YVES LE GUEVEL

LA MUSIQUE TRADITIONNELLE INSTRUMENTALE CANADIENNE-FRANÇAISE EN MILIEU URBAIN: LE CAS DE QUÉBEC (1930-1960)

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M.A.)

Département d'histoire
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITE LAVAL

MAI 1997

© Yves Le Guével, 1997

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Acquisitions and Bibliographic Services
Acquisitions et services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

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

0-612-25330-9

Canada

RESUMÉ

En prenant comme exemple la musique traditionelle instrumentale canadienne-française à Québec, dans les années 1930 à 1960, cette étude analyse le comportement d'une pratique culturelle traditionnelle dans un contexte de modernisation et d'urbanisation. En orientant notre recherche sur les porteurs de la tradition musicale, nous examinons l'influence médiatique et urbaine sur le répertoire, l'apprentissage et la performance des musiciens de la ville de Québec.

Étudiant: Yves Le Guével

Directeur: Jean Du Berger

AVANT-PROPOS

Je tiens à remercier le professeur Jean Du Berger qui m'a dirigé, aidé et encouragé tout au long de ce projet de recherche. Son expérience et son savoir ont été pour moi une véritable source d'inspiration. Mes remerciements s'adressent aussi au Laboratoire d'ethnologie urbaine de l'Université Laval, dépositaire des riches ressources sonores qui m'ont permis de mener à bien ce projet. En m'octroyant une bourse, le Fonds pour la formation des chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) a de plus stimulé la poursuite de mes recherches.

Mes remerciements vont aussi droit au coeur des musiciens de la ville de Québec et de ses environs, Jean-Paul Beaulieu, Gaudias Bédard, Jean-Guy Bédard, Edmond Bélanger, Aimé Hamel, Michel Lemelin, Jean-Paul Malouin, Raymond Marois, Roland Morin, André Savard, Adélard Thomassin, qui ont porté et fait vivre la tradition musicale instrumentale tout au long de leur vie, et qui le font encore. Qu'ils en soient honorés.

Je remercie également Messieurs Noël Moisan et Georges Patry dont les informations m'ont été d'un précieux secours.

Enfin je tiens particulièrement à remercier Juliette Champagne, mon épouse, dont le soutien moral m'a permis de mener à terme ce projet de recherche.

TABLE DES MATIERES

page

Avant propos i
Table des matières ii
Bibliographie iv

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I LA MUSIQUE TRADITIONNELLE MEDIATISÉE

1.1 Introduction 17

1.2 La musique populaire radiophonique 20
1.2.1 La musique populaire d'inspiration américaine 20
1.2.1.1 Les grands orchestres américains 20
1.2.1.2 Les grands orchestres de Québec 22
1.2.1.3 Le Jazz de Québec 22
1.2.1.4 *Blue Skies*, la radio de la jeunesse 23
1.2.2 La musique populaire sud-américaine 24
1.2.3 La musique populaire d'expression française 24
1.2.3.1 La chanson populaire de France 24
1.2.3.2 La chanson populaire québécoise 26
1.2.3.3 La musique country & western québécoise 28

1.3 La musique de folklore à la radio 30
1.3.1 Le Folklore sur les ondes 30
1.3.2 Les Montagnards Laurentiens 32
1.3.3 Les soirées de danse à la radio 36
1.4 Une place pour le folklore dans le "marché populaire" 38

CHAPITRE II LES MUSICIENS DE QUEBEC

2.1 Le terrain et les informateurs 39
2.1.1 Présentation biographique 40

2.2 Les instruments 49
2.2.1 La tradition du violon 50
2.2.2 La tradition de l'accordéon 53
2.2.3 La guitare et la contrebasse 55
2.2.4 La clarinette 58

CHAPITRE III APPRENTISSAGE DES INSTRUMENTS

3.1 Le cheminement du musicien 59

3.2 L'acquisition du savoir-faire 63
3.2.1 Introduction 63
3.2.2 Le référent identitaire 64
3.2.3 L'acquisition du savoir-faire: processus de communication 68

CHAPITRE IV LE RÉPERTOIRE

4.1 Introduction 81

4.2 Acquisition du savoir 82
4.2.1 Transmission directe 82
4.2.2 Transmission médiatisée 83

4.3 Genre et formes du répertoire 87
4.3.1 Le répertoire traditionnel 87
4.3.2 Le répertoire populaire 89

CHAPITRE V LA PERFORMANCE

5.1 Introduction 92

5.2 De l'engagement social à l'expertisme 96
5.2.1 La performance au niveau du groupe d'appartenance 96
5.2.1.1 La musique dans les veillées 97
5.2.1.2 Les fêtes coutumières 99
5.2.1.3 Les fêtes de rites de passage 101
5.2.1.4 L'alcool et les musiciens 101
5.2.1.5 De la veillée à la scène publique 103
5.2.2 La performance au niveau des organisations 104
5.2.2.1 Les soirées de danses collectives 104
5.2.2.2 Concours et spectacles 106
5.2.2.3 Animations 108
5.2 2.4 La performance médiatique 110

CONCLUSION 113

ANNEXES 121
A. Plan d'enquête 121
B. Les fonctions urbaines 126

Bibliographie

(*) Les astérisques renvoient aux ouvrages cités dans le mémoire

I. Sources sonores

(Musiciens)

AFUL, coll. VQ, inf. n° 1, bobines 8044, 8045, 8046.
AFUL, coll. VQ, inf. n° 2, bobines 8040, 8041, 8042.
AFUL, coll. VQ, inf. n° 3, bobines 8063, 8064.
AFUL, coll. VQ, inf. n° 5, bobines 8050, 8051, 8052.
AFUL, coll. VQ, inf. n° 6, bobines 7756, 7757.
AFUL, coll. VQ, inf. n° 7, bobines 7724, 7725, 7728, 7729, 7730, 7731.
AFUL, coll. VQ, inf. n° 8, bobines 8038, 8039, 8040.
AFUL, coll. VQ, inf. n° 9, bobines 8042, 8043, 8044.
AFUL, coll. VQ, inf. n° 10, bobines 8065, 8066.
AFUL, coll. VQ, inf. n° 11, bobines 8061, 8062.

Coll. Yves Le Guével, inf. n° 4.
Coll. Yves Le Guével, inf. n° 7.

(Autres)

AFUL, coll. VQ, inf. n° a, bobines 7430, 7433.
AFUL, coll. VQ, inf. n° b, bobine 7415.
AFUL, coll. VQ, inf. n° c, bobine 7446.
AFUL, coll. VQ, inf. n° d, bobine 6715.
AFUL, coll. VQ, inf. n° e, bobine 7631.
AFUL, coll. VQ, inf. n° f, bobine 7419.
AFUL, coll. VQ, inf. n° g, bobine 7437.
AFUL, coll. VQ, inf. n° h, bobine 7447.
AFUL, coll. VQ, inf. n° i, bobine 7414.
AFUL, coll. VQ, inf. n° j, bobine 7442.
AFUL, coll. VQ, inf. n° k, bobine 7611.
AFUL, coll. VQ, inf. n° l, bobine 7606.
AFUL, coll. VQ, inf. n° m, bobine 7722.
AFUL, coll. VQ, inf. n° n, bobine 7455.
AFUL, coll. VQ, inf. n° o, bobine 7608.

Coll. Yves Le Guével, inf. n° p.
Coll. Yves Le Guével, inf. n° q.

II. Ouvrages Généraux

KALLMAN, Helmut, Gilles POITVIN et Kenneth WINTERS. *Enyclopédie de la musique au Canada*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 1993. (*)

STAMBLER, Irwin, et Greleen LANDON. *Encyclopedia of Folk, Country and Western Music*, New York, St-Martin's Press, 1969.

The Canadian Encyclopedia, Edmonton, Canada, Hurtig Publishers, 1988. (*)

III. Thèses

BEGIN, Carmelle. *La musique traditionnelle pour violon: Jean Carignan,* Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1978. (*)

BOOTH, Gregory D. *The Oral Tradition in Transition: Implication for Music Education from a Study of North Indian Tabla Transmission*, Ph.D. Music, Kent State University, 1986.

ORNSTEIN, Lisa. *A life of Music: History and Repertoire of Louis Boudreault, Traditional Fiddler from Chicoutimi*, Thèse M.A., Québec, Université Laval, 1985. (*)

SPEILMAN, Earl V.. *Tradititional North American Fiddling; A Methodology fot the Historical and Comparative Analytical Style Study of Instrumental Musical Traditions*, Ph.D. Music, The University of Wisconsin-Madison, 1975. (*)

IV. Etudes

AMTMANN, Willy. *Music in Canada, 1600-1800*, Montréal, Habitex Books, Canada, 1975, 320 p.

BARBEAU, Marius. *Veillées du bon vieux temps à la bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919,* Montréal, Ducharne, 1920. (*)

BEGIN, Carmelle. *La musique traditionnelle pour violon: Jean Carignan*, Ottawa, Editions Musées nationaux du Canada, 1981, 146 p. (*)

————. *La musique traditionnelle pour accordéon diatonique: Philippe Bruneau*, Ottawa, Editions Musées nationaux du Canada, (CCECT, dossier 47), 1983, 159 p. (*)

BILLARD, François et Didier ROUSSIN. *Histoires de l'accordéon*, Castelnau-le-lez, France Climats-INA, 1991. 488 p.

BOHLMAN, Philip V. *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1985, 160 p.

BOUCHARD, René, dir. *La vie quotidienne au Québec*, Sillery, Presse de l'Université du Québec, 1983, 396 p.

BREATHNACH, Breandan. *Folk Music and Dances of Ireland*, Cork et Dublin, Mercier Press Limited, 1983, 152 p.

Centre de Valorisation du Patrimoine Vivant, *L'art de l'accordéon traditionnel dans la région de Québec, hier, aujourd'hui et demain.* Québec, Catalogue d'exposition photographique, 1987. (*)

DESLAURIERS, Jean-Pierre, dir, *Les méthodes de la recherche qualitative*, Sillery, Presses de l'Université Laval, 1988, 153 p.

DU BERGER, Jean, avec la collaboration de Simone DUBOIS-OUELLET. *Pratiques culturelles traditionnelles*, Québec, Université Laval, 1989, (Rapports et Mémoires de recherche du Célat, 13), 238 p. (*)

FALCK, Robert, et Timothy RICE, éd. *Cross-Cultural Perspectives on Music*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1982, 189 p.

FRITH, Simon, éd. *World Music, Political and social Change*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1991, 216 p.

GAGNON, Ernest. *Louis Jolliet*, Montréal, Librairie Beauchemin, Limitée, 1925 (troisième édition), 301 p.*

HAMM, Charles, Bruno NETTL, et Ronald Byrnside, *Contemporary Music and Music Cultures*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1975, 270 p.

KALLMAN, Helmut. *A History of Music in Canada, 1534-1914*, University of Toronto Press, 1960, 318 p.

LABBE, Gabriel. *Musiciens traditionnels du Québec; 1920-1993*, Montréal, V.L.B. Éditeur, 1995, 272 p. (*)

————. *Les Pionniers du disque folklorique québécois; 1920-1950*, Montréal, Les éditions de L'Aurore, 1977, 216 p. (*)

LESSARD-HEBERT, Michelle, Gabriel GOYETTE et Gérard BOUTIN. *Recherche qualitative: fondements et techniques*, Montréal, Editions Agence d'ARC Inc., 1990.

LEVASSEUR, Roger. *Loisir et culture au Québec*, Montréal, Boréal Express, 1982, 192 p.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1964, 358 p. (*)

MONICHON, Pierre, *L'accordéon*, Lausanne, Van de Velde/Payot, 1985, 144 p. (*)

NETTL, Bruno. *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1990, 258 p.

———. *The Western Impact on World Music; Change, Adaptation, and Survival*, New York, Schirmer Books, 1985, 190 p. (*)

----------. *Theory and Method in Ethnomusicology*, London, The Free press of Glencoe Collier-Macmillan Limited, 1964, 306 p.

———. *An introduction to Folk Music in the United States*, Detroit, University Press, 1962, 126 p.

PAPALIA, Diane E., et Sally W. OLDS. *Le développement de la personne*. Laval, Québec, Editions Etudes Vivantes, 1989, 612 p.

ROBERGE, Martine, sous la direction de Bernard Genest, *Le guide d'enquête orale*, Québec, Les publications du Québec, Collection Patrimoines, 1991, 265. p.

RODIN, Judith, Carmi SCHOOLER, et K. Warner SCHAIE, éd. *Self-directedness: Cause and Effets Throughout the Life Course*, Hove and London, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1990, 268 p.

ROY, Bruno. *Panorama de la chanson au Québec*, Montréal, Leméac, 1977, 169 p.

SACHS, Curt. *World Music of the Dance*, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1963, 470 p.

SAVARY, Claude, dir. *Les rapports culturels entre le Québec et les Etats-Unis*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1984, 354 p.

SEGUIN, Robert-Lionel. *La danse traditionnelle du Québec*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1986, 105 p. (*)

SCHOOLER, Carmi et K. Warner SCHAIE, éd. *Cognitive Functioning and Social Structure Over the Life Course*, Norwood, New Jersey, Ablex Publishing Corporation, 1987, 286 p.

TITON, Jeff Todd, éd. *Worlds of Music, an Introduction to the Music of the World's People*, New York, Schirmer Books, 1992, 385 p.

VOYER, Simonne. *La danse traditionnelle dans l'est du Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1986, 509 p. (*)

V. Articles.

BASCOM, William. «The main Problems of Stability and Change in Tradition», *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 11, 1959, pp. 7-12. (*)

BAUMAN, Richard, «The Field Study of Folklore in Context», *Handbook of American Folklore*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, pp. 363-68. (*)

BELZ, Carl J. «Popular Music and the Folk Tradition», *Journal of American Folklore*, vol. 80, n° 316, 1967, pp. 130-42.

BLACKING, John. «The Study of Man as Music-Maker», *The Performing Arts; Music and Dance*, The Hague, Paris, New York, Mounton Publishers, 1979, pp.3-15.

----------. «Some Problems of Theory and Method int the Study of Musical Change», *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 9, 1977, pp. 1-24

COLLAER, Paul. «Importance des musiques ethniques dans la culture musicale contemporaine", *Journal of the International Folk Council*, vol. 4, 1952, (*)

DEFRANCE, Yves, "Traditions populaires et industrialisation: le cas de l'accordéon", *Ethnologie française,* n° 9, 1984, p. 223-37. (*)

DU BERGER, Jean, Martine ROBERGE et Simonne DUBOIS. «Folklore et ethnologie urbaine», *Canadian Folklore Canadien*, vol. 16, n° 1, 1994, pp. 119-128.

----------. «Pratiques culturelles et fonctions urbaines», *Canadian Folklore Canadien*, vol. 16, n° 1, 1994, pp. 21-41. (*)

----------. «Ethnologie urbaine: questions de méthodologie», *Canadian Folklore Canadien*, vol. 16, n° 1, 1994, pp. 43-54. (*)

EVANS, David. «Folk Singers and Musicians», *Handbook of American Folklore*, Bloomington Indiana University Press, 1983, pp. 282-86.

KARPELES, Maud. «Definition of Folk Music», *Journal of international Folk Music Council*, vol. 7, 1955, pp. 6-7. (*)

KARTOMI, Margaret J. «The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts», *Ethnomusicology*, vol. 25, n° 2, 1981, pp. 227-49. (*)

Journal of the International Folk Music Council, vol. 1, 1949.

JOYAL, Jean-Pierre. «Le processus de composition dans la musique du Québec», *Canadian Folk Music Journal*, n° 8, 1980, pp. 129-36. (*)

JOYNER, Charles W. «A Model for the Analysis of Folklore Performance in Historical Context», *Journal of American Folklore*, vol. 88, 1975, pp. 254-265. (*)

L'ECUYER, René. «L'analyse développementale du contenu», *La revue de l'Association pour la Recherche Qualitative*, vol. 1, hiver 1989. pp. 52-80. (*)

Le réseau français, cinq années de progrès 1936-1941, Radio-Canada, 1942, p. 50. (*)

NETTL, Bruno. «Ethnomusicology: Definitons, Directions, and Problems» *Musics of Many Cultures, An Introduction*. University of California Press, 1980. (*)

————. «Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions and Concepts», *Ethnomusicology*, vol. 22, 1978, pp. 123-36. (*)

ROYER, Henri, "La lutherie à Québec", *Mosaïque québécoise*, n° 13, 1961, pp. 104-110. (*)

SCHAIE, K. Warner, «Toward a Stage Theory of Adult Cognitive Development», *The International Journal of Aging and Human Development*, vol. 8, n° 1, 1977-78, pp. 129-138. (*)

SHILOAH, Amnon, Erik COHEN. «The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel», *Ethnomusicology*, n° 27, 1983, pp 227-52. (*)

TRUDEL, Jean. «La musique traditionnelle au Québec», *Possibles*, vol. 1, n° 3/4, Printemps-été, 1977, pp. 165-97. (*)

WARSHAVER, Gerald. «Urban Folklore», *Handbook of American Folklore*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, pp. 163-71

WIORA, Walter. "Concerning the Conception of Authentic Folk Music", *Journal of th International Folk Music Council*, vol. 1, 1949, pp. 14-19. (*)

VI. Journaux

Le Soleil, samedi 12 avril 1924.
Le Soleil, mardi 7 juin 1932.
Le Soleil, mercredi 19 décembre 1934.
Le Soleil, samedi 6 octobre 1934.

Radiomonde, 15 mars 1939.
Radiomonde, 9 décembre 1939.
Radiomonde, 18 octobre 1941.
Radiomonde, 18 décembre 1943.
Radiomonde, 18 mars 1944.
Radiomonde, 10 novembre 1945.

VII. Autres documents

Archidiocèse de Québec, *Discipline diocésaine de Québec*, Québec, Action catholique, 1937 676 p. (*)

INTRODUCTION

Lors d'une conférence donnée en 1958 dans le cadre du onzième congrès de l'*International Folk Music Council* tenu à liège en Belgique, William Bascom déclarait «The study of any culture, and the study of cultural change in any society, are incomplete to the extent that its music is not considered»[1]. Cette association formée d'anthropologues, de folkloristes, de musicologues et d'ethnomusicologues de par le monde était née 11 ans plus tôt à Londres, et la préoccupation principale était alors la sauvegarde du patrimoine musical international: «The Council is concerned with the survival and the revival of folk music, and at both levels it recognises the demands of the scientific, social and artistic aspects of the subject and their interdependance»[2]. Le terme anglais "Folk Music", objet principal de notre étude, réfère à la musique folklorique que nous désignerons par le terme "musique traditionnelle", c'est-à-dire toute musique transmise oralement ou "auralement"[3] de génération en génération, au sein de la population d'un pays ou d'une région, qui est encore dans le présent, ou qui a été dans le passé, populaire.

Constatant que la musique traditionnelle était en train de disparaître plus ou moins rapidement selon les pays, on invitait alors les scientifiques des différentes disciplines représentées de tout faire pour sauvegarder cet héritage culturel en classifiant, en analysant et en étudiant comparativement le matériel collecté. Cette démarche allait dans le sens des études folkloriques québécoises de l'époque entreprises par des folkloristes tels que Luc Lacourcière, Conrad Laforte et autres,

---

[1]William Bascom, «The main Problems of Stability and Change in Tradition», *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 11. 1959, p. 9.

[2]*Journal of the International Folk Music Council*, vol. 1. 1949, (Editorial) p. 2.

[3]La transmission orale se réalisant par la parole, le terme nous paraît plus adéquat dans le cas d'une pièce musicale instrumentale qui se transmet dans un environnement sonore.

ayant suivi le chemin tracé par Marius Barbeau, qui concentrèrent particulièrement leurs études du folklore musical sur la musique traditionnelle canadienne-française vocale, c'est-à-dire la chanson. La chanson traditionnelle francophone a été l'objet d'études considérables en folklore et en ethnologie québécois. Nous citerons entre autres les travaux réalisés par Conrad Laforte qui ont donné suite au *Catalogue de la chanson folklorique française*.

Or le concept de musique traditionnelle ne désigne pas seulement la musique vocale, mais tout aussi bien la musique instrumentale et la danse. Lors du congrès annuel de 1952 tenu à Londres, l'*International Folk Music Council*, définissait pour la première fois la musique traditionnelle ou *folk music* comme étant la musique «that has been submitted to the process of oral transmission. It is the product of evolution and is dependant on the circumstances of continuity, variation and selection»[4], et faisait état de la chanson, la danse et la musique instrumentale. Si ces deux dernières sont intimement liées, il n'en demeure pas moins que la musique instrumentale l'est aussi avec la chanson puisque toute chanson est constituée d'un texte et d'un air ou mélodie. Ces deux éléments sont indissociables mais pas immuables. L'ethnomusicologue Bruno Nettl, à l'image d'autres ethnomusicologues, a ainsi remarqué que «The music of folk songs tends to become more important to the members of the ethnic groups than the song texts and their functions»[5]. Il est ainsi intéressant de noter que, d'après Nettl, dans le cas d'une chanson traditionnelle transmise oralement de génération en génération, l'élément musical ne semble pas altéré par le temps au contraire du texte qui peut dans certains cas subir le contre-coup de la perte de faculté mnémonique d'un individu ou d'un groupe et de ce fait disparaître totalement.

---

[4]Maud Karpeles, «Definition of Folk Music», *Journal of International Folk Music Council*, vol. 7, 1955, p. 6.

[5]Bruno Nettl, «Folk Music in the Metropolis», *An Introduction to Folk Music in the United States*, Detroit, University Press, 1962, p. 66.

Curieusement, la musique traditionnelle instrumentale fait figure d'enfant pauvre dans les études du folklore musical canadien-français au Québec. Ce manque d'intérêt peut s'expliquer par le fait que généralement le folkloriste, l'anthropologue ou l'ethnologue n'ont pas acquis, dans leur formation, une spécialisation leur permettant d'approfondir l'étude et l'analyse des formes et des styles musicaux traditionnels. Le musicologue et l'ethnomusicologue qui ont acquis cette spécialisation se sont alors vu attribuer le monopole du champ d'étude que représente la musique instrumentale. De ce fait, et pour la province de Québec, ce sont des ethnomusicologues qui ont produit les plus grands travaux scientifiques réalisés jusqu'à ce jour: Carmelle Bégin, *La musique traditionnelle pour violon: Jean Carignan*[6] et *La musique traditionnelle pour accordéon: Philippe Bruneau*[7], Lisa Ornstein, *A life of Music: History and Repertoire of Louis Boudreault, Traditional Fiddler from Chicoutimi*[8], sans oublier Jean-Pierre Joyal, *Le processus de composition dans la musique instrumentale du Québec*[9]. Si la perspective musicologique est volontairement prépondérante dans ces études, il n'en demeure pas moins qu'on ne peut ignorer leur apport ethnologique. Les travaux de Bégin et Ornstein sur la tradition musicale de deux violoneux, sont extrêmement intéressants, en ce sens que l'étude du répertoire (acquisition, transmission, origine) de ces musiciens a permis de mettre en lumière le phénomène qu'engendre le contact interculturel de deux ou plusieurs traditions, de même que l'effet de la médiatisation de la musique traditionnelle. L'étude d'Ornstein, par exemple, a clairement fait ressortir l'influence des pays britanniques sur le répertoire traditionnel couramment utilisé par les musiciens québécois, ainsi que celle du disque qui est devenu un nouveau mode

---

[6]Carmelle Bégin, *La musique traditionnelle pour violon: Jean Carignan*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1978.

[7]Carmelle Bégin, *La musique traditionnelle pour accordéon diatonique: Philippe Bruneau*, Ottawa, Musées nationaux du Canada, (CCECT, dossier 47), 1983.

[8]Lisa Ornstein, *A life of Music: History and Repertoire of Louis Boudreault, Traditional Fiddler from Chicoutimi*, M.A., Québec, Université Laval, 1985.

[9]Jean-Pierre Joyal, «Le processus de composition dans la musique du Québec», *Canadian Folk Music Journal*, n° 8, 1980, pp. 129-36.

d'apprentissage. L'étude comparative d'une pièce instrumentale du répertoire traditionnel québécois de Jean-Pierre Joyal illustre bien, quant à elle, un des caractères propres à la tradition musicale[10], comme à toutes traditions, à savoir que celle-ci n'est pas figée mais se transforme sous l'impulsion créatrice de l'individu ou du groupe.

Cependant les ethnomusicologues ne sont pas les seul(e)s à avoir étudié la musique traditionnelle instrumentale. L'ethnologue québécois Jean Trudel, dans un article intitulé *La musique traditionnelle au Québec*[11], a dressé un intéressant inventaire historique de la musique traditionnelle instrumentale tout en mettant l'accent sur le rôle social de celle-ci et, point important à nos yeux, sa fonction principale en civilisation traditionnelle, l'accompagnement de la danse. Nous retrouvons ce rapport de la musique instrumentale avec la danse dans les travaux des folkloristes Simonne Voyer[12] et Robert-Lionel Séguin[13] sur la danse traditionnelle.

Quand on fait le bilan des études consacrées à la musique traditionnelle au Québec, force est de constater que le terrain privilégié par les chercheur(e)s a été le monde rural, longtemps perçu comme le "gardien" des traditions. Dans le cas où ces études, plus souvent descriptives qu'analytiques, ne précisent pas le terrain, elles réfèrent généralement et implicitement à la société traditionnelle située dans un espace social précis, le monde rural, et dans un temps éloigné ou passé. Dans un tel contexte

---

[10]Par "tradition musicale", nous entendons l'ensemble des traditions musicales (chant, violon, accordéon, etc.) constituant la musique traditionnelle. Au moment opportun (ex: la tradition musicale du violon) nous spécifierons de quelle tradition il s'agit.

[11]Jean Trudel, «La musique traditionnelle au Québec», *Possibles*, vol. 1, n° 3/4, 1977, pp. 165-197.

[12]Simonne Voyer, *La danse traditionnelle dans l'est du Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1986.

[13]Robert-Lionel Séguin, *La danse traditionnelle du Québec*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1986.

traditionnel, et en reprenant le système des pratiques culturelles traditionnelles[14] élaboré par l'ethnologue Jean Du Berger, nous pouvons aisément dessiner le processus dynamique mettant en jeu la musique instrumentale. Si l'on reprend les termes de l'auteur, la musique instrumentale se situe ainsi au sein de l'ensemble des pratiques culturelles constituant la tradition globale:

> «l'objet traditionnel s'inscrit dans un espace social restreint, à caractère communautaire, où les membres du groupe partagent une mémoire collective continuellement réactualisée par le jeu des interactions sociales. Dans cet espace social, restreint, à caractère communautaire, se produit un phénomène culturel spécifique, à l'interaction d'un dynamisme vertical, la tradition située dans un axe paradigmatique et d'un dynamisme horizontal, les contextes inscrits dans un axe syntagmatique: il s'agit de la performance où le groupe et celui qui, au sein du groupe, assume le rôle de «performant» donnent forme à la compétence partagée par tous»[15].

Autrement dit, lors d'une fête de famille (contexte) se déroulant dans l'aire domestique (espace social restreint), le musicien traditionnel (performant) qui joue un reel ou une gigue de son répertoire transmis oralement/auralement (tradition), produit ainsi une performance partagée par les membres de sa parenté qui dansent sur sa musique et se reconnaissent ainsi en elle. Dans ce dernier cas, la compétence du musicien, et celle du groupe, est renforcée et ce dernier perpétue la tradition musicale du groupe ou de la communauté et conforte ainsi son statut de porteur de cette tradition.

Les études des chercheur(e)s sus-cité(e)s ont mis en lumière, de façon tantôt implicite tantôt explicite, le processus structurant la pratique culturelle qu'est ou était la musique traditionnelle instrumentale dans la société traditionnelle ou rurale. Or comme le soulignait déjà Walter Wiora en 1948, «"Folk" does not mean only country people, nor

---

[14]Jean Du Berger, avec la collaboration de Simone Dubois-Ouellet, *Pratiques culturelles traditionnelles*, Québec, Université Laval, (Rapports et Mémoires de recherche du Célat, n° 13), 1989.

[15]*Idem*, p. 34.

is "folk song" only peasant song. A continuous history or urban folk music leads from ancient times to the "street song" of today»[16]. Ainsi, si l'on en croit le chercheur allemand, les formes musicales traditionnelles se trouveraient bien en milieu urbain. Qu'en est-il pour ce qui est des villes québécoises? Existe-t-il une musique traditionnelle en milieu urbain québécois? Les études québécoises portant sur le sujet ne fournissent que peu de réponses puisqu'étant quasiment inexistantes. Cependant le précieux ouvrage de Marius Barbeau, *Veillées du bon vieux temps à la bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919*[17], où figuraient des musiciens tels que le fameux accordéoniste montréalais Alfred Montmarquette, et l'ouvrage de Gabriel Labbé, *Les Pionniers du disque folklorique québécois; 1920-1950*[18], témoignent de la présence de la musique traditionnelle en milieu urbain et par conséquent de porteurs de la tradition musicale canadienne-française.

L'avènement de l'ère industrielle et l'ère post-industrielle au Québec a provoqué une migration progressive d'une grande partie de sa population de l'espace rural vers l'espace urbain, confrontant par ce fait sa culture et ses pratiques culturelles à une nouvelle réalité modelée par les phénomènes d'urbanisation et de modernisation. L'espace social restreint (l'aire domestique) devient une particule qui, multipliée, compose l'espace urbain peuplé de différents groupes sociaux eux-mêmes constitués de plusieurs groupes primaires ou domestiques (la famille). Le musicien qui, dans un contexte traditionnel, fait son apprentissage, exerce son talent, sa compétence, par la performance au sein d'une matrice locale (espace et groupe restreints), se voit offrir, en milieu urbain, un nouvel horizon, une sorte de matrice globale façonnée par la technologie moderne. A l'invention du phonographe, se sont ajoutées progressivement

---

[16]Walter Wiora, «Concerning the Conception of Authentic Folk Music», *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 1, 1949, p. 15.

[17]Marius Barbeau, *Veillées du bon vieux temps à la bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919*, Montréal, Ducharme, 1920.

[18]Gabriel Labbé, *Les Pionniers du disque folklorique québécois; 1920-1950*, Montréal, Les éditions de L'Aurore, 1977.

celles du disque, de la radio, du cinéma et de la télévision, produisant ainsi un puissant réseau de communications offrant et médiatisant de nouveaux modèles culturels, de nouvelles formes esthétiques musicales, de nouveaux arts de faire; autant de vecteurs influents dirigés vers le musicien porteur de la tradition musicale.

La radio est apparue à Montréal en 1922. A la fin des années 1930, à Québec, ce nouveau média est déjà bien installé dans les foyers et connaît son apogée jusqu'à l'arrivée de la télévision en 1952. La période des décennies 40 et 50 est caractérisée par une diffusion massive, jusque-là sans précédent, de musiques populaires française, américaine et sud-américaine sur les ondes radiophoniques, favorisant ainsi un formidable contexte d'acculturation musicale. Dans de telles circonstances, la musique traditionnelle instrumentale canadienne-française[19] peut-elle échapper à l'influence de cette technologie médiatique envahissante? Ce facteur important de la modernisation va-t-il enclencher le processus irrémédiable menant à la rupture totale de cette tradition musicale, ou au contraire n'avoir aucune incidence sur elle et permettre ainsi sa continuité dans sa forme pure? Entre ces deux extrêmes, va-t-il engendrer une transformation radicale de cette tradition, au point de changer ses valeurs et formes originales, ou va-t-il la transfigurer tout en en préservant son caractère original?

Ce questionnement fait ressurgir plusieurs concepts utilisés et souvent développés en ethnomusicologie pour l'étude du processus qu'engendre une situation de contact(s) interculturel(s), entre deux ou plusieurs cultures musicales traditionnelles ou modernes, ainsi que les résultats qui en découlent[20]. Parmi ces concepts, ce que

---

[19]A l'époque visée par notre étude (1930-1960), le terme *musique traditionnelle canadienne*, au Québec, identifiait ce que l'on a nommé plus tard dans les années 1960 "La musique traditionnelle québécoise". Par respect pour notre sujet d'étude et pour nos informateurs qui utilisaient le qualificatif "canadienne" pour parler de leur musique, et pour ne pas porter à confusion, le terme "musique traditionnelle" sous entendra: la musique traditionnelle instrumentale canadienne-française.

[20]Margaret J. Kartomi, «The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts», *Ethnomusicology*, vol. 25, n° 2, 1981, pp. 227-49; Bruno Nettl, *The Western Impact on World Music, Change, Adaptation, and Survival*, New York, Schirmer Books, 1985; Philip V. Bohlman, *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University

nous appelons rupture totale s'identifie au concept de *complete musical abandonment*[21] défini par Bruno Nettl comme étant l'extinction totale d'une culture musicale soumise l'influence d'une autre culture musicale. Dans le cas de notre étude, ce concep signifierait la disparition de la musique traditionnelle instrumentale, découlant de la mis en place des musiques populaires américaine, sud-américaine et française. A l'opposé le concept *virtual rejection*[22] élaboré par Margaret J. Kartomi désigne, dans le cas de l musique, le rejet d'une culture musicale envahissante par la culture musicale d'u groupe ethnique, pour différentes raisons qui peuvent être de nature politique technologique, émotionnelle, voire ethnocentrique. Ce concept s'apparente à ce qu nous identifions comme étant la continuité de la tradition musicale instrumentale dan sa forme pure, en dépit des influences musicales extérieures. Ainsi cette traditio garderait sa fonction première qui est l'accompagnement de la danse, de même que se composantes intrinsèques, c'est-à-dire son style, son instrumentation et les forme musicales constituant son répertoire. Entre ces concepts extrêmes, et tenant compte d notre questionnement initial, viennent s'intégrer deux autres concepts. Tout d'abord, c que nous désignons par transformation radicale de la musique traditionnelle rejoint l concept de *Syncretism*[23] qu'Alan P. Merriam désigne comme étant le mélang d'éléments de deux ou plusieurs cultures en contact ayant pour conséquence l changement des valeurs et formes originales. Autrement dit, dans notre cas, la fusio d'éléments de la culture musicale traditionnelle et de la culture musicale populaire aurai eu pour conséquence la création d'un nouveau genre musical, une nouvelle musique comme la de musique créole de Louisiane qui est le résultat de la fusion de la musiqu des Cajuns et de celle des noirs de la région. Enfin, et pour la différencier de l

---

Press,1985; Amnon Shiloah et Erik Cohen, «The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel», *Ethnomusicology*, vol. 27, 1983, pp. 227-52; Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1964.

