madeleine, J.-O.	Aile de pigeon, reel l'	A=8.9.8.9; B=8.9.8.9				2													2
La Madeleine, J.-O.	Bûcherons, quadrille des, 5e partie	A=9.9.9; B=10.10	1			2				1									4
La Madeleine, J.-O.	Bûcherons, quadrille des, 6e partie	A=10.10.10.10; B= 7.8.7.8				1	1						1						3
La Madeleine, J.-O.	Canadien, cotillon	A=12.11; B=13.12				1						1				2			4
La Madeleine, J.-O.	Capland, reel de	C=9.8					1												1
La Madeleine, J.-O.	Chicanière, la	A=8.8.8	1																1
La Madeleine, J.-O.	Coquette à Poupa, la	B=11.11.11.11			1							1	1						3
La Madeleine, J.-O.	Deux, gigue à	A=4.5.4.5.4.5.4.5									2								2
La Madeleine, J.-O.	Franco-américain, quadrille, partie 1	B=10.8.10.8							3			1							4
La Madeleine, J.-O.	Franco-américain, quadrille, partie 2	B=7.6.7.6											2						2
La Madeleine, J.-O.	Francs tireurs, marche des	B=32.33; C=32.33				2													2
La Madeleine, J.-O.	Glengarry	A=9.8.9.8; B=11.10.11.10					2	1					1						4
La Madeleine, J.-O.	Habitants, reel des	A=9.7.9.7					1					1			1				3
La Madeleine, J.-O.	Louis D'ailleboust, marche	A=8.7.8.7											1						1
La Madeleine, J.-O.	Lutin, reel du	A=14.14.14.14; B=11.12				1	1						1						3
La Madeleine, J.-O.	Madame Renault, reel de	B=11.9.11.9					1		1		1								3
La Madeleine, J.-O.	Maginot, reel	B=8.6.8.6									1								1
La Madeleine, J.-O.	Matane, quadrille de, 1ère partie	A=8.8.8.9; B=9.8.9.7				1	1					1			1				4
La Madeleine, J.-O.	Matane, quadrille de, 3e partie	A=9.9.9.9				1	1												2
La Madeleine, J.-O.	Matane, quadrille de, 5e partie	A=7.8.7.8											1						1
La Madeleine, J.-O.	Matane, quadrille de, 6e partie	A=12.11.12.12; B=13.12.13.12					1					1							2
La Madeleine, J.-O.	Mon favori, reel	A=12.12; B=11.12			1	1							1						3

Nom du ou des musiciens	Titre de la pièce	Division des sections asymétriques ou ordre des sections	Terçage	Ordre des sections	Alternance métrique	Allongement final	Allongement médial	Allongement initial	Bégaiement	Itération	Allongement autre	Écourtement final	Écourtement médial	Écourtement initial	Imparité rythmique	Dodécastructure	Autre type d'asymétrie	Asymétries facultatives	Total
La Madeleine, J.-O.	Mon matou, reel de	A=5.4.5.4					1												1
La Madeleine, J.-O.	Paris, reel de	B=10.8.10.8					1												1
La Madeleine, J.-O.	Princesse, reel	B=10.13.10.13				1	1		3										5
La Madeleine, J.-O.	Quatre, reel à	B=9.10				1		1											2
La Madeleine, J.-O.	Québec, marche de	A=20.19; B=15.14.15.14				1	1					1	1						4
La Madeleine, J.-O.	Rabidibidou	B=8.12		1					1										2
La Madeleine, J.-O.	Rêve de l'automne, reel	A=9.9.9.9				1	1												2
La Madeleine, J.-O.	Réveillon, reel du	B=8.11.8.11									1								1
La Madeleine, J.-O.	Ronfleuse, gigue la	B=6.6.6; C=12.12.4	1		1	1											1		4
La Madeleine, J.-O.	Seigneurs, quadrille des, 1ère partie	A=8.9.8.9; B=8.9.8.9				2													2
La Madeleine, J.-O.	Seigneurs, quadrille des, 2e partie	C=8.7.8.7										1							1
La Madeleine, J.-O.	Seigneurs, quadrille des, 3e partie	D=7.8											1						1
La Madeleine, J.-O.	Seigneurs, quadrille des, 4e partie	A=8.10.8.10									1								1
La Madeleine, J.-O.	Seigneurs, quadrille des, 5e partie	B=7.6.7.6											2						2
La Madeleine, J.-O.	St-Omer, set de, 2e partie	A=7.8.7.8; B=16.15										1	1						2
La Madeleine, J.-O.	Swing la baquèse dans le coin, reel	B=9.10				1			1										2
La Madeleine, J.-O.	Tarzan, reel	A=13.12.13.12; B=9.9.9.9				1	2									1			4
La Madeleine, J.-O.	Ti-Jos, reel à	A=9.8.9.8					1												1
La Madeleine, J.-O.	Vieux garçons, reel des	A=7.9.7.9; B=10; C=12.12			1										1		1		3
La Madeleine, J.-O.	**Total de pièces asymétriques = 41**		**3**	**1**	**4**	**21**	**18**	**2**	**9**	**1**	**6**	**9**	**14**	**0**	**3**	**3**	**2**	**0**	**96**
Lacroix, Henri	Amqui, marche	B=8.9.8.10				2													2
Lacroix, Henri	Bocage, quadrille du	A=8.8.8.8.8.8; B=8.7.8.9	1			1					1							1	4
Lacroix, Henri	Buck de Québec	B2=14										1							1
Lacroix, Henri	Cowboy, reel du	A=8.9				1													1
Lacroix, Henri	Emérencia, reel	A=7.8.8.8; B=9.8.8	1					1						1					3
Lacroix, Henri	Louis Riel, quadrille	A=7.8.7.8											1						1
Lacroix, Henri	Marchands de fruits, marche des	B=16.9.8.4				1	1												2
Lacroix, Henri	Parade des ouvriers, La	C=16.16.16.17				1													1
Lacroix, Henri	**Total de pièces asymétriques = 8**		**2**	**0**	**0**	**6**	**1**	**1**	**0**	**0**	**1**	**1**	**1**	**1**	**0**	**0**	**0**	**1**	**14**
Lalonde, Joseph	American clog	A=4.5.4.6; B=4.6				2				1									3