[21]Nettl, *The Western Impact on World Music*, p. 26.

[22]Kartomi, «The Processes and Results of Musical Culture Contact», p. 235.

[23]Merriam, *The Anthropology of Music*, p. 314.

transformation radicale, ce que nous identifions comme étant la transfiguration de l
musique traditionnelle réfère au concept de *transfer of discrete musical traits*[24], élabor
par Kartomi, et que l'on peut définir comme étant l'emprunt à une culture extérieur
d'éléments ou traits musicaux tels que des pièces d'un répertoire, des motifs rythmiques
voire des instruments de musique qu'un groupe ethnique adapte à sa musique. Ce
emprunts culturels ne défigurent pas en soi la culture de ce groupe, mais, selon nous
la revitalisent, la renforcent.

Evidemment, en regard de ces concepts, notre problématique doit s'orienter ver
l'acteur principal de la pratique culturelle, à savoir le musicien traditionnel demeuran
dans la région de Québec durant les décennies 30, 40 et 50. Cette approche devrai
nous permettre de vérifier l'hypothèse centrale de notre étude qui pose que la musique
traditionnelle instrumentale canadienne-française a persisté en milieu urbain duran
cette période tout en se diversifiant et qu'elle s'est même développée grâce au système
médiatique.

De par sa problématique et les concepts qu'elle met en oeuvre, notre étude de
l'éventuel impact des productions culturelles médiatisées sur la musique traditionnelle
rejoint les préoccupations récentes de la discipline ethnomusicologique qui s'intéresse
à l'étude de la culture musicale traditionnelle d'un groupe ethnique mise en contact avec
une culture musicale moderne envahissante[25]. Nous ne nous étendrons pas ici sur les
innombrables questions sur le fondement même de cette discipline (définitions,
directions et problèmes rencontrés)[26]. Nous tenons seulement à préciser que notre
étude de la musique traditionnelle se situe plus dans une approche ethnologique (dans

---

[24]Kartomi, «The Processes and Results of Musical Culture Contact», p. 236.

[25]Citons Kartomi, «*The Processes and Results of Musical Culture Contact...*», 1981; Nettl, *The Western Impact on World Music...*», 1985; Bohlman, «*The Study of Folk Music in the Modern World*», 1985; Shiloah et Cohen, «*The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel*», 1983.

[26]Voir Bruno Nettl, «Ethnomusicology: Definitions, Directions, and Problems», *Musics of Many Cultures, An Introduction*, University of California Press, 1980.

le sens américain d'anthropologie) de cette science que dans une approche strictemen musicologique. Il n'est pas dans notre intention d'étudier la structure musicale du répertoire traditionnel québécois, mais plutôt d'étudier cette musique en tant que partie intégrante et expression de la culture[27]. Cette expression se retrouve ainsi dans les comportements, les façons d'être et de faire de l'acteur principal de cette pratique culturelle, à savoir le musicien.

D'autre part, notre étude se situe également dans le cadre de l'ethnologie urbaine, car, même si la modernisation n'est pas un phénomène nécessairement urbain la ville est malgré tout l'espace où les transformations culturelles prennent leur essor d'une part, par le contact interculturel et, d'autre part par la multiplicité médiatique. Contrairement à l'espace rural, où l'on trouve un système culturel homogène, la ville met en présence de multiples systèmes ou sous-systèmes culturels. Autant d'espaces culturels qui deviennent ainsi le nouveau terrain du chercheur en sciences humaines. L'espace urbain, longtemps boudé par les folkloristes, est alors devenu la cible de ces spécialistes, ré-orientant du même coup le champ d'étude ethnologique. Ainsi, dans une perspective d'ethnologie de la ville, les folkloristes américains, qui dès les années cinquante se sont d'abord intéressés «aux contextes urbains dans la mesure où ils pouvaient y retrouver les discours et les comportements du folk»[28], jettent les prémisses de ce qui devient bien vite l'ethnologie urbaine. La folkloristique américaine est suivie dans cette voie par l'ethnologie française, dans les années soixante-dix, qui ouvre de nouvelles perspectives en distinguant notamment une «ethnologie dans la ville lorsque l'investigation porte sur l'espace de cohabitation (...) et en s'intéressant à l'imaginaire de la ville»[29], c'est-à-dire à la manière dont le citadin, mentalement, se représente et recompose la ville par l'appropriation et l'usage qu'il se fait d'elle.

---

[27] *Idem*, p. 1.

[28] Jean Du Berger, Martine Roberge et Simonne Dubois, «Folklore et ethnologie urbaine», *Canadian Folklore Canadien*, vol. 16, n° 1, 1994, p. 120.

[29] *Idem*, p. 127.

Cette attention à l'imaginaire de la ville rejoint les préoccupations du laboratoire d'ethnologie urbaine (L.E.U.) de l'Université Laval[30] -dans le cadre duquel nous intégrons l'étude présente- pour qui «l'expérience de la ville se fait par des pratiques culturelles dans le cadre de fonctions urbaines»[31]. La ville devient ainsi le lieu d'exercice de différentes fonctions. Le L.E.U. identifie une grille de 12 fonctions urbaines intereliées dans lesquelles se situe l'action (pratique culturelle) de l'acteur social (Ego): Maison 1 et Maison 2, Education, Production, Consommation, Circulation, Association, Récréation, Protection, Communication, Administration, Projection, Transgression[32]. Ces fonctions représentent autant de contextes où s'effectuent les pratiques culturelles. Dans cette perspective, notre étude sur la musique traditionnelle confrontée à un environnement médiatique met en jeu la fonction urbaine de récréation, en ce sens que nous touchons à une pratique culturelle ludique, mais aussi celle de communication qui met en oeuvre tout le réseau radiophonique particulièrement présent en milieu urbain, et ce dans les 30 années concernant la période que nous visons (1930 à 1960).

Pour vérifier notre hypothèse, nous nous attacherons à l'acteur principal de la pratique culturelle étudiée: le musicien traditionnel dans le ou les contextes urbains. Ainsi, nous privilégierons les sources orales. Les récits de pratiques et les récits de vie, principaux outils méthodologiques du L.E.U., sont autant de témoignages précieux d'acteurs sociaux ayant été en contact avec la musique traditionnelle à Québec dans les années 1930, 1940 et 1950. Si le récit de vie, comme son nom l'indique, relate le cheminement de la vie d'un informateur, le récit de pratique se distingue par le fait qu'il «porte sur une pratique, une technique ou une coutume, faisant appel à des

---

[30]Résultat concret d'une entente passée en avril 1991 entre l'Université Laval et la Ville de Québec, dont la politique culturelle vise la valorisation du patrimoine matériel et immatériel de Québec, le laboratoire s'est donné les objectifs *«d'identifier et mettre en évidence les pratiques culturelles signifiantes de la vie urbaine, de dégager les relations des citoyens et citoyennes aux territoires que constituent la rue, le quartier ou la ville dans son ensemble.»* (Canadian Folklore Canadian, vol. 16, n° 1, 1994, p. 10).

[31]Jean Du Berger, «Pratiques culturelles et fonctions urbaines», *Canadian Folklore Canadien*, vol. 16, n° 1, 1994, p. 21.

[32]*Idem*, pp. 31-33. voir annexe B.

connaissances particulières»[33]. Bien sûr, dans les nombreux récits de vie formant l banque de données du laboratoire, nous n'utiliserons évidemment que les éléments s rapportant à notre thématique. Pour y arriver, la méthodologie de collecte des donnée utilisée par le L.E.U. nous sera d'un grand secours. Nous jugeons utile de rappeler ic les quatre critères sélectifs qui déterminent la collecte des données et le choix de informateurs et informatrices du laboratoire; en l'occurrence le contexte spatial, le cadr temporel découpé en trois périodes chronologiques (1910-1940; 1940-1960; 1960 1980), le cadre social et le contexte associatif[34].

Parmi tous ces récits de vie, nous avons retenu ceux de deux informateur musiciens traditionnels de Québec. A ces récits de vie, viendront s'ajouter les récits de pratiques de neuf musiciens traditionnels ayant évolué sur la "scène musicale" de la région de Québec entre 1935 et 1960. Ces récits de pratiques et de vie seront nos deu sources principales. Deux enquêtes orales semi-dirigées, touchant deux musicien traditionnels de Québec, que nous avons personnellement menées, et dont l'une sera associée au récit de vie d'un de nos informateurs, viendront compléter le corpus. Onze musiciens seront ainsi étudiés. Nous ajouterons également deux autres enquêtes orales que nous avons menées auprès d'un ancien comédien et animateur de radio et d'un ancien technicien de la radio à Québec.

Certes, le danger de l'utilisation des récits de vie ou de pratiques réside dans le fait que les mémoires collectives ne reproduisent pas obligatoirement et objectivement la réalité d'un événement ou fait passé, souvent imbibées qu'elles sont de nostalgie, d'un besoin qui est le propre de l'esprit créatif de l'humain. Les mémoires, si elles peuvent être dans certains cas défectueuses, sont aussi bien souvent sélectives. Dans

---

[33]Martine Roberge, sous la direction de Bernard Genest, *Le guide d'enquête orale*, Les publications du Québec, Collection Patrimoines, 1991, p. 189.

[34]Martine Roberge, «Ethnologie urbaine: questions de méthodologie», *Canadian Folklore Canadian*, vol. 16, n° 1, 1994, pp. 44-45.

l'effort de reconstitution du passé, l'auteur du récit ne retient souvent que ce qui fait so affaire ou ce qui l'a profondément marqué. Cette tendance provoque parfois un adaptation et une déformation des faits. Par conséquent, il apparaît impératif d confronter ces sources orales avec des sources écrites. Les études scientifiques su notre sujet d'étude faisant défaut, les sources écrites sont ici constituées d'article publiés dans deux journaux: *Radiomonde* et *Le Soleil de Québec*. *Radiomonde* est u hebdomadaire qui, de 1939 à 1955, a été l'organe de presse de l'industrie de la radi et de la télévision au Québec pour la période étudiée. Nous consulteron particulièrement la chronique touchant la ville de Québec. Cette chronique, même si ell prend la forme de faits divers relatifs au monde de la radio à Québec, n'est pas dénué de sens critique. En plus de fournir des informations relatives aux éventuel programmes consacrés à la musique folklorique, elle devrait nous permettre de saisi la ou les perceptions de la critique journalistique de l'époque sur cette musique.[35] L premier volume de cet hebdomadaire n'étant apparu qu'au mois de janvier 1939, l consultation de la grille horaire des postes CHRC, CKCV et CBV, publiée dans l section des arts et spectacles du quotidien *Le Soleil* de Québec pour les périodes 1935 1939 et 1955-60, viendra, dans un deuxième temps, compléter la consultation d *Radiomonde*.

Les récits de vie ou de pratiques et les entrevues orales, constituent des source de données diverses dont il nous faudra analyser le contenu. L'analyse des contenu manifestes et des contenus latents des récits de vie et des récits de pratiques est l technique d'analyse privilégiée par le L.E.U. L'analyse des contenus manifestes «ultimes révélateurs du sens exact du phénomène étudié»[36], nous permettra no seulement de faire une description de la musique traditionnelle dans le contexte historique visé, mais aussi de découvrir les éventuelles stratégies mises en place pa

---

[35]Et la perception des auditeurs. Nous pensons notamment au "Courrier des lecteurs".

[36]René L'Ecuyer, «L'analyse développementale du contenu», *La revue de l'Association pour la Recherche Qualitative*, vol. 1, hiver 1989, p. 52.

le musicien pour perpétuer, transformer ou rompre la tradition musicale instrumentale. L'analyse des contenus latents, éléments symboliques ou cachés auxquels renvoie le message des récits[37], nous permettra par ailleurs de saisir la réalité sociale et culturelle à laquelle devait faire face cette tradition musicale.

Selon les termes de René L'Ecuyer, «L'analyse de contenu est une méthode scientifique systématisée et objectivée de traitement de matériel très varié par l'application d'un système de codification conduisant à l'identification d'un ensemble de catégories dont l'étude permet la compréhension de la signification exacte du matériel analysé»[38]. Cette technique d'analyse qualitative suppose donc l'utilisation de grilles d'analyses ou de catégories qui vont nous permettre d'une part d'organiser les messages de nos sources, et d'autre part de faciliter l'étude de la substance même de la matière. Comme nous l'avons déjà noté, notre problématique nous oblige à orienter notre étude sur le musicien et la performance par laquelle se manifeste toute pratique culturelle. Aussi, nous nous inspirerons du modèle d'analyse de la performance folklorique dans un contexte historique, conçu par Charles W. Joyner[39], pour élaborer nos propres grilles d'analyse thématiques. Joyner a proposé une classification de variables de nature psycho-socio-culturelle pouvant influencer la performance. Il distingue ainsi la personnalité du performant, la perception du performant, la famille et autres qui comptent, la structure de la communauté, le contexte immédiat, et enfin la tradition, génératrice de toute pratique culturelle[40].»

---

[37]Jean-Pierre Deslauriers (dir), *Les méthodes de la recherche qualitative*, Sillery, Presses de l'Université Laval, 1988, p. 51.

[38]*Idem.*

[39]Charles W. Joyner, «A Model for the Analysis of Folklore Performance in Historical Context», *Journal of American Folklore*, vol. 88, 1975, pp. 254-265.

[40]Nous référons ici à l'interprétation de ce modèle par Jean Du Berger dans *Pratiques culturelles traditionnelles*, Avec la collaboration de Simonne Dubois-Ouellet, Québec, Célat, 1989.

Tous ces facteurs d'ordre psychologique, social et culturel seront implicitement ou explicitement présents dans l'une ou l'autre de nos grilles d'analyses. Ainsi, une grille portera sur le musicien et mettra l'accent sur ses origines sociales, sa personnalité, son apprentissage de la musique traditionnelle et aussi la transmission de son savoir-faire. Intimement lié au musicien, l'instrument de musique fera l'objet d'une autre grille. Une troisième grille concernera l'objet de la performance, en l'occurrence le répertoire musical, sa nature, ses formes, ses modes de transmission. Une grille portera évidemment sur la performance en tant que telle, en prenant en compte les contextes (lieux de performance, événements et occasions étant prétextes à la performance), la nature et le contenu de la performance. Enfin, une ultime grille d'analyse, que nous nommons médiatisation de la musique traditionnelle, touchera les émissions ou programmes de radio attestant de la présence virtuelle de la musique traditionnelle.

Ces grilles d'analyse thématiques fourniront la structure des chapitres de cette étude. Ainsi, dans un premier chapitre, nous décrirons la présence médiatique de la musique traditionnelle, en regard de la musique populaire diffusée principalement à la radio entre 1930 et 1960. Cette entrée en matière nous permettra de mieux mesurer ensuite l'influence de ce média sur nos informateurs et leur musique. Dans un deuxième chapitre, nous présenterons les musiciens choisis pour cette étude, ainsi que leurs instruments. Nous verrons ainsi si l'influence médiatique a fait apparaître de nouveaux instruments de musique venus s'ajouter aux instruments traditionnels que sont principalement le violon et l'accordéon diatonique à la fonction musicale mélodique. Dans le troisième chapitre, après avoir élaboré et présenté un modèle expliquant le cheminement musical du musicien, qui pourrait s'appliquer de façon générale à toutes catégories de musiciens, nous examinerons les moyens mis en oeuvre par les musiciens traditionnels pour acquérir leur savoir-faire, c'est-à-dire l'apprentissage de l'instrument de musique. Autre élément principal constituant la matière de toute pratique musicale, le répertoire musical de nos informateurs fera l'objet de notre quatrième chapitre. Ainsi, nous examinerons les stratégies mises en place par le musicien pour se

forger un répertoire. Les formes musicales du répertoire traditionnel étan principalement le reel, la gigue et la valse, nous mesurerons l'impact éventuel de musiques diffusées médiatiquement (radio, télévision et disques) sur ces dernières Enfin, un cinquième et dernier chapitre concernera la performance par laquelle l musicien exprime son savoir-faire. Les contextes de la performance (occasions et lieux seront examinés, de même que sa forme et son contenu.

CHAPITRE I

LA MUSIQUE TRADITIONNELLE MEDIATISÉE

1.1 INTRODUCTION

Dans le journal *Le Soleil* de Québec du samedi 12 avril 1924, la radiodiffusion pa le poste du journal, CKCI, d'un concert de musique, le dimanche de Pâques, es annoncée. Ce programme, «élaboré, donné pour l'intérêt et l'amusement des amateur de radio»[1], fait suite à quelques expériences précédentes visiblement concluantes. A cette époque, Le poste CKCI en est à sa deuxième année d'existence, et vivra encor pendant sept années. Entre temps, l'année 1926 verra l'apparition des postes CHRC partenaire puis successeur de CKCI, et CKCV. Ces deux postes seront ensuite rejoint en 1934 par le poste de la Commission Canadienne de la radio qui deviendra en 193 CBV, antenne de Radio-Canada à Québec.

Dès les premières années de la radio à Québec, la musique occupe une plac prépondérante dans la programmation radiophonique. De la musique enregistrée su disques, tout d'abord, à la retransmission de concerts locaux -aussi bien à l'extérieu qu'à l'intérieur des studios-, les producteurs exploitent l'art musical sous toutes se formes. Les postes CHRC et CKCV n'ayant gardé aucun document d'archives, il es difficile d'évaluer la part de la musique dans la programmation de ces postes privé entre 1926 et 1960. En fait, les premières statistiques proviennent de la radio d'Etat qu nous apprend qu'en 1936 le poste CBV diffuse en moyenne sept heures par jour, et que les programmes musicaux représentent 70 % de la programmation[2]. En 1942, la

---

[1]*Le Soleil,* Québec, samedi 12 avril 1924.

[2]*Le réseau français, cinq années de progrès 1936-1941*, Radio-Canada, 1942, p. 50.

programmation musicale aura doublé. Le tableau ci-dessous est une synthèse des statistiques de la programmation musicale de la radio d'Etat pour l'année 1941[3].

Programmation musicale Radio-Canada, 1941

Radio-Canada	Nombre de programmes	Nombre d'heures et minutes
Musique légère	5.133	1.628.15
Musique de danse	3.670	1.323.20
Musique semi-classique	3.225	1.187.30
Musique classique	2.119	923.55
Variétés	1.349	741.25
Symphonie	635	558.55
Musique militaire	986	387.45
Musique sacrée	215	78.10
Opéra	45	84.40
Folklore	147	70.10

De la musique classique à la musique populaire instrumentale et chantée en passant par la musique de folklore ou religieuse, c'est un univers musical élargi, sans frontières, qui s'ouvre aux auditeurs. A partir de la fin des années 1920, la radio de Québec va ainsi proposer au public radiophile de nouvelles formes musicales et contribuer en même temps à révéler au grand public les premiers artistes de la radio: les musiciens.

[3]*Idem.* (Nous avons reclassé les programmes en tenant compte du nombre d'heures accordées à chaque genre musical).

La musique enregistrée sur disque est le premier outil dont disposent les producteurs radiophoniques dans les dix premières années de la radio à Québec. En raison de la faible production canadienne, les disques 78 tours proviennent principalement des États-unis et de la France. Chaque station se constitue une discothèque de plusieurs milliers d'exemplaires. Vers la fin des années 1930, la discothèque de CHRC, par exemple, est déjà bien fournie. On y recense près de 12.000 disques 78 tours représentant différents genres de musique: musique populaire, musique de l'air -légère-, variée, susceptible de satisfaire n'importe quel auditoire[4]. Un abonnement mensuel à quelques compagnies de disques américaines (RCA Victor, Standard Lanway de New York) et Françaises (Ploix) permet aux postes de recevoir régulièrement quelques dizaines de disques par mois, sans compter les disques "promotions" délivrés gratuitement par ces compagnies[5]. Cependant, les principaux fournisseurs semblent être les marchands de disques de Québec, J.A. Croteau, Willis, Hutchson, et bien sûr St-Cyr et Frères dont le magasin est situé sur la rue Saint-Joseph.

A la fin des années 1930, les radiodiffuseurs locaux innovent en créant leur propre système de production de disques. L'organe de presse québécoise spécialisé en matière de radiodiffusion, *Radiomonde,* n'oublie pas de noter cette nouveauté dans un des ses numéros de l'année 1939: «Et, fait qu'on ignore et qui montre bien l'esprit progressif de CHRC, c'est que depuis quelques mois, CHRC enregistre des disques qui sont reproduits un peu partout au Canada par des postes où sont répétés certains programmes de CHRC ainsi enregistrés sur disques»[6]. A l'origine de cette initiative, se trouve la Commission canadienne de la radiodiffusion qui, pour enrayer l'envahissement des émissions provenant principalement des États-unis, réglemente dès le milieu des années 1930 la programmation de la radio d'Etat et des radios privées: «D'abord, les

---

[4]AFUL, coll. VQ, inf. n° a, bobine 7433.

[5]AFUL, coll. VQ, inf. n° a, bobine 7430.

[6]*Radiomonde*, vol. 1, n° 5, 15 mars 1939, p. 14.

règlements ont été publiés puis imposés aux postes de radio pour favoriser les programmes «live», vivants, avec artistes. C'est pour cela qu'entre 7 h 30 et 11 h le soir on n'avait pas le droit de jouer des disques. Sauf une demi-heure de transcription électrique»[7]. Comme le souligne cet informateur artisan de la radio, la réglementation incite évidemment les radiodiffuseurs à produire et diffuser des spectacles radiophoniques en direct, dont les acteurs principaux sont évidemment les musiciens locaux qui deviennent ainsi les premiers artistes de la radio.

Bien que les statistiques présentées plus haut nous donnent un relatif aperçu de la programmation musicale d'un seul poste de radio à Québec, elles ne nous renseignent pas sur le contenu de ces programmes. Le pôle récepteur du média étant l'auditoire, nous nous tournerons principalement vers la mémoire collective des auditeurs pour dresser un tableau de l'environnement musical radiophonique populaire dans les années 1930 à 1960.

1.2 LA MUSIQUE POPULAIRE RADIOPHONIQUE

1.2.1 La musique populaire d'inspiration américaine

1.2.1.1 Les grands orchestres américains

Le début des années 1930 voit l'invasion des grands orchestres de musique de danse d'inspiration américaine sur les ondes de la vieille capitale. Florissante aux États-unis, depuis les années 1920, la musique de jazz ne tarde pas à franchir les frontières et à inspirer de nombreux musiciens canadiens comme Rex Battle et son orchestre Royal York de Toronto que les auditeurs de Québec peuvent entendre régulièrement à 13 h. sur les ondes de CKCV[8] (1932), ou l'orchestre Raz-Mah

---

[7]AFUL, coll. VQ, inf. n° a, bobine 7433.

[8]Grille horaire de la radio à Québec, *Le Soleil*, mardi 7 juin 1932.

Templeton dont CHRC diffuse la musique dans son programme quotidien du même non (1934) à 18 h 10[9]. Si ces deux orchestres ontariens semblent s'être évanouis dans la mémoire collective, il en est tout autrement pour Guy Lombardo et ses Royal Canadians «qui jouaient aussi de la musique swing»[10], et dont on pouvait entendre la retransmission de concerts sur les ondes de CHRC durant La demi-heure Guy Lombardo[11] tantôt à l'heure du souper, tantôt le soir.

Durant la décennie quarante, la musique de danse américaine est de plus en plus présente sur les ondes de la vieille capitale. Pendant la guerre, les grands orchestres continuent de déverser leur swing, mais aussi leur jazz romantique à la radio. Parmi eux on se souvient bien entendu d'Artie Shaw, de Benny Goodman, et de Glenn Miller qui jouait «des musiques assez lentes, beaucoup de saxophones, beaucoup de cuivres et c'était dans toutes les salles de danse»[12].

Mais la culture musicale populaire américaine s'impose également par la chanson sur les ondes des postes américains que l'on capte à Québec: «On préférait nettement la chanson américaine. La chanson française, c'était platte. Il n'y avait pas de chansons françaises, c'est venu par après, ça»[13]. Les chansons des Andrew Sisters, de Frank Sinatra, d'Harry Belafonte et autres se retrouvent sur les lèvres de la jeunesse de l'époque.

---

[9]Grille horaire de la radio à Québec, *Le Soleil*, mercredi 19 décembre 1934.

[10]AFUL, coll. VQ, inf. n° b, bobine 7415.

[11]AFUL, coll. VQ, inf. n° c, bobine 7446.

[12]AFUL, coll. VQ, inf. n° e, bobine 7631.

[13]AFUL, coll. VQ, inf. n° f, bobine 7419.

1.2.1.2 Les grands orchestres de Québec

Si, à partir des années 1930, la radio de Québec contribue à faire connaître à ses auditeurs les grands orchestres de danses, américains ou canadiens anglophones, elle permet également de révéler et produire des artistes locaux qui suivent le modèle des «big bands». Il en est ainsi de Gilbert Darisse qui se rappelle avoir débuté sa longue carrière radiophonique, avec un orchestre d'une dizaine de musiciens, à CHRC en 1932 avec un programme intitulé Les ambassadeurs de la prospérité[14] (1932-1936) qui est retransmis en direct de l'Hôtel Victoria. Lorsque M. Darisse devient le chef d'orchestre du Château Frontenac en 1936, la radio d'Etat CBV, qui occupe quelques pièces du prestigieux hôtel, en profite pour diffuser les soirées de danse que l'artiste et son orchestre animent. Cet ensemble est remplacé à l'Hôtel Victoria par Will Broderique et son orchestre qui occupe à son tour les ondes de CHRC pendant quelques années.

1.2.1.3 Le Jazz de Québec

Les artistes locaux n'échappent pas à la frénésie du jazz des années 1940. Si la radio, médium de l'oralité, joue un rôle important, elle ne détient pas l'exclusivité de la diffusion de cette musique qui fait vibrer la jeunesse québécoise de l'époque. En plus du disque, le cinéma permet au public de se familiariser avec les grands orchestres populaires entre deux ou trois films: «Il y avait trois vues, des fois.(...) Ça coûtait 25 cents pour rentrer au cinéma dans ce temps-là. Puis, il y avait toujours présentation d'un orchestre. Soit c'étaient des cartoons ou des orchestres. Ça durait quinze minutes à peu près. J'aimais donc ça! Ouais! C'est là que j'ai appris un petit peu des idées du Jazz»[15].

Le cinéma et la radio inspirent les talents locaux. C'est ainsi que vers 1945 ou 1946, un trio de musiciens portant le nom Les 3 As voit le jour et interprète des succès

---

[14]AFUL, coll. VQ, inf. n° d, bobine 6715.

[15]AFUL, coll. VQ, inf. n° 6, bobine 7557.

à la mode pendant 13 semaines au cours d'un programme à CHRC[16]. On y retrouve trois figures importantes de la scène musicale de la ville: Jean-Paul Beaulieu à la clarinette, Jean-Louis Gagnon à la guitare et Edmond Bélanger à l'accordéon-piano, qui est également artiste exclusif de la station.

1.2.1.4 *Blue Skies*, la radio de la jeunesse

Vers 1944-46, naît une émission du poste CKCV qui va faire fureur à Québec pendant les années 1950 et le début des années 1960. Cette émission porte le nom d'une chanson américaine très populaire à l'époque. Deux simples mots, mais ô combien signifiants après les dures années de guerre: Blue Skies. A partir de 9 ou 10 heures le soir, la jeunesse de la ville est à l'écoute de CKCV où la musique américaine est à l'honneur plus que jamais. On y diffuse les grands succès de l'époque. Fin des années 1940, le jazz est en plein essor mais sera bientôt éclipsé par un phénomène qui va révolutionner le monde de la musique, au début des années 1950: le rock. Blue Skies devient diffuseur de cette nouvelle musique avec Bill Haley et ses Comètes tout d'abord, puis avec Elvis Presley[17]. L'émission qui prend la forme d'un programme de demandes spéciales est extrêmement populaire. On ne veut rater Blue Skies pour rien au monde, et Jazz et Rock & Roll emplissent les foyers et... les rues de la ville. Michel Gariépy qui fut l'un des animateurs de l'émission après Raymond Maltais et Emile Genest qui créa Blue-Skies, se rappelle de la popularité du programme: Blue Skies:

> «C'était tout le Hit Parade, surtout américain (...) Les jeunes dansaient là-dessus. (...) L'été, c'était très drôle parce que sur la rue St-Jean, là, à l'époque, il y avait des décapotables, plus qu'aujourd'hui et la seule

---

[16]AFUL, coll. VQ, inf. n° 6, bobine 7556.

[17]AFUL, coll. VQ, inf. n° b, bobine 7415.

émission qu'on entendait, c'était le Blue Skies. C'était facile de faire des études de marketing, de cote d'écoute, c'était Blue Skies le soir»[18].

1.2.2 La musique populaire sud-américaine.

En plus de faire découvrir la culture musicale des États-Unis, la radio apporte u peu de chaleur musicale des pays sud-américains dans les foyers et les salles d danses de la cité. Tangos, sambas, rumbas, cha-cha-cha se mêlent aux fox-trot, swing et autres danses. Pendant quelques années, la musique hawaïenne riche en couleu est particulièrement prisée, tout comme quelques-uns de ses interprètes populaires tel que Dorothy Lamour: «Elle avait des fleurs dans ses longs cheveux et puis elle avait u petit déshabillé comme les Hawaïennes, là. C'était dans le temps du ukulele (...) Il y avait des danses ondulantes puis il y avait des chansons qui allaient avec, puis elle e chantait de ces choses-là»[19]. La mode de la musique hawaïenne, si elle semble avoi été éphémère, a néanmoins permis à certains musiciens de Québec de se faire un réputation. Citons Jean Martin et ses Hawaïens qui entre deux concerts en ville ou e campagne occupe les ondes de CHRC, l'après-midi, pendant quelque temps[20].

1.2.3 La musique populaire d'expression française

1.2.3.1 La chanson populaire de France

Dans les années 1930, la chanson populaire française domine les ondes de l vieille capitale. C'est l'époque des chanteurs de charme français qui déversent un vague romantique sur le Canada français. Les voix de Jean Sablon, de Tino Rossi, d

---

[18]AFUL, coll. VQ, inf. n° g, bobine 7437.

[19]AFUL, coll. VQ, inf. n° e, bobine 7631.

[20]AFUL, coll. VQ, inf. n° h, bobine 7447.

Maurice Chevalier, de Lucienne Boyer chantent l'amour et poussent la romance sur les ondes de CHRC et de CKCV qui lance le programme La Boite à musique. On se baigne dans le sentimentalisme. Certains de ces chanteurs et leurs chansons restent à jamais gravé dans la mémoire collective. A commencer par Jean Sablon, le Bing Crosby français: «Les chansons de Jean Sablon, quand c'était à la radio, on coupait jamais. Il y avait quelques-uns des chansonniers, on fermait la radio où on la baissait. Jean Sablon, jamais»[21]. Aussi populaire que Sablon, Tino Rossi et sa "Marinella" envoûte de nombreuses auditrices: «Ma tante Lily, une soeur de ma mère là, il n'y a rien qu'elle n'aurait pas fait pour l'écouter. Elle partait quasiment en famille, comme on disait, à entendre chanter Tino Rossi»[22]. Si les femmes ploient sous le charme de ces voix masculines venues d'outre Atlantique, les hommes ne sont pas en reste et se laissent attendrir par la voix charmeuse de Lucienne Boyer. Quand l'interprète de «Parlez-moi d'amour» et de «Mon coeur est un violon» fera escale au Palais Montcalm, la salle sera pleine de ses admirateurs: «Elle chantait assise sur le piano à queue au Palais Montcalm et elle chantait «Parlez-moi d'amour». Les hommes avaient la tête à l'envers, hein!»[23].

Cependant, vers la fin des années 1930, les auditeurs sont de plus en plus nombreux à bouder la chanson de charme française. Celle-ci ne suffit plus, en effet, à faire oublier les heures sombres de cette époque marquée par la crise et l'approche de la guerre. C'est alors que surgit, en 1938, le phénomène Charles Trenet dont la musique swinguante et les chansons joyeuses vont redonner un peu de baume au coeur à un auditoire en mal de réjouissance et de gaieté: «Alors j'ai été contente de voir arriver à un moment donné dans les années trente, le fou chantant qui était Charles Trenet bien

---

[21]AFUL, coll. VQ, inf. n° 7, bobine 7731.

[22]AFUL, coll. VQ, inf. n° e, bobine 7631.

[23]AFUL, coll. VQ, inf. n° i, bobine 7414.

sûr avec «Je chante» et tous les succès parce que lui il nous remettait dans le chemin de la gaieté»[24].

Durant la guerre, les visites des chanteurs français au Québec se font évidemment rares. Cependant, leurs vieux succès, par le disque, continuent à être diffusés à la radio. Lorsque réapparaissent ces artistes sur la scène musicale québécoise, une fois la guerre achevée, ils arrivent en territoire conquis d'avance. On fredonne, sur toutes les lèvres, les grands «tubes» des Trenet et d'Edith Piaf.

1.2.3.2 La chanson populaire québécoise

Les chanteurs français occupent l'espace radiophonique, mais ne monopolisent pas complètement pour autant les ondes des postes radios dans les années 1940. Place est faite aux artistes québécois, dont beaucoup seront inspirés par leurs confrères européens et américains. A partir d'octobre 1941, les auditeurs de CBV peuvent entendre, chaque jour vers midi, la célèbre émission Les Joyeux Troubadours qui tiendra l'affiche pendant 36 ans, et dans laquelle figure pendant un certain temps le chanteur Robert L'Herbier. Ils écoutent également un programme local Ici l'on chante dont les vedettes sont des artistes de Québec comme Marthe Lapointe, Paul Létourneau et Gilbert Darisse et son ensemble.[25] Pendant ce temps, André Serval chante à la façon de Charles Trénet sur les ondes de CHRC, alors que René Mathieu, le chanteur des dames, selon *Radiomonde*, est très populaire auprès des auditrices de CHRC[26], de même que l'est le fameux duo Colette et Roland qui interprètent des chansonnettes légères[27].

---

[24]AFUL, coll. VQ, inf. n° j, bobine 7442.

[25]AFUL, coll. VQ, inf. n° o, bobine 7608.

[26]*Radiomonde*, 9 décembre 1939, p. 12.

[27]AFUL, coll. VQ, inf. n° k, bobine 7611.

Dans ces années 1940, les artistes québécois prennent conscience de la nécessité d'imposer une chanson populaire dont l'identité soit profondément québécoise. Sur le plan national, de nouveaux artistes apparaissent qui incorporent dans leur répertoire de plus en plus de compositions. Parmi eux, l'on retrouve Jacques Normand, originaire de Québec, qui sera quelques années plus tard (1948 à 1952) l'animateur du célèbre cabaret montréalais Le Faisan Doré. Côté féminin, Lucille Dumont séduit par ses chansons d'amour tandis qu'Alys Roby connaît une popularité énorme pendant la guerre avec des chansons comme «Tico-Tico» et ses rythmes exotiques sud-américains. La machine est lancée, et l'après-guerre va confirmer l'offensive de la nouvelle chanson québécoise et consacrer de nouvelles vedettes qui vont s'épanouir dans un répertoire et style musical allant de la chanson de charme à la chanson de music-hall, en passant par la poésie chantée. En Murielle Millard, qui sera d'ailleurs élue Miss Radio en 1950, le Québec découvre une Joséphine Baker québécoise dont les shows pétillent de mille sons et lumières: «La reine du burlesque. (...) avec beaucoup de plumes d'autruche, des paillettes, des brillants, puis des décors éblouissants, (...) un peu ce qu'on voit aux Folies Bergères. (...) Il y avait de la vie dedans»[28].

Dans les années 1950, Fernand Gignac fait dans la chanson de charme, tandis que Jeanne d'Arc Charlebois turlute comme La Bolduc. C'est l'âge d'or des cabarets. Si Montréal a son Faisan doré, les restaurants de Gérard Thibault «Chez Gérard», «Chez Émile», «A la Page Blanche», «La Porte Saint-Jean» sont quant à eux la plaque tournante de la scène musicale de Québec. On se bouscule pour voir enfin ces chanteurs français et québécois dont la radio diffuse les chansons à n'en plus finir. Les stations de radio saisissent l'occasion pour diffuser des programmes en direct de ces cabarets, tels Le Baril d'Huitres, émission de CKCV, En Rappel de CHRC, ou La Guinguette de l'après-midi qui flanche de CBV.

---

[28] *Idem.*

C'est encore dans ces années que l'on va enfin reconnaître définitivement le talent intarissable de Félix Leclerc, parolier et poète, qui chante pourtant depuis près de 20 ans, et qui va bientôt devenir le maître des chansonniers québécois. Avec Félix Leclerc, la chanson à texte acquiert ses lettres de noblesses et s'ouvre les portes des stations de radio. Le dimanche soir, de 21 h à minuit, c'est l'heure du Cabaret du soir qui penche, programme réservé principalement à la chanson à texte et la poésie chantée, animé par Guy Mauffette, lui-même poète à ses heures perdues. Les auditeurs et auditrices découvrent ainsi peu à peu que le Québec possède en Félix Leclerc, puis Gilles Vignault, Claude Léveillée et autres, des chanteurs poètes qui rivalisent sans ma avec les Brel et Brassens de la lointaine mère patrie.

1.2.3.3 La musique country & western québécoise

A partir du milieu des années 1930 et début 1940, un genre musical nouveau apparaît progressivement sur la scène musicale québécoise. Venant en droite ligne des États-Unis, particulièrement par la voie du cinéma western, la musique country et western s'installe progressivement dans les médias et fait des émules parmi certains artistes chanteurs québécois qui adaptent des textes français sur les airs des cow-boys chantant américains. Dès la fin des années 1930, en fin de semaine CHRC diffuse une émission consacrée à cette nouvelle race de chanteurs qui s'accompagnent de la guitare, chantent et composent «des chansons presque sur des choses qu'ils avaient vécues»[29]. Les amateurs de chansons populaires folkloriques sont particulièrement séduits par ce nouveau genre de chansons à la structure musicale simple qui n'est pas sans rappeler les ballades folkloriques. Le programme s'intitule Le Cow-boy solitaire et la vedette est alors un employé technicien de la station qui se nomme Bill Harris et que l'on peut également entendre dans le programme des Montagnards Laurentiens sur les ondes du même poste. Mais il faut attendre 1941 pour voir apparaître ce qui sera réellement la première vedette de ce nouveau courant musical: Roland Lebrun dit le

[29]AFUL, coll. VQ, inf. n° 8, bobine 8039.

soldat Lebrun qui va faire un tant soit peu oublier la perte tragique de La Bolduc en 1940.

En pleine période de guerre, le jeune soldat de la base militaire de Valcartier commence à remplir les salles de la région de Québec. En tenue de soldat, il plaque quelques accords sur sa guitare et, comme La Bolduc, chante des chansons d'actualité qui vont droit au coeur de l'auditoire féminin: «C'était romantique, ça faisait pleurer des mères aussi puis les jeunes filles dont l'ami était parti à la guerre aussi»[30]. Le soldat Lebrun qui chante l'éloignement du soldat, «les désolations de la guerre, de la patrie de la femme, de l'amour»[31] fait chavirer les coeurs des auditrices de CHRC qui s'est attaché ses services et qui lui consacre une émission le lundi soir. Le soldat Lebrun connaît ses heures de gloire durant les années de guerre. A la fin de celle-ci, il tombe pratiquement dans l'oubli. Mais qu'à cela ne tienne, le courant musical est lancé, les cow-boys s'installent au Québec. Ils s'appellent Marcel Martel, Paul Brunelle et, bien sûr, Willie Lamothe, le plus célèbre d'entre eux[32]. Et même ci ce courant reste un peu marginal face à la chanson populaire des années 1940 et 1950, on lui consacre du temps sur les ondes des postes de radio de Québec, notamment CHRC comme le note cet informateur: «Dans le temps, CHRC (...) il y avait toujours quelqu'un qui venait chanter des chansons. Je me rappelle, entre autres, des chansons comme «Grand-maman, Grand-maman» et après cela, «Femmes que vous êtes jolies»»[33].

---

[30]AFUL, coll. VQ, inf. n° i, bobine 7414.

[31]Bruno Roy, *Panorama de la chanson au Québec*, Montréal, Leméac, 1977. p. 66.

[32]AFUL, coll. VQ, inf. n° j, bobine 7442.

[33]AFUL, coll. VQ, inf. n° 8, bobine 8039.

1.3 LA MUSIQUE DE FOLKLORE A LA RADIO

1.3.1 Le folklore sur les ondes

Avec l'avènement de la radio, la médiatisation de la musique folklorique, déjà amorcée par l'industrie du disque, va faire un pas de géant. Début des années 1920, la musique traditionnelle a déjà entamé sa première renaissance, notamment grâce aux fameuses *Veillées du bon vieux temps* du Monument national qui ont vu le jour en 1919, et où l'on peut voir et entendre des chanteurs et musiciens tels que Conrad Gauthier, Charles Marchand, Ovila Légaré, artistes pionniers en quelque sorte d'un nouveau genre de musique folklorique orienté vers l'embellissement musical des formes primitives de la chanson traditionnelle. Côté instrumental, on découvre alors les accordéonistes Alfred Montmarquette, Donat Lafleur et bien d'autres.

Pour ces premiers professionnels du folklore, ce nouveau médium va être le tremplin menant vers la consécration. En 1924, le chanteur folkloriste Conrad Gauthier, alors organisateur et animateur de ces *Veillées du bon vieux temps*, participe pour la première fois à une émission radiophonique du poste montréalais CHLP. En 1926, CKAC consacre une émission au violoneux Isidore Soucy: Living Room Furniture qui sera diffusée pendant quatre ans[34], et inaugure en 1928 L'heure Frontenac, où se produit le chanteur Marchand, avant de lancer les Veillées canadiennes en 1931.

Dans les années 1930, le folklore musical chanté devient de plus en plus l'affaire de spécialistes issus du milieu urbain. Eugène Daignault et Ovila Légaré font carrière. L'année 1930 voit la création du Quatuor Alouette qui entame une longue carrière nationale et internationale consacrée à l'interprétation artistique des vieilles chansons canadiennes-françaises, dans l'esprit de La Bonne Chanson, oeuvre créée par l'abbé

---

[34]Gabriel Labbé, *Les Pionniers du disque folklorique québécois, 1920-1950*, Montréal, Les Éditions de l'Aurore, 1977, p. 107.

Charles-Émile Gadbois en 1937. Quelques artistes lyriques tel le Trio Lyrique, fondé en 1932 par Lionel Daunais, n'hésitent pas à diversifier leur répertoire en ajoutant à ce dernier des chansons de folklore: «Ils interprétaient beaucoup de chansons fokloriques de France: «Le Pont D'Avignon», «Alouette», «La Route de Berthier»»[35]. Dans ces années de crise économique, ces artistes tentent d'apporter un peu de gaieté dans les foyers, à l'image de Mary Travers, «La Bolduc», chanteuse réaliste, qui compose ses chansons sur des airs instrumentaux traditionnels, gigues et reels, canadien-français, irlandais et écossais, utilisant et popularisant par le même coup la forme musicale du turlutage.

Les auditeurs de Québec se familiarisent avec tous ces chanteurs et musiciens en vogue grâce notamment au poste CHRC qui relaie les programmes de folklore de CKAC Montréal dans lesquels ces artistes se produisent. CHRC va d'ailleurs bien vite devenir le spécialiste en la matière à Québec en organisant au début des années 1930 ses propres émissions de folklore comme Les Bonnes Soirées Canadiennes, Le Magasin du Père Mathurin, Québec s'amuse, Les Soirées du bon vieux temps, émissions nettement teintées de folklore musical canadien-français. A l'origine de ce genre de programmes, se trouve une personnalité importante du poste: Jean-Narcisse Thivierge, fondateur de CHRC en 1926 avec Emile Fontaine. Souvent considéré comme le père de la radio à Québec, J-N. Thivierge ne cachait pas son amour pour le folklore: «C'est qu'il était malade, lui du folklore!»[36]. Comme les autres producteurs radiophoniques de la ville, touchés par la réglementation de la Commission canadienne de la radiodiffusion, J-N. Thivierge promeut la réalisation d'émissions en direct des studios. Les principaux bénéficiaires vont évidemment être les artistes locaux. On invite les comédiens de la scène théâtrale de la région à venir diffuser leur art via les ondes. Il en est de même pour les musiciens traditionnels qui se voient offrir là un formidable tremplin pour la reconnaissance de la musique traditionnelle, et bien sûr de leur talent.

---

[35]AFUL, coll. VQ, inf. n° I, bobine 7606.

[36]Coll. Yves Le Guével, inf. n° q.

Si CHRC est sans conteste le poste roi du folklore, de son côté Radio-Canada n'est pas en reste, et ses fidèles auditeurs peuvent entendre régulièrement Omer Dumas et ses ménestrels au cours de l'émission Le Réveil rural, dès 1938, ou encore l'accordéoniste Tommy Duschesne et ses Chevaliers du folklore dans l'émission L'Anthologie du folklore diffusée en 1940. Mais à Québec et ses environs, nulle autre émission ne sera aussi populaire que le légendaire programme Les Montagnards Laurentiens[37] de CHRC.

1.3.2 Les Montagnards Laurentiens

S'il y a une émission de musique folklorique qui a marqué l'histoire de la radio de Québec, c'est bien celle des Montagnards Laurentiens de CHRC. Pendant environ 20 ans (1934-1954) cette station va donner rendez-vous aux fervents de la musique traditionnelle tous les samedis soirs, selon un horaire variable, pour une demi-heure ou une heure de gaieté, de chansons et de danses traditionnelles canadiennes-françaises.

Les Montagnards Laurentiens et CHRC, c'est une véritable histoire d'amour. Le samedi 6 octobre 1934, pour la première fois, apparaît dans la grille horaire de CHRC le nom des Montagnards Laurentiens[38]. *Les Montagnards*, ce sont alors quatre musiciens traditionnels locaux: Paul Drolet au violon, Charlie Harris au violon, Bill Harris, guitariste et aussi technicien du poste CHRC, et l'accordéoniste Théodore Duguay, chauffeur de taxi à Québec, qui est à cette époque le virtuose local de l'accordéon diatonique populairement appelé «la petite accordéon». Ce groupe, né grâce à la radio, évolue au fil du temps et s'enrichit de nombreux musiciens. A partir de 1939, on n'en compte pas moins de dix. Certains ne sont là que temporairement, mais les musiciens attitrés sont alors, outre Bill Harris et Paul Drolet, Gérard Lajoie à l'accordéon

---

[37]Le terme "Montagnards Laurentien" souligné référera au programme radiophonique. Inscrit en caractères italiques, il référera au groupe de musiciens. Il en sera de même pour tout autre cas semblable.

[38]*Le Soleil*, samedi 6 octobre 1934.

diatonique, Edmond Bélanger à l'accordéon chromatique italien, Jean-Paul Beaulieu à la clarinette et au saxophone, Maurice Turcotte au piano, Viateur Ouellet au violon, Lucien Leclerc à la guitare. La troisième génération des *Montagnards* commence en 1943 et verra le retrait de l'émission sur les ondes de CHRC, et par le même coup la dissolution du groupe en 1954. Durant cette période, si Jean-Paul Beaulieu, alors directeur musical, Bill Harris, Viateur Ouellet et Paul Drolet sont toujours là, ils sont rejoints par Jean-Paul Malouin à la contrebasse, Marcel Grondin à l'accordéon italien, Aimé Hamel au violon, Jos Brousseau au piano et Lévis Beaulieu à l'accordéon diatonique. Outre les musiciens, Les Montagnards Laurentiens comprennent également des comédiens, animateurs de CHRC, tels que Marcel Huard, maître de cérémonie, Noël Moisan, Paul Légaré et Laurent Gervais. Autodidactes en ce qui a rapport à leur formation musicale, ces artistes exercent leurs talents semi-professionnellement. Ils sont peintre en bâtiment, employé d'usine, bagagiste ou ouvrier d'entretien à la Gare du Palais, voire chauffeur de taxi, durant le jour, et consacrent leur soirée à parfaire la maîtrise de leur instrument. La plupart d'entre eux sont issus de familles modestes du milieu ouvrier, et résident en ville, dans les paroisses de Limoilou, Saint-Malo, Ville-Vanier, Saint-Sauveur, Saint-Roch, ou dans des petites localités avoisinantes telles que Beauport ou Loretteville, et, dans ce cas-là, leurs parents exercent le métier de cultivateur.

Le répertoire musical de cette émission de folklore qualifiée «d'essentiellement canadienne, au caractère tout à fait typique, en étoffe de pays»[39], consiste en reels, lanciers, calédonias populaires du Québec autour desquels viennent se greffer quelques chansons folkloriques dénuées de vulgarité: «Ah! ça, Les Montagnards Laurentiens, c'était bien! (...) C'était des chansons de folklore qu'étaient pas vulgaires, mais qui avaient de la classe comme musique et paroles!»[40]. Enfin, pour agrémenter

---

[39]*Radiomonde*, 18 décembre 1943, 18 mars 1944.

[40]AFUL, coll. VQ, inf. n° m, bobine 7722.

cette musique de «style campagnard, de danses traditionnelles de Chez-nous»[41], des petits sketches et des blagues font le lien entre les pièces instrumentales et vocales, donnant ainsi à l'émission une allure de comédie musicale pleine de gaieté et de bonne humeur.

L'émission est généralement diffusée à partir d'un studio de CHRC, mais il arrive également que le poste irradie le programme en direct d'une salle de spectacle de la ville, le cinéma Laurier, et même le parc d'Exposition. On se bouscule pour voir ces diables de Montagnards en chemises carreautées, ces rois du folklore de la cité aussi populaires pour certains que le seront un célèbre groupe britannique, dans un autre genre, quelque vingt années plus tard: «*Les Montagnards Laurentiens*, dans ce temps-là, c'était aussi populaire, si vous voulez, que quand les Beatles sont sortis! (...) Pour tout le monde dans le chemin, dans la rue, n'importe où: c'était *Les Montagnards Laurentiens*»[42]. Le samedi soir, dans les foyers de la ville, on attend l'émission avec impatience: «C'était très écouté dans les maisons. Ah Oui! tous les samedis, on ne manquait pas ça. Et mon père il était là: "Ah! Tenez-vous tranquille! C'est Les Montagnards!" Ah! c'était vraiment populaire»[43]. Avec Les Montagnards Laurentiens c'est l'heure de la veillée traditionnelle radiophonique. Peu importe qu'il n'y ait pas de violoneux ou de joueurs d'accordéon sur place. La magie de la radio y remédie, et l'on pousse les meubles de la cuisine et l'on martèle le parquet de bois franc de pas de gigue et danse carrée: «Des fois, les filles arrivaient, prenaient papa par la main et le faisaient danser»[44]. Un de nos informateurs, qui a participé plusieurs fois à l'émission en tant qu'artiste invité, se souvient: «Ah! ça marchait, la musique canadienne, faut pas demander! Cela sautait, ça pouvait sauter... on les voyait pas tout de suite. Ils nous

---

[41]*Radiomonde*, 18 octobre 1941.

[42]AFUL, coll. VQ, inf. n° 8, bobine 8038.

[43]Coll. Yves Le Guével, inf. n° 4.

[44]AFUL, coll. VQ, inf. n° 7, bobine 7730.

disaient cela le lendemain: "Quand on vous a entendu jouer, eh bien on sautait dans la maison, partout!" Le monde aimait ça, dans ce temps-là. Aujourd'hui, c'est plus la même chose»[45]. Cependant, ce sont les producteurs de l'émission qui sont peut-être les mieux placés pour mesurer l'ampleur de cette ferveur populaire de l'auditoire-consommateur, comme se souvient cet ancien technicien de CHRC entré au poste en 1945: «On battait le hockey! Les gens écoutaient leur programme des Montagnards avant de prendre le hockey à Radio-Canada»[46].

La diffusion de l'émission a d'heureuses répercussions pour les musiciens des Montagnards. Ils sont invités par de nombreuses personnes pour animer des soirées privées ou des mariages: «Ça, ça nous apportait des engagements, c'est là que les engagements ont commencé à rentrer avec Les Montagnards. Le samedi soir, après le programme, le téléphone sonnait»[47]. C'est ainsi un honneur de recevoir *Les Montagnards* chez soi, et parfois il ne faut pas trop regarder à la dépense. Surtout pour une journée de noces, comme se rappelle cet ancien musicien du groupe: «Là, ça coûtait cher au gars qui engageait!»[48].

Si ces invitations permettent de prendre conscience de la popularité du programme, le courrier abondant reçu au poste CHRC est encore plus révélateur. Dès 1942, 600 lettres par semaine parviennent au poste. Ce chiffre établit alors un record en la matière pour une émission radiophonique et augmente progressivement. Ainsi en 1945 Les Montagnards Laurentiens ont reçu «3144 lettres pour quatre émissions»[49], d'un peu partout dans la province. Dans les années quarante, la renommée des

---

[45]AFUL, coll. VQ, inf. n° 2, bobine 8041.

[46]Coll. Yves Le Guével, inf. n° p.

[47]AFUL, coll. VQ, inf. n° 6, bobine 7556.

[48]AFUL, coll. VQ, inf. n° 1, bobine 8045.

[49]*Radiomonde*, 10 novembre 1945.

Montagnards atteint peut-être son sommet, car en 1943, le programme est relayé par les postes CHNS et CHNX d'Halifax pour récréer les militaires canadiens-français qui sont dans les camps militaires de la Côte est. Evénement radiophonique tout à l'honneur de CHRC que n'oublie pas de souligner la chroniqueuse de *Radiomonde* à l'époque:

> «Je vois d'ici les beaux sourires de nos frères canadiens-français dans ces camps anglais, quand ils vont entendre des blagues du Québec, de la musique du Québec, car j'ai déjà eu l'occasion de remarquer que les programmes de ce genre sont leurs préférés, quand ils sont en permission à la maison. Félicitation à CHRC et à CHNS. Merci au nom des braves exilés»[50].

Les Montagnards Laurentiens ont quitté les ondes en 1954, et malheureusement, aucun enregistrement commercial n'a été produit. Leur règne aura couvert deux décennies dont la première aura certainement été la plus glorieuse. Dans le contexte d'une époque fortement marquée par la crise économique, tout d'abord, puis par les tristes années de guerre, ils étaient en quelque sorte des «marchands de bonheur» pour leurs auditeurs: «Les Montagnards, ça a été important. C'était bon pour le moral des gens, c'était tellement gai, brillant!»[51]. Pour nombre de leurs auditeurs contemporains, le groupe et le programme resteront à jamais gravé dans la mémoire collective.

1.3.3 Les soirées de danses à la radio

Si le poste CHRC fut le spécialiste en matière de programme de folklore, il n'en détenait pas le monopole. A la fin des années 1940, la radio d'état CBV va même innover en lançant une nouvelle formule radiophonique qui sera très populaire auprès des amateurs de folklore, et des danseurs en particulier. Pour la première fois, sans doute, la danse traditionnelle va vivre sur les ondes. A l'origine de cette formule, nous

---

[50]*Radiomonde*, 18 décembre 1943, vol. 6, n° 1, p. 13.

[51]AFUL, coll. VQ, inf. n° 6, bobine 7757.

trouvons une figure importante de la radio à Québec. Il s'agit de Roland Bélanger, réalisateur et animateur de programmes à CBV, qui décide de créer un programme spécialement consacré à la danse traditionnelle canadienne-française. Pendant 7 années, Soirée à Québec sera diffusée durant l'été en direct de la terrasse Dufferin, de 20 h à 21 h, le samedi soir, et retransmise sur le réseau national. Le programme, dont Roland Bélanger est lui-même l'animateur, met en vedette un orchestre et une troupe de danses folkloriques locale. Avec Soirée à Québec, la danse traditionnelle est à l'honneur. Pendant une heure, devant une foule de spectateurs, la troupe de danse *Les Villageois* interprète des quadrilles, saratogas, calédonias et lanciers. L'heure de diffusion achevée, une formidable soirée de danses regroupe les membres de la troupe et les spectateurs: «Tout le monde partait à danser comme s'ils avaient toujours dansé ça et de fait, ils avaient toujours dansé ça. Il s'agissait de leur donner d'autres occasions de le faire»[52]. Au grand bonheur des amateurs de danses traditionnelles, CHRC prendra le relais de CBV en 1955 proposant un programme identique. Dans le milieu de ces années 1950, malgré le déluge de musique populaire sur les ondes de la radio québécoise, CHRC continue malgré tout à promouvoir la musique de folklore. Après le succès des Montagnards Laurentiens, le poste lance le programme Le Bal chez Boulé, programme de musique traditionnelle enregistrée dont l'animateur est Roch Proulx. La formule de Soirée à Québec ayant été très populaire, en 1955 CHRC la copie en proposant à ses auditeurs La danse canadienne, programme retransmis également en direct et qui durera le temps de trois saisons estivales:

> «Le folklore était très bon, et puis il y avait du monde là! (...) Vous aviez les sets de danses canadiennes. Nous autres, on appelait ça des sets carrés. Il y avait toujours des animateurs pour caller ça et les gens dansaient sur la terrasse (...) il y avait du monde, c'était pas possible! Les gens se réunissaient tous là, parce que c'était vraiment le point de

---

[52]AFUL, coll. VQ, inf. n° n, bobine 7455.

ralliement de Québec, le samedi soir: c'était sur la terrasse pour les danses canadiennes et l'émission de radio qui se passaient là»[53].

Le programme, comme celui de CBV avant lui, verra défiler d'excellents musiciens locaux, tels que Gérard lajoie, Jos Bouchard, les ex-membres des Montagnards Laurentiens, et bien d'autres musiciens invités.

1.4. UNE PLACE POUR LE FOLKLORE DANS LE MARCHÉ POPULAIRE

Il est certain que l'avènement de la radio dans les années 1920 a engendré l'équivalent d'une véritable révolution culturelle musicale. Avec sa force de pénétration toujours accrue depuis le début des années 1930, le média a produit une culture musicale éclatée, créant un véritable marché populaire ouvert aux produits sans frontières. Dans ce marché, la musique populaire s'est ouvert le comptoir le plus grand et le plus brillant, attirant la convoitise des consommateurs-auditeurs en leur offrant sa diversité et ses nouveautés américaines, sud-américaines et françaises. A Québec, ce marché a néanmoins su garder une place pour la musique traditionnelle, car si le média représentait un facteur de culture moderne, il se devait d'être attentif aux désirs et aspirations d'une bonne partie de sa clientèle pour qui ce genre musical représentait un véritable patrimoine vivant. Des années 1930 à la fin des années 1950, la musique de folklore a ainsi été présente sur les ondes radiophoniques de la vieille capitale, notamment avec le groupe emblématique des Montagnards Laurentiens qui aura marqué son époque et inspiré, comme nous le verrons plus loin, de nombreux musiciens de la région urbaine de Québec.

---

[53]AFUL, coll. VQ, inf. n° 11, bobine 8061.

CHAPITRE II

LES MUSICIENS DE QUÉBEC

2.1 LE TERRAIN ET LES INFORMATEURS

Ayant privilégié les sources orales pour réaliser cette étude sur la musique traditionnelle instrumentale à Québec et ses environs, un travail d'enquête sur le terrain s'avérait nécessaire. Ce travail a été réalisé pour le compte du L.E.U. de l'Université Laval pendant l'été 1994. A cette date, parmi la banque de récits de vie recueillis préalablement, deux concernaient ceux de personnes ayant eu un rapport avec la pratique de la musique traditionnelle:

-- Informateur N° 6 (inf.1)[1]: (*clarinette*[2]/saxophone/accordéon)
-- Informateur N° 7 (inf.7): (*accordéon*)[3]

Le L.E.U. nous a donc engagé dans un premier temps pour dresser une liste de porteurs de traditions diverses de la ville et des localités environnantes proches telles Charlesbourg, Beauport, etc., et dans un deuxième temps pour recueillir, sous la forme d'enquête orale semi-dirigée, les récits de pratiques de musiciens issus de cette liste, ayant pratiqué la musique traditionnelle dans une période allant des années 1920 à 1960. Ce dernier point était le principal critère de sélection des informateurs. En revanche le choix des instruments de musique ne fut en aucun cas sélectif. Les récits

---

[1]Afin d'alléger le texte, nous référerons le plus souvent à cette abrévation (inf.x) pour désigner nos informateurs). Le numéro rapporte à l'ancienneté de l'informateur (le chiffre 1 est attribué à l'informateur le plus âgé).

[2]Le mot en caractères italiques identifie l'instrument principal de chaque informateur.

[3]Le terme accordéon désignera ici l'accordéon diatonique qui est utilisé dans la musique traditionnelle québécoise. Pour ne pas porter à confusion, nous utiliserons le qualificatif "chromatique" quand il s'agira de l'accordéon chromatique à touches-piano ou à boutons.

de pratiques ont été recueillis suivant un plan d'enquête personnalisé basé toutefois su celui du L.E.U.[4] Neuf musiciens ont accepté de nous recevoir:

– Informateur N° 1 (inf.1): (*guitare/contrebasse*)
– Informateur N° 2 (inf.2): (*accordéon*)
– Informateur N° 3 (inf.3): (*violon*)
– Informateur N° 5 (inf.5): (*accordéon chromatique*;piano)
– Informateur N° 8 (inf.8): (*violon/*saxophone)
– Informateur N° 9 (inf.9): (*violon/*saxophone)
– Informateur N° 10 (inf.10): (*accordéon/*os)
– Informateur N° 11 (inf.11) (*accordéon*)

A ces récits de pratiques, nous avons ajouté deux enquêtes personnelles, semi-dirigées que nous avions menées: l'une au près de l'informateur N° 7 (inf.7), et l'autre auprès de l'informateur N° 4 (inf.4): (*violon*)

Au total, 11 informateurs constituent notre corpus de musiciens.

2.1.1 Présentation biographique

Cette courte présentation biographique comprendra, pour chaque informateur, une informographie suivie d'une simple rétrospective de leur carrière musicale. La simplicité de cette description est volontaire, car tout au long des sous-chapitres et chapitres suivants, nous explorerons de manière plus détaillée le vécu social et musical de ces musiciens.

L'inf.1 est né le 8 décembre 1914 à Breakeyville. Son père travaillait dans le bois et sa mère restait à la maison, s'occupant de l'éducation des 3 frères et des 5 soeurs de l'informateur. Dans les années 1917-18, après un bref passage à Charny, la famille

---

[4]Voir Annexe A.

déménage à Québec, s'installant successivement dans les quartiers de Saint-Roch Saint-Sauveur, Saint-Malo, puis à Ville-Vanier. Le père de l'informateur est alors peintre en bâtiment. L'informateur, après avoir quitté l'école de Saint-Malo après la troisième année, apprend ce métier à ses côtés; métier qu'il exercera en parallèle avec la musique. Après son mariage en 1938, il s'installe à Ville-Vanier: le couple aura 14 enfants dont 7 garçons et 7 filles. L'inf.1 a commencé à jouer de la guitare, à la maison, à l'âge de 14 ans. Bien vite, il accompagne des musiciens traditionnels lors de veillées de famille et de voisinage. En 1935, il fonde avec ses frères son premier trio, *Les frères Malouin* qui jouent de la musique pour leur plaisir. En 1942, il rejoint le groupe des *Montagnards Laurentiens*, non pas comme guitariste, mais en tant que contrebassiste, dans des conditions un peu singulières comme nous le verrons plus loin. Il devient rapidement populaire comme contrebassiste et aussi guitariste, si bien qu'il se fait inviter de plus en plus pour jouer dans les clubs de Québec, dans les fêtes de famille et autres activités culturelles de la ville où il accompagne à la guitare ou la contrebasse, des musiciens très connus dans le domaine de la musique traditionnelle et la musique populaire de l'époque. Dans les années 1950, il fait partie de *L'orchestre Trudel*. Il termine sa carrière de musicien dans les années 1970, après avoir joué pendant 2 années dans le cadre de l'émission du violoneux québécois Ti-Blanc Richard à la télévision Canal 4 à Québec. Depuis ce temps, il écoule une retraite paisible tout en continuant de jouer de la guitare pour son plaisir. Lors de sa carrière musicale, il a enregistré deux disques 33 tours avec l'*Orchestre de Jacques Auger* avec qui il se produira à la CFC-TV de Québec dans les années 1960.

L'inf.2 est né le 12 novembre 1916 à Charlesbourg où son père et sa mère étaient cultivateurs. La famille comprenait 9 enfants (2 filles et 7 garçons) dont il était le benjamin. Après avoir fréquenté l'école de Charlesbourg jusqu'à l'âge de 14 ans, il travaille sur la ferme familiale et également pour le compte d'autres fermiers du coin pour se faire un peu d'argent supplémentaire. A partir de 18 ans, il sera ouvrier dans la construction à Québec (1 an), ouvrier d'entretien des parcs à Sainte-Foy (2 ans) ouvrier

pour une compagnie spécialisée dans les toitures, ouvrier dans une carrière de Charlesbourg, inspecteur municipal à Charlesbourg (12 ans) et enfin ouvrier d'entretien à la signalisation dans cette municipalité (6 ans) jusqu'au moment de sa retraite. Que ce soit avant ou après son mariage, l'informateur a toujours résidé à Charlesbourg. L'inf.2 a commencé à jouer de l'accordéon diatonique à l'âge de 7 ans. Il est bien vite reconnu comme étant un bon musicien et, dès l'âge de 13 ans, anime des veillées de famille et de voisinage, puis plus tard des noces. Quelques années plus tard, il participera également à quelques programmes radiophoniques dont Les Montagnards Laurentiens en tant qu'artiste invité, Les Soirées du bon vieux temps (CHRC), L'auberge de la bonne franquette (CKCV). De nos jours, il continue de jouer de l'accordéon à la maison et participe à certains galas folkloriques dans la province de Québec. L'informateur a enregistré une seule cassette commerciale, mais a eu l'excellente initiative d'enregistrer, à la maison, l'ensemble de son répertoire traditionnel sur 101 cassettes.