Nom du ou des musiciens	Titre de la pièce	Division des sections asymétriques ou ordre des sections	Terçage	Ordre des sections	Alternance métrique	Allongement final	Allongement médial	Allongement initial	Bégaiement	Itération	Allongement autre	Écourtement final	Écourtement médial	Écourtement initial	Imparité rythmique	Dodécastructure	Autre type d'asymétrie	Asymétries facultatives	Total
Lalonde, Joseph	Canadien, set, no.2	B=8.7.8.7										1							1
Lalonde, Joseph	Danse nègre	A=13.7.13.6; B=8.7.8.6									2	4							6
Lalonde, Joseph	Gigue double	B=8.9.8.9; C=8.9.8.9				2													2
Lalonde, Joseph	Polka	A=7.7.7.7; B=8.9; C=8.9				2					1								3
Lalonde, Joseph	Pot-pourri de jigues no.1 (gigue 1)	A=4.8.4.8; B=11.12											1			2			3
Lalonde, Joseph	Pot-pourri de jigues no.2 (gigue 1)	A=9.9; B=9.10.9.10; B2=10.9.10.9				3	3				2								8
Lalonde, Joseph	Pot-pourri de jigues no.2 (gigue 2)	A=9.10; B=7.8				1					1		1						3
Lalonde, Joseph	**Total de pièces asymétriques = 8**		**0**	**0**	**0**	**10**	**3**	**0**	**0**	**1**	**6**	**5**	**2**	**0**	**0**	**2**	**0**	**0**	**29**
Larocque, Joseph	Rêve du diable, le	ABCDECFABE		1															1
Larocque, Joseph	**Total de pièces asymétriques = 8**			**1**															**1**
Latour, Tezraf	Mont St-Louis, marche	A=16.16.8; B=14.14.16.16				1				1			1						3
Latour, Tezraf	**Total de pièces asymétriques = 1**					**1**				**1**			**1**						**3**
Lemieux et C.	Américain, set	C=8.8.8.9		1		1													2
Lemieux et C.	Boston, quadrille de	A=16.17.16.17				1													1
Lemieux et C.	Chasse, reel de la	A=8.9.8.9									1								1
Lemieux et C.	Pensionnaires, reel des	B=8.8.8	1																1
Lemieux et C.	Pont Rouge, quadrille de	C=16.16.16.17				1													1
Lemieux et C.	Populaire, reel	B=8.8.8; C=9.9.9.8	1			1	1											1	4
Lemieux et C.	St-David, reel	A=8.8.8	1																1
Lemieux et C.	**Total de pièces asymétriques = 7**		**3**	**1**	**0**	**4**	**1**	**0**	**0**	**0**	**1**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**1**	**10**
Michaud, Luc	Rimouski, quadrille de, 1ère partie	B=8.7.8.8				1													1
Michaud, Luc	Rimouski, quadrille de, 2e partie	A=17.20; B=19										1	1					1	3
Michaud, Luc	Rimouski, quadrille de, 3e partie	A=14.16; B=13.13										1				1			2
Michaud, Luc	Rimouski, quadrille de, 4e partie	A=17.17;				1										1			2
Michaud, Luc	Rimouski, quadrille de, 5e partie	A=11.12; B=8.8.8	1									1				1			3
Michaud, Luc	Rimouski, quadrille de, 6e partie	A=8.8.8	1		1														2
Michaud, Luc	**Total de pièces asymétriques = 6**		**2**	**0**	**1**	**2**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**3**	**1**	**0**	**0**	**3**	**0**	**1**	**12**
Montmarquette, A.	64e bataillon, marche du	A=16.14.16.15; B=17.16					1					1							2

Nom du ou des musiciens	Titre de la pièce	Division des sections asymétriques ou ordre des sections	Terçage	Ordre des sections	Alternance métrique	Allongement final	Allongement médial	Allongement initial	Bégaiement	Itération	Allongement autre	Écourtement final	Écourtement médial	Écourtement initial	Imparité rythmique	Dodécastructure	Autre type d'asymétrie	Asymétries facultatives	Total
Montmarquette, A.	Américain, set	A=6.6.6.6														1			1
Montmarquette, A.	Chinoise, polka	B=8.9				1													1
Montmarquette, A.	Clarisse, valse	B=24.21.24.21										1	1						2
Montmarquette, A.	Commis voyageurs, marche des	B=17.16					1												1
Montmarquette, A.	Facteurs, marche des	A=17.16					1												1
Montmarquette, A.	Forges, marche des (des collégiens)	A=16.14.16.14										1							1
Montmarquette, A.	Frotteuse, La	A=8.9.8.8				1												1	2
Montmarquette, A.	Grelots, reel des	A=7.7.7.7										1	1						2
Montmarquette, A.	Grenville, reel de	B=5.4.4.4	1					1										1	3
Montmarquette, A.	Irlandaise, polka (polka soubrette)	A=8.8.8.7										1							1
Montmarquette, A.	Menuet canadien	B=8.7.8.7										1							1
Montmarquette, A.	Money-musk	D=8.9				1													1
Montmarquette, A.	Mont St-Louis, marche du	B=17.16.16.17				1							1					1	3
Montmarquette, A.	Montmarquette, marche	A=16.17				1													1
Montmarquette, A.	Sailor's hornpipe	A=8.7.8.7										1							1
Montmarquette, A.	Slip jig Alarie	B=10														1			1
Montmarquette, A.	St-Bruno, reel de	A=9.9.9.8						2	1									1	4
Montmarquette, A.	Ste-Geneviève, marche de	A=16.16.16.17; B=15.14.15.14				1						1	1						3
Montmarquette, A.	Trois Rivières, marche des	B=16.17				1													1
Montmarquette, A.	Valse-lanciers, no.4	A=9.8.9.8						1											1
Montmarquette, A.	Zouaves, marche des	B=16.16.16.14										1							1
Montmarquette, A.	**Total de pièces asymétriques = 22**		**1**	**0**	**0**	**7**	**3**	**4**	**1**	**0**	**0**	**9**	**4**	**0**	**0**	**2**	**0**	**4**	**31**
Picard, Édouard	Beloeil, reel de	B=7.7.7.7									2								2
Picard, Édouard	Margot, marche	A=9x8															1		1
Picard, Édouard	**Total de pièces asymétriques = 2**		**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**2**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**1**	**0**	**3**
Pigeon et Wattier	C'nelle, reel de la	A=7.7.7.7									2								2
Pigeon et Wattier	Claire, valse	A=24.21.24.21; B=21.18; C=24.21.24.24										3	1						4
Pigeon et Wattier	Fiset, reel de	C=9.9				1													1

Nom du ou des musiciens	Titre de la pièce	Division des sections asymétriques ou ordre des sections	Terçage	Ordre des sections	Alternance métrique	Allongement final	Allongement médial	Allongement initial	Bégaiement	Itération	Allongement autre	Écourtement final	Écourtement médial	Écourtement initial	Imparité rythmique	Dodécastructure	Autre type d'asymétrie	Asymétries facultatives	Total
Pigeon et Wattier	Set callé, 1ère partie	A=8.12.8.12				1	1									1			3
Pigeon et Wattier	St-Jean, quadrille	A=11.12.11.12				1	1	1	1										4
Pigeon, A. et Wattier, H.	**Total de pièces asymétriques = 5**		**0**	**0**	**0**	**3**	**2**	**1**	**1**	**0**	**2**	**3**	**1**	**0**	**0**	**1**	**0**	**0**	**14**
Plante, Joseph	Bohémien, reel	A=8.8.8	1																1
Plante, Joseph	Champlain, reel	B=8.8.8	1															1	2
Plante, Joseph	Poupées, valse des	B=15.15.15.15				1	1												2
Plante, Joseph	Richelieu, quadrille	B=8.8.8.9				1													1
Plante, Joseph	Rivière du loup, gigue de la	A=8.7.8.7; B=9.9				1						1							2
Plante, Joseph	Servante, marche de la	B=16.15.16.15										1							1
Plante, Joseph	Ste-Étienne, reel	A=16.16.16	1															1	2
Plante, Joseph	Ste-Rose, quadrille	B=8.6.2.8.7				1						1						1	3
Plante, Joseph	**Total de pièces asymétriques = 5**		**3**	**0**	**0**	**4**	**1**	**0**	**0**	**0**	**0**	**3**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**3**	**11**
Ringuette, Willie	Noces, reel des	A=8.8.8	1																1
Ringuette, Willie	**Total de pièces asymétriques = 1**		**1**																**1**
Savard, Fortunat	Folkloristes, reel des	A=8.9.8.9				1													1
Savard, Fortunat	Montagnards, quadrille des	A=3.3.3.4; B=8.8			1	1													2
Savard, Fortunat	St-Jean, valse	A=24.21.24.21; B=21.21.21.21										2	1						3
Savard, Fortunat	**Total de pièces asymétriques = 3**		**0**	**0**	**1**	**2**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**2**	**1**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**6**
Soucy, Isidore	Abitibi, reel de l'	B=8.9.8.9									1								1
Soucy, Isidore	Acadien, reel	A=9.10.9.10; B=8.10.8.10				2	1												3
Soucy, Isidore	Américain, reel	A=12.11; B=11.11			1				1			2	1			1		1	7
Soucy, Isidore	Ancêtres - partie 1, quadrille des	A=8.9.8.9; B=9.8.9.8				1	1												2
Soucy, Isidore	Ancêtres - partie 4, quadrille des	B=9.8.9.8					1												1
Soucy, Isidore	Artisans, gigue des	A=9.8.9.8; B=9.8.9.8					2		1									1	4
Soucy, Isidore	As de pique, L'	A=8.9.8.9; B=9.9.9	1			2					1							1	5
Soucy, Isidore	Baie Comeau, reel de la	A=10.10.10; B=9.12.9.12	1		1												1		3
Soucy, Isidore	Bastringue, La coquette	B=8.9				1													1
Soucy, Isidore	Bavards, gigue des	B=8.9.8.10				2													2

Nom du ou des musiciens	Titre de la pièce	Division des sections asymétriques ou ordre des sections	Terçage	Ordre des sections	Alternance métrique	Allongement final	Allongement médial	Allongement initial	Bégaiement	Itération	Allongement autre	Écourtement final	Écourtement médial	Écourtement initial	Imparité rythmique	Dodécastructure	Autre type d'asymétrie	Asymétries facultatives	Total
Soucy, Isidore	Belle Catherine, La	A=5.5.5.5			1	1	1	1			1								5
Soucy, Isidore	Berluchon, reel du	B=8.9.8.10				2	1												3
Soucy, Isidore	Blagueurs, gigue des	A=11.11.11; B=9.9.9	2														1	1	4
Soucy, Isidore	Bon vieux temps, reel du	A=5.5.5.3.4.3;B=6.3.4.3.6.6		1			1		1		1						1	1	6
Soucy, Isidore	Boulangers, reel des	A=12.11.12.11; B=9.10.9.10				1	1					1				1			4
Soucy, Isidore	Boule de Neige	A=5.5.4.5; B=5.6.5.5					1				1						1		3
Soucy, Isidore	Bourreau, reel du	A=7.7.7.7; B=5.4.5.4; E=11.11.11.11				1	2			1			1						5
Soucy, Isidore	Brandy	A=6.6.6; B=12.12; B'=15.11	1										1					1	3
Soucy, Isidore	Braves, reel des	A=9.8.9.8; B=8.9.8.9				1					1								2
Soucy, Isidore	Canadien - partie 1, quadrille	A=9.7.9.7					1					1			1				3
Soucy, Isidore	Canadien - partie 3, quadrille	A=8.7.8.9; B=12.11			1	1						1	1						4
Soucy, Isidore	Canadien - partie 4, quadrille	A=8.8.8; B=8.10.8.10	1			1	1												3
Soucy, Isidore	Canadien - partie 5, quadrille	A=8.8.8; B=14.14.13	1									1	1	1					4
Soucy, Isidore	Canadien - partie 6, quadrille	A=7.7.6; B=8.9.6	2				1					1		1					5
Soucy, Isidore	Candidats, reel des	A=7.7.7.7; B=8.9.8.9				1					1	1	1						4
Soucy, Isidore	Carnaval, gigue du	A=9.4.9.4; B=7.7.7.8					1		1			1				1	1	1	6
Soucy, Isidore	Casse-reel, Le	A=9.9; B=9.9.10.10; C=4.9.10		1		3	1	1	2									1	9
Soucy, Isidore	Champion - partie 1, quadrille	A=8.8.9; B=8.7.8.7	1			1						1							3
Soucy, Isidore	Champion - partie 2, quadrille	A=8.7.8.7; B=8.6.8.6										2							2
Soucy, Isidore	Champion - partie 3, quadrille	B=8.7.8.7										1							1
Soucy, Isidore	Champion - partie 4, quadrille	A=11.8.11.8					1												1
Soucy, Isidore	Champion - partie 5, quadrille	A=9.8.9.8; C=8.6		1			1					1							3
Soucy, Isidore	Champion - partie 6, quadrille	A=5.5.5.7; A'=5.6.5.6; C=8.8.9	1		1	2	1		1	1							1	1	9
Soucy, Isidore	Charlotte, gigue à	A=11.11.11.11; B=10.10.10.10									4						1		5
Soucy, Isidore	Chiens et chats, gigue	A=9.8.9.8; B=8.7.8.7					1							1					2
Soucy, Isidore	Clog canadienne	A=9.11.9.11; B=8.8.8					1				1					1			3