L'inf.3 est né à Saint-Pierre-Baptiste, près de Plessisville le 6 septembre 1918, où ses parents cultivateurs exploitaient la ferme familiale. Il est l'aîné d'une famille de 6 enfants: 3 garçons et 3 filles. En 1924, ses parents décident d'émigrer aux Etats-Unis et s'installent à Central-Fall dans le Rhodes-Island. Ils y demeurent jusqu'en 1930 avant de revenir au village natal. Pendant ce temps, il fera ses études primaires, en anglais, aux Etats-Unis. En 1939, après avoir travaillé sur la ferme familiale, il décide d'apprendre le métier de forgeron. Après avoir fait son apprentissage auprès du forgeron de la place, il pratique le métier pendant un an et demi dans la région de Plessisville, puis déménage à Québec en 1943. Mariés en 1946, l'informateur et son épouse auront 6 enfants. A Québec, il occupe différents emplois comme machiniste et technicien dans la mécanique, et prend sa retraite en 1977, après 10 ans de service à la compagnie Vaillancourt. Sa famille résidera successivement dans une pension de Québec tout d'abord, puis à Giffard, Pont-Rouge, Charlesbourg, l'Ile-d'Orléans, et enfin Giffard. Dans la famille de l'informateur, les violoneux ont toujours été présents de

génération en génération. Lors de son séjour aux Etats-Unis, encouragé par sa mère qui joue du piano, il suit des cours de théorie musicale. A leur retour au Québec, il délaisse bien vite la musique classique pour s'initier à la musique traditionnelle auprès de sa parenté. A Québec où à l'Ile-d'Orléans, il aura l'occasion tout au long de sa vie de côtoyer d'excellents violoneux tel que Jos Bouchard lors de soirées privées ou dans des restaurants. Aujourd'hui, il continue toujours de jouer du violon, à la maison et aussi pour l'animation de certaines activités dans les clubs d'âge d'or.

L'inf.4, est né le 29 mai 1920 à l'Ancienne-Lorette où ses parents cultivateurs avaient une ferme. La famille comprenait 10 enfants (2 filles et 8 garçons); l'informateur étant le benjamin. Après avoir fréquenté la petite école de l'Ancienne-Lorette, il continue ses études primaires à l'école du quartier Sacré-Coeur à partir de 1932, après que ses parents y ont déménagé. En 1936, la famille s'installe dans la paroisse Saint-Sauveur. Il y poursuit ses études secondaires jusqu'à l'âge de 16 ans. Après un nouveau déménagement familial sur la rue Arago en 1938, la famille s'installe définitivement dans le quartier Saint-Roch en 1941. A l'âge de 18 ans, il suit un cours d'électricité, le soir, à l'école technique de Québec, située boulevard Langelier, afin de devenir réparateur en matériel radiophonique et télévisuel. Il exerce ce métier de 1943 à 1967 dans un magasin d'accessoires électriques à Limoilou. En 1968, Il entre à l'Université Laval comme réparateur et préparateur de matériel audio-visuel à la faculté des Lettres. Il occupe ce poste jusqu'en 1989, année de sa retraite. A leur mariage en 1955, après avoir résidé pendant un an près du Colisée, l'informateur et son épouse s'installent définitivement à Beauport. L'inf.4 a commencé à jouer du violon à l'âge de 10 ans. Il prend des cours de théorie musicale pendant un an alors qu'il est âgé de 13 ans. A 14 ans, il anime des soirées privées ou des soirées de danses traditionnelles, de même qu'il participe à des soirées d'amateurs très populaires à Québec dans les années 1930 et 1940, notamment avec l'informateur N° 6. Il aura l'occasion de jouer parfois avec l'accordéoniste de Limoilou, Gérard Lajoie, dans les soirées privées. En 1942, il rejoint

le groupe et programme des Montagnards Laurentiens avec lequel il joue jusqu'à leur dissolution en 1954. Aujourd'hui, il continue toujours de jouer du violon pour son plaisir.

L'inf.5 est né le 5 janvier 1921 à Windsor en Ontario. Une année plus tard, la famille originaire de Québec, revient dans la vieille capitale et s'installe dans le quartier de Sacré-Coeur. Le père de l'informateur occupe alors le poste de chauffeur du chef de police de la ville, alors que sa mère reste à la maison à s'occuper des 16 enfants qui viendront successivement former la cellule familiale; lui-même est le deuxième de ces enfants. En 1928 la famille déménage dans le quartier de Limoilou, avenue des Fresnes. L'informateur fréquente l'école primaire de Saint-François-D'Assise jusqu'à la troisième année, tout en aidant son père qui, en plus de son travail de chauffeur, travaillait dans la démolition de maisons afin de revendre les matériaux. En 1957, il se marie, et le couple s'installe à Limoilou, lieu de leur résidence actuelle. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, il entre à l'emploi à la compagnie Canadian Pacific comme ouvrier d'entretien au nettoyage. Il y restera jusqu'à sa retraite en 1980, terminant sa carrière au service de la vente des billets. L'inf.5 a commencé à jouer du piano à l'âge de 4 ans; instrument qu'il pratique jusqu'à l'âge de 17 ans. Pendant ce temps, il s'initie à la théorie musicale pendant quelques mois, tout en faisant ses premières armes d'accordéoniste sur un accordéon diatonique. Mais à partir de 17 ans, il s'initie à l'accordéon chromatique à touches-piano. Dès lors, il est engagé pour animer des soirées de danses traditionnelles avant de débuter en 1939 à la radio dans le célèbre programme des Montagnards Laurentiens dont il sera le premier joueur d'accordéon-piano. Parallèlement à la musique traditionnelle, l'informateur qui est un expert dans la musique populaire se perfectionnera dans le genre et délaissera peu à peu la musique traditionnelle. Il est toujours actif de nos jours.

L'inf.6 est né à Loretteville en février 1925. Son père exerçait le métier de maçon alors que sa mère restait au foyer à s'occuper de l'éducation des huit enfants de la famille. En 1931, la famille déménage dans le quartier de Saint-Malo à Québec. Après

avoir fait ses études primaires à la petite école de Saint-Malo, puis ses études secondaires à l'Académie Saint-Malo des frères Maristes, il entre sur le marché du travail vers l'âge de 16 ans en tant que manoeuvre dans la manufacture de chaussures Ludger Duchesne située sur la rue Saint-Vallier. Mariés en 1948, l'informateur et son épouse, qui auront une fille de ce mariage, s'installent dans le quartier Saint-Roch, puis dans Duberger trois ans plus tard. En 1957, il occupe l'emploi de commis de bureau au gouvernement provincial. Il y exercera cette fonction jusqu'en 1988, année de sa retraite; les cinq dernières années, il a été responsable des commis de bureau dans son département. Dans la famille de l'informateur, tout le monde jouait de l'accordéon. Lui-même a ainsi commencé à jouer de l'accordéon dès son plus jeune âge. Bien vite il joue dans des soirées amateurs ou des soirées privées. Il n'a pas 15 ans quand il débute à la clarinette, son instrument principal, lors de ses études secondaires à l'Académie Saint-Malo où il fait partie de la fanfare. Excellent musicien, il est invité en 1939 à joindre le groupe des *Montagnards Laurentiens* dont il deviendra plus tard le directeur musical. Il est certainement le membre ayant joué le plus longtemps avec cette formation dont son frère fera d'ailleurs aussi partie dans les années 1940. Egalement joueur de saxophone, il excelle dans la musique populaire de jazz des années 1940 et 1950. On le retrouve ainsi au sein de la formation du groupe québécois *Les 3 as* sur les ondes de CHRC en 1945-46, ainsi que dans nombres clubs de la ville.

L'inf.7 est né à Sillery, dans la paroisse Saint-Colomban, le 24 juin 1927. Son père, après avoir été longtemps cocher, fut entrepreneur général dans le camionnage. Sa mère restait au foyer à s'occuper de l'éducation des 14 enfants de la famille dont il était le benjamin. Après avoir quitté les études scolaires à la sixième année, il occupe la fonction de porteur d'eau dans une carrière, puis exerce le métier de camionneur. En 1969, il fonde sa propre entreprise, spécialisée dans l'entretien ménager des bâtiments commerciaux dont il est encore le directeur. Mariés en 1950, l'informateur et son épouse auront 7 enfants (3 garçons et 4 filles), et, après avoir résidé pendant quelques temps à Sainte-Foy, demeureront à Sillery. L'inf.7 a commencé à jouer de l'accordéon à l'âge

de 15 ans. A 17 ans, il forme le trio *Les joyeux campagnards*, avec deux amis voisins guitariste et violoneux, qui se produit principalement dans des soirées privées et dans des fêtes de famille. Avec ce trio, dans les années 1940, il assure également la partie musicale des spectacles de vaudeville du comédien Fred Raté à Québec et dans la province. En 1952, il se joint à *L'orchestre Trudel*, formation dont il sera l'accordéoniste pendant 25 ans. Dans les années 1950, les auditeurs de CKCV ont l'occasion de l'entendre au cours de programmes tels que Les bas de Noël de l'orphelin et Laiterie Artic. En 1955, il participe également à la série télévisée Les invités du père Mathias, programme animé par Gilles Vigneault, à CFCM-TV. Dans les années 1970 et 1980, il joue dans plusieurs festivals au Canada et en Europe. Aujourd'hui, il est toujours en activité et a enregistré 4 disques 33 tours et 4 cassettes commerciales depuis les années 1970.

L'inf.8 est né à Saint-Flavien-de-Lotbinière, le 20 avril 1928. Son père était le forgeron du village et sa mère s'occupait du seul poste de téléphone de l'endroit. Après avoir vendu sa propriété, la famille, qui comprend trois enfants (1 fille et 2 garçons) dont il est l'aîné, déménage à Québec à l'été 1929, sur la rue Saint-Honoré à Limoilou. Là, l'informateur commence ses études scolaires à l'école Saint-Maurice sur la 8ème avenue à Limoilou avant de les continuer à l'école de Giffard où la famille déménage en 1938. Agé de 14 ans, il quitte les études à la sixième année et, à l'invitation de son père, va demeurer à Sainte-Anne-de-Beaupré chez un oncle qui y a une ferme. Il y reste jusqu'à l'âge de 19 ans et revient à Québec où il commence à travailler comme chauffeur de voiture et de camion, métier qu'il exerce pendant 21 ans dans diverses entreprises. Mariés en 1951, l'informateur et son épouse s'installent à Giffard. Ils auront 7 enfants (4 garçons et 3 filles). En 1972, il commence une nouvelle activité professionnelle: arpenteur pour la construction de routes. Il travaille pour le compte du gouvernement jusqu'en 1990, année de sa retraite. L'inf.8 a commencé à jouer du violon à l'âge de 7 ans. Il participe à deux reprises aux programmes des Montagnards Laurentiens en tant qu'artiste invité; il a alors 10 ans. Mais c'est durant la période où il

reste à la ferme de son oncle qu'il parfait son talent de violoneux, pratiquant avec des amis et animant de nombreuses soirées privées. En 1951, il forme le groupe *Les Joyeux Copains*, groupe de musiciens traditionnels avec lequel il joue jusqu'en 1953 et se produit notamment pour le Carnaval de Québec. Entre temps, il apprend à jouer du saxophone et fonde, en 1956, le groupe *Les Corner Rock*, groupe interprétant principalement de la musique populaire, mais aussi de la musique traditionnelle. Le groupe cesse ses activités en 1964. De nos jours, l'informateur continue de jouer du violon à la maison et anime quelques clubs d'âge d'or. Depuis peu, en plus du violon, il pratique maintenant l'accordéon.

L'inf.9 est né à Charlesbourg le 24 juin 1938. Son père travaillait pour les Meubles Légaré et était également cultivateur. Sa mère restait à la maison, s'occupant de l'éducation des 5 enfants (2 garçons et 3 filles) dont il est le benjamin. La famille demeurait sur la rue Découcelle à Charlesbourg est. Après avoir fréquenté l'école Bourg-Royal jusqu'à la septième année, il commence à travailler à l'âge de 15 ans et demi. Pendant 2 ans, il est employé dans une compagnie de chaussures située sur la rue Saint-Vallier, à Québec. Ensuite, il travaille pendant 15 ans comme chauffeur de camion pour une compagnie agro-alimentaire. Depuis 23 ans, il travaille comme opérateur et chauffeur de machines pour la ville de Charlesbourg. L'informateur et son épouse, mariés en 1973, ont 2 enfants (1 garçon et 1 fille) et demeurent à Charlesbourg. L'inf.9 a commencé à jouer du violon à l'âge de 11 ans. Après quelques années de pratique musicale, il commence à jouer dans les salles paroissiales pour des soirées de danses canadiennes, pour des mariages, puis plus tard dans quelques clubs, exécutant des pièces du répertoire musical traditionnel et du répertoire populaire, au violon, mais aussi au saxophone qui sera son deuxième instrument à partir des années 1960. Il est un musicien fortement actif de nos jours et fréquente assidûment les galas folkloriques de la province et les salles de danses traditionnelles et populaires des différents quartiers de Québec. Il est également membre de *L'orchestre Gosselin* de l'Ile-d'Orléans qui interprète de la musique traditionnelle et populaire.

L'inf.10 est né le 18 septembre 1939 dans la paroisse de Saint-Sauveur à Québec, rue Saint-François. Il est le benjamin d'une famille de 12 enfants (5 garçons et 7 filles) Son père était employé municipal au service de la voirie à Québec. Sa mère restait au foyer. Une fois sa scolarité primaire à l'école de Saint-Sauveur terminée, il poursuit ses études secondaires à l'école Saint-François-d'Assise de Limoilou, suite au déménagement de sa famille dans ce quartier en 1955. A partir de 17 ans, il occupe plusieurs emplois de manoeuvre avant d'exercer en 1963 la profession d'ouvrier d'entretien ménager à l'hôpital Saint-Sacrement à Québec; profession qu'il exerce encore. Après son mariage en 1963, le couple aura 2 enfants (1 garçon et 1 fille) et s'installera dans la paroisse de Saint-Malo où il réside pendant 27 ans avant de revenir demeurer à Limoulou. L'inf.10 a commencé à jouer de l'accordéon à l'âge de 7 ans, mais son premier instrument a été en fait les os. Ils utilisait ceux-ci pour accompagner, rythmiquement, les musiciens qui venaient souvent jouer dans la maison de ses parents. Parmi ces derniers, on trouvait, entre autres, son beau-frère, accordéoniste très populaire à Québec. Après avoir, pendant de nombreuses années, joué et pratiqué l'accordéon à la maison, il décidera de fréquenter les galas folkloriques dans les années 1970. Depuis, il est très actif dans le domaine de la musique. Il y a peu de temps, il a enregistré sa première cassette commerciale.

L'inf.11 est le seul parmi nos informateurs à avoir le statut de musicien professionnel. Il est né non-voyant dans la paroisse de Saint-Esprit à Limoilou le 15 mars 1946. Son père travaillait «dans les chemins de fer», sa mère restait au foyer et s'occupait de l'éducation des enfants (3 garçons) dont lui-même est le benjamin. Mis à part un bref séjour d'un an à Saint-Romuald, la famille a toujours résidé à Limoilou. En raison de sa non-voyance, l'informateur a suivi une courte scolarité de 4 ans sous la forme de cours privés. Musicien précoce, comme nous le verrons plus loin, il a toujours consacré sa vie à la musique traditionnelle. En plus de sa carrière de musicien, il est aujourd'hui animateur radiophonique pour une station de radio de Québec, où il anime une émission consacrée à la musique traditionnelle. Marié en 1990, l'informateur et son

épouse demeurent à Limoilou, quartier où il a toujours résidé depuis son enfance. L'inf.11 a commencé à jouer de l'accordéon à l'âge de 4 ans. Ayant un talent indéniable, à l'âge de 6 ans il est pris en main par l'accordéoniste de Québec Gérard Lajoie qui lui donnera des leçons pendant 2 ans. Il a 7 ans quand il remporte son premier prix lors de son passage au fameux programme de CKCV *St-Georges Côté et ses amateurs*, et enregistre son premier disque 78 tours à 9 ans. C'est le début d'une longue carrière musicale, avec tout d'abord Gérard Lajoie, marquée entre autres par une performance en 1974 à la Super-francofête de Québec. Il a enregistré 2 disques 78 tours en 1955 et 4 disques 33 tours dans les années 1970.

2.2 LES INSTRUMENTS

Dans le groupe de musiciens, objet de notre étude, nous trouvons quatre joueurs de violon, quatre joueurs d'accordéon diatonique, un joueur d'accordéon chromatique, un joueur de clarinette, et un joueur de guitare et contrebasse. Parmi ces instruments, le violon, tout d'abord, et l'accordéon diatonique sont à classer dans la catégorie des instruments prédominants dans la musique traditionnelle au Québec, en raison bien sûr de leur fonction musicale mélodique, au même titre d'ailleurs que l'harmonica, populairement nommé «La musique à bouche». Les os, les cuillères, et la podorythmie[5], dotés d'une fonction musicale rythmique, seraient à classer dans la même catégorie. Le piano, dont la fonction principale dans la musique traditionnelle est l'accompagnement harmonique, complète l'instrumentation symbolique de cette tradition instrumentale.

---

[5]Battement de pieds souvent utilisé par les violoneux pour marquer la cadence.

2.2.1 La tradition du violon

Si l'on reprend les termes de Gabriel Labbé, «Le violon est véritablemen l'instrument national des Québécois»[6]. La première mention officielle de l'instrument au Canada remonterait au XVIIe siècle, lors d'un mariage le 27 novembre 1645 à Québec où l'on put entendre pour la première fois deux violons[7]. A l'époque de la Nouvelle-France, avec les cornemuses, violes, vielles à archet et fifres, qui le précédèren certainement, la musique de violon servait à accompagner les danses populaires que les colons français avaient apportées avec eux, comme le menuet, le branle, la ronde Cependant, la tradition musicale française n'était pas la seule à s'exprimer puisque selon l'historien Peter M. Toner, grâce aux liens politiques et militaires qu'entretenaien la France et l'Irlande, des Irlandais se seraient établis en Nouvelle-France, allan jusqu'à constituer 5 % de la population[8]. Il nous semble que ce premier contact interculturel entre les groupes ethniques francophone et irlandais aurait provoqué une première synthèse musicale instrumentale. A la musique des danses françaises, se seraient mêlées les *jigs* irlandaises qui sont des formes musicales prédominantes de la tradition musicale irlandaise; une tradition dont le violon est la figure emblématique. Bien que cette hypothèse ne puisse être vérifiée, puisqu'il n'existe aucune source documentaire faisant état de la présence musicale irlandaise en Nouvelle-France, elle devient plausible si l'on considère le contexte de l'après conquête britannique. La deuxième partie du XVIIIe siècle verra en effet un peuplement anglophone progressif au Bas-Canada, avec l'arrivée des Loyalistes, anglais et écossais d'origine, et bien sûr les immigrants arrivant directement des Iles britanniques. Au XIXe siècle, l'influence anglophone sera encore plus marquée dans les années 1840 avec l'immigration

---

[6]Gabriel Labbé, *Les Pionniers du disque folklorique québécois; 1920-1950*, Montréal, Les éditions de L'Aurore, 1977, p. 16.

[7]Helmut Kallmann, Gilles Poitvin, Kenneth Winters, *Enyclopédie de la musique au Canada*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 1993, p. 3488.

[8]Peter M. Toner, «Irish», *The Canadian Encyclopedia*, Edmonton, Canada, Hurtig Publishers, 1988, p. 1091.

massive d'Irlandais fuyant la famine provoquée par la maladie de la pomme de terre, même si peu d'entre eux restèrent au Québec. Comme l'a constaté Earl V. Speilman, la tradition musicale du violon dans les pays britanniques était beaucoup plus développée qu'en France[9]. Il est alors fort probable que, durant cette période, la tradition instrumentale des violoneux canadien-français a subi ce que Bruno Nettl définit comme étant l'appauvrissement musical d'une culture[10] se manifestant ici par la réduction du répertoire et style de la musique de danses françaises au profit de l'adoption des formes musicales britanniques comme les reels écossais puis irlandais, hornpipes anglais et gigues (jigs) irlandaises. Ce fait, d'ailleurs, n'échappa pas à l'écrivain et musicien Ernest Gagnon qui vers la fin du XIXe siècle se lamentait sur le sort de la musique instrumentale du violon au Québec:

> «Quelle musique jouait-on ainsi sur le violon, à Québec, il y a deux siècles et demi? Nous avons conservé le chant liturgique grégorien, qui est noté; nous avons aussi conservé nos cantiques et nos chansons populaires, venus de France; mais la musique purement instrumentale, la musique de l'unique instrument populaire canadien, le violon, est, de nos jours, exclusivement anglaise, écossaise ou irlandaise; ce sont des airs de danse: des gigues, des reels, des hornpipes; rien de tout cela n'est français»[11].

A l'avènement de l'ère industrielle, au milieu du XIXe siècle, la musique écossaise et irlandaise, très présente aux Etats-Unis, imprègnera encore davantage la musique canadienne-française. Le développement de l'infrastructure routière et ferroviaire en est selon nous une des raisons. L'automobile et le train permettront de plus grands

---

[9]Earl V. Speilman. *Traditional North American Fiddling; A Methodology fot the Historical and Comparative Analytical Style Study of Instrumental Musical Traditions*, Ph.D. Music, The University of Wisconsin-Madison, 1975, p. 440.

[10]Bruno Nettl, «Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions and Concepts», *Ethnomusicology*, vol. 22, pp. 130-6.

[11]Ernest Gagnon, *Louis Jolliet*, Montréal, Librairie Beauchemin, Limitée, 1925 (troisième édition), p. 128.

échanges commerciaux et culturels entre le Canada et les Etats-Unis. De très bons violoneux québécois ont émigré vers le pays voisin, à l'image de Joseph Allard en 1889 et ont été mis en contact avec les musiciens de la place, étoffant leur répertoire origina de nouvelles pièces musicales principalement britanniques. De retour au Québec, s'ils revenaient, ces violoneux ont diffusé ces pièces lors de soirées de danses ou de concours de violon qui étaient très populaires dans les années 1920. Mais l'échange canadien-américain a également vu des violoneux américains venir s'installer dans la province. Nous pensons notamment à Arthur-Joseph Boulay du New-Hampshire qui, en 1913, vint s'installer à Saint-Stanislas, près de Beauharnois[12]. Les concours de violon étaient également un excellent foyer de diffusion de la musique britannique américaine. Les facilités de déplacement accrues, les violoneux du Québec ont également participé à de nombreux concours dans les états américains voisins, tels que celui de Lewiston de l'état du Maine, dans les années 1920. Le deuxième facteur qui a permis une large diffusion du répertoire irlandais et écossais a été le disque. La compagnie américaine Columbia Records, fondé à New-York en 1894, a sans doute été la première à enregistrer des grands musiciens traditionnels immigrés aux Etats-Unis. Les violoneux irlandais tels Michael Coleman, James Morrison, qui ont fréquenté leurs studios au début du siècle, ont laissé une trace indélébile sur le répertoire des violoneux canadiens-français. L'ethnomusicologue Carmelle Bégin l'a d'ailleurs parfaitement bien démontré dans sa thèse de doctorat sur la musique traditionnelle de violon de Jean Carignan[13].

Ainsi, nous pouvons affirmer que le processus de synthèse musicale né au XVIIe siècle aura été un processus continu, si bien que nous pourrions faire nôtre l'affirmation de Gabriel Labbé qui stipule que «seulement 20 % du contenu de notre répertoire serait

---

[12]Gabriel Labbé, *Musiciens traditionnels du Québec; 1920-1993*, Montréal, V.L.B. Éditeur, p. 63.

[13]Carmelle, Bégin. *La musique traditionnelle pour violon: Jean Carignan*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1978.

typiquement de chez nous»[14]. Bien que l'on ne puisse dire que les 80 % restants son totalement issus du répertoire des Iles britanniques, la musique irlandaise et écossaise aura néanmoins grandement contribué à façonner le répertoire québécois. Nombre de maîtres violoneux tels que Joseph Allard, Jos Bouchard ou Jean Carignan ont adopté des pièces du répertoire britannique, les fusionnant parfois avec des pièces du répertoire déjà existant, les transformant parfois afin de leur donner une "couleur" plus locale, plus conforme au style de jeu des violoneux d'ici. Ces emprunts culturels auront ainsi permis la consolidation de la musique traditionnelle canadienne-française au Québec. Médiatisation aidant (disques et radio), de tels musiciens et leur répertoire sont devenus des modèles à suivre, à imiter.

2.2.2 La tradition de l'accordéon

Avec le violon, l'accordéon est l'instrument populaire de la musique traditionnelle au Québec. Il existe deux sortes d'accordéons: l'accordéon diatonique et l'accordéon chromatique. La différence entre les deux repose sur le principe de production sonore[15] qui est le principe de l'anche libre. Grâce à son principe sonore et ses possibilités techniques, l'accordéon chromatique a la capacité d'aborder sans complexe n'importe quel genre et répertoire musicaux: de la musique traditionnelle à la musique classique savante, en passant par la musique populaire moderne où il est le plus utilisé. L'accordéon diatonique, de par sa conception moins complexe, a un registre beaucoup plus limité, et comme l'a parfaitement souligné Yves Defrance, «c'est de l'accordéon diatonique qu'il est le plus souvent question dans la musique populaire de transmission

---

[14]Gabriel Labbé, *Musiciens traditionnels du Québec...* p. 22.

[15]Sur l'accordéon diatonique, la pression du doigt sur un bouton du clavier produit 2 sons différents, l'un par la compression de l'air en poussant le soufflet, et l'autre par l'aspiration de l'air en tirant le soufflet. L'échelle de sons produits est ainsi diatonique. La même action sur un accordéon chromatique à boutons ou à touches piano produit un seul son. L'échelle de sons est alors chromatique, à l'image de l'échelle de sons produits par les touches blanches et noires d'un piano.

orale»[16]. Ce qui peut s'expliquer par le fait que le répertoire des musiques traditionnelles occidentales utilise le plus souvent des gammes diatoniques. Cela est le cas pour la musique traditionnelle québécoise.

L'accordéon est né à Vienne en 1829, sous l'inspiration du luthier Cyrillus Demian. Après avoir connu les fastes de la bourgeoisie européenne, pendant la période romantique, l'instrument sera monopolisé par la classe populaire à partir de la fin du XIXe siècle. On ne date pas précisément l'arrivée de l'accordéon au Canada, ni en Amérique du Nord, bien qu'il soit certain qu'il s'implanta via l'immigration européenne. Toutefois, à Québec, entre 1866 et 1890, un luthier du nom de Roch Lyonnais construisit ce qui semble être le premier accordéon au Québec sinon au Canada[17]. En 1896, Odilon Gagné (1852-1916), de Québec, qui travaillait auparavant le fer blanc et le bois, commence à fabriquer les premiers accordéons de marque Gagné et transmet son savoir à ses fils, Philias et Wilfrid, qui fondent l'entreprise familiale "Gagné Frères" en 1916. Cette entreprise, installée dans le quartier Saint-Sauveur à Québec, est réputée être la plus ancienne fabrique d'accordéons au Québec. Elle existe toujours de nos jours et est située sur la rue Durocher dans le quartier Saint-Sauveur.

A la fin du XIXe siècle, l'accordéon est de plus en plus populaire et fait son apparition commerciale en tant qu'objet de consommation générale dans le catalogue Eaton de l'été 1893. On y trouve des accordéons de marques anglaises telles qu'Impérial et A. Moritz que l'on peut obtenir pour 1.50 $ et 6.00 $. Ce même catalogue offre, 12 ans plus tard, au printemps de 1905, les premiers modèles de la compagnie allemande Hohner qui va s'imposer bien vite sur le marché nord-américain[18].

---

[16]Yves Defrance, "Traditions populaires et industrialisation: le cas de l'accordéon", *Ethnologie française*, n° 9, 1984, p. 224.

[17]Henri Royer, "La lutherie à Québec", *Mosaïque québécoise*, n° 13, 1961, pp. 104-110.

[18]Centre de Valorisation du Patrimoine Vivant, *L'art de l'accordéon traditionnel dans la région de Québec, hier, aujourd'hui et demain.* Catalogue d'exposition photographique, Québec, 1987.

En 1919, Marius Barbeau et Edouard-Zotique Massicotte organisent les «Veillées du bon vieux temps» à la bibliothèque Saint-Sulpice de Montréal. On peut y entendre notamment le fameux accordéoniste Alfred Montmarquette (1870-1944) de Montréal, qui joue sur un accordéon allemand de marque Ludwig. Durant la première moitié du XXe siècle, si certains accordéonistes jouent sur des instruments de marque Gagné, les marques d'accordéons les plus populaires sont cependant, et dans un ordre chronologique, tout d'abord la marque allemande Ludwig, que l'on avait coutume d'appeler, «l'accordéon Sapin»[19], puis la marque allemande Hohner.

Plus récente que la tradition musicale du violon, la tradition de l'accordéon est issue de cette dernière. C'est dans le répertoire de la musique de violon que les accordéonistes ont principalement puisé leur répertoire. La popularisation de l'instrument coïncidant globalement avec le développement du marché du disque au début du siècle, les joueurs d'accordéons québécois ont subi l'influence de grands musiciens comme les Américains Peter James Colon, Irlandais d'origine et John Kimmel, fils d'immigrés allemands qui excellait dans la musique irlandaise, ainsi que le Québécois Alfred Montmarquette.

Les informations sur l'implantation de l'accordéon chromatique au Québec nous font défaut. Par contre, le premier accordéon chromatique à touches-piano serait l'oeuvre de l'Italien Paolo Soprani qui en aurait déposé le brevet en 1897, et en 1909, les premiers accordéons à touches-piano se sont implantés en Amérique[20].

2.2.3 La guitare et la contrebasse

Bien qu'elles ne puissent être, dans un premier abord, considérées comme des instruments traditionnels, la guitare et la contrebasse se sont néanmoins

---

[19]Il y avait un ou plusieurs sapins dessinés sur l'accordéon; précisément sur les tirettes de l'accordéon.

[20]Pierre Monichon, *L'accordéon*, Lausanne, Van de Velde/Payot, 1985, pp. 134-135.

progressivement intégrées à l'instrumentation de la musique traditionnelle principalement en raison de leur fonction musicale première qui est l'accompagnemen harmonique. Bien qu'elle ait été présente au Québec avant le XXe siècle, la guitare ne semble pas avoir été populaire auprès des musiciens traditionnels avant la fin des années 1920. Nombre de musiciens solistes lui préféraient le piano comme instrumen d'accompagnement; ce qui est encore souvent le cas aujourd'hui. L'on peut d'ailleurs considérer que l'instrument à clavier était le seul instrument harmonique à accompagne le violon et l'accordéon, jusque dans le milieu des années 1920. Aux Etats-Unis, la guitare était déjà un instrument standard dans les orchestres de musique populaire e traditionnelle dès le début des années 1920[21]. L'influence de la musique américaine, par le médium de la radio, va contribuer à implanter la guitare dans la musique traditionnelle canadienne-française, et il est courant à la fin des années 1920 de voir un guitariste jouer au sein des orchestres du genre, de même qu'un contrebassiste dont l'instrumen a suivi un chemin parallèle à la guitare.

Cependant, comme nous l'avons précisé précédemment, cette intégration s'est réalisée progressivement. Si l'on prend le cas de Québec, les deux instruments ont semble-t-il connu une phase d'intégration relativement difficile et lente que l'on pourrait identifier comme allant de la fin des années 1920 jusqu'au début des années 1940. La principale raison de ce fait tient non pas à la réticence des musiciens à l'endroit de ces nouveaux instruments, mais plutôt à la réaction des membres du groupe social ou culturel auquel ces musiciens appartenaient. Dans un contexte propre à une performance musicale traditionnelle, comme les soirées privées, ces deux instruments provoquaient dans de ce groupe une déstabilisation de la tradition musicale acquise et assimilée depuis des générations; tradition jusqu'alors représentée dans la mémoire collective par les instruments symboliques qu'étaient le violon, l'accordéon et le piano:

---

[21]Earl V. Speilman, *Traditional North American...*, p. 13.

> «Surtout le piano! Cela prenait un piano, absolument! (...) C'était les trois instruments populaires. Le monde disait: "Là je veux avoir un piano, je veux avoir un violon, un piano,..." C'est eux-autres qui choisissaient les musiciens. Ils ne voulaient pas avoir de contrebasse et même de guitare»[22].

Comme toute performance qui ne peut s'imposer et s'inscrire dans la traditior sans l'approbation de ceux et celles qui y assistent, nous pouvons avancer l'hypothèse que la guitare et la contrebasse n'auraient pas connu de phase d'adaptation dans la musique traditionnelle instrumentale, sans l'approbation des membres de la communauté. L'adaptation, malgré tout, de ces instruments à partir des années 1940 est selon nous synonyme d'un changement opéré dans la conscience collective par la radio dont des programmes comme les Montagnards Laurentiens mettaient à contribution la guitare et la contrebasse à côté des instruments dits traditionnels. Il en résultera l'acceptation et la popularisation de ces instruments lors des performances de musique traditionnelle, en ville: «Parce qu'il suffit que les Montagnards avaient une contrebasse dans leur orchestre pour qu'un orchestre qui avait une contrebasse passe pour un bon orchestre. Cela a influencé beaucoup. (...) Et puis quand la guitare a commencé à embarquer, là ils ont commencé à aimer la guitare (...) là, ils ont commencé à apprécier ça, et puis là, ils voulaient en avoir»[23].

L'étude de l'utilisation de la guitare et de la contrebasse dans la musique traditionnelle au Québec est intéressante, car ces deux instruments illustrent ce que Margaret J. Kartomi nomme *transfer of discrete musical traits*[24]. Comme elle le souligne, le transfert d'éléments ou traits musicaux particuliers d'une culture musicale à une autre, n'implique pas un changement profond de la culture emprunteuse. La guitare et la

---

[22]AFUL, coll. VQ, inf. n° 1, bobine 8045.