Nom du ou des musiciens	Titre de la pièce	Division des sections asymétriques ou ordre des sections	Terçage	Ordre des sections	Alternance métrique	Allongement final	Allongement médial	Allongement initial	Bégaiement	Itération	Allongement autre	Écourtement final	Écourtement médial	Écourtement initial	Imparité rythmique	Dodécastructure	Autre type d'asymétrie	Asymétries facultatives	Total
Soucy, Isidore	Clog dance	A=6.5.6.5; B=5.6.6.5									2	2							4
Soucy, Isidore	Colons, reel des	B=7.7										1							1
Soucy, Isidore	Corbeau, gigue du	A=8.7.8.7; B=7.7.7.7							1			2	1					1	5
Soucy, Isidore	Cotillon, Le	A=8.7.9.7; B=8.7.8.7							1			2						1	4
Soucy, Isidore	Dentistes, reel des	B=10.10.10.10			1	1	1				1								4
Soucy, Isidore	Disputeuse, La	A=15; B=5.3.5.4		1		1	1		1			1	1						6
Soucy, Isidore	Domino, marche	A=16.15; B=13.16.16											2						2
Soucy, Isidore	Émile, reel	A=9.8.9.8; B=10.10			1	1	1			1							1		5
Soucy, Isidore	Émilia, valse											1	1						2
Soucy, Isidore	Enfant martyre, reel de l'	A=8.8; B=5.5.5.5; C=6.8; D=9.11				1	2		2				1					1	7
Soucy, Isidore	Eskimos, reel des	A=8.10.8.10; B=7.8.7.8				1							1						2
Soucy, Isidore	Espagne, reel d'	A=6.7.6.7; B=10.9.10.9			1	2	2												5
Soucy, Isidore	Faubourg de Québec, reel du	B=8.7.8.7										1							1
Soucy, Isidore	Fêtes, breakdown des	B=8.7.8.7										1							1
Soucy, Isidore	Foins. Les	A=10.8.11.10; B=11.10.11.12; C=7.6.7.8		1		2	2	1	1			1	1						9
Soucy, Isidore	Fridolin, gigue à	A=8.9.8.9				1													1
Soucy, Isidore	Gaspé, reel de	A=8.9.9; B=9.8.10.8	1			1	2												4
Soucy, Isidore	Gaulois, reel	A=8.7.8.7; B=8.7.8.7										2							2
Soucy, Isidore	Gigue écossaise	B=8.9.8.9				1													1
Soucy, Isidore	Grand'mère, reel de	B=12.14				1			1							1			3
Soucy, Isidore	Grande gigue simple	A=6.6.6.6.6; B=12.12.12	1															1	2
Soucy, Isidore	Irlandaises, gigues no. 1a	A=5.4.5.4; B=8.8.8	1				2		2									1	6
Soucy, Isidore	Irlandaises, gigues no. 1c	A=10.10; B=10.10														1			1
Soucy, Isidore	Irlandaises, gigues no. 2a	A=5.4.5.4; B=8.8.8	1				1												2
Soucy, Isidore	Irlandaises, gigues no. 2b	A=9.9.9.9; B=9.9.9.9				1	1				1							1	4
Soucy, Isidore	Irlandaises, gigues no. 2c	A=7.4.7.4					1		1										2
Soucy, Isidore	Isidore, valse	A=8.7; B=7.7; C=12.12										2	1			1			4
Soucy, Isidore	Jeunesse, reel de la	A=8.7.8.7; B=7.8.7.8										1	1						2

Nom du ou des musiciens	Titre de la pièce	Division des sections asymétriques ou ordre des sections	Terçage	Ordre des sections	Alternance métrique	Allongement final	Allongement médial	Allongement initial	Bégaiement	Itération	Allongement autre	Écourtement final	Écourtement médial	Écourtement initial	Imparité rythmique	Dodécastructure	Autre type d'asymétrie	Asymétries facultatives	Total
Soucy, Isidore	Jolie veuve, reel de la	A=8.8.8; B=8.8.8	2																2
Soucy, Isidore	Joyeuse, La	A=8.7.8.7; B=8.8.8.7										2							2
Soucy, Isidore	Jubilé 2, reel du	B=8.7.7	1									1							2
Soucy, Isidore	Jubilé, reel du	A= 10.10; B=9.11				2	1				2								5
Soucy, Isidore	Jumelles, reel des	B=8.7.8.7										1							1
Soucy, Isidore	Lancier 1 - En roulant ma boule	B=6; C=5.5		1		1					1								3
Soucy, Isidore	Lancier 2 Par derrière chez tante	B=6+1;C=5.4.10.5.6.11		1	1	2	1		1										6
Soucy, Isidore	Lancier 3 C'est la belle Françoise	B=7.8.7.6		1	1							1	1						4
Soucy, Isidore	Lancier 4 Vive la canadienne	A=7; B=10.8.9.8		1			1					1		1					4
Soucy, Isidore	Lanciers de Québec p3, valse	A=8.6			1							1							2
Soucy, Isidore	Lanciers de Québec p4, valse	A=8.7.8.6			1							2							3
Soucy, Isidore	Laurentides - p1, quadrille des	A=5.4.5.6; B=9.9.9.9				2	1				1								4
Soucy, Isidore	Laurentides - p2, quadrille des	A=8.7.8.7										1							1
Soucy, Isidore	Laurentides - p4, quadrille des	A=16.15.16.16; B=8.8.8.7										2							2
Soucy, Isidore	Laurentides - p5, quadrille des	B2=8.7.8.8										1							1
Soucy, Isidore	Laurentides - p6, quadrille des	A=8.8.8; B=7.7.8	2									1							3
Soucy, Isidore	Laurier - partie 1, quadrille	B=8.8.8	1																1
Soucy, Isidore	Laurier - partie 2, quadrille	A=6.8.6.8; B=12.11						1		1		1				2			5
Soucy, Isidore	Lou-Lou, reel à	A=10.8.10.8; B=11.13				1	3		2									1	7
Soucy, Isidore	Ma poupoule, gigue de	A=8.7.8.7; B=17.17				1			1				1					1	4
Soucy, Isidore	Ma tante, quadrille à	A=11.12; B=15.12.15.12									1		1	1					3
Soucy, Isidore	Mardi-Gras, gigue du	A=5.4.5.5.4.6; B=10.9.10.10								1	1		1				1		4
Soucy, Isidore	Marie-Louise, quadrille	A=17.16; B=10.10.10.10				1		1		1									3
Soucy, Isidore	Millionnaires, reel des	A=9.9.9; B=9.9.9	2			1	2		1									1	7
Soucy, Isidore	Mistigri, Le	B=11.10.11.10					1			1									2
Soucy, Isidore	Money musk	A=10.11 ; B=8.10; C=8.9; D=10.9; F=11.9		1		3	3	1	2									1	11
Soucy, Isidore	Moulin, reel du	A=16.15; B=16.15										2							2
Soucy, Isidore	National - partie 1, quadrille	B=8.8.8	1																1
Soucy, Isidore	National - partie 2, quadrille	A=8.7.8.7; B=8.7.8.7										2							2