[23]*Idem.*

[24]Margaret J. Kartomi, «The Processes and Results of Musical Culture Contact...», p. 236.

contrebasse, issues principalement de la musique populaire américaine, n'ont pas révolutionné la musique traditionnelle au point de lui faire perdre son identité. Elles l'ont au contraire transfigurée en renforçant son harmonie, comme l'avait fait le piano avant elles. Le concept de Kartomi est un concept très important en soi, mais il omet de mentionner le rôle que le groupe social ou culturel joue dans le processus de transfert. Ce rôle nous semble pourtant important, car comme nous l'avons démontré précédemment, sans l'évaluation positive du groupe, les deux instruments n'auraient pu s'adapter à la tradition musicale.

2.2.4 La clarinette

Bien que la clarinette ait la même fonction musicale que le violon ou l'accordéon, il est difficile de la classer dans la catégorie des instruments traditionnels. Cet instrument a été avant tout utilisé principalement dans la musique d'harmonie et de fanfare et, bien entendu dans la musique populaire américaine de jazz dès le début des années 1920. Son utilisation dans la musique traditionnelle est difficilement discernable avant la fin des années 1930. Même l'observation de documents iconographiques de la décennie 1930 ne permet pas d'en retrouver la trace. Cependant en 1939, à Québec, la clarinette fait sa première apparition dans ce genre de musique par l'intermédiaire de notre inf.4 qui rejoint alors le groupe des Montagnards Laurentiens. Les auditeurs de CHRC pourront ainsi entendre ce "nouvel" instrument pendant près de 35 ans. Le clarinettiste a-t-il fait des émules au cours de cette période? Nous sommes enclin à répondre par la négative, pensant plutôt que ce fut un cas isolé. Contrairement à la contrebasse et à la guitare, la clarinette ne s'est pas adaptée à la tradition instrumentale au Québec. On ne trouve aucune trace de son établissement, dans la durée, au sein de cette tradition. Cette constatation nous amène à reconnaître le fait que l'intégration totale et définitive d'un nouvel instrument dans la tradition musicale d'une culture dépend non seulement des musiciens qui le proposent, mais de l'acceptation du groupe visé.

CHAPITRE III

L'APPRENTISSAGE DES INSTRUMENTS

3.1 LE CHEMINEMENT DU MUSICIEN

De la «pré-naissance» et naissance à la mort, une vie est ponctuée par des étapes. L'étude du développement humain a intéressé vivement la psychologie et, suivant les approches, a servi de cadre au développement de plusieurs théories ou perspectives. Qu'elles soient mécaniste (Pavlov, Skinner), organismique (Piaget, Kohlberg), psychanalytique (Freud, Erikson) ou humaniste (Maslow, Bülher), ces perspectives considèrent que le développement humain se réalise suivant une série de stades. Faisant appel à la psychologie, l'on peut également découper le tracé de vie ou le cheminement d'un musicien en plusieurs stades. Parmi tous les chercheurs qui consacrent ou ont consacré leur carrière scientifique à l'étude du développement humain, Klaus Warner Schaie, spécialiste du développement cognitif à l'âge adulte, s'inspirant des travaux réalisés en psychologie sociale et en anthropologie, a élaboré un modèle théorique définissant une séquence de cinq stades qualitatifs du développement et fonctionnement cognitif: *acquisitive, achieving, responsible, executive, reintegrative*[1]. Ce modèle n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler celui du psychanalyste Erikson et sa théorie des huit stades représentant autant de crises psychosociales.

Le premier stade, celui de l'acquisition des habiletés, se déroule, selon Schaie, durant l'enfance et l'adolescence. Dans un environnement protégé, l'individu acquiert ses connaissances. La transition vers le deuxième stade se produit, selon les cas, entre la fin de l'adolescence et le début de la vingtaine, au moment où l'individu établit son indépendance en se démarquant de la protection familiale ou de la société. Ce stade

---

[1]K. Warner Schaie, «Toward a Stage Theory of Adult Cognitive Development», *The International Journal of Aging and Human Development*, vol. 8, n° 1, 1977-78, p. 133.

représente la période de la réalisation personnelle, au cours de laquelle l'individu développe sa compétence. La transition vers le troisième stade, celui de la responsabilité, intervient dans une période couvrant le début de la vingtaine jusqu'au début de la trentaine. Ayant développé et maîtrisé sa compétence, l'individu est maintenant capable d'assumer sa responsabilité auprès d'autres individus, en fondant une famille, par exemple. Durant ce stade, qui peut s'étaler jusqu'à la soixantaine, il démontre sa faculté à résoudre des problèmes concrets et quotidiens que peuvent rencontrer les membres de son groupe. A cheval sur cette période, Schaie identifie un quatrième stade, celui de l'engagement social, dont la transition se réalise entre la trentaine et le début de la quarantaine. Durant ce stade qui prend globalement fin aux alentours de la vieillesse, en plus des responsabilités qu'il assume auprès du noyau familial, l'individu peut être amené à assumer la responsabilité de systèmes sociaux et résoudre des problèmes complexes qui y sont reliés. Enfin, si l'on reprend les termes de Schaie, la transition vers le cinquième stade, celui de la réintégration, se réalise au moment où la complexité de la structure cognitive adulte a atteint le summum[2]. Rendu à l'âge vieillissant, l'individu se décharge en quelque sorte de ses responsabilités sociales et concentre son énergie sur des buts et tâches précis qui le touchent personnellement.

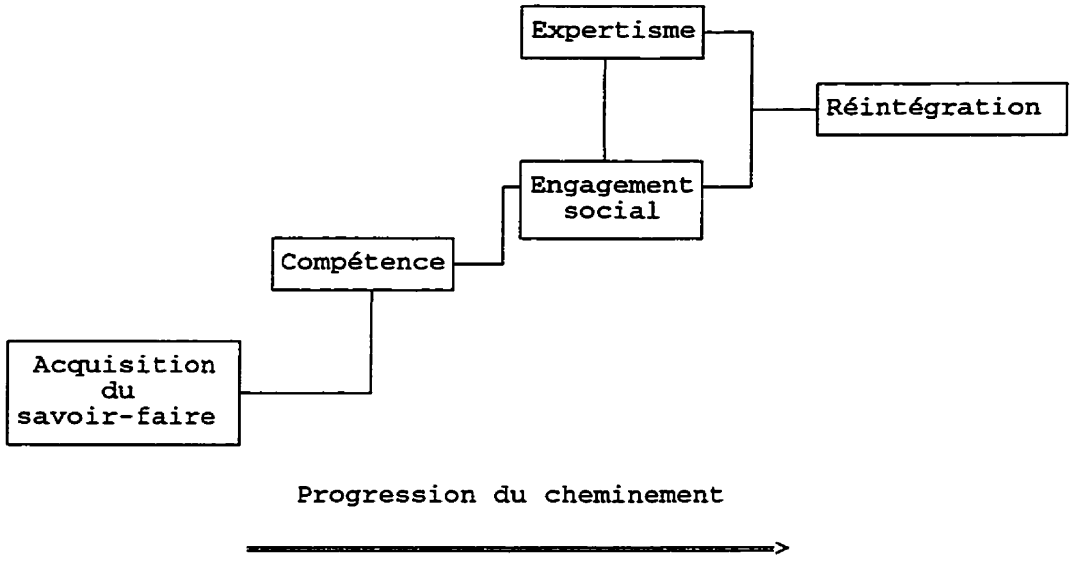
En nous inspirant de la théorie des stades de Schaie, nous pouvons décomposer le cheminement du musicien et faire ressortir cinq stades que nous nommerons respectivement, en des termes voisins, sinon identiques, de ceux de Schaie, *Acquisition du savoir-faire, développement de la compétence, engagement social, expertisme* et *réintégration*. Le premier stade représente la période d'acquisition du savoir-faire, c'est-à-dire l'apprentissage de l'instrument que nous étudierons plus loin dans ce chapitre. Le deuxième stade représente la période où le musicien accède à la compétence par la pratique de l'instrument et le développement de son répertoire dans le cadre de la cellule familiale. Nous y reviendrons dans le quatrième chapitre de cette étude. La

---

[2]*Idem*, p. 135.

compétence acquise, le musicien accède généralement au troisième stade, l'engagement social. Cet engagement social se réalise par les performances du musicien dans différents contextes qui peuvent être les fêtes de famille, les fêtes de voisinage, les soirées de danses, les spectacles, à un niveau qui peut aller de l'amateurisme au semi-professionnalisme. Le quatrième stade représente ce que nous appelons l'«expertisme»; terme emprunté à la langue anglaise (expertism) auquel nous attribuons le sens plus ou moins exact de professionnalisme. Dans le monde de la musique, le concept de professionnalisme s'adresse généralement à un musicien ou à une musicienne qui vit exclusivement de son art. A ce concept, nous lui préférons, dans le cadre de notre étude, celui d'expertisme que nous pourrions définir comme étant le stade ou le musicien, professionnel ou non, atteint en quelque sorte l'apogée de son cheminement musical par la performance médiatique, que ce soit par la voie de la radio ou de la télévision, voire du disque. Nous reviendrons sur les troisième et quatrième stades dans le chapitre cinq de cette étude. Enfin, le cinquième stade, celui de la réintégration, représente la période où le musicien se retire de la scène musicale, soit en cessant toute activité ou en continuant de jouer pour son propre plaisir. Nous n'explorerons pas ce stade puisqu'à l'époque visée par cette étude nos informateurs musiciens étaient encore en pleine activité musicale. Le schéma suivant représente ce modèle.

Le cheminement du musicien



Contrairement à celui de Schaie, notre modèle n'intègre pas de période de temps défini à chaque stade, pour la bonne raison que chaque musicien peut accéder d'un stade à l'autre à divers moments durant sa vie. De plus, nous sommes conscients que nous ne pouvons généraliser ce modèle à tous les musiciens. Il se peut très bien, par exemple, que tel ou tel musicien ne dépasse pas le deuxième stade, encore moins le troisième, ou que son cheminement n'intègre que les deux ou trois premiers et le dernier stade. Nous pensons néanmoins que ce modèle se prête très bien à notre étude.

3.2 L'ACQUISITION DU SAVOIR-FAIRE

3.2.1 Introduction

A la lumière de la présentation biographique du second chapitre, nous pouvons constater que nos informateurs musiciens ont dans l'ensemble commencé à jouer d'un instrument assez tôt dans leur enfance. Partant du principe que l'on ne s'improvise pas musicien «par magie», nous pouvons supposer qu'il existe une ou plusieurs conditions ou "prérequis" qui favorisent la vocation du futur musicien, qui le préparent consciemment ou inconsciemment à entrer dans le monde des musiciens: ce que nous nommons la référence identitaire. Appliquée à un métier, par exemple, cette référence identitaire peut comprendre plusieurs référents qu'un individu ira puiser dans les divers univers ou environnements dont il est imprégné; environnements d'ordre culturel, social, professionnel et autres. Ainsi un fabricant d'accordéon ou de violon bénéficie d'atouts importants s'il pratique où a déjà pratiqué un métier du bois et s'il connaît parfaitement la tradition musicale de son instrument. Dans ce cas, il tire une partie de ses ressources dans son environnement professionnel et son environnement culturel.

Le principal référent identitaire du musicien, comme nous le verrons plus loin, est puisé dans son environnement culturel. Fort de cet atout, le musicien procède à la phase suivante qui est l'acquisition de son savoir-faire, c'est-à-dire, dans notre cas, l'apprentissage de l'instrument. L'acquisition de tout savoir et savoir-faire se réalise généralement suivant un processus de communication qui peut être multiple. La parole, le geste, l'ouïe, par exemple, sont des outils de communication permettant de développer le savoir intellectuel et le savoir-faire. Après avoir examiné le référent identitaire du musicien, nous étudierons et décomposerons le mécanisme de communication mis en jeu lors de l'acquisition du savoir-faire.

3.2.2 Le référent identitaire

Le référent identitaire des musiciens traditionnels est intégré dans l'environnement culturel, et est représenté ici par la tradition musicale dont chaque musicien est imprégné. Pour nos informateurs, cette empreinte est particulièremen importante. Dès leur plus jeune âge, les informateurs sont entourés de musiciens e musiciennes, issus de leur parenté -famille proche et étendue- qui pratiquent la musique traditionnelle, qu'elle soit instrumentale ou vocale. Le tableau ci-dessous illustre ce constat. La première colonne représente les informateurs et leur(s) instrument(s) l'instrument principal étant nommé le premier. La deuxième colonne représente la tradition musicale de la parenté avec l'instrument utilisé par ses membres.

La tradition musicale de la parenté

Informateurs	Musique et parenté
inf.1 Guitare/contrebasse	père: *harmonica, chant* mère: *piano*
inf.2 accordéon	mère: *accordéon* oncle: *accordéon*
inf.3 violon	mère: *piano, harmonium* grand-père: *violon* tante: *piano* oncles: *violon*
inf.4 violon	père: *piano* frère: *violon* grand-père: *violon*
inf.5 accordéon chromatique piano	mère: *chant*
inf.6 clarinette/saxo accordéon	père: *accordéon, chant* frères: *accordéon*
inf.7 accordéon	père: *danse traditionnelle* mère: *chant* oncle: *violon* beau-frère: *accordéon*
inf.8 violon saxo	père: *violon* mère: *harmonium, chant* grand-père: *violon* grand-mère: *accordéon*
inf.9 violon saxo	père: *accordéon* mère: *chant* arrière-grand-père: *violon* grand-père: *accordéon* oncles: *accordéon*
inf.10 accordéon	père: *harmonica, accordéon* beau-frère: *accordéon*
inf.11 accordéon	père: *chant*

La musique traditionnelle était très présente dans la parenté des informateurs. Le père de l'inf.1 jouait de l'harmonica: «Quand il allait dans des soirées, il chantait et ma mère l'accompagnait au piano»[3]. Bien que la mère de l'inf.2 ne possédât pas d'accordéon, elle jouait sur celui de son frère qui était lui-même accordéoniste, et un de ses frères jouait l'accordéon. La mère de l'inf.3 jouait du piano et de l'harmonium à l'église, et son grand-père paternel et tous ses oncles étaient violoneux. Dans la famille de l'inf.4, le père jouait du piano, et le grand-père maternel était violoneux: «Je me rappelle l'avoir vu jouer et il fumait sa pipe. C'est ça que je me rappelle. J'étais jeune à ce moment-là»[4]. De plus, son frère aîné jouait également un peu de violon. La mère de l'inf.5 était une excellente chanteuse de chansons folkloriques canadiennes. Dans la famille de l'inf.6, l'accordéon était l'instrument roi: «Chez-nous, tout le monde jouait de l'accordéon. C'est moi qui étais le moins bon»[5]. La mère de l'inf.7 chantait dans une chorale, tandis que son père était un fervent de la danse canadienne traditionnelle et organisait beaucoup de soirées à la maison auxquelles participait son oncle violoneux: «On a eu beaucoup de soirées folkloriques de la part de mon père. C'était un type qui aimait beaucoup giguer. Il aimait beaucoup la musique folklorique»[6]. L'arrivée dans la famille de son futur beau-frère accordéoniste lui permettra pour la première fois d'avoir un contact direct avec l'instrument qu'il affectionne. Dans la famille de l'inf.8, le père et le grand-père paternel jouaient du violon, tandis que la grand-mère paternelle jouait de l'accordéon. La mère de l'informateur, qui jouait de l'harmonium à l'église de la paroisse, était aussi une excellente chanteuse au répertoire considérable: «Cela chantait, oui! Maman chantait, c'est épouvantable! Toutes des vieilles chansons! J'ai un livre ici, j'en ai 450 chansons dedans.(...) Maman, elle me berçait et elle m'apprenait à chanter»[7].

---

[3]AFUL, coll. VQ, inf. n° 1, bobine 8044.

[4]Coll. Yves Le Guével, inf. n° 4.

[5]AFUL, coll. VQ, inf. n° 6, bobine 7756.

[6]Coll. Yves le Guével, inf. n° 7.

[7]AFUL, coll. VQ, inf. n° 8, bobine 8038.

Il en est de même pour l'inf.9 qui a conservé le carnet de chansons de sa mère qui chantait souvent en duo avec son père à la maison. Dans la famille de cet informateur, jouer du violon est une tradition familiale. Les ancêtres ont tous été violoneux. Les soirées de musique à la maison étaient fort nombreuses et parfois impromptues. Il arrivait souvent que l'oncle de l'informateur, qui est notre Inf.2, surgisse en pleine nuit avec des amis: «Ils nous réveillaient tous et puis on se levait et c'était la fête et on aimait ça (...) 3 ou 4 joueurs de banjo, violon et accordéon (...) le monde était tous de bonne humeur. Ils arrivaient d'une soirée, d'une veillée, et ils s'en venaient chez-nous après. (...) Moi, je me levais pour écouter le joueur de violon, parce que j'aimais ça»[8]. Le père de l'inf.10 jouait de l'harmonica et un peu d'accordéon et adorait la musique de folklore. Les disques de musique traditionnelle étaient nombreux chez eux, de même que les soirées musicales où figurait entre autres son beau-frère accordéoniste: «Oui, la rue Saint-François, il s'en passait bien des affaires, là. Beaucoup de musique»[9]. Enfin, le père de l'inf.11 était un amateur de folklore. Ayant la charge de garder les enfants lors de son congé bi-hebdomadaire, il a inconsciemment alimenté l'imaginaire de l'informateur, imaginaire rempli de musique et chansons traditionnelles, comme le souligne ce dernier:

> «Il avait vécu, il me contait, plein de choses du temps de sa jeunesse, de folklore. C'est ce qui, peut-être, m'a initié un peu à ce genre de musique-là, parce qu'il nous en a appris. Sans en jouer, il nous a appris à aimer cela. Puis c'était pas tellement volontaire. Il vivait tellement ce qu'il nous racontait qu'on pouvait pas faire autrement que de l'écouter. A un moment donné, il se mettait à taper du pied et il se mettait à taper dans les mains et il nous turlutait des tounes de folklore. On a grandi un peu dans ce genre de musique, même s'il n'y a que moi, chez-nous, qui en faisais»[10].

---

[8]AFUL, coll. VQ, inf. n° 9, bobine 8042.

[9]AFUL, coll. VQ, inf. n° 10, bobine 8065.

[10]AFUL, coll. VQ, inf. n° 11, bobine 8061.

Les membres musicien(nes)s de la parenté directe ou indirecte jouent le rôle de porteurs d'une tradition musicale qui est fortement, si non entièrement, imprégnée de folklore. Par leur «présence musicale» continue, ils nourrissent cette tradition qui, avivée sans cesse, prend progressivement et solidement ancrage dans l'inconscient du jeune et futur musicien jusqu'à de devenir un véritable référent identitaire, un schème mental supplémentaire qui lui permettra d'acquérir dans de bonnes conditions le savoir-faire nécessaire pour porter à son tour cette tradition.

3.2.3 L'acquisition du savoir-faire: processus de communication

Comme nous l'avons souligné précédemment, l'acquisition du savoir et du savoir-faire met en jeu un processus de communication qui peut être multiple. Nous présenterons volontairement ici les données concernant l'apprentissage de l'instrument pour chaque informateur, afin de mieux discerner et décomposer ensuite ce processus.

Pour l'inf.1, le premier contact avec son instrument de prédilection est un contact indirect au cours d'une des nombreuses soirées privées dans son voisinage, à la fin des années 1920:

> «Un de mes chums me dit: "Hey! Viens donc. Il y a un gars qui va venir avec une guitare." Je ne savais même pas ce que c'était, une guitare. On s'éclairait à la lampe, en ce temps-là. Il avait un gars qui était là avec une grosse guitare noire. J'étais malade! J'étais fou de ça! Là j'ai commencé à le tourmenter pour avoir sa guitare, mais il voulait pas me la vendre. En tous cas, je suis tombé amoureux de ça, j'en revenais pas! Le coeur me vibrait. En tout cas, j'ai fini par donner toutes les bébelles que j'avais pour avoir sa guitare, et j'ai fini par l'avoir. Il m'a montré quelques accords. Un mois plus tard, je jouais ses accords et puis je lui en montrais! Je les avais appris tout seul»[11].

---

[11]AFUL, coll. VQ, inf. n° 1, bobine 8064.

Ce n'est que plus tard en 1942 qu'il touchera pour la première fois son deuxième instrument, la contrebasse, et rejoindra par le même coup la formation des Montagnards Laurentiens. A cette occasion, le contrebassiste habituel du groupe l'appellera en catastrophe pour qu'il le remplace lors d'une émission à CHRC. Bien que n'ayant alors jamais joué de la contrebasse, l'informateur surmontera l'épreuve grâce à son expérience de guitariste et son esprit créatif: «Et puis là, ce qui est arrivé, c'est que la contrebasse était accordée comme les 4 dernières cordes de la guitare, alors je faisais mes accords sur la basse comme je faisais sur ma guitare, mais seulement c'était en notes détachées»[12]. Dix ans plus tard, alors qu'il faisait ses débuts de contrebassiste dans la musique populaire, l'informateur suivra des cours de théorie et pratique musicale au conservatoire de musique de Québec: «Là, j'ai appris à lire la musique (...) Je suis resté deux ans, là. Mais j'ai appris comment tenir ma contrebasse, mes doigtés, comment tenir un archet»[13].

L'inf.2 a commencé à jouer seul sur l'accordéon d'un de ses frères alors qu'il avait 7 ans. En 1923, cet accordéon de marque Ludwig, populairement nommé l'accordéon «sapins», avait été acquis pour 6.50 $ chez Gagné et Frères, magasin d'accordéons à Québec. A son retour de l'école, l'informateur profitait du fait que l'ensemble de la famille était au travail sur la ferme pour emprunter et manipuler l'accordéon de son frère qui le lui interdisait pourtant: «Tout d'un coup, je me mets à jouer des morceaux. Dans ce temps-là, j'écoutais Théodore Duguay, c'était un grand musicien, un grand champion de Québec. J'écoutais Théodore Duguay, et puis j'apprenais ses morceaux. Et je dirais des morceaux difficiles! (...) C'était mon grand professeur»[14].

---

[12]*Idem.*

[13]*Idem.*

[14]AFUL, coll. VQ, inf. n° 2, bobine 8040.

Curieusement, l'inf.3, pourtant issu d'une famille de violoneux, a fait l'apprentissage du violon en suivant des cours de musique classique. La raison principale, selon nous, est sa séparation momentanée, à l'âge de 6 ans, avec les membres violoneux de sa parenté; séparation provoquée par le déménagement de sa famille aux Etats-Unis en 1924. Dans le Rhodes-Island, à l'âge de 10 ans, il fréquentera une école de musique où il apprendra la théorie et la lecture musicale, et acquerra son premier violon de marque Steiner pour 5 $. Sa mère supervisait avec attention son heure quotidienne de pratique: «Fallait que ça soit bien fait»[15]. Pour l'informateur, le séjour aux Etats-Unis, jusqu'en 1930, représentera une brisure de 6 années avec la tradition musicale familiale. Cependant, il s'y ré-imprégnera bien vite à son retour au Canada: «Mais quand on est arrivé au Canada, eh bien mon grand-père, c'était un violoneux, mes oncles l'étaient aussi, cela fait que cela n'a pas été long que je me suis embarqué avec eux-autres. Et puis l'histoire, c'est que j'ai continué à jouer comme violoneux»[16].

L'inf.4 a fait l'apprentissage du violon à l'âge de 10 ans avec celui de son grand-père, mais ce n'est pas ce dernier qui lui a transmis son savoir-faire. Le violon fut en effet légué en héritage au frère aîné de l'informateur. C'est donc aux côtés de son frère que celui-ci a appris à jouer: «Oh oui, il était bon. Alors, j'ai commencé à jouer avec lui. Il me prêtait le violon et il me montrait. J'ai commencé de même»[17]. A l'âge de 13 ans, il décide de suivre des cours auprès d'un professeur de violon, et cela pendant une année: «Dans ce temps-là, c'était 50 cents la leçon. C'était cher dans ce temps-là. Alors, j'ai été obligé d'arrêter»[18].

---

[15]AFUL, coll. VQ, inf. n° 3, bobine 8063.

[16]*Idem.*

[17]Coll. Yves Le Guével, inf. n° 4.

[18]*Idem.*

Le premier instrument de l'inf.5 a été le piano, dès l'âge de 4 ans. La présence physique de l'instrument à la maison explique le choix de cet instrument. Durant son enfance, il suivra des cours de théorie musicale pendant quelques mois avant de les abandonner pour continuer à jouer et apprendre à l'oreille. Ce n'est pas avant l'âge de 16 ans qu'il débutera sur son instrument principal, l'accordéon chromatique à touches-piano, instrument qu'il avait reçu en cadeau de sa soeur aînée. Cependant, l'informateur avait, entre temps, eu l'occasion de se familiariser avec ce genre d'instrument puisque sa soeur lui avait déjà offert un accordéon diatonique. Par contre, il ne sera jamais intéressé à ce dernier trop limité techniquement et musicalement: «Je n'aimais pas trop ça. C'est pas musical beaucoup. Il n'y avait pas de demi-tons là-dessus (...) Cela fait que c'est musical beaucoup quand il n'y a pas tout à fait ce qu'il faut, hein? Les demi-tons, ça les prend»[19]. Ce désintérêt trouve sa raison dans le fait que cela faisait 12 ans que l'informateur jouait du piano, instrument sur lequel il était capable de monter toutes les gammes chromatiques. Ayant ainsi acquis le principe du chromatisme, il ne lui faudra qu'une semaine pour apprendre à jouer seul de l'accordéon à touches-piano, et cela en se regardant dans un miroir pour surtout apprivoiser le mécanisme de la main gauche: «Eh bien oui! Je ne savais pas les boutons. C'est tout mêlé ça. J'ai appris cela dans un miroir. Le côté droit, je le savais. C'est pas ça qui m'embêtait. C'est les basses qui m'embêtaient»[20].

Après avoir commencé son apprentissage musical sur l'accordéon de la famille, «à force de voir jouer les autres»[21], l'inf.6 a appris à jouer de la clarinette, son instrument principal, vers l'âge de 14-15 ans, lorsqu'il est entré à l'Académie Saint-Malo pour poursuivre ses études scolaires: «C'est eux qui m'ont appris à jouer de la clarinette. (...) Ils m'en ont mis une dans les mains. Ils m'ont montré comment ça fonctionnait. Je l'ai

---

[19]AFUL, coll. VQ, inf. n° 5, bobine 8050.

[20]*Idem.*

[21]AFUL, coll. VQ, inf. n° 6, bobine 7756.

appris et puis on m'a appris le solfège aussi. Cela a été très important pour moi, aussi d'apprendre à lire la musique»[22].

Pour l'inf.7, le premier contact avec l'accordéon a été un contact indirect. C'est en regardant son frère aîné jouer sur l'accordéon de marque Hohner d'un beau-frère qu'il s'intéressera à l'instrument: «En 1943, C'est de là que j'avais commencé à... et puis je voyais qu'il lui montrait des choses. Lorsqu'il était parti, il cachait son accordéon, mais j'ai réussi à le trouver, et j'allais trouver les notes qu'il ne faisait pas comme il faut (...) Oui, tout en me cachant comme ça, puis de le voir faire»[23]. En instance de départ pour la guerre en Europe, son frère finira par lui faire cadeau de l'instrument, et l'informateur continuera à apprendre et pratiquer seul, à l'oreille, tout en bénéficiant de l'aide de son beau-frère: «A l'occasion, il me disait mes erreurs (...) il me disait: "Bon là, tu vois ces choses-là...", et puis il me montrait»[24].

L'inf.8 a commencé à jouer du violon, à l'âge de 7 ans, avec son père qui était violoneux: «Il m'assoyait sur ses genoux et il me montrait comment jouer du violon (...) il me guidait à frotter l'archet sur les cordes»[25]. Les premiers rudiments acquis, il pratiquera sur le violon de la famille, tout en bénéficiant des conseils de son père et aussi de sa mère qui jouait de l'harmonium: «Quand je jouais de la musique, par exemple, elle me disait: "tu viens de faire une fausse note, là"»[26]. C'est à l'âge de 19 ans qu'il se verra offrir son premier violon en cadeau, instrument fabriqué artisanalement par une personne en retraite, ancien musicien, qui fréquentait quelquefois la forge de son père. Il jouera avec cet instrument pendant 10 ans avant de recevoir en héritage le

---

[22]*Idem.*

[23]Coll. Yves Le Guével, inf. n° 7.

[24]*Idem.*

[25]AFUL, coll. VQ, inf, n° 8, bobine 8038.

[26]*Idem.*

violon d'un oncle en 1957. C'est à peu près à cette époque qu'il commencera à jouer du saxophone, son deuxième instrument, lorsqu'il se lancera dans la musique populaire avec son groupe Les Corner Rock. Il s'initiera à l'instrument auprès de Fred Tremblay un musicien de musique populaire à Québec qui lui enseignera les rudiments du saxophone et la lecture musicale: «C'est lui qui m'a montré les premières notions du saxe (...) Il m'a montré à la note»[27]. Cependant, ayant toujours joué à l'oreille l'informateur aura bien des difficultés à se défaire de ses habitudes: «Eh bien oui, je joue à l'oreille... c'est bien difficile, quand vous l'avez là»[28].

L'inf.9 a débuté son apprentissage du violon à l'âge de 11 ans. Mais son premier contact avec le violon a été un contact indirect lors des nombreuses interventions musicales nocturnes des musiciens du voisinage et de sa parenté, dans la maison familiale: «Moi je me levais pour l'écouter jouer du violon, parce que j'aimais ça (...) Il jouait bien. Alors, je me disais: "Pourquoi que moi je ne jouerais pas? Il joue lui, ça s'apprend par quelqu'un, ça... Un jour, je vais l'apprendre, certain!" Cela a été des années de même»[29]. A force d'écouter et regarder le ou les joueurs de violons lors de ces performances nocturnes, le désir de les imiter se fera de plus en plus fort et nourrira son imagination. Le violon ancestral étant alors inutilisable, c'est, curieusement, sur un manche à balai qu'il s'initiera aux premiers gestes du joueur de violon: «Papa, il taillait un bout de manche à balai, ma mère brassait son linge avec ça pour laver son linge (...) Puis le bâton, le soir, moi je le prenais et je jouais des reels avec, dessus mon bras, le bâton. Je turlutais les reels, parce que j'avais pas de violon»[30]. Le père de l'informateur, qui jouait de l'accordéon, fera alors réparer le violon ancestral, ce qui permettra à son fils d'apprendre à jouer sur un "vrai" instrument. Par contre, ne pouvant bénéficier de

---

[27] *Idem.*

[28] *Idem.*

[29] AFUL, coll. VQ, inf. n° 9, bobine 8042.

[30] *Idem.*

l'aide de sa parenté dont l'instrument favori était alors l'accordéon, et malgré les effort de son père pour solliciter l'aide de violoneux du voisinage, l'informateur éprouvera de difficultés à apprivoiser son instrument: «On a appelé plusieurs joueurs de violon, mai dans ce temps-là, il y avait de l'orgueil. Le monde voulait pas le montrer, parce qu'il avaient peur de perdre leur job»[31]. Pendant 3 ou 4 ans, sur un violon qu'il ne savait pa «accorder», il apprendra à jouer et à pratiquer, seul, à l'oreille, en écoutant de programmes de musique de folklore à la radio, notamment ceux où jouait le joueur d violon des Maritimes, Don Messer: «A la radio, je prenais toujours Don Messer[32]».

L'inf.10 a commencé à jouer de l'accordéon à l'âge de 10 ans, après avoir joué de cet instrument qu'on appelle les os et qui est utilisé pour l'accompagnemen rythmique de la musique traditionnelle. C'est en regardant son père jouer avec l'accordéon que le grand-père avait offert en cadeau, que l'informateur s'est initié à l'instrument: «Moi j'étais là, à côté, et je regardais ça, et là j'étais attiré de ça»[33]. Après avoir emprunté l'accordéon de marque Hohner, il apprendra de lui-même à en jouer, à l'oreille, en pratiquant pendant de longues heures dans sa chambre des airs entendus à la radio: «J'écoutais des airs de radio surtout[34]», et en observant d'autres joueurs d'accordéons en ville, notamment son beau-frère qui jouait souvent de l'accordéon à la maison: «Et puis j'allais voir jouer d'autres joueurs d'accordéons (...) En plus, quand mon beau-frère, Marcel Lachance, venait à la maison, il emmenait son accordéon. Je regardais cela et cela me donnait des idées»[35].

---

[31] *Idem.*

[32] *Idem.*

[33] AFUL, coll. VQ, inf. n° 10, bobine 8065.

[34] *Idem.*

[35] *Idem.*

L'inf.11, n'avait pas 5 ans quand il a touché pour la première fois un accordéon. Son père avait acheté l'instrument, de marque Ludwig, d'un voyageur qu'il avait rencontré sur le train et qui avait absolument besoin d'argent. Dans un premier temps, effrayé par le son que produisaient les basses de l'accordéon, l'informateur suivra les conseils de son père: «Il m'avait dit: "Ecoute, si tu as peur des notes à gauche, et bien prends l'accordéon par toi-même et essaye de pitonner à droite. Cela fera moins de bruit et tu n'auras pas peur»[36]. Musicien prodige, le soir même, il jouait sa première valse sur l'instrument après avoir écouté son père la chantonner. Il ne quittera plus son instrument. Dans le même temps, il participera pour la première fois à une soirée d'amateur radiodiffusée et animée par le célèbre Saint-Georges Côté. Il y fera la connaissance de l'accordéoniste Gérard Lajoie qui s'intéressera vivement à lui et proposera de lui donner des cours. Pendant deux ans, il suivra les conseils de celui qui deviendra en quelque sorte son maître spirituel: «Là, je rentrais dans la maison, et là il se plaçait derrière moi, et aussitôt qu'il manquait une note, il me replaçait le doigt sur la bonne note»[37]. Pour faciliter les choses, les deux amis jouaient sur des accordéons accordés dans le même ton: «Parce que c'était plus facile pour moi quand il me montrait une note, étant donné qu'on apprenait à l'oreille. Si j'arrivais et que je jouais pareil comme lui, et bien là je savais que c'était la même note»[38].