Nom du ou des musiciens	Titre de la pièce	Division des sections asymétriques ou ordre des sections	Terçage	Ordre des sections	Alternance métrique	Allongement final	Allongement médial	Allongement initial	Bégaiement	Itération	Allongement autre	Écourtement final	Écourtement médial	Écourtement initial	Imparité rythmique	Dodécastructure	Autre type d'asymétrie	Asymétries facultatives	Total
Soucy, Isidore	National - partie 3, quadrille	A=8.7; B=7.7.7.7									1	2	1					1	5
Soucy, Isidore	National - partie 4, quadrille	A=7.7.7.7;B=8.8.8.6										2	1						3
Soucy, Isidore	National - partie 5, quadrille	A=7.7.7.7										1	1						2
Soucy, Isidore	National - partie 6, quadrille	A=5.5.5.5; B=5.7.5.7				2	2				1								5
Soucy, Isidore	National, cotillon	B=5.5.3.4.5.5.5.4					1				3								4
Soucy, Isidore	Nitou, reel de	A=9.9.9.9				1					1								2
Soucy, Isidore	Noces d'or, reel des	A=9.9.9.9				1	1												2
Soucy, Isidore	Pâques, reel de	A=10.8.10.8; B=6.8.6.9				1				2	4								7
Soucy, Isidore	Pendu, reel du	A=8.6.8.6; B=8.9; C=2.6.6.6;E=5.4		1		1	3			1								1	7
Soucy, Isidore	Père Lauzon, gigue du	A=8.7.8.7; B=9.9.9.9				1	1					1							3
Soucy, Isidore	Peuple - partie 1, quadrille du	C=8.8.8; ABAC	1	1															2
Soucy, Isidore	Peuple - partie 2, quadrille du	A=8.8.8; B=4.4.4.5	1			1													2
Soucy, Isidore	Peuple - partie 3, quadrille du	A=6.7.6.7; C=13.13			1	2													3
Soucy, Isidore	Peuple - partie 5, quadrille du	A=8.8.8; B=7.7.7.6; ABAC	1	1							2	1							5
Soucy, Isidore	Peuple - partie 6, quadrille du	A=8.8.8; B=8.8.8; ABABC	2	1															3
Soucy, Isidore	Pionniers, gigue des	A=9.9.9.9				1	1												2
Soucy, Isidore	Plaisir, reel du	A=8.8.9; B=8.8.8; C=9.8; ABABAC	2	1		2												1	6
Soucy, Isidore	Pleureuse, La	A=6.6;C=3.3;E=9.9		1	1	1	2									2		1	8
Soucy, Isidore	Police, reel de la	A=7.7.7; B=9.8.8	2			1			1			1						1	6
Soucy, Isidore	Polonais, reel	A=8.9.8.10; B=5.5.8.2				2	1				1	1							5
Soucy, Isidore	Pompiers, reel des	A=8.7.8.7; B=8.7.8.7; C=8.7.8.7		1								3							4
Soucy, Isidore	Pomponnette, gigue	A=9.9.9.9; B=9.8.9.8				1	1				1								3
Soucy, Isidore	Prisonniers, marche des	A=9.8.9.8; B=16.15.16.15					1					1							2
Soucy, Isidore	Prosper, reel	A=10.12.10.13				2	2		2		1							1	8
Soucy, Isidore	Québec - partie 1, quadrille de	B=8.7.7	1											1					2
Soucy, Isidore	Québec - partie 2, quadrille de	A=9.9.9.9; B=8.6.8.6									1	1							2
Soucy, Isidore	Québec - partie 5, quadrille de	A=9.8.9.8; B=8.6.8.7									1	1							2

Nom du ou des musiciens	Titre de la pièce	Division des sections asymétriques ou ordre des sections	Terçage	Ordre des sections	Alternance métrique	Allongement final	Allongement médial	Allongement initial	Bégaiement	Itération	Allongement autre	Écourtement final	Écourtement médial	Écourtement initial	Imparité rythmique	Dodécastructure	Autre type d'asymétrie	Asymétries facultatives	Total
Soucy, Isidore	Québec - partie 6, quadrille de	A=8.8.4; B=9.8.9.9				2			1									1	4
Soucy, Isidore	Rêve du diable, Le	A=7.6.5.6/5.6.7.6;B=4.6.8;C =9.9.9.8; D=8.10; E=9.8.9.7		1		1			4				3						9
Soucy, Isidore	Rivière-aux-renards, reel de la	A=10.8.10.8; B=10.12; C=9.8.9.8				1	1		1										3
Soucy, Isidore	Rivière-du-Loup, reel de la	A=8.8.8.7; B=5.6.7.5.6.7				1	1		1			1							4
Soucy, Isidore	Roi, gigue du	A=5.4.5.5; B=10.7.10				2	1		2		1		1						7
Soucy, Isidore	Roi, reel du	A=11.9.11.9; B=7.7.7.7				1	1					1	1						4
Soucy, Isidore	Sautillante, La	A=9.7.9.8; A=8.9.8.9				1	2					1			1			1	6
Soucy, Isidore	Set américain - partie 1	A=9.8.9.8					1												1
Soucy, Isidore	Set américain - partie 2	B=8.8.8; 15.15.15.15	1	1								1	1						4
Soucy, Isidore	Set américain - partie 3	A=10.9.10.8;B=8.7.8.8				1	1				2	1							5
Soucy, Isidore	Sports, reel des	A=5.6.5.6.8.6; B=9.7.9.7				1	2					1			1		1		6
Soucy, Isidore	St-Magloire, reel de	A=8.9; B=7.7.7.8				1						1	1						3
Soucy, Isidore	St-Pierre, reel de	A=9.8.9.9				1	1												2
Soucy, Isidore	Ste-Julie, quadrille	A=8.9.8.8				1													1
Soucy, Isidore	Sucres, reel des	B=17.17				1													1
Soucy, Isidore	Ti' Père, reel à	A=10.9.10.9; B=10.9.10.9				2	2												4
Soucy, Isidore	Touristes, gigue des	A=11.9.11.9; B=8.7.7.8				2	1						1						4
Soucy, Isidore	Trois mousquetaires, reel des	A=9.8.9.8; B=11.8; C=8.9.8.9				1	2												3
Soucy, Isidore	Valse	A=24.21; B=24.21										2							2
Soucy, Isidore	Vieilles filles, cotillon des	A=8.7.8.8; B=8.7.8.6										2							2
Soucy, Isidore	Vieux souliers, gigue des	B=9.8.9.8; C=15.16					1		1			1						1	4
Soucy, Isidore	**Total de pièces asymétriques = 141**		**35**	**19**	**14**	**91**	**84**	**6**	**37**	**10**	**42**	**77**	**31**	**6**	**3**	**11**	**10**	**28**	**476**
Vermette, Jos	Écossais, reel	A=5.10; B=9.9.9	2			2											1	1	6
Vermette, Jos	**Total de pièces asymétriques = 1**		**2**			**2**											**1**	**1**	**5**

Annexe 3 – Questionnaire et courtes biographies des musiciens interviewés

Questionnaire : Enjeux et perception sur les tounes croches

Chercheur : Jean Duval

1. Aimez-vous les tounes croches? Pourquoi?

2. À quoi associez-vous les tounes croches? (ex. : musicien en particulier, région, authenticité, passé, liberté, caractère québécois, etc.)

3. Le contexte de jeu a-t-il de l'importance pour les tounes croches? (ex. : soirée de danse, session, concours, etc.)

4. Pensez-vous que les tounes croches sont un élément caractéristique essentiel de la musique traditionnelle québécoise? Pourquoi?

5. Quels éléments (en ordre d'importance) identifient le plus la musique traditionnelle québécoise selon vous? (ex. : tapements de pieds, style de jeu, instrumentation, style d'accompagnement, tunes croches, etc.).

6. Connaissez-vous plusieurs tounes croches? Les reconnaissez-vous facilement? Les apprenez-vous aisément? Quelle est la première toune croche que vous avez apprise ou écoutée?