Si l'on examine, suivant les données présentées ci-dessus, le cheminement parcouru par les informateurs pour acquérir leur savoir-faire, nous pouvons aisément en déceler la structure. Le cheminement de l'apprentissage de l'instrument se compose en fait de deux étapes que nous pourrions nommer *initialisation, apprentissage réel*. Ces étapes mettent en oeuvre un processus de communication composé de quatre facteurs

---

[36]AFUL, coll. VQ, inf. n° 11, bobine 8061.

[37]*Idem.*

[38]*Idem.*

en interaction: la communication visuelle, la communication gestuelle, la communicatior orale, et la communication "aurale".

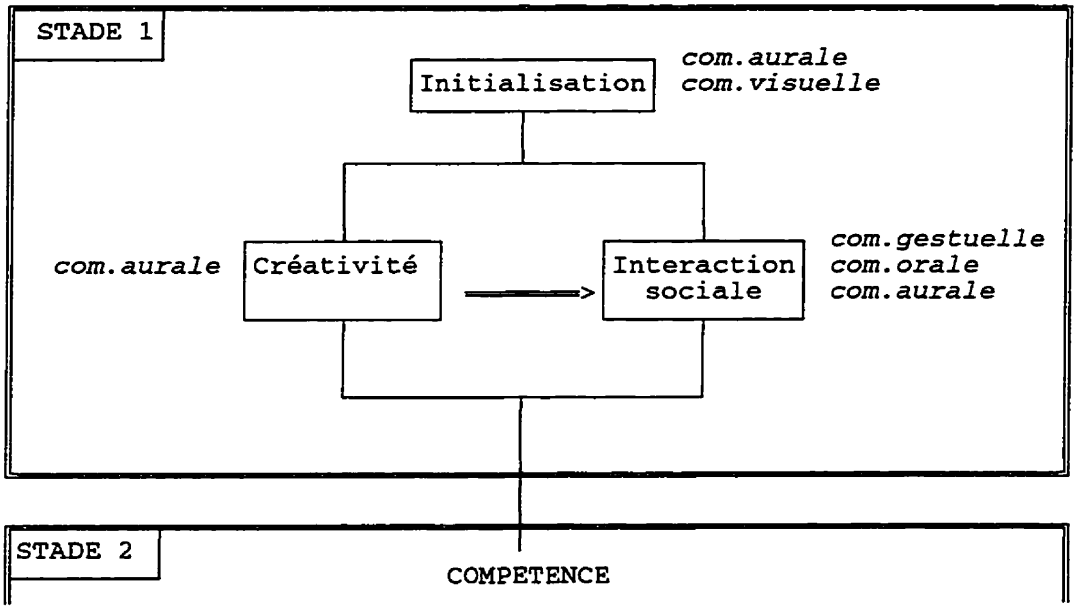
La communication visuelle et la communication "aurale" sont les facteurs les plus importants parce qu'elles établissent la première étape, ce que nous pourrions nommer la période d'initialisation de l'apprentissage. A part l'inf.11 qui est non-voyant, et si l'on tient compte de l'instrument principal de chaque informateur, ces deux facteurs sont présents dans la majorité des cas, soit de façon explicite (inf.7, inf.10) soit de façon implicite (inf.1, inf.2, inf.3, inf.4, inf.6, inf.8, inf.9). Dans les deux cas, ils se traduisent par une production sonore (com. aurale) et l'observation directe (com. visuelle) d'un ou de plusieurs musiciens, membres de la parenté ou non, ou encore d'un professeur de musique (inf.3, inf.6), dans un contexte de performance. L'inf.5 pourrait cependant faire figure d'exception puisqu'il a appris à jouer de l'accordéon à touches-piano par ses propres moyens. Néanmoins, il y est parvenu en faisant appel à son expérience de pianiste acquise initialement auprès d'un professeur alors qu'il était enfant. Le contexte de performance est très important, car il met en place les conditions nécessaires pour la réalisation de cette première étape. C'est au cours d'une performance que l'attention portée aux acteurs et à leurs instruments a suscité l'intérêt des informateurs. Elle les a amenés à mémoriser auralement les sons produits par l'instrument qui aura leur préférence, et à enregistrer visuellement les gestes et façons de faire de ces acteurs musiciens.

A la suite de cette phase d'initialisation, les informateurs ont procédé à la deuxième étape de leur apprentissage en reproduisant les gestes et les sons enregistrés dans leur mémoire, soit directement sur un instrument déjà présent, soit sur un instrument fictif (inf.9). Pour cela, ils ont fait appel à deux sortes de stratégies: la créativité individuelle et l'interaction sociale. La créativité s'exprime ici par le fait que six des informateurs (inf.2, inf.5. inf.7, inf.9, inf.10, inf.11) ont, dans un premier temps, appliqué ces gestes sur leur instrument sans l'aide de quiconque. Il est intéressant de

noter que parmi eux nous trouvons cinq accordéonistes, dont un aura fait preuve d'ingéniosité en se regardant jouer dans un miroir. Ces musiciens ont réalisé les premiers pas de leur apprentissage en solitaire, en assimilant des pièces du répertoire et le style de jeu d'autres musiciens grâce principalement à la communication aurale c'est-à-dire en écoutant des musiciens à la radio, sur disques, ou tout simplement à la maison de même que lors de soirées privées de voisinage. Parmi eux, certains accéderont au stade de la compétence qui s'acquiert par la pratique assidue et répétée des gestes sur l'instrument, en continuant ce cheminement individuel (inf.2, inf.9, inf.5 inf.10). D'autres y accéderont après avoir bénéficié, à un moment donné, de l'aide d'un guide. Dans ce dernier cas, la deuxième stratégie, celle de l'interaction sociale, mettant en oeuvre les facteurs de communication gestuelle, orale, et aurale, dans une relation professeur-élève, est alors invoquée. Par exemple, après avoir débuté seul, l'inf.7 et l'inf.11 ont été encadrés et conseillés par un parent ou ami qui leur parlait, leur montrait les gestes à faire ou à ne pas faire et les sons à reproduire.

Nous retrouvons également ces formes de communication, mais cette fois dès la deuxième étape, dans le cheminement d'apprentissage des cinq autres informateurs. Cet apprenti musiciens ont tout bénéficié de l'aide d'une personne guide qui était soit membre de leur groupe familial (inf.4, inf.8), de leur groupe relationnel (inf.11) ou de leur groupe «institutionnel», groupe représenté ici par l'institution scolaire que ces informateurs (inf.3, inf.6) fréquentaient alors. Au contact de ce guide, le musicien observera, imitera et reproduira les gestes de base, à l'image de l'inf.8 qui a appris à manier le violon et l'archet sur les genoux de son père. Ces gestes assimilés, ces musiciens pourront ensuite accéder au stade de la compétence que nous évoquions plus haut, après avoir également pratiqué leur instrument et leur répertoire de base pendant une période de temps plus ou moins longue suivant leur talent. Le schéma ci-dessous représente le processus au complet avec ses deux étapes (initialisation, apprentissage réel) ainsi que leurs composantes internes représentées par les facteurs de communication.

STADE DE L'APPRENTISSAGE (Stade 1)



Si nous reprenons les termes de l'ethnologue Jean Du Berger, dans une société traditionnelle l'acteur social «Trouvait une réponse à tous ses besoins dans son groupe d'appartenance»[39]. L'on peut donc en déduire que l'acquisition et transmission des savoirs et savoirs-faire se réalisaient au sein d'un espace micro-social constitué aussi bien de la parenté que du ou des groupes de relations; ce que Richard Bauman nomme la base sociale[40]. Cet espace restreint était le contexte où s'exprimaient les pratiques

[39]Jean Du Berger, «Pratiques culturelles et fonctions urbaines», p. 38.

[40]Richard Bauman, «The Field Study of Folklore in Context», *Handbook of American Folklore*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 365.

culturelles traditionnelles transmises de façon informelle[41]. Stimulé durant l'étape d'initialisation par les performances des musiciens de son groupe d'appartenance, le musicien apprenait à jouer d'un instrument par l'observation et l'imitation d'une ou plusieurs personnes porteuses de la tradition musicale qui lui transmettaient leur savoir de façons orale et aurale de même que par la gestuelle. Cependant rien ne nous empêche de penser qu'en alternative à cette stratégie, celle de la créativité pouvait être invoquée par le musicien. Dans ce cas, le cheminement d'apprentissage du musicien, dans un cadre non moderne, ressemblerait à s'y méprendre à celui que nous venons de dessiner et qui s'est réalisé, quant à lui, dans un contexte de modernisation et d'urbanisation. De là à conclure que dans le contexte moderne, les formes d'apprentissage sont restées identiques à celles intégrées dans un contexte traditionnel serait faire preuve d'un esprit de synthèse irréfléchi. Car si la structure de base de notre modèle d'apprentissage peut s'adapter à ces deux contextes, il n'en est pas de même pour toutes ses composantes intrinsèques. Là où dans un contexte traditionnel la communication aurale se manifestait seulement par la performance en direct de musicien(s), celle-ci prend un caractère multiple dans un contexte moderne grâce aux produits médiatiques issus de la technologie qui sont représentés, dans notre cas, par la radio et le disque (inf.2, inf.9, inf.10).

Pour certains de nos informateurs, ces deux médias -surtout la radio- ont permis de développer leur créativité, les autorisant ainsi à poursuivre un cheminement d'apprentissage individuellement. Autre stratégie, l'interaction sociale, dont l'expression revêtait un aspect informel dans un contexte traditionnel, subit, dans un contexte de modernisation et d'urbanisation, l'influence de pratiques institutionnelles. Deux de nos informateurs ont ainsi appris à jouer de leur instrument au sein d'une organisation scolaire (inf.3, inf.6), alors que deux autres se sont perfectionnés, à un moment donné, en fréquentant une institution semblable (inf.1) ou un professeur de musique n'étant pas membre du groupe d'appartenance (inf.4). Le fait que ces quatre informateurs ont

---

[41]Jean Du Berger, «Pratiques culturelles tradtionnelles», p. 24.

ensuite appliqué ou continué d'appliquer leur savoir-faire à la musique traditionnelle, devenant à leur tour des porteurs de la tradition musicale, -trois d'entre eux atteindront le stade de l'expertisme[42]- est révélateur de la compatibilité de l'apprentissage formel d'un instrument de musique avec une pratique musicale traditionnelle.

Outre le dernier point soulevé, cette étude de l'acquisition du savoir-faire nous a permis de mesurer un tant soit peu l'influence de l'environnement aural médiatisé dans le processus de communication mis en oeuvre dans le cheminement de l'apprentissage du musicien des années 1930 à 1960. L'étude du répertoire que ce dernier acquiert et développe au cours du deuxième stade de son cheminement musical devrait nous permettre de mieux mesurer cette influence.

---

[42]Ils ont été membres des Montagnards Laurentiens.

CHAPITRE IV

LE RÉPERTOIRE

4.1 INTRODUCTION

L'acquisition du savoir-faire réalisé, le musicien est en mesure d'accéder au deuxième stade de son cheminenent musical. Au stade de la compétence, outre la pratique de l'instrument qui est continuelle, le développement du répertoire est fondamental: il représente le savoir du musicien. Sans répertoire, le musicien n'aurait évidemment pas de raisons d'être. Jusqu'à la fin du XIXe siècle et l'invention du phonographe, les musiciens avaient à leur disposition deux moyens pour apprendre les pièces musicales composant leur répertoire: la transmission aurale directe et «la musique en feuille». Si ce dernier moyen était couramment utilisé par les interprètes de la musique classique, dite savante, il ne touchait pas directement les musiciens traditionnels dont l'art était caractérisé par le fait de jouer et d'apprendre les pièces uniquement de façon aurale, c'est-à-dire, pour reprendre l'expression populaire, «jouer à l'oreille». La principale source aurale était puisée dans le groupe d'appartenance du musicien et était représentée par la performance d'autres musiciens de la parenté ou du voisinage. Dans un contexte de modernisation, au rythme de la poussée croissante de la technologie, l'auralité a progressivement pris de l'importance avec le disque au début du siècle, la radio dans les années 1920, puis la télévision dans les années 1950. Ces canaux médiatiques -notamment la radio comme nous l'avons vu au premier chapitre- ont créé un climat d'acculturation musicale et ont permis le développement de nouvelles pratiques musicales populaires telles le jazz, le rock, etc., que l'on peut considérer aujourd'hui comme étant des traditions musicales à part entière. A l'image des musiciens populaires qui ont utilisé ces nouveaux outils médiatiques, les musiciens traditionnels, dans les contextes des années 1930, 1940 et 1950, vont avoir recours à des stratégies adaptatives pour acquérir et développer leur répertoire. A la transmission

directe, s'ajoute une nouvelle forme de transmission, cette fois indirecte: la transmission médiatisée grâce à la radio et au disque dont feront usages, de façon très fonctionnelle les musiciens. L'influence médiatique ne sera d'ailleurs pas sans conséquences pour le musicien. Comme nous le verrons, le répertoire de ce dernier va se diversifier adoptant des pièces de la musique populaire.

4.2 ACQUISITION DU SAVOIR

4.2.1 Transmission directe

En regard des données relatives à nos informateurs, l'on peut considérer que la transmission aurale directe a été la première forme de transmission pour acquérir les premières pièces de leur répertoire. Cependant, nous devons faire abstraction de la situation de l'inf.1 dont l'instrument sert avant tout à accompagner harmoniquement des mélodies. Il en est de même pour l'inf.5 qui se servait du piano, son premier instrument, comme d'un instrument d'accompagnement. Néanmoins, les premières pièces que celui-ci a accompagnées au piano ont été des chansons de folklore que sa mère interprétait. Cela dit, et si l'on tient compte du premier instrument sur lequel les musiciens ont commencé à jouer, force est de constater que l'ensemble de nos informateurs ont acquis les premières pièces de leur répertoire aux côtés d'un ou plusieurs musiciens lors de leur apprentissage de l'instrument. Les premiers airs appris étaient les pièces qu'un de leurs proches jouait sur un instrument ou chantait. Toutefois, il faut noter que ces premières pièces musicales n'étaient pas toujours puisées dans le répertoire traditionnel. Outre l'inf.3 qui a commencé à jouer de la musique classique avant d'apprendre des pièces traditionnelles aux côtés de son grand-père violoneux, deux de nos informateurs, joueurs de violon, se sont ainsi tournés vers le répertoire religieux entendu à l'église ou de la bouche même de leurs parents. Jouer la mélodie d'un cantique tel que «Avec les Saints et les anges et tous les élus»[1] ou «Ça bergers,

---

[1]AFUL, coll. VQ, inf. n° 8, bobine 8038.

assemblons-nous»[2] s'avérait plus aisé qu'interpréter un reel ou une gigue dont la vitesse d'exécution est plus rapide. A l'image du répertoire religieux, les chansons de folklore chantées par la parenté étaient également une source importante: «Il y avait aussi «Dans tous les cantons», «Vive la Canadienne», puis «C'est l'aviron qui nous mène». C'était pas mal les premiers airs. C'était facile, c'était pas rapide»[3]. Après avoir pratiqué ces pièces du répertoire vocal, ces musiciens se tourneront alors vers le répertoire instrumental traditionnel. Paradoxalement, ce n'est point la forme de transmission directe qui sera privilégiée pour acquérir ou renforcer le répertoire. Au contraire, il s'avère que nos informateurs ont trouvé en la radio et le disque d'excellents outils d'apprentissage.

4.2.2 Transmission médiatisée

Dans les années 1930, 1940 et 1950, la radio et le disque ont été les principales formes de transmission du répertoire, allant même jusqu'à rendre insignifiante la transmission directe de musicien à musicien. L'on retrouve cette forme de transmission indirecte, médiatisée, dans le cas de tous les informateurs jouant d'un instrument à fonction mélodique, que ce soit le violon, l'accordéon et aussi la clarinette. Aucun de ces musiciens ayant reçu une formation musicale théorique, n'a d'ailleurs utilisé cette compétence à lire la musique pour apprendre des airs traditionnels. Les programmes radiophoniques et les disques, quand on avait les moyens de se les procurer, ont servi d'agents de transmission du répertoire, remplaçant ainsi le musicien transmetteur issu du groupe d'appartenance qui avait jusque là ce rôle. Ces outils ont de plus créé de nouveaux modèles, des musiciens violoneux ou accordéonistes à imiter qui, selon leur époque, ont grandement influencé nos informateurs.

Pour l'inf.2, la radio a été l'outil fondamental pour apprendre les pièces du répertoire traditionnel dans les années 1930: «Dans ce temps-là, j'écoutais Théodore

---

[2]AFUL, coll. VQ, inf. n° 9, bobine 8043.

[3]*Idem.*

Duguay, c'était un grand musicien, un grand champion de Québec. J'écoutais Théodore Duguay, et puis j'apprenais ses morceaux. Et je dirais des morceaux difficiles!»[4]. Il pouvait entendre le célèbre accordéoniste de Québec dans le programme Les Montagnards Laurentiens à CHRC. Il en est de même pour l'inf.3 qui découvrira les airs traditionnels du violoneux Jos Bouchard par l'intermédiaire de la radio, puis plus tard les disques: «A un moment donné, on avait acheté, chez moi, mon père avait acheté un radio, en 1933-34. C'est comme ça que j'ai trouvé quelques pièces (...) Même que j'ai appris des pièces de Jos Bouchard. Jos Bouchard, c'était dans ce temps-là»[5]. Autre violoneux, l'inf.4 s'est également bâti un répertoire de la sorte: «C'était en écoutant pas mal, oui... la radio»[6]. Avant de rejoindre la formation des *Montagnards Laurentiens* vers la fin des années 1930, le répertoire de ces derniers n'avait plus de secrets pour l'inf.6 qui ne ratait pas un seul de leurs programmes le samedi soir: «le répertoire, je le savais déjà à force d'écouter»[7]. Bien qu'il ait été directeur musical du groupe, cet informateur n'était pas seul responsable de trouver de nouvelles pièces pour étoffer le répertoire des *Montagnards Laurentiens*. Les musiciens exploraient le répertoire en écoutant des disques: «Chacun avait son petit répertoire. On mettait ça tout ensemble. En écoutant aussi des disques. Quand un artiste nous intéressait, on essayait de copier un petit peu. On arrangeait à notre façon. Pas de composition par exemple»[8].

Dans les années 1940, la radio reste un excellent moyen pour apprendre de nouvelles pièces musicales, surtout dans le cas des musiciens qui ne pouvaient acheter des disques. C'est donc également en écoutant la célèbre émission des Montagnards, que l'inf.6, dans ces années, a constitué son répertoire: «On s'est bâti un répertoire en

---

[4]AFUL, coll. VQ, inf. n° 2, bobine 8041.

[5]AFUL, coll. VQ, inf. n° 3, bobine 8063.

[6]Coll. Yves Le Guével, inf. n° 4.

[7]AFUL, coll. VQ, inf. n° 6, bobine 7757.

[8]*Idem.*

écoutant la radio, Les Montagnards Laurentiens. On n'avait pas de magnétophones»[9] L'informateur sera profondément influencé par l'accordéoniste Gérard Lajoie qui jouai régulièrement à CHRC dans les années 1940, mais aussi par le répertoire du violoneu Jos Bouchard dont il apprendra plusieurs pièces. Il en est de même pour l'inf.8 qu écoutait attentivement les programmes de musique de folklore relativement nombreu sur les ondes: «A ce moment-là, c'était seulement de la musique canadienne. Dans ce temps-là, j'étais jeune, et puis c'était la musique qui était en force, c'était la musique canadienne»[10].

Si la radio était un outil accessible à tous ces musiciens, elle représentait malgré tout un outil d'apprentissage relativement compliqué. Le magnétophone leur étant pratiquement inconnu ou inaccessible, les musiciens devaient faire preuve de patience, d'une faculté de mémorisation assez développée, et de persévérance, comme le souligne bien cet informateur:

> «Et puis, chez nous, on avait une petite cabane (...) en haut de chez nous. Et puis là, j'écoutais Théodore, là, deux morceaux. Il jouait deux morceaux, puis je partais avec mon accordéon et j'allais dans la petite cabane, puis, j'allais jouer les deux morceaux qu'il venait de jouer. Puis, je les jouais, des fois, jusqu'à deux heures du matin: les deux mêmes morceaux. Quand je partais de la cabane, eh bien je savais les morceaux très bien. Je jouais rien que ces deux morceaux-là, tout le temps! (...) J'avais la mémoire pour les retenir (...) Oui. Fallait aussi! Il n'y avait pas de cassettes. Ah non! Il n'y avait rien, dans ce temps-là»[11].

La patience, la persévérance et la mémorisation, étaient des qualités indispensables pour les musiciens utilisant seulement la radio pour apprendre de

---

[9]AFUL, coll. VQ, inf. n° 7, bobine 7728.

[10]AFUL, coll. VQ, inf. n° 8, bobine 8038.

[11]AFUL, coll. VQ, inf. n° 2, bobine 8041.

nouvelles pièces musicales et développer ainsi leur répertoire. Bien souvent une seul écoute radiophonique d'un reel ou d'une valse n'était pas suffisante pour le musicien Celui-ci pouvait mémoriser une partie de la pièce, un jour, et la suite deux ou troi semaines plus tard, lorsque cette même pièce était reprise sur les ondes. Pour certains cette forme d'apprentissage représentait un sérieux handicap quant au développemen rapide de leur répertoire: «Mais ç'a été long! ç'a été très long. Je pourrais dire que j'a commencé à jouer de la "musique à faire danser", dans les années 1946, trois ans après, parce qu'avant j'avais pas assez de répertoire pour dire entamer une soirée qu dure trois, quatre heures»[12]. Heureusement, vers la fin des années 1940 et pendant les années 1950, le disque sera beaucoup plus abordable sur le marché commercial e viendra compenser les lacunes de la radio. Beaucoup plus pratique, le disque permettra ainsi aux musiciens d'apprendre les pièces populaires de l'époque en les écoutan autant de fois qu'ils le désiraient afin de maîtriser correctement chaque partie d'entre elles. Les plus jeunes de nos informateurs ont d'ailleurs plus fait usage du disque que de la radio pour apprendre les pièces traditionnelles. Certaines préférences envers te ou tel artiste ayant gravé des pièces de son répertoire sur disques se développeront L'inf.9 se créera ainsi son répertoire traditionnel à l'écoute des pièces du célèbre violoneux canadien-anglais Don Messer dont il pouvait trouver les disques au magasin Saint-Cyr et Frères sur la rue Saint-Joseph: «Dès qu'il y avait un disque de Don Messer je l'achetais»[13]. Le magasin Saint-Cyr et Frères était le lieu de prédilection pour les musiciens qui voulaient se procurer les derniers disques de leurs modèles, musiciens préférés, entendus à la radio. L'inf.10, quant à lui, a fréquenté de nombreuses fois ce endroit afin d'entendre et acheter les disques de Gérard Lajoie: «Ah Oui! On rentrait dans une petite cabane (...) et on prenait un disque comme Gérard Lajoie, on essayait ça pour savoir si c'était bien le morceau qu'on voulait. Ah Oui! Saint-Cyr et Frères,

---

[12]Coll. Yves Le Guével, inf. n° 7.

[13]AFUL, coll. VQ, inf. n° 9, bobine 8043.

c'était la place pour ça»[14]. L'inf.11 qui a été l'apprenti direct de Gérard Lajoie, fréquentera également le célèbre magasin pour se procurer les disques de Don Messer, mais aussi de la Famille Soucy et Jos Bouchard, musiciens influents dans les années 1940 et 1950.

4.3 GENRES ET FORMES DU RÉPERTOIRE

4.3.1 Le répertoire traditionnel

Le répertoire de pièces traditionnelles est évidemment le genre ou répertoire principal du musicien pratiquant la musique traditionnelle. Comme nous l'avons expliqué dans le deuxième chapitre de cette étude, l'histoire de la musique instrumentale traditionnelle québécoise a été fortement marquée par la présence de la musique de danse écossaise et irlandaise dans la province, via les médias notamment. Ces deux influences ont façonné la musique canadienne-française au Québec jusqu'à faire du reel la principale forme du répertoire traditionnel québécois. Très rapide, vivace, le reel à 2/4 (2 temps par mesure) ou 4/4 (4 temps par mesure) est devenu certainement la forme musicale préférée des musiciens qui l'utilisent dans les quadrilles, sets carrés, et autres figures de danses telles que la gigue qui sert principalement à montrer la dextérité du danseur. Il est indéniable que la majorité des airs de reels québécois sont d'origine britannique. Avec le temps, ces airs se sont transformés sous l'impulsion créatrice des musiciens. En réalité, si la structure des pièces est restée la même, les phrases mélodiques ont par contre subi de multiples changements. Dans son article «Le processus de composition dans la musique instrumentale au Québec», Jean-Pierre Joyal a parfaitement illustré le phénomène par lequel une pièce musicale peut se transformer. Ainsi un hornpipe d'origine américaine, «Democratic Rage hornpipe» est devenu tour à tour «Le reel du pêcheur»" et «Le reel de la paix» sous les doigts et l'archet

---

[14]AFUL, coll. VQ, inf. n° 10, bobine 8066.

de Joseph Allard, puis «Le reel de Québec» par Gérard Lajoie, et Jos Bouchard[15]. Médiatisée, la musique de ces deux musiciens a d'ailleurs marqué nos informateurs qui ont souvent repris les pièces populaires de leur répertoire: «Il y avait le "Money Musk", il y avait un morceau de Jos Bouchard, "Le reel de Pointe-au-Pic", "La galope de la Malbaie".»[16] Un autre grand musicien influent aura été le violoniste des Maritimes Don Messer qui aura, par la radio et le disque, popularisé de nombreux airs de reels et de valses. Pour l'inf.9, Don Messer avec ses célèbres *Highlanders* a été et reste encore un véritable modèle, une source d'inspiration qui lui a permis de développer son répertoire: «Je joue beaucoup de morceaux de Don Messer. Les valses de Don Messer, je les joue toutes. Ses reels, j'en joue pas mal»[17]. Aux reels et valses qui représentent les deux plus importantes formes musicales composant le répertoire de nos informateurs, il faut ajouter les six-huit (6/8), airs voisins sinon identiques dans leur structure aux *jigs* irlandaises ou écossaises.

Nous l'avons vu avec l'exemple de «Democratic Rage Hornpipe», de nombreuses pièces trouvent leur origine dans la musique celtique britannique. Si une oreille experte et attentive peut reconnaître, dans les reels engendrés par cet air, le hornpipe d'origine, il n'en est pas de même pour nombre de pièces qui ont tout simplement été composées par certains musiciens ayant emprunté une phrase (a) d'une pièce puis une phrase (b) d'une autre pièce, pour donner ainsi naissance à un nouvel air qui vient à son tour renforcer l'innombrable répertoire traditionnel. Quelques-uns de nos informateurs font d'ailleurs partie de ce type de musiciens créateurs. L'inf.7, par exemple, a composé de nombreux reels dont «La gigue du Père Mathias». Ce reel, bien connu des accordéonistes québécois, a été composé pour une circonstance bien précise puisqu'il est né d'une série télévisée dans les années 1950, *Les invités du Père Mathias,* qui était

---

[15]Jean-Pierre Joyal, «Le processus de composition dans la musique du Québec», pp. 52-54.

[16]Coll. Yves Le Guével, inf. n° 4.

[17]AFUL, coll. VQ, inf. n°9, bobine 8043.

animée par le chanteur Gilles Vigneault. Pour le remercier de l'avoir invité à animer la partie musicale, l'informateur a dédié cette composition au célèbre chanteur[18]. Ces nouveaux airs ont une dimension le plus souvent symbolique. D'une part, tels les contes créés ou arrangés pour telle ou telle circonstance, certains airs musicaux ont été composés pour marquer un événement précis dont le compositeur aura été le témoin au cours de sa vie. D'autre part, ils peuvent faire office de don du musicien en hommage à une personne proche de sa famille, de ses relations, etc., à l'image de l'inf.10 qui a composé des valses telles la «Valse à Guislaine», en hommage à sa fille, ou encore la «Valse Denise» qu'il a dédiée à son épouse[19] comme l'avait fait de même avant lui Théodore Duguay avec sa «Valse Alice» qui est connue et jouée par la majorité des accordéonistes au Québec.

4.3.2 Le répertoire populaire

Si de nombreux nouveaux airs sont nés de la synthèse de deux ou plusieurs pièces traditionnelles, certains sont nés en revanche, pensons-nous, sous l'influence de la musique populaire entendue à la radio, sur disques ou même au cinéma. Dans le répertoire de plusieurs de nos informateurs, une pièce ressort: il s'agit du reel qui servait de thème générique à la célèbre émission radiophonique des Montagnards Laurentiens. Ce reel, né dans les années 1940, ressemble à s'y méprendre à une version de la chanson country américaine «You are my Sunshine» popularisée par le cow-boy chantant et comédien Gene Autry dans les années 1930. Le phrasé mélodique du reel est de fait quasiment identique à celui de la chanson. Nous ne nous attarderons pas ici sur l'analyse musicologique de ces deux pièces, mais il est certain qu'une étude comparative pourrait faire ressortir la similitude de ces deux airs et peut-être disséquer le processus de transformation de la chanson de cow-boy originelle. Bel exemple d'emprunt culturel (la phrase mélodique de la chanson) à une culture musicale

---

[18]Coll. Yves Le Guével, inf. n° 7.

[19]AFUL, coll. VQ, inf. n° 10, bobine 8066.

extérieure (ici la musique populaire country américaine), ce reel souligne la malléabilit du répertoire traditionnel de même qu'il symbolise le caractère non figé de la traditio musicale instrumentale et son pouvoir d'adaptation.

S'il est probable que l'influence de la musique populaire médiatisée dans le années 1930 à 1950 a laissé des traces sur le répertoire traditionnel, il est certai qu'elle a marqué les musiciens de l'époque. A force d'entendre les musiques populaire américaines, européennes ou sud-américaines sur les ondes radiophoniques d Québec, les musiciens, comme le reste des auditeurs, ont ouvert leurs goût esthétiques à deux nouveaux genres musicaux. Certains de nos informateurs ne sor d'ailleurs pas restés insensibles à cet univers musical élargi:

> «A ce moment-là, (années 1940) c'était seulement de la musique canadienne. Dans ce temps-là, j'étais jeune, et puis c'était la musique qui était en force, c'était la musique canadienne. Après cela, il est arrivé des chanteurs comme Luis Mariano, Tino Rossi, Maurice Chevalier et tout ça, et moi je me suis mis à dire: "Ah! C'est des beaux morceaux de musique, ça. Et que c'est doux, ça!" Alors je me suis mis à les essayer, et puis ça a poigné»[20].

Le répertoire général de certains musiciens, alors dits traditionnels, s'est de c fait subdivisé en deux genres, le genre traditionnel et le genre populaire. Au cours d nos enquêtes, nous avons été fortement surpris quand, en fin d'entrevue, après leu avoir demandé de jouer quelques airs de leur répertoire musical favori, ces musicien nous ont interprété des airs aussi bien traditionnels que populaires. Dans le genr populaire, ces musiciens ont adopté certaines formes musicales diverses, illustrées pa des airs popularisés à leur époque par la radio notamment. Parmi ces formes musicales nous retrouvons aussi bien des tangos (ex: «Le tango des jours heureux»), des samba (ex: «Chin Chio Chio» d'Alice Roby), des chachas (ex: «Trois petits coups»), que des

---

[20]AFUL, coll. VQ, inf. n° 8, bobine 8038.

chansons françaises (ex: «La rose de Picardie», «La vie en rose» d'Edith Piaf, «Le chemin des amours» de Tino Rossi), etc.

Le flot de la musique populaire transmis par les médias a permis aux musiciens traditionnels d'étendre leur registre musical. Il est toutefois intéressant de noter que ces derniers n'ont pas saisi l'occasion (ou n'ont pas voulu la saisir?) pour créer une synthèse qui aurait pu aboutir à un syncrétisme musical; c'est-à-dire un nouveau genre musical issu de la combinaison des musiques populaire et traditionnelle. Par contre, il s'est instauré une sorte de cohabition musicale entre les deux genres. La tradition musicale instrumentale a persisté parallèlement et au détriment de la musique populaire. Le syncrétisme musical n'ayant donc pas eu lieu, la cohabitation des deux grands genres musicaux n'est néanmoins pas restée sans effets. De fait, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, c'est dans le domaine de la danse que s'est manifestée une forme de syncrétisme, avec notamment la popularisation du Pauljones, savant mélange de figures de danses traditionnelles et populaires alternées.