7. Avez-vous déjà remarqué les réactions de collègues musiciens, du public ou des danseurs lors de l'exécution d'une toune croche? Quelles sont-elles?

8. POUR LES GROUPES : Le fait de jouer des tounes croches vous donnent-ils un avantage quelconque sur le marché de la musique traditionnelle? Quelle est la réaction du public international quand vous jouez des tounes croches?

9. Comment expliquez-vous l'origine des tounes croches dans le répertoire?

Bélanger, Jean-Claude

Maintenant dans la soixantaine, Jean-Claude Bélanger est originaire de Matane en Gaspésie mais vit à Montréal depuis nombre d'années. Il a commencé à jouer de la musique tardivement, soit au début de la trentaine. Disciple de Michel Perreault (Institut de recherche Pantonal), ses expériences musicales sont variées, allant d'arrangeur à musicien de fanfare. Il possède une vaste collection de disques de musique traditionnelle québécoise. Il joue et enseigne l'accordéon à l'école des Arts de la veillée de Montréal. Il a réalisé environ 2 000 transcriptions de pièces du répertoire québécois.

Berthiaume, Jean-François

Ayant grandi à Laval, Jean-François Berthiaume est un artiste-peintre, un danseur et un percussioniste. Maintenant dans la trentaine, il gigue et calle des danses de figures depuis déjà longtemps. Il a d'abord fait de la danse folklorique internationale (hongroise en particulier) avant de perfectionner la danse québécoise. Il a aussi participé à des concours de gigue *sean nos* (à l'ancienne) en Irlande. Membre fondateur du groupe « Réveillons », il a enregistré avec eux deux disques (2003 et 2008) qui présentent entre autres du répertoire familial. Il s'est mis à l'accordéon depuis quelques années. Il réside maintenant à St-Eustache.

Billette, Martine

Martine Billette a grandi baignée dans la musique traditionnelle à Ste-Barbe, dans le Sud-Ouest du Québec. Formée toute jeune à la gigue et au piano, elle accompagnait son père violoneux dès l'âge de dix ans. Elle a poursuivi ses études en musique jusqu'à l'université pour se spécialiser en musicothérapie, domaine où elle travaille dans la région Nord de Montréal. Elle a été l'accompagnatrice de Pierre Schryer pendant quelques années, a gigué et joué avec « Rapetipetam », a joué sur plusieurs disques dont « La famille Billette » et, plus récemment, sur un album solo de ses compositions « Valsons » en 2010. Maintenant dans la trentaine, elle habite L'Épiphanie et enseigne la gigue pour la troupe « La Foulée ».

Bouchard, Guy

Guy Bouchard est originaire de Pointe-Aux-Trembles à l'extrémité Est de l'Ile de Montréal. Guitariste et violoneux autodidacte, il s'est d'abord intéressé à la musique des chansonniers anglophones et francophones à l'adolescence, puis à la musique instrumentale traditionnelle. Membre de « La Bottine Souriante » au début des années 1980, il a participé à l'enregistrement du disque « Les Épousailles ». Il habite la région de Québec et enseigne le violon. Il a récemment publié un livre des chansons de Gilles Vigneault avec accompagnement de guitare. Il a aussi publié des collections de transcriptions de pièces asymétriques avec Liette Remon.

Boucher, Daniel

Daniel Boucher est un violoneux franco-américain dans la trentaine. Il habite Hartford au Connecticut. Ses parents sont Québécois d'origine (région de la Beauce). Charpentier de métier, il se produit tout de même souvent sur les scènes nord-américaines en tant que musicien franco-américain. Il participe à des camps de violon comme enseignant. Il est bien connu pour ses compositions.

Cuillerier, Yvon

Violoneux et violoniste octagénaire, Yvon Cuillerier a grandi à Laval. À l'adolescence, il a pris des cours de violon par correspondance puis s'est mis à la musique traditionnelle. Vers l'âge de quarante ans, il a abandonné son métier de réparateur d'électroménagers pour devenir musicien professionnel. Il habite St-Bruno-de-Montarville. Bien connu du milieu des concours partout au Canada, Yvon est un fondateur de l'association des violoneux du Québec, ancêtre du Réseau Québec Folklore d'aujourd'hui. Il a produit deux recueils de 50 compositions chacun et des CD les accompagnant.

De Grosbois-Garand, Alexandre

Né de parents très impliqués à la SPDTQ, Alexandre de Grosbois-Garand a grandi à Montréal entouré de musique traditionnelle et de musique d'autres genres aussi. Il a complété des études universitaires en musique à la basse, puis a appris par lui-même la flûte traversière en bois. À la fin des années 1990, il a participé à de nombreuses formations musicales dont « Perdu l'nord », pour finalement joindre Pascal Gemme et Yann Falquet en 2000 pour former le groupe « Genticorum ». Il parcourt depuis la planète avec ce groupe qui a enregistré quatre disques (2002, 2005, 2008 et 2011). Maintenant dans la trentaine, il habite Beloeil.

Demers, Olivier

Olivier Demers est un violoniste et violoneux dans la trentaine, originaire de Montréal. Après une formation collégiale en musique et un début de carrière où il explore plusieurs genres musicaux, il décide de se consacrer à la musique traditionnelle québécoise et fonde en 2000 le groupe « Le Vent du Nord » avec Nicolas Boulerice. Il a enregistré six disques avec ce groupe (2001, 2003, 2005, 2007, 2009, 2012), qui comprennent plusieurs de ses propres compositions. Souvent en tournée, il a habité quelques années dans Lanaudière, puis est revenu vivre à Montréal.

Desgagnés, Jean

Violoneux et accordéoniste septagénaire, Jean Desgagnés a grandi dans la tradition musicale québécoise de son Saguenay natal. Son père et plusieurs autres parents et voisins jouaient de la musique traditionnelle. Très impliqué dans son association folklorique régionale, il joue régulièrement pour la danse et organise des rencontres de musiciens. Il vit à St-Fulgence au Saguenay.

Falquet, Yann

Guitariste, accordéoniste et guimbardiste du groupe « Genticorum », Yann Falquet est un musicien trentenaire de la région de Montréal avec une formation universitaire en musique. Il a touché à plusieurs genres de musique au cours des années mais se consacre maintenant principalement à la musique traditionnelle du Québec et d'ailleurs.

Faubert, Michel

Michel Faubert est un conteur, un chanteur et un musicien originaire de Rigaud dans le Sud-Ouest du Québec, maintenant dans la cinquantaine. Dès son adolescence dans les années 1970, il s'intéresse au répertoire traditionnel et fait de la collecte de chansons et de contes. Mieux connu comme chanteur, même en dehors du milieu musical traditionnel, il a tout de même composé des pièces célèbres dans le répertoire instrumental telle que sa « Valse des jouets ». Outre ses activités en solo, il est membre du quintet vocal « Les Charbonniers de l'Enfer ».

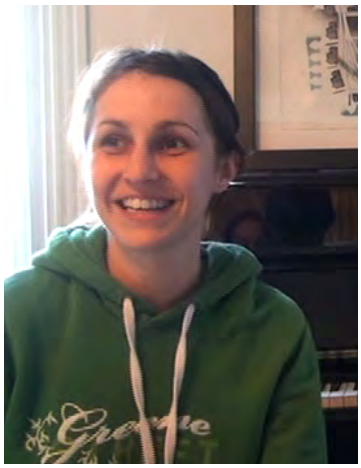
Favreau, Éric

Violoneux, enseignant, collecteur et collectionneur, Éric Favreau est originaire de la région de Sherbrooke où il a grandi entouré de la musique de son père violoneux. Il a ensuite résidé dans la ville de Québec où il a fait des études universitaires en ethnologie. Il a été membre fondateur du groupe « Entourloupe » avec lequel il a enregistré trois albums entre 1997 et 2005. Il a commis un autre disque en duo avec le violoneux Mario Landry intitulé « Reel à Deux ». Maintenant dans la cinquantaine, il enseigne le violon au Cégep de Joliette dans le programme de musique traditionnelle et joue avec le groupe « Raz-de-Marée ». Il réside actuellement à Portneuf.

Gemme, Pascal

Violoneux dans la trentaine du groupe « Genticorum », Pascal Gemme a grandi à Farnham dans les cantons de l'Est, lieu où il est retourné vivre dans les dernières années. Après une formation musicale jazz collégiale au Cégep de Saint-Laurent, il s'intéresse au violon traditionnel, inspiré par les chansons et la musique de membres de sa famille. Avec « Genticorum », il a enregistré quatre disques (2002, 2005, 2008 et 2011), dont il a réalisé la plupart des arrangements musicaux et un grand nombre de compositions originales, souvent asymétriques.

Hébert, Josianne



Originaire de Warwick au Centre-du-Québec et munie d'une solide formation musicale, Josianne est pianiste, chanteuse, auteur-compositeur-interprète et arrangeuse. Elle travaille entre autres avec le chanteur Pierre Lapointe et d'autres chanteurs de musique populaire. Elle est un pilier du groupe « Galant, tu perds ton temps », ayant réalisé la plupart des arrangements vocaux sur les deux disques produits par ce groupe. Sa passion pour les chants traditionnels lui vient de sa grand-mère. Dans la trentaine, elle habite St-Eustache avec son conjoint Jean-François Berthiaume (voir plus haut).

Mimeault, Yvon

Violoneux gaspésien octogénaire, Yvon Mimeault était électricien de métier avant de prendre sa retraite. Il a appris le violon dans la jeune vingtaine, sans savoir auparavant que son père et ses oncles en jouaient et possédaient un répertoire particulier. Sauf pendant une période où il était trop occupé, Yvon a joué du violon toute sa vie pour des danses, dans des concours et des galas. Il a enregistré deux disques (1998 et 2008) où son jeu et son répertoire sont mis de l'avant.

Papillon, Véronique

Véronique Papillon est une gigueuse, une calleuse et une chorégraphe dans la trentaine qui travaille principalement en production télévisuelle. Finissante du cours de musique traditionnelle au cégep de Joliette, elle joue aussi du violon. Elle a réalisé des chorégraphies pour la troupe « La Foulée » de la région de Lanaudière.

Roy, Daniel

Multi-instrumentiste autodidacte (flutes, harmonica, guimbarde, percussions, etc.) et chanteur dans la cinquantaine, Daniel Roy est originaire de la ville de Québec. Il habite la région de Lanaudière depuis une quinzaine d'années. Il a été membre du groupe « Entourloupe » avec lequel il a enregistré un disque. Il a aussi été membre des deux groupes célèbres soit « La Bottine Souriante » (à la fin des années 1980) et « Le Rêve du Diable » (au début des années 2000). Il compte également un album à son nom où la flute est mise de l'avant. Daniel a fait beaucoup de recherche dans les archives de folklore de l'université Laval et a rencontré plusieurs porteurs de tradition.

Schryer, Pierre

Violoneux, compositeur et luthier, Pierre Schryer est bien connu dans le milieu de la musique de style Ottawa Valley en raison de sa participation à de nombreux concours et ses prestations avec ses frères et sa soeur dans les années 1970 et 1980 en Ontario. Maintenant résidant de Thunder Bay, Pierre a une carrière prolifique avec de nombreux disques à son actif.

Annexe 4 – CD et liste des exemples sonores du CD

No	Titre	Interprète principal	Date	Disque dont provient l'extrait
1	Reel Carnaval	Jos Bouchard, violon	1968	2006. *Jos Bouchard.* Série Les grands folkloristes québécois. CD. Disques Mérite. 22-1364.
2	La Jarretière	Louis Boudreault, violon	1975	1999. *Louis Boudreault; violon*. CD. Tamanoir. MAGHCD-51.
3	Hommage à Gérard Lajoie	Stéphane Landry, accordéon	2000	2000. *Entourloupe; les choux pis des melons*. CD. Disques Minuit. MIN-ENT112000.
4	Polka des voltigeurs (composition de Michel Béchard)	Gaston Nolet, accordéon	1994	1994. *Gaston Nolet; Hommage à mes amis*; *7 compositions de gars de chez nous*. CD. GV3-JD-2
5	Marche du St-Laurent	Philippe Bruneau, accordéon	1980	2001. *Philippe Bruneau; Hommages; en concert avec Dorothée Hogan au piano; Musée des Beaux-Arts, Montréal, 13 novembre 1980*. CD. SPDTQ. PCP-HPB.
6	Reel des jeunes mariés	Louis Blanchette, harmonica	1931	78 tours. Starr 15852-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/13581.mp3
7	La Valse Alice	Gabriel Labbé, harmonica	1999	1999. *L'harmonica; une passion*. CD. Transit. TRCD 9514.
8	Quadrille de Matane, 3e partie	J.-O. La Madeleine, violon	1928	78 tours. Starr 15455-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15844.mp3
9	Reel de Mademoiselle Adeline	Louis Blanchette, harmonica	1936	78 tours. Starr 15972-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/13833.mp3
10	Gigue des artisans	Isidore Soucy, violon	1928	78 tours. Starr 15485-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15901.mp3
11	Quadrille des bucherons, 6e partie	J.-O. La Madeleine, violon	1928	78 tours. Starr 15495-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15901.mp3
12	Reel de la session	Louis Blanchette, harmonica	1938	78 tours. Starr 16141-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/14030.mp3
13	Reel de Prosper	Isidore Soucy, violon	1936	78 tours. Bluebird B-4868-A . Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/14719.mp3

No	Titre	Interprète principal	Date	Disque dont provient l'extrait
14	Marche Mont St-Louis	Tezraf Latour, accordéon	1929	78 tours. Victor 263626-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/12717.mp3
15	Reel Como	Louis Blanchette, harmonica	1937	78 tours. Starr 16117-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/14061.mp3
16	Quadrille des Seigneurs, 1ère partie	Albert La Madeleine, violon	1929	78 tours. Victor 263618-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/12703.mp3
17	Gigue écossaise	Isidore Soucy, violon	1928	78 tours. Starr 15473-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15876.mp3
18	Glengarry	J.-O. La Madeleine, violon	1937	78 tours. Apex 16064-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/13962.mp3
19	Reel St-Émile	Jos Bouchard, violon	1938	78 tours. RCA Victor B-1168-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/14670.mp3
20	Reel de Mme Renault	Joseph Allard, violon	1928	78 tours. Victor 263531-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/12544.mp3
21	Le Casse-reel	Louis Boudreault, violon	1975	1999. *Louis Boudreault; violon*. CD. Tamanoir. MAGHCD-51.
22	Talencourt	Bouchard et Villeneuve (violon et accordéon)	1929	78 tours. Victor 263568-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/12614.mp3
23	Le capitaine trompeur	Louis Boudreault, violon	1975	1999. *Louis Boudreault; violon*. CD. Tamanoir. MAGHCD-51.
24	Reel des sports	Isidore Soucy, violon	1927	78 tours. Starr 15367-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15650.mp3
25	Quadrille champion, 3e partie	Isidore Soucy, violon	1927	78 tours. Starr 15379-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15704.mp3
26	La Joyeuse	Isidore Soucy, violon	1928	78 tours. Starr 15485-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15900.mp3
27	Set de St-Omer, 2e partie	Albert La Madeleine, violon	1930	78 tours. Victor 263693-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/12904.mp3

No	Titre	Interprète principal	Date	Disque dont provient l'extrait
28	Reel des capuchons	Joseph Allard, violon	1933	78 tours. Victor 263909-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/13118.mp3
29	Sailor's hornpipe	Alfred Montmarquette, accordéon	1928	78 tours. Starr 15504-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15937.mp3
30	Quadrille franco-américain, 2e partie	J.-O. La Madeleine, violon	1927	78 tours. Starr 15384-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15715.mp3
31	Reel de Bagot	Louis Blanchette, harmonica	1938	78 tours. Apex 16139-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/14034.mp3
32	Reel de Sorel	Isidore Soucy, violon	1956	1999. *Quadrille de Rivière du Loup avec La Famille Soucy*. Volume 6. Disques Mérite, étiquette Franco Fun. 22-1306.
33	Virginia Reel	A.-J. Boulay, violon	1923	78 tours. His Master's Voice 216419-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/11501.mp3
34	Boule de neige	Isidore Soucy, violon	1928	78 tours. Starr 15518-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15964.mp3
35	Poteau blanc	Joseph Allard, violon	1928	78 tours. Victor 263534-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/12550.mp3
36	Quadrille de Rimouski, 2e partie	Luc Michaud, violon	1928	78 tours. Starr 15414-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15775.mp3
37	Reel de Val Jalbert	Tommy Duchesne, accordéon	1935	78 tours. Starr 15902-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/13695.mp3
38	Jigue no.1	Joseph Lalonde, harmonica	1926	78 tours. Victor 263223-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/16335.mp3
39	Cotillon canadien	J.-O. La Madeleine, violon	1937	78 tours. Starr 16107-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/14071.mp3
40	Cotillon canadien no.2	Antonio Gauthier, violon	1926	78 tours. Starr 15278-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15521.mp3

No	Titre	Interprète principal	Date	Disque dont provient l'extrait
41	Reel St-Antoine	Jos Bouchard, violon	1938	78 tours. Bluebird B-1163-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/14662.mp3
42	Quadrille Champion, 6e partie	Isidore Soucy, violon	1927	78 tours. Starr 15380-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15707.mp3
43	Les foins	Isidore Soucy, violon	1927	78 tours. Starr 15337-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15630.mp3
44	Quadrille canadien, 6e partie	Isidore Soucy, violon	1926	78 tours. Starr 15268-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15471.mp3
45	La Rachoudine	Édouard Richard, violon	2000	2000. *Édouard Richard; musique gaspésienne*. CD. Disques Minuit. MINCD-ER112000.
46	Reel d'Espagne	Isidore Soucy, violon	1928	78 tours. Starr 15517-B. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15963.mp3
47	Reel à Cédulie	Louis Boudreault, violon	1975	1999. *Louis Boudreault; violon*. CD. Tamanoir. MAGHCD-51.
48	Casse-reel de Benjamin	Alphée Otis, violon	1966	1966. Enregistrement d'archives du Fonds Jean-Claude Marquis, Archives de folklore de l'Université Laval
49	Mark's Crossing	Jérémie Labelle, violon	1984	1984. Enregistrement sur cassette réalisé par Rodolphe et Janine Pétrin à Gracefield, Québec.
50	La grande voyageuse (composition de David Boulanger)	David Boulanger, violon et Jean Duval, flûte	2009	2010. *Duo Duval-Boulanger; Pièces sur pièces*.
51	La grande faucheuse (composition de Michel Faubert)	Michel Faubert, violon et Daniel Roy, flûte	1996	Roy, Daniel. 1996. *Au tour du flageolet*. CD. Les Productions Mille-Pattes. MP-4440.
52	Reel des faux billets (composition d'Antoine Gauthier)	Antoine Gauthier, violon et Benoît Fortier, flûte	2002	2002. *Les Chauffeurs à pieds III*. CD. Disques Scorbut. SCOR-3.
53	Moneymusk	Tommy Duchesne, accordéon	1935	78 tours. Starr 15926-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/13762.mp3
54	Money Musk	Isidore Soucy, violon	1926	78 tours. Starr 15302-A. Adresse Gramophone virtuel : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/m2/f7/15562.mp3

No	Titre	Interprète principal	Date	Disque dont provient l'extrait
55	Le bedeau de l'enfer (composition de Thomas Pomerleau)	Henri Landry, violon	1974	Landry, Henri. 1974. *Henri Landry, violoneux des Cantons de l'Est*. CD. Buda Records. 92643-2.
56	Tamerack'Er Down	Brenda Stubbert, violon	1987	2004. *Tamerack'er Down with Brenda Stubbert*. CD. Cranford Publications. CP-2004-1.
57	Reel à bouche	Majorique Duguay, voix		Matton, Roger [dir.]. 1959. *Acadie et Québec; Documents d'enquêtes, album numéro 1*. Disque 33 tours. RCA Records. CGP-139.
58	Reel sans nom	Édouard-F. Savoie, violon	1974	1974. Fonds Linda Landry, Anne St-Coeur. Archives de folklore du Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson de l'université de Moncton. Format numérique.
59	Brandy des Vaillancourt	Louis Boudreault, violon		1975. *Louis Boudreault; violon*. CD. Tamanoir. MAGHCD-51.
60	Reel le voyageur	André Alain, violon	1985	Alain, André. 1985. *Violoneux de St-Basile-de-Portneuf*. Cassette audio.
61	Reel à Odilon Mimeault	Yvon Mimeault, violon	2010	2010. Enregistrement numérique fait par Jean Duval.
62	Improvisation asymétrique sur La Galope de La Malbaie	David Boulanger, violon	2012	2012. Enregistrement numérique fait par Jean Duval.