CHAPITRE V

LA PERFORMANCE

5.1 INTRODUCTION

Après avoir acquis son savoir-faire (stade 1), puis développé son savoir par la compétence (stade 2) le musicien accède généralement au troisième stade de son cheminement musical, l'engagement social (stade 3). La musique est avant tout une activité qui s'exprime par la performance. Sans performance, toute tradition musicale, quelle qu'elle soit, ne pourrait se recréer, se réactualiser. Elle deviendrait alors un artefact que l'on range au musée de la mémoire. Pour qu'il remplisse le rôle de porteur de tradition, le musicien ne peut se refermer sur lui-même. Au moment où il choisit de devenir musicien traditionnel, l'individu sait qu'il devra répondre aux attentes de son ou ses groupes d'appartenance au sein desquels se vit la tradition musicale. Dans la culture traditionnelle, cette tradition était perpétuée, réactualisée principalement au moment des veillées[1] au sein des aires domestique et de voisinage, lors des fêtes coutumières, les célébrations marquant un rite de passage (mariages, entre autres). Ces veillées servaient de contextes à la performance du musicien qui mettait à la disposition de la collectivité son savoir et son savoir-faire, tout comme le faisaient les conteurs et chanteurs. On peut affirmer que ces veillées de musique et danses constituaient le seul niveau (niveau 1) de l'engagement social du musicien.

Comme l'a noté l'ethnologue Jean Du Berger, «la plupart des pratiques (d'une culture purement traditionnelle) qui se situaient dans l'aire domestique ont été

---

[1]Bien qu'il fût d'usage d'utiliser le terme "fête" pour désigner une manifestation de journée, le terme "veillée" sera principalement utilisé ici. Pas un de nos informateurs n'a de fait employé le terme "fête" pour désigner une manifestation musicale ayant lieu dans les maisons privées.

progressivement assurées par des organisations ou des appareils...»[2] dans un contexte urbain et moderne. Ces organisations aux multiples visages (commerces, restaurants, théâtres, cinémas, institutions scolaires, hôpitaux, etc.) pourvoient au bien-être social, culturel, intellectuel et même physique de l'individu, acteur social et par le même temps consommateur, et favorisent le déploiement de réseaux, synonymes, pour ce dernier, d'autant de groupes d'appartenance (collègues de travail, d'associations, etc.). Gestionnaires de services multiples, elles encadrent les actions des acteurs sociaux et, par leurs fonctions, dessinent et structurent l'univers urbain. Ce qui ne veut pas dire qu'elles détiennent le monopole des pratiques culturelles. On n'a pas besoin d'aller au restaurant pour manger, on n'a pas besoin d'assister à un spectacle musical pour entendre de la musique, etc. L'aire domestique continue de répondre à nombre de besoins. De fait, à Québec, dans le contexte des années 1930-60, les veillées, au niveau du groupe d'appartenance, ont continué à servir de cadre aux performances des musiciens traditionnels. Aux veillées de famille, se sont d'ailleurs ajoutées les veillées concernant les réseaux d'amis ou de travail, formelles ou informelles, ayant lieu dans les maisons privées.

Cependant, la réalité des organisations sociales et culturelles au niveau, notamment, des fonctions urbaines de récréation, d'association et de communication, a créé de nouveaux espaces culturels qui, pour le musicien, ont constitué de nouveaux contextes de performances. Parmi ces espaces, les salles publiques, propices aux soirées de danses collectives et aux concours d'amateurs et spectacles, ont apporté une nouvelle dimension, un deuxième niveau (niveau 2), au stade de l'engagement social du musicien.

De plus, toujours en rapport avec les organisations, et attachée à la fonction urbaine de communication, l'explosion médiatique de la radio, et l'irruption de la télévision, quoique fragile puisqu'encore à ses débuts dans le milieu des années

---

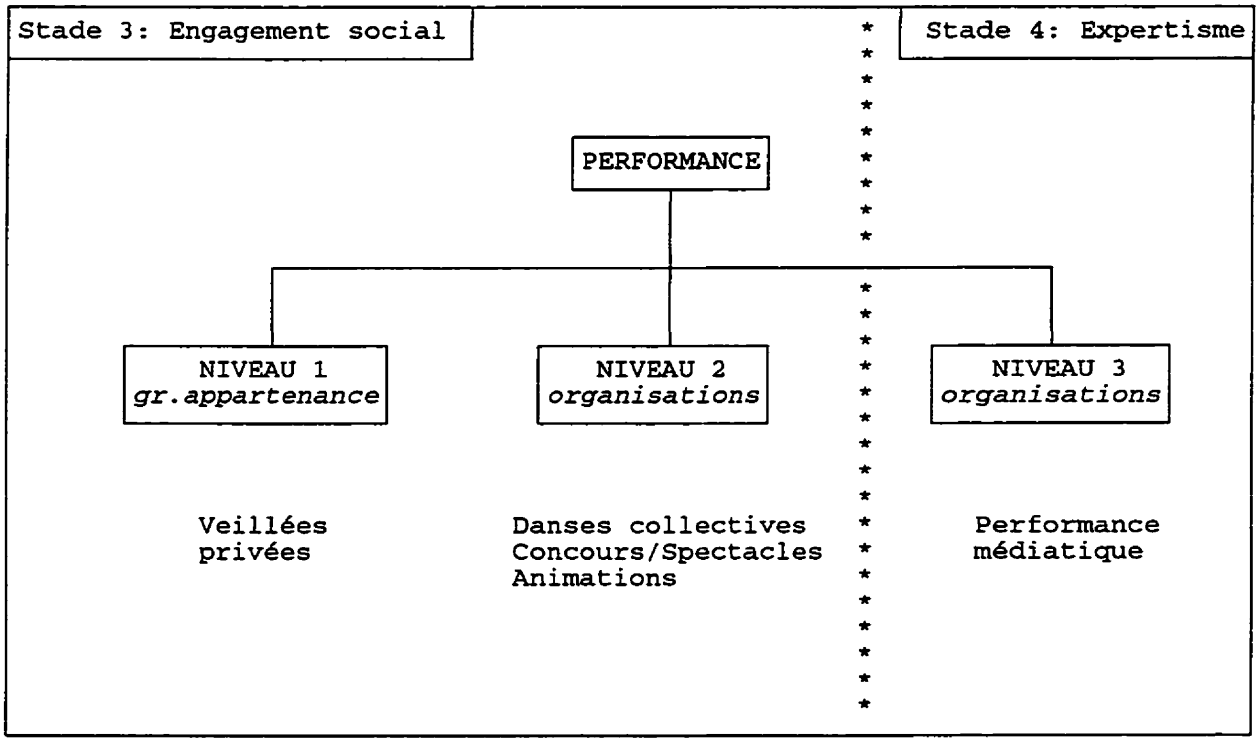
[2]Jean Du Berger, «Pratiques culturelles et fonctions urbaines.», p. 38

cinquante, ont engendré un nouveau concept de performance pour le musicien traditionnel: la performance médiatique, symbole de reconnaissance et de succès populaire à grande échelle, qui a constitué un troisième niveau de performance (niveau 3). Bien que voisine des performances du niveau 2, en autant qu'elle dépend également des organisations (stations de radio et de télévisions), la performance médiatique se distingue de ces dernières. Tout d'abord, et cela est valable de nos jours comme à l'époque visée par cette étude, elle se réalise dans un cadre de non-interaction sociale. Le poste de radio ou la télévision deviennent des objets de communication intermédiaires entre le(s) musicien(s) et le groupe-public, auditeur ou téléspectateur. L'évaluation de ce type de performance est alors différée et prend généralement la forme du sondage audimat. Enfin, elle est l'apanage d'un nombre restreint de musiciens. Pour ces raisons, la performance médiatique constitue à elle seule un stade distinct du stade de l'engagement social; ce que nous avons nommé le stade de l'expertisme. De fait, à cause de divers facteurs comme le talent, la virtuosité, le charisme populaire, et aussi les rapports avec les organisations en places, certains musiciens traditionnels des années 1930 à 1950 sont devenus de véritables experts dans le genre, des professionnels de la musique traditionnelle en quelque sorte.

En sortant la musique de l'aire domestique, les organisations ont par le même coup redéfini le personnage du musicien traditionnel, lui assignant un rôle de spécialiste; ce qui a eu pour conséquence l'établissement d'une sorte de hiérarchie non-officielle des performants de la musique traditionnelle. Certains musiciens se contenteront de jouer uniquement lors des veillées alors que d'autres profiteront des nouveaux espaces culturels offerts pour asseoir leur notoriété. Les nouveaux contextes de performances mis en place par les organisations ont ainsi permis la préservation de la musique traditionnelle, mais en même temps ont provoqué sa diversification, comme nous le verrons plus loin.

Le croquis ci-dessous illustre le stade 3 et le stade 4 du cheminement musica
du musicien traditionnel dans les années 1930-60.

STADES DE L'ENGAGEMENT SOCIAL ET DE L'EXPERTISME (Stade 3 et 4)



5.2 DE L'ENGAGEMENT SOCIAL A L'EXPERTISME

5.2.1 La performance au niveau du groupe d'appartenance

Les veillées privées constituaient pour les musiciens de folklore le contexte idéal et premier pour exprimer leurs talents et assumer leur rôle de porteurs de traditions. Que ce soit dans les années 1930 ou 1950, ces veillées avaient lieu le plus souvent au sein de l'aire domestique, propice aux réunions de famille, de relations de voisinage ou d'amis, et particulièrement lors des fêtes coutumières et manifestations célébrant un rite de passage. Lorsque les musiciens étaient issus de la parenté, c'est à eux qu'il revenait d'animer la veillée, sinon on invitait d'autres musiciens connus dans le quartier:

> «Surtout, moi, dans mon coin. Je n'ai pas fait la ville au complet comme tel. Parce que je sais que chaque résidence ne connaissait pas mal son musicien. Moi, j'en ai fait sur la 4ème avenue à Québec, sur la Canardière, un peu partout dans Limoilou. Et puis quand la soirée était plus grande, eh bien ils louaient des salles (...). Moi je me rappelle entre autre d'un violoneux -il est décédé, aujourd'hui- c'était mon barbier, c'est lui qui me faisait les cheveux. On parlait musique et ils l'appelaient, tous, "P'tit noir Blanchet". C'était un très, très bon violoneux, dans le temps. Il avait organisé une soirée de famille, et il savait que je jouais de l'accordéon. Alors, monsieur Blanchet était là avec son violon, et moi j'étais là avec mon accordéon. C'était toujours des organisations comme ça. A force de s'en parler, on parlait d'un tel ou d'un tel (...) on s'organisait des soirées très improvisées comme ça»[3].

La musique traditionnelle était également présente lors des parties privées entre collègues de travail ou de profession. Dans ce cas, suivant les moyens dont ils disposaient, les maîtres de cérémonie invitaient des musiciens réputés, à l'image de Jos

---

[3]AFUL, coll. VQ, inf. n° 11, Bobine 8061.

Bouchard qu'accompagnait régulièrement l'inf.1: «On a joué pour des juges. Tous les gens les plus riches de Québec engageaient Jos Bouchard»[4].

5.2.1.1 La musique dans les veillées

La musique jouée par les musiciens dans les veillées était principalement de la musique à danser. Les danses en groupe, telles que le quadrille des lanciers, le calédonia, le saratoga, et les danses en couple, telles que la valse, la polka, étaient privilégiées. Si la musique traditionnelle était à l'honneur lors des veillées privées dans les années 1930 à 1950, elle n'était pas la seule à s'y exprimer. En effet, reflétant le goût de la population de Québec en matière d'esthétique musicale, et donc son adaptation au changement socio-culturel inhérent à la modernisation toujours plus agressive pendant cette période, la musique de danse populaire moderne, souvent nommée «musique sociale» pour la différencier du genre traditionnel, était très en demande: «Les gens aimaient les deux. C'était balancé. Aussitôt que le vingt minutes de social étaient faits, le folklore embarquait. C'était continu»[5]. Qu'elles se nomment tangos, sambas, rumbas, etc., les danses populaires cohabitaient aisément avec les danses dites de folklore. Cette coexistence des deux genres musicaux a d'ailleurs entraîné, tant à Québec que dans d'autres régions de la province, l'implantation d'un nouveau genre de danse, le Pauljones, illustré par une suite ou medley de figures de danses traditionnelles et populaires. La forme de cette danse était très souple et variait au gré des musiciens, suivant qu'ils possédaient un répertoire élargi ou restreint. D'après les informations recueillies auprès de nos informateurs, nous pouvons esquisser quelques exemples de Pauljones:

ex 1: reel, valse, reel, valse, reel, marche, reel, raspa, etc...
ex 2: reel, valse, tango, reel, marche, reel, valse, reel, raspa, etc.

---

[4]AFUL, coll. VQ, inf. n° 1, bobine 8045.

[5]AFUL, coll. VQ, inf. n° 7, bobine 7728.

Dans la période des années 1930 et 1940, époque où le clergé avait un rée pouvoir au Québec, l'implantation des danses populaires, essentiellement des danse de couples, dans les veillées, était dénoncée par l'élite religieuse. Contrairement au danses traditionnelles en groupe, où une certaine distance physique entre les danseur et danseuses est respectée, les danses modernes, favorisant un rapport plus étroit entr ces derniers, allaient à l'encontre de la morale religieuse. Les actes et décret diocésains n'étaient d'ailleurs pas sans rappeler aux curés des paroisses de la ville e des environs de condamner ce genre de pratiques et de moraliser leurs fidèles. A preuve la circulaire de l'évêché de Québec en 1937:

> «462. §2. Sous peine de péché grave, il est défendu aux fidèles de danser ou de laisser leurs enfants ou leurs serviteurs danser les danses qui sont lascives soit en elles-mêmes, comme le *tango*, le *fox trot*, et autres, soit dans la manière de les exécuter, comme il arrive communément aujourd'hui pour la *valse*, la *polka* et d'autres danses anciennes»[6].

Parmi les fidèles, les musiciens étaient évidemment les premiers visés par la vindicte religieuse, car passant pour des "déstabilisateurs" de l'ordre moral. Certains de nos informateurs les plus anciens ont parfois rencontré quelques problèmes en la matière:

> «Une fois, moi, -j'étais un musicien comme de bon en ce temps- je vais à confesse et puis je lui conte ça, au prêtre. Il dit: "Vous êtes un musicien? Vous faites danser?" Eh bien, je lui dis: "Oui, je fais danser". Il me dit: "Vlan! Je ne peux pas vous donner l'absolution!" Alors, je lui dis: "Hein? Bon, eh bien je m'en vais vous remercier quand même." Si bien que ça reste de même, mais moi, je ne voulais pas que ça reste comme ça. Je vais en voir un autre, moi (...) et puis je lui dis ça, "Il m'a refusé l'absolution parce que j'étais un musicien et puis que je fais danser, il dit que je fais faire du mal!". Il me l'a donnée! Oui. Il me l'a donnée, lui. Il me semble que c'était à Saint-Roch (...) je pouvais avoir 25 ou 30 ans. J'allais dans les veillées, beaucoup là (...) Je lui ai dit: "Je peux pas arrêter! Je

---

[6]Archidiocèse de Québec, *Discipline diocésaine de Québec*, Québec, Action catholique, 1937, p. 198.

peux pas arrêter de faire de la musique." Et je ne pouvais pas arrêter, non plus»[7].

Comme l'illustre ce témoignage, certains prêtres faisaient quand même preuve de souplesse face au discours venant de la haute autorité. Signe avant-coureur d'une tolérance future plus marquée de l'Église? Il en est fort probable, car, symbole de l'évolution des moeurs, celle-ci a nettement assoupli sa position quant à la musique de danse dans les années 1950:

> «En 1950, 52, 55, 56, 57, à Québec -pour vous dire de quoi- ça commençait à "rouler", cela roulait fort, je veux dire que les jeunes sortaient. Ce n'était plus comme nous-autres quand on a fait notre jeunesse, qu'on allait voir nos filles à tous les deux soirs: il ne fallait pas aller à tous les soirs, c'était défendu, et puis à 9 h et demi, 10 h, il fallait être reparti et puis... je veux dire que c'était strict avec nous-autres dans notre vie de jeunesse, c'était strict. Mais après les années cinquante, cinquante-cinq, tout a changé, tout a tombé. Mais c'était pas lousse, lousse, mais tout a tombé un peu»[8].

Les plus jeunes de nos informateurs, à l'image de l'inf.11 ou l'inf.9, n'ont d'ailleurs jamais fait l'objet de reproches de la part des responsables religieux de leur paroisse respective.

5.2.1.2 Les fêtes coutumières

Parmi les fêtes coutumières, le jour du Mardi gras était célébré dans nombre de maisons, notamment à Charlesbourg dans les années 1940: «On se costumait avec des masques et ils ne nous reconnaissaient pas. On était tout costumé avec de vrais

---

[7]AFUL, coll. VQ, inf. n° 2, bobine 8040.

[8]AFUL, coll. VQ, inf. n° 8, bobine 8040.

costumes. On allait dans les maisons; c'était des musiciens, puis la boisson, puis c'était la grosse fête. Ah! C'était du plaisir, les Mardis gras, dans ce temps-là»[9]. Nous avons également relevé auprès de l'inf.8 une intéressante pratique attribuée au temps des Pâques, précisément le soir du Samedi saint, et cela dans la région de Sainte-Anne-de-Beaupré où l'informateur a demeuré au temps de son adolescence dans les années 1940. Cette pratique de «faire danser le soleil de Pâques» n'est pas d'ailleurs pas sans rappeler celle de la cueillette de l'oeuf de Pâques le dimanche au matin:

> «Et puis, à Pâques c'était la même affaire. Je me rappelle entre autres, un monsieur où j'ai travaillé pour lui dans le bois, monsieur Côté, et puis quand on allait là le samedi saint, le samedi saint au soir, on rentrait et puis là ça commençait à jouer de la musique à 7 h. le soir. Et là, il fallait regarder danser le soleil de Pâques au matin! Figurez-vous là comment ce que c'est qu'on jouait de musique là! On était trois: moi sur le violon, mon cousin Gilles sur l'accordéon et un autre qui est rentré dans la parenté après par mariage, Philippe sur la guitare (...) On arrêtait de temps en temps, puis on se reposait, puis on rembarquait, puis on mangeait, puis "envoyes donc". Puis monsieur Côté se promenait là, dans la place: "*Les P'tits gars, il faut faire danser le soleil de Pâques au matin!*" C'était... un dicton, c'était comme aller l'oeuf de Pâques avant que le soleil se lève. Là, ils partaient eux-autres, deux ou trois, et ils allaient cueillir l'oeuf de Pâques avant que le soleil se lève. Et puis, ils ramenaient ça à la maison: "Tiens! On l'a eu! Bon, on continue la danse! "envoye donc" par là!" C'est de même qu'on s'est amusés, nous autres»[10].

Le temps des fêtes de fin et de nouvelle année étaient pour les musiciens une période de forte sollicitation. Rares étaient, en effet, les soirées à cette époque de l'année sans qu'il n'y ait musique et danses à venir agrémenter des réjouissances qui se prolongeaient tard dans le mois de janvier: «C'était dans les Temps des fêtes. Mais ça durait tout le mois de janvier. Tout le mois de janvier! Sur un, sur l'autre, sur un, sur l'autre et puis ça se promenait comme ça partout. Dans le village. La parenté, elle était

---

[9]AFUL, coll. VQ, inf. n°9, bobine 8042.

[10]AFUL, coll. VQ, inf. n° 8, bobine 8038.

presque toute dans le coin (...) Ils s'invitaient. Un invitait l'autre et l'autre l'invitait. C'était une chaîne»[11].

5.2.1.3 Les fêtes de rites de passage

Avec les fêtes coutumières, les réjouissances propres aux rites de passage servaient également de cadre à la musique traditionnelle. Les musiciens étaient invités à venir animer les journées de fiançailles, enterrements de vie de jeunesse, noces d'argent, noces d'or, et bien sûr les mariages. La journée des noces était une journée bien remplie, à la fois pour les convives et les musiciens: «Dans ce temps-là, ça ne se mariait pas le soir. Aujourd'hui, ça se marie le soir. C'était à 11 h. le matin (...) à l'église. Des fois, c'était à 2 h. C'était le souper, puis c'était la soirée de danses, et les mariés partaient à 11 h., eux-autres, et la veillée continuait, Cela continuait à danser quand les mariés partaient»[12]. Parfois, la musique accompagnait le repas de noce, mais elle était surtout présente après que les invités se sont bien rassasiés. Dans les maisons privées, le repas terminé, on avait l'habitude alors de déplacer les meubles pour faire de la place aux danseurs et danseuses. La soirée de danse se prolongeait jusque vers les 2 ou 3 h. le lendemain matin. Les musiciens invités à se produire lors des manifestations célébrant un rite de passage étaient considérés comme des hôtes à part entière. On leur donnait à manger et à boire à volonté, ainsi qu'une petite rémunération financière allant de deux à quatre dollars.

5.2.1.4 L'alcool et les musiciens

S'ils ne touchaient pas beaucoup d'argent pour services rendus lors des veillées, les musiciens avaient droit en revanche à la nourriture, mais aussi à la boisson à volonté; ce que l'on nommait dans ce dernier cas "se faire payer la traite". L'alcool était

---

[11]AFUL, coll. VQ, inf. n° 2, bobine 8040.

[12]AFUL, coll. VQ, inf. n° 9, bobine 8043.

très présent dans les soirées et représentait pour les musiciens un piège, une tentatio qui pouvait leur être fatale, nuire à leur réputation:

> «Mais moi, je n'en prends pas. Je n'en ai jamais pris (...). Il y en a qui ne faisaient pas la soirée. Parce qu'ils étaient trop chauds, ils en prenaient trop, vers 10 h, 11 h... ces musiciens, ils n'avaient pas d'ouvrage beaucoup par rapport à ça. Ils les connaissaient assez: "Lui, il prend un coup. A 11 h. il ne sera plus capable de jouer!" Alors, ils ne l'engageaient plus. Il n'y avait pas d'avantages à engager un musicien comme ça. C'était important d'engager un musicien qui respecte sa soirée. Cela prenait un coup dans ce temps-là... ça vide! (...) Ah, ça prenait de la bière, de la boisson, du Gin...»[13].

L'alcool était un problème suffisamment sérieux pour que les musiciens prennen conscience des ennuis qu'il pouvait occasionner. Une bonne conduite lors des performances était synonyme de renouvellement d'engagement pour des soirées futures, alors que bien souvent l'enivrement signifiait en quelque sorte la rupture d'un contrat moral entre les organisateurs et le(s) musicien(s). Aussi, certains arboraient-ils différentes stratégies, telles que l'abstinence ou la modération qui étaient gages aux yeux des organisateurs des veillées du sérieux du ou des musiciens engagés. Une autre stratégie, plus visuelle cette fois, pouvait être l'affichage sur un vêtement du musicien d'un macaron symbolisant l'adhésion à une association anti-alcoolique:

> «On s'était donné le mot qu'on voulait pas accepter de boisson. On trouvait qu'on pourrait en abuser et qu'on aurait peut-être eu des remords après, fait qu'on est rentré dans le Club des Lacordaires. C'est un club pour l'abstinence de l'alcool. On n'avait pas le droit d'en acheter ni d'en accepter dans la soirée. Quand on avait notre médaillon sur nous, les gens reconnaissaient le club»[14].

---

[13] *Idem.*

[14] AFUL, coll. VQ, inf. n° 7, bobine 7729.

5.2.1.5 De la veillée à la scène publique

Les performances dans les veillées étaient pour les musiciens une étape fondamentale au stade de l'engagement social, car elles représentaient le premier contexte dans lequel ils pouvaient s'exprimer. Pour certains, d'ailleurs, cette étape restait l'unique étape. Jouer au sein de l'aire domestique pour le groupe d'appartenance suffisait amplement à leurs besoins. La timidité, plus que le manque de talent, était bien souvent le facteur déterminant qui faisait que la «carrière» musicale de ces musiciens se limitait à ce type de performances:

> «Il y avait des violoneux qui improvisaient des petites tounes de violon, mais ils nous le disaient: "Nous-autres, on fait pas ça pour sortir. On fait ça à la maison, on le fera pas ailleurs. On le fait parce que les gens nous connaissent." Et assez souvent, c'était des gens qui le faisaient très bien, mais la gêne... C'était simplement la gêne qui les empêchait d'aller plus loin. Moi, j'ai connu des gens, dans des soirées privées, qui auraient facilement pu faire de la radio ou de la télévision, mais la gêne les retenait. On en a connu des supers qui faisaient un excellent travail!»[15].

Certains musiciens, en revanche, ont saisi l'opportunité de pouvoir exprimer et mettre à la disposition du grand public leur savoir-faire grâce aux nouveaux espaces culturels urbains; ce qui a grandement aidé à les faire connaître. Parmi nos informateurs, et pour la période des trente années qui nous concerne, seul l'inf.10 est resté au premier niveau de son engagement social: «Il y en a qui me demandait pour aller jouer dans des places, mais non... on dirait que je n'avais pas confiance en moi»[16]. Utilisant la formule de soliste ou celle de l'orchestre, tous les autres informateurs ont accédé au deuxième niveau de ce stade, celui des organisations.

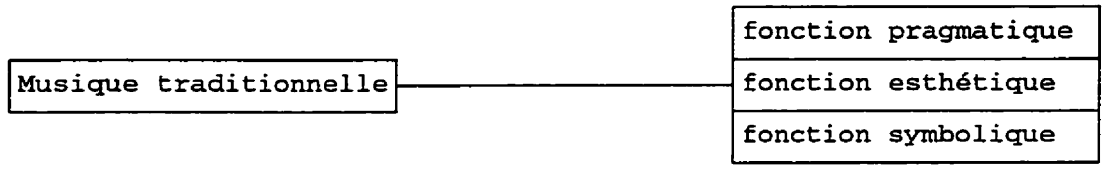
---

[15]AFUL, coll. VQ, inf. n° 11, bobine 8061.

[16]AFUL, coll. VQ, inf. n° 10, bobine 8065.

5.2.2 La performance au niveau des organisations

Les organisations ont été un facteur important pour la préservation de la musique traditionnelle en milieu urbain. Cependant, sous l'influence de celles-ci, ce genre musical s'est diversifié. La musique traditionnelle a conservé sa fonction ou usage pragmatique grâce aux soirées de danses collectives dans les salles publiques de la ville. Cependant, les organisations lui ont attribué deux nouvelles fonctions. D'une part, elles lui ont attribué une fonction esthétique en lui appliquant les notions de spectacle ou concert synonymes de distance entre le performant et l'audience; distance encore plus marquée dans le cas de la performance médiatique. D'autre part elles lui ont adjugé une fonction symbolique en la folklorisant, c'est-à-dire en faisant d'elle une musique d'animation publique servant inconsciemment à renforcer l'identité culturelle collective.



5.2.2.1 Les soirées de danses collectives,

Les diverses salles publiques, paroissiales, et même privées lorsqu'elles étaient sujettes aux pratiques associatives, étaient des lieux de socialisation par excellence pour les amateurs de danses et musiques de tous genres. Certaines d'entre elles étaient particulièrement affectées aux soirées de danses traditionnelles collectives: «Il y avait la salle Royale, rue Saint-Joseph, il y avait de la danse. Puis il y avait la salle Laprise, rue Saint-Vallier. Cela dansait quasiment tous les soirs. Il y avait la salle des

Variétés dans St-Vallier pas loin de l'ancien Hôtel Saint-Malo. Ah! Il y en avait»[17]. Si l'on ajoute la salle Olympia, rue Saint-Joseph, ou encore la salle Saint-Roch, voire le centre Durocher, il ressort que ces salles étaient généralement situées dans la basse-ville de Québec. L'on peut d'ailleurs citer le quartier Saint-Roch, comme étant, à cette époque, le lieu de concentration majeur des soirées de danses traditionnelles collectives. Le taux de fréquentation de ces soirées était particulièrement important. Il n'était pas rare de voir 300 à 400 personnes danser les quadrilles et autres danses carrées qui étaient très souvent «callées»: «Ça dansait 4 ou 5 sets canadiens par soir. C'était une demi-heure, 35 minutes, un set canadien. Le monde avait chaud... mais cela aimait tellement ça, le monde, danser les danses canadiennes que peu importe la chaleur qu'il faisait»[18]. Autre endroit de prédilection pour les musiciens et danseurs, et précisément dans les années 1950, le bateau Louis Joliet, où performait parfois le violoneux Jos Bouchard, était également un endroit très fréquenté: «On dansait sur le Louis Joliet. C'était les danses carrées en bas et les danses modernes en haut»[19].

Bien que dans l'ensemble ces salles étaient le lieu d'expression de la danse traditionnelle, les danses modernes y trouvaient néanmoins leur place, à l'image de la salle Laprise, où «On jouait autant de folklore que du populaire, les gens dansaient les deux danses»[20]. Les performances des musiciens, et par le même coup celles des danseurs, lors de ces soirées ouvertes au grand public, ressemblaient fortement aux performances ayant pour cadre les veillées privées. Dans ces deux contextes, on y retrouvait la fonction première de la musique traditionnelle ou fonction pragmatique, à savoir faire danser les gens. Vu sous cet angle, l'on peut considérer que ces soirées

---

[17]Coll. Yves Le Guével, inf. n° 4.

[18]AFUL, coll. VQ, inf. n° 9, bobine 8043.

[19]Coll. Yves Le Guével, inf. n° 4.

[20]AFUL, coll. VQ, inf. n° 6, bobine 7557.

de danses collectives étaient en quelque sorte la projection macroscopique des veillées privées.

5.2.2.2 Les concours et spectacles

Autres purs produits des organisations, les concours de musiciens amateurs e spectacles de vaudeville auront servi de cadre d'expression aux musiciens traditionnels Les concours d'amateurs avaient pour cadre diverses salles publiques de la ville:

> «C'était pour des gens qui avaient du talent, un certain talent, qui allaient compétitionner dans différentes salles de la province. Un peu partout. C'était très en vogue dans ce temps-là. Soit chanteurs, soit musiciens, danseurs. On avait l'ambition de gagner le premier prix tout le temps. De la marchandise, de l'argent. (...) C'était de très grande envergure. Ça se passait à la petite aréna, au théâtre Capitole, au Palais Montcalm, au manège militaire. C'était des soirées monstres. Beaucoup de monde. (...) On savait par les annonces, les journaux, les posters ici et là. Tous ceux qui étaient intéressés à concourir s'adressaient... il y avait une adresse. (...) Pis en sortant de là, on partait en tournée. Il y avait des impressarios qui prenaient la crème des amateurs pis qui faisaient des tournées dans chaque paroisse. On en a tu fait de ça! Dès fois, c'était loin. Au Lac-St-Jean par exemple. On y allait en auto ou en autobus. On revenait tard dans la nuit. Fallait se coucher puis se lever tôt le matin pour aller à l'école. J'avais 8-9-10-11 ans. (...) On gagnait des kodacs, des cinés, des tourne-disques, des chemises, des cravates. Des fois de l'argent, 10 ou 15 $. C'était des beaux prix. (...) Nos parents nous laissaient aller. On rapportait de l'argent. Dans ce temps-là, c'était la crise. Nos parents travaillaient pas trop trop. On était heureux d'arriver avec un p'tit montant»[21].

Les concours d'amateurs étaient la parfaite illustration de la situation musicale en milieu urbain à cette époque. Ils servaient de scène à ce que nous nommions, dans le premier chapitre, le marché populaire des musiques. Sur cette scène, se côtoyaient

---

[21] *Idem.*

autant de genres musicaux et pratiques reliées au spectacle qu'il pouvait en exister alors: «Il y avait du spectacle, il y avait des chanteurs. Des fois, ça pouvait aller des chanteurs de chansons classiques à aller au populaire (chansons) du temps, ou aux danseurs à claquette, aux joueurs d'accordéon. C'était tout mélangé, c'était un spectacle de vaudeville, comme on appelait ça. Tout mélangé»[22]. La performance musicale à ce niveau était avant tout une performance individuelle. Chaque participant faisait son numéro. Il s'en suivait une évaluation finale qui revêtait généralement la forme de l'«applaudimètre»: «L'animateur de la soirée prenait une enveloppe et il mettait ça sur la tête de chaque concurrent, et puis là, la foule applaudissait. Et celui qui était applaudi le plus fort, c'est celui qui gagnait»[23].

Ces concours étaient fort prisés par les musiciens car, suivant leurs talents, ces derniers y trouvaient le contexte idéal pour faire naître ou accroître une popularité qui était évidemment synonyme de futurs engagements, de futures performances, soit dans les salles de danses, les veillées privées, et aussi les spectacles de vaudeville qui foisonnaient à l'époque à Québec comme dans la province entière. Les vaudevilles, qui représentaient pour les musiciens l'étape suivante aux concours, affichaient d'ailleurs une formule de spectacle quasiment identique à celle de ces derniers, exception faite de la notion de compétition.

Dans l'univers multi-musical des concours et spectacles, la musique traditionnelle s'est métamorphosée, s'est chargée d'une valeur esthétique. De la musique à danser, elle est devenue une musique raffinée, une musique à écouter: «On avait des pièces traditionnelles du genre comme "L'oiseau moqueur", "Money Musk", c'est des pièces qu'on ne jouait pas normalement pour faire danser. C'était ce qu'on appelle des pièces

---

[22]AFUL, coll. VQ, inf. n° 11, bobine 8061.

[23]*Idem.*

de compétition»[24]. Le musicien, violoneux ou accordéoniste, a ainsi revêtu le costume de l'artiste, du spécialiste virtuose, engagé et rémunéré par des organismes de spectacles au même titre qu'un chanteur populaire ou comédien. Le théâtre populaire était d'ailleurs un excellent cadre d'expression pour le musicien traditionnel artiste. Il n'était pas rare en effet que ceux-ci fassent leur apparition au cours d'un acte ayant pour thème la traditionnelle veillée de famille, ou qu'ils s'occupent de l'animation musicale lors des entractes, à l'image de l'inf.7 qui participa à une tournée avec la troupe du comédien Fred Raté: «Il faisait des scènes dramatiques ou des scènes comiques. Et puis entre ces scènes, eh bien on jouait quelques morceaux. Quelques morceaux durant qu'il préparait le deuxième acte de sa scène»[25].

5.2.2.3 Animations

La fonction symbolique de la musique traditionnelle est une autre composante de la diversification du genre musical résultant de sa prise en charge par les organisations. En associant la musique traditionnelle à des fêtes coutumières bien précises dans le temps, les organisations l'ont transformée en musique d'animation chargée de valeurs très représentatives pour l'imaginaire collectif, et de ce fait ont attribué au musicien un rôle d'animateur public. Ainsi, durant le temps des fêtes (Noël et jour de l'An), il était habituel de voir un violoneux ou accordéoniste et un guitariste accompagner le Père-Noël dans ses déplacements dans les institutions et associations de la ville et de la région: «On était 2 musiciens: guitare et accordéon, et pendant le temps des fêtes, on allait (avec le Père Noël) dans des communautés, on apportait des cadeaux aux enfants dans les orphelinats»[26]. Avec la renaissance du carnaval en 1954, l'usage symbolique de la musique traditionnelle s'est accentué davantage. De fait, les

---

[24]*Idem.*

[25]Coll. Yves Le Guével, inf. n° 7.

[26]AFUL, coll. VQ, inf. n° 1, bobine 8045.

musiciens animateurs se sont vus alors affublés pour l'occasion -ce qui est devenu une coutume qui est toujours d'actualité de nos jours- de vêtements ou pièces de vêtements emblématiques. La chemise «carreautée», la ceinture fléchée, voire la tuque à pompon, sont devenues des pièces essentielles allant de paire avec le répertoire des musiciens au moment de leurs performances. L'animation à ce niveau pouvait revêtir plusieurs visages. D'une part, les musiciens étaient invités à se produire lors des réceptions officielles: «J'ai joué pour le carnaval depuis le début. Au grand souper canadien du Château Frontenac, pendant 18 ans. Après ça, ils ont transporté ça au centre des Congrès, mais y'avait pas d'ambiance»[27]. D'autre part, pendant la durée du carnaval, il leur revenait d'accompagner le bonhomme carnaval un peu partout en ville et d'animer certaines places publiques. Pendant dix années, l'inf.1 a ainsi rempli ce rôle en compagnie du violoneux Jos Bouchard:

> «C'est avec lui que je faisais le Carnaval de Québec. Je l'ai fait pendant 10 ans de temps, le Carnaval... du premier à aller 10 ans de file, là. (...) Et puis on allait jouer à la gare du Palais, à l'arrivée des trains (...) Là, on jouait là. Puis quand les trains arrivaient, là le bonhomme Carnaval était devant nous-autres, et puis là le monde débarquait du train, et puis nous-autres, Jos Bouchard, on jouait des reels. On était 2 guitaristes, là (...) Et quand on jouait à l'arrivée des trains, le monde de Montréal arrivait là, ils entendaient la musique en rentrant à la gare, cela faisait une ambiance tellement forte qu'il y avait du monde qui pleurait... tellement ils étaient heureux de l'ambiance qu'il y avait là, pendant les premiers carnavals. (...) Il y avait des activités partout dans les rues. Après cela, on pouvait aller jouer une heure dans une épicerie, et après ça, on allait jouer à la gare des autobus. On arrivait là à 5 h l'après-midi. Et puis là, on était pas attendu, nous-autres, là! On arrivait là avec nos instruments, on "dépaque" la guitare, Jos sortait son violon, au milieu du monde, et on commençait à jouer. (...) Les gens aimaient ça. Ils se ramassaient autour de nous-autres et ils nous écoutaient (...) Après-ça, on allait jouer dans des gros restaurants sur la rue Saint-Jean, et on passait encore une heure là: c'était de même»[28].

---

[27]AFUL, coll. VQ, inf. n° 7, bobine 7728.

[28]*Idem.*

5.2.2.4 La performance médiatique

Pendant les trente années qui nous concernent, la performance médiatique es représentée principalement par la participation régulière des musiciens aux émission de radio à Québec. Nous l'avons déjà longuement étudié dans le premier chapitre d cette étude avec la musique de folklore à la radio, entre autres avec l'émission phar des Montagnards Laurentiens. Cinq de nos informateurs (inf.1, inf.2, inf.4. inf.5, inf.6 ont d'ailleurs participé de manière régulière à ce programme. Autre lieu, la télévision qui a fait son apparition en 1954 à Québec, a également symbolisé la performanc médiatique des musiciens traditionnels. Dans les premières années de son existence la station Canal 4 a ainsi présenté régulièrement un programme consacré à la musiqu de folklore mettant en vedette le joueur de violon Jacques Auger et son orchestre don ont fait partie l'inf.1 et l'inf.5: «39 émissions pendant 2 ans de temps, alors on est devenu assez populaire»[29]. Un peu plus tard, les téléspectateurs de la ville et de la régior pourront voir le célèbre violoneux de Sherbrooke Ti-Blanc Richard. Les musiciens d l'orchestre qui l'accompagnaient étaient de Québec. Pour l'inf.1, qui était au nombre d ces musiciens, le programme de Ti-Blanc Richard représentera d'ailleur l'aboutissement d'une carrière musicale particulièrement riche:

> «Là, cela a été mon dernier engagement à la télé, avec Ti-Blanc Richard. Là, j'ai rencontré Bobby Hachey et d'autres artistes de Montréal. Ti-Blanc Richard venait à Québec faire son programme, et il remontait à Sherbrooke après. Là, on était des musiciens de Québec. C'était Jean-Yves Hamel qui était au piano, Maurice Bélanger à l'accordéon, moi à la contrebasse, et je pense qu'il y avait un guitariste, aussi... Rosaire Laplante, je pense... et un drummer»[30].

---

[29]AFUL, coll. VQ, inf. n° 1, bobine 8046.

[30]*Idem.*

Pour les musiciens traditionnels, pouvoir jouer à la radio ou à la télévisio représentait le couronnement de leur cheminement musical. Le musicien médiatiqu était de fait quasiment idolâtré par ses pairs amateurs dont il frappait l'imaginaire. symbolisait le sommet de la hiérarchie des musiciens: «Le poste CHRC invitait les gen quelquefois à aller visiter le poste. Il fallait des laisser-passer. (...) J'étais fou de ça Rencontrer ces gars-là, c'était tous des idoles, des dieux pour moi!»[31]. A l'image de ce informateur qui rejoindra par la suite la formation des *Montagnards Laurentiens*, don il est question dans ce dernier témoignage, le musicien accédant à la scène médiatiqu en retirait un prestige social évident: «Jouer à la radio, c'était énorme! Quelque chose Un prestige spécial. On avait la chance de se faire entendre dans toute la ville et même ailleurs»[32]. La performance médiatique élevait le musicien traditionnel au rang de sta circulant dans le réseau fermé des vedettes du spectacle. Ce statut lui permettait ains de côtoyer des artistes de tous genres et de tous horizons: «J'ai rencontré beaucoup d vedettes, en même temps, qui ne passaient pas à notre émission, mais après nous comme Bourvil quand il était venu»[33].

Evidemment, le fait de jouer à la radio ou à la télévision avait d'heureuse répercussions pour le musicien. Tout d'abord, les médias lui permettaient d'atteindr une cote de popularité plus grande encore que celle des musiciens performant dans le seuls concours ou spectacles; popularité qui pouvait même parfois le surprendre et qu dépassait largement le cadre du milieu urbain: «Je me dis: "Me voilà rendu à 50 mille de chez nous, et le monde me connaît!" Cela m'avait fait drôle, parce que moi, j'étai toujours en ville»[34]. D'autre part, grâce à la performance médiatique, le musicien étai sûr d'obtenir les faveurs d'un futur organisateur de veillée ou de spectacle:

---

[31]AFUL, coll. VQ, inf. n° 6, bobine 7556.

[32]*Idem*.

[33]AFUL, coll. VQ, inf. n° 1, bobine 8044.

[34]*Idem*.

> «...le téléphone sonnait: "Etes-vous engagé tel soir?" On a pris beaucoup d'engagements par rapport à ce programme-là. Cela nous a donné une certaine expérience d'engagements. Et j'ai commencé à être chef d'orchestre. On s'adressait à moi pour ces engagements-là. C'étaient des engagements pour différentes occasions: clubs sociaux, mariages, enterrements de vie de jeunesse, toutes sortes d'occasions pour faire des soirées de danses»[35].

Comme il ressort de ce témoignage, bien qu'élevé au rang d'expert par les médias, le musicien traditionnel des années 1930 à 1960 a su retourner à la source de son engagement social. En circulant de la scène médiatique à la scène de plancher de bois franc des maisons privées, il a su préserver son rôle essentiel de porteur de traditions au service de la collectivité.

---

[35]AFUL, coll. VQ, inf. n° 6, bobine 7556.

CONCLUSION

Privilégiant une approche ethnologique, nous avons démontré qu'il était possible d'étudier une forme de patrimoine immatériel tel que la musique traditionnelle instrumentale sans faire appel pour cela à la science de la musicologie. Nous ne serions pas arrivé à nos fins sans orienter notre étude sur les premiers acteurs de cette pratique que sont les musiciens porteurs de tradition. Pour y arriver, le modèle d'analyse que nous avons élaboré en nous inspirant de la psychologie développementale nous a permis de mieux situer et expliciter les comportements du musicien traditionnel tout au long d'un cheminement musical immergé dans un contexte moderne et urbain. Car avant tout, cette étude de la musique traditionnelle instrumentale canadienne française à Québec dans la période des années 1930 à 1960 nous a permis de mesurer le comportement d'une pratique dite traditionnelle et de ses acteurs dans un double contexte de modernisation et d'urbanisation propre aux transformations culturelles.

Les concepts de modernisation et d'urbanisation ont été représentés ici principalement par le réseau médiatique en place et sa technologie dont la radio a été le principal porte-drapeau. Le développement à grande échelle de ce réseau, organisation typique structurant l'univers urbain moderne, a instauré un véritable contexte culturel propre au changement. Nous l'avons vu dans le premier chapitre, une véritable culture musicale éclatée s'est diffusée par la voie des ondes avec la prolifération des musiques populaires nord-américaines, sud-américaines et françaises. Dans cet environnement musical multiculturel, ce marché populaire des musiques, la musique traditionnelle a malgré tout occupé une place non négligeable. En offrant des programmes tel que Les Montagnards Laurentiens qui a marqué son époque et dont la popularité s'est mesurée autant par la durée que par l'engouement qu'il a suscité auprès des auditeurs, les radio-diffuseurs ont répondu aux attentes d'un auditoire urbain encore bien immergé dans la culture musicale traditionnelle. La radio aura ainsi servi la cause de la musique traditionnelle.

Loin de provoquer la rupture de cette pratique musicale, le double phénomène de modernisation et d'urbanisation ont été des facteurs qui ont permis sa continuité tout en redéfinissant son essence même, c'est-à-dire sa forme et sa fonction originelles. Conséquence directe de l'influence plurielle de la modernisation et de l'urbanisation, cette re-définition a consolidé cette tradition musicale et ses porteurs sans pour autant la dénaturer. Cette re-définition s'est orientée autour de deux grands concepts qui se sont dessinés tout au long des chapitres de notre étude sous différents aspects: la transfiguration et la diversification.

La transfiguration de la tradition musicale a été considérée sous différents aspects dans le deuxième chapitre avec notamment l'étude des instruments, dans le troisième chapitre avec l'étude de l'acquisition du savoir-faire des musiciens, ainsi que dans le quatrième chapitre avec l'étude de l'acquisition du savoir et des formes de ce savoir, c'est-à-dire le répertoire. La diversification de la tradition musicale est un concept qui s'est également manifesté de manières différentes dans le quatrième chapitre, avec à nouveau l'étude des genres et formes du répertoire, et dans le cinquième chapitre avec l'étude des contextes de performances. Dans le premier chapitre, nous avions, par ailleurs, déjà esquissé ce concept en retraçant la présence de la musique de folklore à la radio.

La transfiguration de la tradition musicale

La transfiguration, dont nous avons pré-défini le concept dans l'introduction de cette étude, est directement reliée au concept d'emprunt ou transfert culturel qui, appliqué au monde de la musique, signifie par exemple l'emprunt de traits musicaux à une culture musicale extérieure -ce que Kartomi désigne comme étant *the transfer of discrete musical traits*[1]. Ces emprunts à une culture ou plusieurs cultures extérieures ne bouleversent pas les normes de la culture emprunteuse. «But the transfer of single

[1]Margaret J. Kartomi, «The processes and results of musical culture contact.», p. 236.

elements does not by itself cause major evolutionary or revolutionary change. Transfers are not necessarily accompanied by significant or large-scale changes of musical taste, attitudes, or concepts»[2]. Ces emprunts, au contraire, revitalisent, renforcent la culture musicale du groupe récepteur.

Dans le deuxième chapitre, l'étude des instruments a fait ressortir un exemple d'emprunt culturel. Nous l'avons vu, l'instrumentation de l'orchestre a incorporé de nouveaux instruments. La guitare et la contrebasse, instruments alors non-traditionnels, se sont insérés progressivement au sein de la tradition musicale instrumentale jusque-là représentée par les instruments symboliques que sont le violon et l'accordéon. De par leur fonction première, l'accompagnement harmonique, ces instruments se sont révélés comme compatibles avec les deux autres instruments à fonction mélodique. La contrebasse et la guitare n'ont pas dénaturé le son de la musique traditionnelle, mais lui ont apporté une touche esthétique qui a renforcé ce que l'on appelle couramment, dans le milieu des musiciens québécois, le *swing* de cette musique. Par contre, comme nous l'avons noté, ces instruments modernes ont connu une phase d'adaptation relativement difficile qui ne se serait pas réalisée -nous l'avons avancé sous forme d'hypothèse- sans l'approbation du groupe ancré dans la tradition musicale; approbation synonyme par ailleurs d'une évolution de l'esthétique musicale du groupe provoqué par la radio avec notamment l'exemple des Montagnards Laurentiens. Ainsi le groupe joue-t-il un rôle important dans le processus de transferts culturels. L'adoption d'élément(s) culturel(s) extérieur(s) à sa propre culture n'est pas matière à l'individualité, mais à la collectivité.

L'étude des formes musicales du répertoire, dans le quatrième chapitre, a fait ressortir un autre exemple d'emprunt culturel. Malgré le climat d'acculturation musicale provoquée par la diffusion radiophonique de la culture musicale de masse, la musique traditionnelle instrumentale a conservé ses formes musicales originales. L'hypothétique

---

[2]*Idem.*

syncrétisme musical, résultant de la combinaison des formes musicales des différentes musiques populaires et de la musique traditionnelle n'a finalement pas vu le jour. Le reel et le six-huit ont continué d'être les formes principalement utilisées par les musiciens. Par contre, ces derniers ne sont pas restés insensibles à l'apport musical radiophonique. Ainsi sous l'impulsion créative de certains musiciens, de nouveaux airs sont apparus dans le répertoire, directement inspirés par les formes des diverses musiques populaires. L'exemple du fameux thème des Montagnards Laurentiens en est une parfaite illustration. L'air de ce thème et sa ligne mélodique ont été empruntés à la chanson populaire country américaine «You are my Sunshine».

Comme nous l'avons noté plus haut, la transfiguration s'est manifesté sous différents aspects au sein de cette étude. Les deux exemples d'emprunts culturels précédents constituent l'un d'eux. Cet aspect, nous venons de le voir, est intimement lié au concept de Kartomi, en ce sens qu'il touche directement à la nature même de la musique, sa substance. Cependant, la tradition musicale instrumentale, comme toutes les traditions musicales, est avant tout la symbiose de deux éléments qui vont de paire: la musique en tant qu'entité abstraite et le musicien qui la concrétise. Ainsi distinguons-nous un autre aspect de la transfiguration en rapport direct avec le musicien. Ce dernier aspect se mesure dans le comportement, les façons de faire et d'agir qui font que le musicien peut être qualifié de porteur de tradition. L'étude de l'acquisition du savoir-faire du musicien, dans le troisième chapitre, ainsi que celle des stratégies utilisées par le musicien pour acquérir et développer son répertoire, dans le quatrième chapitre, nous a ainsi permis de mesurer cet aspect.

Après avoir souligné l'importance du référent identitaire, que nous pouvons identifier comme étant le schème transcendantal qui va conduire l'individu à devenir musicien, l'étude de la structure d'apprentissage du musicien traditionnel a fait ressortir que l'acquisition du savoir-faire se réalisait suivant un processus de communication multiple mettant en oeuvre quatre formes de communication en interaction: visuelle,

gestuelle, orale et aurale. En prenant pour support la dichotomie société traditionnelle/société moderne, nous avons pu mesurer le rôle capital de l'auralité dans ce processus, et son caractère multidimensionnel dans un contexte moderne. Là où, dans un contexte culturel traditionnel, la communication aurale prenait son essence dans la performance du musicien réalisée dans l'immédiateté, elle est devenue indirecte et médiatique dans un contexte moderne. Avec la radio et le disque, symbolisant la communication aurale médiatique, les musiciens traditionnels ont trouvé de nouveaux outils d'apprentissage. Ces outils, produits directs de la technologie moderne, ont d'ailleurs permis à certains musiciens de développer leur créativité et de suivre un trajet individuel au stade de l'apprentissage. Leur importance s'est fait sentir encore davantage lorsque nous avons abordé l'étude de l'acquisition du savoir des musiciens. Il s'est révélé en effet que la forme de transmission médiatisée du répertoire a progressivement supplanté la forme de transmission directe. En faisant usage des nouveaux outils médiatiques, le musicien traditionnel a démontré ainsi sa faculté à développer de nouvelles stratégies d'apprentissage adaptées au contexte de modernisation. Vu sous cet angle, le rapprochement avec les formes d'emprunts culturels illustrés précédemment devient explicite. Nous pouvons considérer les nouveaux outils d'apprentissage comme étant ni plus ni moins qu'une forme dérivée d'emprunt que nous pourrions qualifier de «culturo-technologique». Car la technologie n'est-elle pas en définitive une forme concrète d'expression de la culture? Dans ce cas s'explicite alors le deuxième aspect de la transfiguration de la tradition musicale.

La diversification de la tradition musicale

La diversification est un autre concept majeur que notre étude a fait ressortir. De la même manière que nous avons extrapolé le concept du *transfer of discrete musical traits* de Kartomi, nous faisons un usage plus général de ce concept, par ailleurs déjà défini par l'ethnomusicologue Bruno Nettl comme étant l'une des réponses possibles

d'une culture musicale non-occidentale face au changement que peut entraîner l'intrusion d'une culture musicale occidentale dans un contexte de modernisation:

> «Diversification, on the other hand, is the combination into one performance context of musics from the gamut of a non-Western repertory, a combination that could not have been made in earlier times -dances from a variety of tribal ceremonies in the repertory of a national African ballet company, for example, or songs from tribal, folk and classic sources on the soundtrack of a single Indian or Iranian film ("Streets"; "Pop").»[3].

Si cette définition a le mérite d'être claire, elle n'en est pas moins très restrictive. De fait, si un des effets de la modernisation est de favoriser le contact entre différentes cultures, ce dernier ne se limite pas au simple contact dichotomique occidental/non-occidental. Les différentes cultures musicales observées dans l'étude présente sont toutes des cultures musicales occidentales, et la problématique de départ était bien d'analyser le comportement d'une pratique musicale traditionnelle mise en confrontation avec des pratiques musicales issues de la modernisation. Aussi, nous nous devons de prendre quelque distance par rapport à la définition de Nettl pour davantage la généraliser, ce faisant en nous basant simplement sur le sens étymologique du mot diversification qui est en fait l'action de diversifier, de varier, de donner plusieurs aspects à une chose.

Prise dans ce sens, la diversification de la tradition musicale instrumentale canadienne-française à Québec dans les années 1930-1969, s'est exprimée de deux manières. D'une part, par le comportement des musiciens et d'autre part par le caractère multifonctionnel que la musique a revêtu sous l'influence des organisations urbaines. Nous avons fait ressortir le premier point en étudiant, dans le quatrième chapitre, les genres et formes du répertoire des musiciens. Nous l'avons vu, le répertoire général de

---

[3]Bruno Nettl, *The Western Impact on World Music*, p. 26.

ces musiciens s'est diversifié en incorporant des pièces des différents répertoires populaires diffusés par les ondes radiophoniques. Il faut comprendre cette diversification du répertoire comme étant l'ajustement du musicien aux nouvelles normes esthétiques musicales des différents groupes sociaux. Dans les veillées ou les salles publiques, la musique des danses populaires, était aussi appréciée que la musique des danses traditionnelles.

Le deuxième aspect de la diversification de la musique est apparu dans le cinquième chapitre. L'étude des contextes de performance des musiciens a mis à jour un phénomène important. Sous l'emprise des organisations, la musique traditionnelle s'est vu attribuée de nouvelles fonctions, que nous retrouvons d'ailleurs aujourd'hui. La fonction pragmatique -l'accompagnement de la danse- de cette musique a subsisté dans les veillées privées et soirées publiques de danses collectives. Par contre, la fonction esthétique et la fonction symbolique de la musique traditionnelle sont apparues. Avec les concours et spectacles, la musique traditionnelle s'est raffinée pour devenir une musique à écouter. Certaines pièces du répertoire traditionnel sont devenues, en l'occurrence, des pièces réservées à la mise en valeur de la virtuosité du musicien artiste. L'insertion des musiciens traditionnels dans l'industrie du spectacle a par ailleurs entraîné un phénomène intéressant. Conséquence des tournées de spectacles, la musique traditionnelle urbaine est allée à la rencontre du monde rural. Il serait d'ailleurs intéressant d'étudier à quel point l'influence des musiciens traditionnels urbains s'est fait ressentir sur les musiciens du monde rural. Enfin, la fonction symbolique de la musique traditionnelle s'est exprimée par le fait que les organisations ont transformé cette dernière en une musique d'animation publique en l'associant à des fêtes coutumières importantes aux yeux de l'ensemble des groupes sociaux québécois. Nantie de cette fonction symbolique, la musique traditionnelle est ainsi devenue un objet aussi représentatif de l'identité culturelle québécoise que peuvent l'être des signes emblématiques tels que la ceinture fléchée ou la chemise «carreautée» dont on a d'ailleurs affublé le musicien animateur. Mais en fait, n'est-ce pas faire injure à une

tradition musicale instrumentale qui a su se re-créer, se revitaliser, et qui est aujourd'hui aussi vigoureuse que jadis, que de l'associer à de tels signes emblématiques «dits» traditionnels?

ANNEXE A

PLAN D'ENQUETE: ARTS TRADITIONNELS URBAINS

A: INFORMOGRAPHIE

1. L'informateur et sa famille.

    Renseignements biographiques.
    Atmosphère familiale.
    Déplacements.
        (Arrivée à Québec).
    Paroisse/quartier/rue/numéro civique.
    Déplacements dans la ville.
    Distinction haute-ville/basse-ville.
    Perception du quartier.

2. Maison 1.

    Activités.
        Loisirs.
        Veillées.
        Fêtes.
        Performances (musique/chant/contes...)

3. Education.

    ÉCOLE.
    Type d'école. (privée, publique, mixte, externat, pensionnat, séminaire, collège, couvent, école tehcnique...)
    Localisation. Description.
    Niveau scolaire.
    Enseignants.
        Relations avec les enseignants.
    Ecoliers/étudiants.
        Relations avec les autres étudiants.
    Activités para-scolaires.
    Associations scolaires.
        Loisirs
        Spectacles à l'école.
        Performances.
        Sports.
        Autres

4. Association

    Religion.
    Eglise.
    Loisirs.
    Culture.
    Sport.
    Social.

Jeunes.

Lieux de rencontre.
- Formel/informel.
- Salle paroissiale/de quilles/de billard.
- Parc.
- Terrain de jeu.
- Activités.

5. Production.

TRAVAIL

Choix, motifs du choix.
Type, formation acquise.
Entrée dans le monde du travail (Circonstances, réseau, âge, fonctions).
Apprentissage
Employeur.
Tâches. (officielles/officieuses).
Conditions de travail (Horaire/costume/vacances et congés...)
Salaires.
Cessation de travail (Raisons/motifs).

5. Maison 2.

VIE FAMILIALE

Fréquentations.
- Lieux de rencontre
- Activités.

Mariage.
- Année.
- (Nom de jeune fille de l'épouse).

Famille/enfants/accouchements.
Education des enfants.
Relations parents/enfants.

6. Contact avec la tradition durant l'enfance, en ville.

Activités familiales.
- Loisirs.
- Fêtes.
- Veillées.

(Se divertir en ville).

Spectacles en ville.
- Types d'activités. (Salles/lieux/artistes/répertoire)
  - Théatre.
  - Cabarets.
  - Boîte à chansons.
  - Cinéma.
  - Salle de danse. (types de danses...)
  - Radio.

Télévision.
Spectacles sportifs.

Fêtes.

B: PERFORMANT : APPRENTISSAGE MUSICAL

1. Ses débuts de musicien.
    1.1 âge.
2. Relations famille–musique.
3. Raisons du choix de l'instrument.
4. Circonstances d'apprentissage de la musique.
    4.1. lieux.
    4.2. dates. jours. heures. temps de pratique.
5. Ses maîtres, ses guides qui lui enseignait la musique?
6. La musique traditionnelle médiatique
    6.1. à la radio?
    – noms des émissions.
    – noms des animateurs.
    – contenu des émissions.
    – jours, heures d'écoutes.
    – dates.
    6.2. à la télé?
    – noms des émissions.
    – noms des animateurs.
    – jours, heures d'écoutes.
    – contenu des émissions.
    – dates.
7. Les disques.
    7.1. les disques populaires.
    – citer les différentes périodes.
8. Les cassettes.
9. Livres de musique (partitions).
    9.1. lieux d'achat.
    9.2. coût.
10. Son premier instrument?
    10.1. date d'acquisition.
    10.2. la marque. le genre.
    10.3. le coût à l'époque d'acquisition.
    10.4. Ses rapports avec l'instrument.
11. Y avait-il un nom spécial pour ce type d'instrument, dans la région?

12. Autres instruments acquis.
    – (si oui)
    12.1. Quelles sortes?
    12.2. Pourquoi telle ou telle sorte?
    12.3. influence sur son répertoire?

C: PERFORMANCE

1. Contexte des performances.
2. Performance, niveau domestique (chez lui).
    - 2.1. Circonstances.
    - 2.2. Son public.
3. Performance, niveau artisanal (veillées, fêtes)
    - 3.1. Les occasions.
    - 3.2. Les demandes.
    - 3.3. Le public.
    - 3.4. Les lieux de performances.
    - 3.5. Les types de performances.
    - 3.5. La rémunération?
    - 3.6. Souvenir de la première performance (sentiments...)
    - 3.7. Le sens de la performance, à ses yeux.
    - 3.8. Influence du public sur la performance?
    - 3.9. La veillée: description (organisation, horaires...)
    - 3.10. Autres performants.
4. Performance, niveau industriel (disques, spectacles).
    - 4.1. Circonstances.
    - 4.2. Genre de musique enregistrée.
    - 4.3. Rémunération.
    - 4.4. Souvenir de la première performance (sentiments...)
5. Les spectacles à Québec.
    - 5.1. Musique traditionnelle et populaire.
    - (Lieux, temps dans l'année, époques...)
        - Cabarets.
        - Boîtes à chansons.
        - Artistes.
    - 5.2. Danse traditionnelle et populaire.
    - – Lieux, temps dans l'année, époques...
6. Le rôle et le sens de la musique pour lui.
7. Les faits marquants de sa vie de musicien.
8. Les musiciens et autres performants marquants.
    - – Époques.

D: LE REPERTOIRE

1. Genre de musique jouée.
    1.1. Types d'airs ou de danses.
    2.1. Ses préférences.
2. Airs ou danses spécifiques à Québec.
    2.1. Noms.
3. Comment avez-vous appris les airs?
    3.1. Comment faites-vous pour les retenir?
4. Les musiciens qui l'ont influencé.
    4.1. Qui? Quand? Comment? Où?
    4.2. Pourquoi?
    4.3. Ont-ils un style particulier?
5. Est-ce qu'il y a un ou des styles particuliers dans la région?
    5.1. Les quels?
    5.2. Le quel préférez-vous?
    5.1. Avez-vous votre propre style, votre propre technique de jeu?
6. Avez-vous composez des airs?
    6.1. Combien?
    6.2. Quel genre?
7. Avez-vous enregistrer votre musique?

E: TRANSMISSION DU SAVOIR

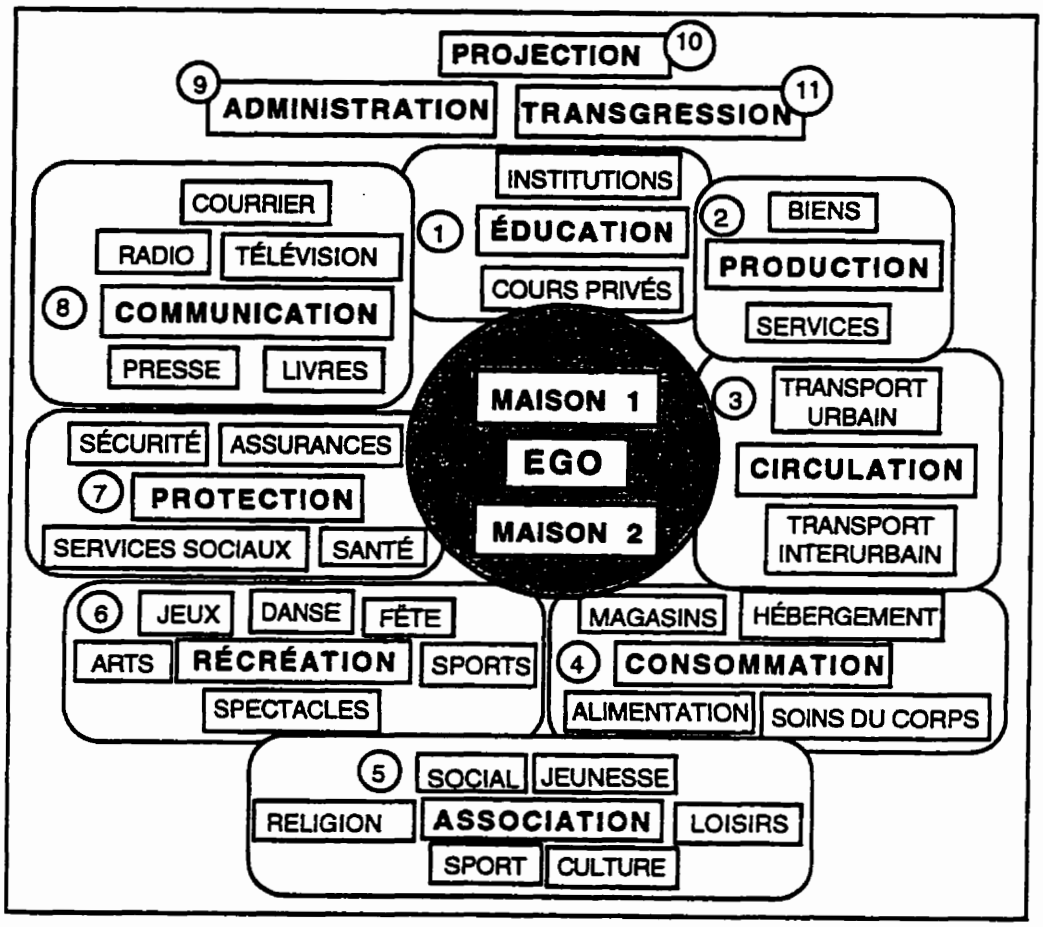
1. Apprenez-vous ou avez-vous appris à d'autres personnes à jouer de la musique?
    1.1. Comment cela se passe-t-il?
2. Comment trouvez-vous les jeunes joueurs actuels?
    2.1. Y a t-il des différences de style avec les anciens.
3. Est-ce que le répertoire a changé?

F: COMMUNIQUER A QUEBEC

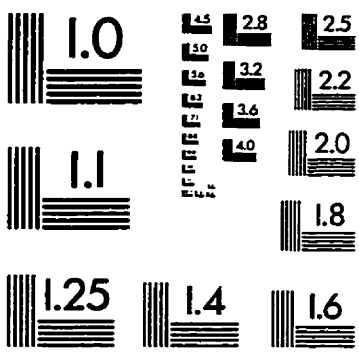
Journaux et revues/photos/articles de journaux...

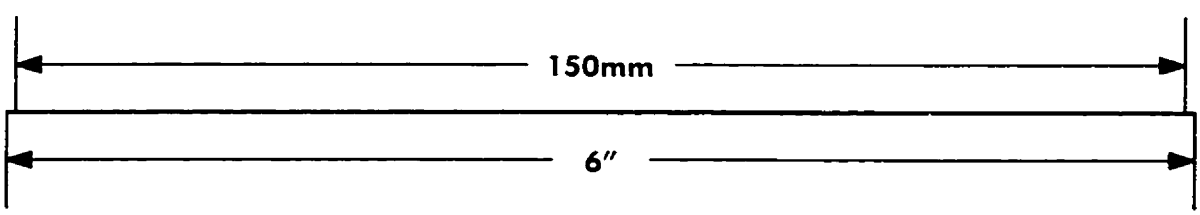
ANNEXE B

Les fonctions urbaines[1]



[1]Jean Du Berger, «Pratiques culturelles et fonctions urbaines» p. 34.





APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved