

Université de Montréal

Une étude comparative des danses traditionnelles et de leur musique d'accompagnement  
entre les cultures gaëllles (écossaise et irlandaise) et québécoise

par  
Isabelle Hotte

Département d'anthropologie  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de M.âtre ès Sciences  
en anthropologie

Décembre, 2006

©, Isabelle Hotte, 2006



GN

H

USY

2007

V.003

## **AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## **NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Une étude comparative des danses traditionnelles et de leur musique d'accompagnement  
entre les cultures gaëllles (écossaise et irlandaise) et québécoise

présenté par  
Isabelle Hotte

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Roland Viau  
président-rapporteur

Jean-Claude Muller  
directeur de recherche

John Leavitt  
membre du jury

## RÉSUMÉ

C'est après maintes lectures et observations dans des milieux culturels au Québec que j'ai constaté des lacunes de connaissances et de diffusion concernant les traditions québécoises et leur provenance. Pourtant, les gens impliqués dans ces milieux sont parfois conscients d'échanges passés s'étant produit au Québec. L'information sérieuse ou scientifique est plus rare ou superficielle. Elle m'apparaît toutefois comme essentielle autant pour l'approfondissement des connaissances historiques et anthropologiques de nos propres traditions, leurs influences et leur construction, que d'un point de vue identitaire.

La méthodologie choisie avait plusieurs objectifs; un survol des connaissances disponibles, plusieurs observations participantes pour commenter les renseignements recueillis me permettant de faire hypothèses, déductions et conclusions concernant l'influence des traditions dansantes et musicales écossaises et irlandaises sur celles québécoises.

Ces influences furent avérées dans les traditions québécoises tant en danse qu'en musique, dans la technique comme le répertoire.

**Mots clés :** Tradition, identité, influences interculturelles, mode de transmission.

## SUMMARY

It is after many readings and observations in cultural activities in Quebec that I noted gaps of knowledge and diffusion concerning the Québécois traditions and their sources. However, the people implied in these activities are sometimes conscious of exchange being produced in Quebec. Serious or scientific information is rarer or superficial. It seems to me essential for the deepening of historical and anthropological knowledge of our own traditions, its influences and its construction and an identity point of view.

Selected methodology had several objectives; an overflight of knowledge available, several participating observations to comment on the information collected allowing me to make assumptions, deductions and conclusions relating to the influence of the Scottish and Irish Québécois dancing and musical traditions.

These influences were proven in the Quebecers traditions as well in dance as in music, in the technique like the repertory.

**Key words:** Tradition, identity, intercultural influences, mode of transmission.

## TABLE DES MATIÈRES

### LISTE DES SIGLES

vi

---

<b>❖ INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
• Sujet du mémoire	2
• Problématique et hypothèse	3
• Limites du sujet et de la problématique	3
• Questions corollaires	3
• Stratégies de recherche	4
• Mode d'analyse des données	6
• Degré de faisabilité	8
• Division du mémoire	8
 <b>❖ CHAPITRE 1 : CONCEPTS ET TERMINOLOGIES</b>	 <b>10</b>
• Concepts généraux	10
• Terminologie liée à la musique	13
○ Les catégories de pièces musicales	14
○ Ornementations	17
• Terminologie liée à la danse	18
○ Formations	18
○ Progression	19
○ Pas de base	19
○ Figures	21
○ Catégories de danses	21
○ Respect des temps musicaux	25
 <b>❖ CHAPITRE 2 : LA MUSIQUE TRADITIONNELLE</b>	 <b>27</b>
• Musique traditionnelle écossaise	29
○ Caractéristiques spécifiques	29
○ Instruments	30
○ Catégories musicales	30
○ Schéma mélodique des pièces	31
○ Ornementations	31
○ Styles régionaux	32
○ Place de la musique dans la vie traditionnelle	32
○ Technologie, déclin et revivalisme	33
• Musique traditionnelle irlandaise	34
○ Caractéristiques spécifiques	34
○ Instruments	35
○ Catégories musicales	35
○ Schéma mélodique des pièces	36

○ Ornementations	36
○ Styles régionaux	37
○ Place de la musique dans la vie traditionnelle	37
○ Technologie, déclin et revivalisme	38
• Musique traditionnelle québécoise	39
○ Caractéristiques spécifiques	39
○ Instruments	40
○ Catégories musicales	44
○ Schéma mélodique des pièces	46
○ Ornementations	46
○ Styles régionaux	46
○ Place de la musique dans la vie traditionnelle	48
○ Technologie, déclin et revivalisme	49
• Comparaison des musiques traditionnelles gaëllles et québécoise	50
○ Caractéristiques spécifiques	50
○ Instruments	52
○ Catégories musicales	52
○ Schéma mélodique des pièces	54
○ Ornementations	54
○ Styles régionaux	55
○ Place de la musique dans la vie traditionnelle	55
○ Technologie, déclin et revivalisme	56
❖ <b>CHAPITRE 3 : LA DANSE TRADITIONNELLE</b>	<b>58</b>
• Danse traditionnelle écossaise	58
○ Catégories de danses et caractéristiques techniques ou chorégraphiques	59
▪ Reels	59
▪ Strathspeys	61
▪ Contredanses anglaises ou <i>Country dances</i>	61
▪ <i>Ceilidh dances</i> versus <i>Scottish country dances</i>	64
○ Respect des temps musicaux	65
○ Importance de la technique ou de la performance	66
○ Place des maîtres à danser	66
○ Place de la danse dans la vie traditionnelle	67
○ Technologie, déclin et revivalisme	69
• Danse traditionnelle irlandaise	71
○ Catégories de danses et caractéristiques techniques ou chorégraphiques	72
▪ Reels	72
▪ Contredanses anglaises ou <i>country dances</i>	73
▪ Quadrilles	73
▪ <i>Ceilidh dances</i>	75
○ Respect des temps musicaux	75
○ Importance de la technique ou de la performance	76
○ Place des maîtres à danser	76

○ Place de la danse dans la vie traditionnelle	77
○ Technologie, déclin et revivalisme	78
• Danse traditionnelle québécoise	80
○ Catégories de danses et caractéristiques techniques ou chorégraphiques	81
▪ Reels	81
▪ Contredanses anglaises ou <i>country dances</i>	82
▪ Contredanses françaises ou cotillons	84
▪ Quadrilles	85
▪ Sets carrés, callés ou américains	86
○ Respect des temps musicaux	88
○ Importance de la technique ou de la performance	89
○ Place des maîtres à danser	89
○ Place de la danse dans la vie traditionnelle	90
○ Technologie, déclin et revivalisme	92
• Comparaison des danses traditionnelles gaëllles et québécoise	94
○ Catégories de danses et caractéristiques techniques ou chorégraphiques	94
▪ Reels	94
▪ Strathspeys	95
▪ Contredanses anglaises ou <i>country dances</i>	95
▪ Contredanses françaises ou cotillons	97
▪ Quadrilles	97
▪ Sets carrés, callés ou américains	98
○ Respect des temps musicaux	98
○ Importance de la technique ou de la performance	100
○ Place des maîtres à danser	101
○ Place de la danse dans la vie traditionnelle	102
○ Technologie, déclin et revivalisme	103
❖ CONCLUSION	106
<hr/>	
BIBLIOGRAPHIE	116

## **LISTE DES SIGLES**

AQLF : Association québécoise des loisirs folkloriques

RSCDS : Royal Scottish Country Dance Society

SPDTQ : Société pour la promotion de la danse traditionnelle québécoise

## INTRODUCTION

Force est de constater que certaines parties de l'histoire du Québec semblent parfois méconnues, voire même ignorées ou carrément passées sous silence. Ainsi, certains sujets n'ont fait l'objet que d'études partielles et d'autres, plus populistes n'ont sans doute pas été jugés dignes d'être documentés et investigués. S'il est indéniable qu'une société est modelée par ses fortes personnalités et ses grands moments politico-historiques, il n'en demeure pas moins que d'autres facteurs socio-culturels peuvent l'influencer. La façon de penser, de vivre et d'agir des gens ordinaires constituent des éléments qui font partie de l'histoire et mériteraient d'être enseignées dans les écoles, autant au niveau primaire qu'universitaire. Ce sont des sujets intéressants et importants dans l'histoire d'une nation et de son identité. Ils concernent et intéressent, ou le devraient, non seulement la majorité de la population mais aussi la classe dite des érudits : chercheurs, professeurs, enseignants, etc. Pourtant, les recherches et connaissances actuelles nous semblent pas encore suffisantes pour bien comprendre les traditions et le folklore au Québec. L'Université Laval de Québec est sûrement la mieux pourvue en ce domaine.

Ce constat est encore plus flagrant lorsqu'on tente de se pencher sur la venue de milliers d'Irlandais et d'Écossais au Canada pour mieux comprendre leur implication dans la construction du pays et leur influence sur l'identité et la culture tant canadienne que québécoise. Encore une fois, bien que des recherches et écrits aient été faits sur le sujet, il nous apparaissent trop peu nombreux et ne couvrant pas tous les domaines, tels que par exemple, des histoires de cas ou des études approfondies sur les conséquences de leur venue sur les traditions québécoises et ce qu'il en reste aujourd'hui dans notre société.

Mes précédentes recherches m'avaient permis d'envisager l'hypothèse que l'identité, la culture et les traditions québécoises avaient, par moment, une saveur celtique, voire même gaélique. Après avoir assisté à des spectacles, des ateliers et des soirées de danses consacrées aux cultures irlandaise, écossaise et québécoise, ces influences me paraissaient encore plus évidentes. Pourtant, il n'en avait jamais été fait mention lors des cours de danse (ballet jazz pendant cinq ans, claquettes pendant trois ans) et de musique (percussions, flûte, violon) auxquels j'avais participé pendant de nombreuses années. Cependant, ce n'était pas la toute première fois que j'abordais ce répertoire; il était habituel dans la famille de mon père et celle de ma mère de

chanter, danser et écouter le répertoire traditionnel québécois et canadien français au temps des fêtes de Noël et du jour de l'An, ainsi qu'à l'occasion de réjouissances comme les mariages.

J'ai donc amorcé une petite enquête personnelle à ce propos pour me rendre rapidement à l'évidence : il n'y a que peu d'écrits sur le sujet. Certes, on peut dénicher quelques livres dans lesquels on trouve certaines descriptions des danses et de la musique, mais ils contiennent peu d'analyses et d'explications. On constate les mêmes lacunes sur les échanges interculturels possibles au niveau des traditions des quatre principaux peuples d'immigrants fondateurs au Québec (Français, Anglais, Écossais, Irlandais) et des autochtones. Peu de gens du grand public ont une idée véritable de l'immigration irlandaise et écossaise au Québec ou de l'importance de leur descendance. Le recensement de 1961 est le dernier qui permet d'établir des comparaisons. Ainsi, au début des années 60 on dénombrait 1 753 351 descendants irlandais au Canada dont 129 326 (13,6 %) habitaient le Québec (Wilson : 1989). Dans le cas des descendants écossais, on en recensait 1 902 302 dont 109 937 (17,3 %) avaient choisi de résider au Québec (Burnsted : 1982). Certaines familles étaient domiciliées dans la province depuis l'époque de la Nouvelle-France. Si plusieurs d'entre-elles avaient travaillé ou s'étaient réfugiées en France avant leur arrivée au Canada, la grande majorité provenait des îles britanniques au 19<sup>e</sup> siècle. Ils devinrent tellement nombreux au Canada vers 1890, environ 400 000, qu'un projet de loi fut proposé au Sénat pour que le gaélique devienne la deuxième langue officielle plutôt que le français dont les locuteurs étaient moins nombreux. Ce projet législatif a cependant été rejeté (RCIP : 2006). Cela n'a rien d'étonnant puisque les deux premières personnes à avoir occupé le poste de premier ministre du Canada parlaient couramment le gaélique (RCIP : 2006). Sachant cela, et connaissant l'attachement durable des Gaëls à leurs traditions, il m'apparaissait clairement que ce sujet méritait d'être documenté.

### Sujet du mémoire

Ces lacunes relatives aux connaissances de l'histoire de la culture traditionnelle du peuple québécois méritent qu'on s'y attarde. Le sujet est suffisamment d'intérêt pour constituer un mémoire de maîtrise portant sur une étude comparative des danses de figures de groupe traditionnelles et de leur musique d'accompagnement entre les cultures traditionnelles gaëlles (écossaise et irlandaise) et québécoise.

### Problématique et hypothèse

Peut-on constater la présence ou l'absence d'influences gaëllles (écossaises et irlandaises) dans les danses traditionnelles québécoises et leur musique d'accompagnement? C'est la problématique que ce mémoire étudiera avec, comme hypothèse, la prémisse qu'il est possible de constater des influences gaëllles à plusieurs niveaux, tant dans les danses traditionnelles québécoises que dans leur musique d'accompagnement.

### Limites du sujet et de la problématique

Le présent mémoire n'a pas la prétention de produire une description complète de toutes les formes de danses traditionnelles que l'on retrouve chez ces trois cultures. Il ne traite que des danses de figures - ce qui exclut toutes les formes de danses de pas, comme la gigue. De plus, les danses qui feront l'objet d'études doivent se faire en groupe, ce qui élimine donc les danses individuelles et les danses en couple. Le chapitre portant sur les concepts et les terminologies liés à la musique et à la danse permettra de distinguer entre danses anciennes, traditionnelles et de revivalisme. Il suffit pour l'instant de se rappeler que ce mémoire traite principalement des danses de figures traditionnelles faites en groupe et la musique les accompagnant pour les cultures gaëllles (soit écossaise, irlandaise) et québécoise.

### Questions corollaires

De cette problématique principale découlent de nombreuses questions corollaires qui serviront de paramètres de base aux sections descriptives et analytiques du présent document. Elles proviennent des trois perspectives abordées dans ce travail: technique, sociale et culturelle. En ce qui concerne la musique, le présent mémoire abordera différentes questions pour chacune des cultures étudiées. Quelles sont les catégories de pièces musicales? Ont-elles des techniques musicales propres, et si oui, lesquelles? Quelles utilisations font-elles des rythmes, de l'harmonie, de la vitesse d'exécution ou d'interprétation? Ont-elles des styles régionaux? Quelles sont leurs particularités? D'où proviennent-elles? S'agit-il d'originaux ou d'emprunts faits à d'autres nations ou cultures? Sont-elles des évolutions parallèles évidentes? Ont-elles subi des modifications, et si oui à partir d'où, quand et pourquoi? Le savons-nous ou nous est-il possible de le déterminer? Y a-t-il une raison connue ou possible à ces modifications?

En ce qui concerne la danse, le présent mémoire se penchera sur différents angles et ce pour chacune des cultures étudiées : Quelles sont les sortes de danses retrouvées? Quelles sont les formations utilisées? Quelles sont les figures de base? Quels sont les pas de base? Accordent-ils de l'importance au *phrasing*, à la technique du danseur, à sa performance? Les danseurs font-ils usage de leurs mains et de leurs bras? Cet usage est-il prescrit formellement ou non? Qu'en est-il de l'étiquette? De l'ambiance? Quelles sont les provenances originelles de ces danses? Y a-t-il eu des emprunts, des évolutions parallèles ou des modifications évidentes? Le savons-nous ou est-il possible de le déterminer? Et finalement, quelle place occupait la danse et la musique traditionnelle dans chacune de ces trois cultures?

### Stratégies de recherche

Plusieurs stratégies de recherche ont été utilisées en complémentarité pour colliger des données qualitatives qui contiennent suffisamment d'éléments d'information pertinents. Préalablement, une recherche documentaire a été effectuée. Plusieurs professeurs universitaires ont été questionnés pour savoir s'ils avaient lu ou entendu parler de livres, d'articles, ou de documents pouvant étayer le sujet de ce mémoire. Des professeurs du Département d'ethnologie française en Amérique du Nord de l'Université Laval à Québec, du Département d'ethnomusicologie de l'Université de Montréal, du Département de folklore de l'Université de Sudbury/Laurentienne en Ontario et des études écossaises de l'Université de Guelph, en Ontario, ont été consultés mais sans être en mesure de répondre positivement. Même le recours à des sources telles la directrice des études écossaises de l'Université de Glasgow, le directeur des études irlandaises de l'Université Concordia à Montréal ou encore une auteure connue dans le domaine du folklore et de l'histoire des Écossais, particulièrement au fait de leur migration au Québec/Canada, aucun d'entre eux ne pouvait répondre positivement à ma question. Quant à la recherche documentaire, à ce jour, aucun livre sur ce sujet précis n'a pu être déniché. Cependant, plusieurs ouvrages contiennent des descriptions ou discutent de danse traditionnelle, de musique traditionnelle, ou traitent des deux sujets, mais aucun n'établit de comparaison pour chacune des cultures. Toutefois, les références entre les traditions écossaises et irlandaises sont fréquentes. D'ailleurs, la bibliographie ci-jointe contient plusieurs références, dont certaines à des ouvrages édités et vendus seulement à l'étranger, plus particulièrement au Royaume-Uni.

Dans un deuxième temps, quelques entrevues semi-dirigées ont été effectuées auprès de personnes dont les connaissances dans leur domaine respectif sont reconnues par leurs pairs. Premièrement, il y eut en octobre 2003 Elizabeth et Thomas Speirs ainsi que Norah Link, qui sont tous trois professeurs de Scottish Country Dancing depuis plusieurs années. Monsieur et Madame Speirs ont d'ailleurs fait partie des quatre ou cinq fondateurs de la branche de Montréal du Royal Scottish Country Dance Society (RSCDS). Il y eut ensuite en juin 2005 Yves Élie, joueur renommé et réparateur d'accordéons diatoniques. Ce résident de Sherbrooke est spécialisé dans les répertoires traditionnels canadiens français, écossais et irlandais.

Troisièmement, des cours suivis à l'extérieur de l'Université de Montréal m'ont fourni des connaissances qui constituent les assises de cette recherche. Ces cours ont nourri plusieurs conversations avec les professeurs qui ont accepté de répondre à de multiples questions, y compris lors des pauses. En ce sens, ils peuvent aussi être considérés comme des entrevues. Les cours pratiques de danse sont aussi à considérer comme faisant partie intégrante de la section suivante qui portera sur mes observations participantes. Entre 2000 et 2005, j'ai suivi pendant quelques années des cours de violon classique et traditionnel avec Marie-Claude Mayer-Perreault.. À l'automne 2003, j'ai suivi des cours de Scottish Country Dancing de niveau intermédiaire et avancé avec Norah Link. Le Département des études irlandaises de l'Université Concordia me permit d'assister au cours *Irish and Quebecois music : influences and developments/connections* à l'été 2004. Ce cours était donné par Desi Wilkinson, professeur en ethnomusicologie à l'Université de Limerick en Irlande. Finalement, la Société pour la promotion de la danse traditionnelle me permit des avancées importantes autant du point de vue des connaissances théoriques que pratiques. J'y ai suivi tout d'abord un cours de danse traditionnelle québécoise avec Jean-François Berthiaume à l'automne 2004, suivi d'un cours sur l'histoire de la danse traditionnelle québécoise avec Pierre Chartrand. Ce dernier est une personnalité très reconnue dans le milieu pour avoir fait sa maîtrise à l'Université de la Sorbonne sur la gigue traditionnelle dans la région du Lac Saint-Jean entre autres choses. Ensuite, j'ai participé à des sessions de gigue à l'automne 2005 et à l'hiver 2006, et finalement à un cours sur l'histoire de la musique instrumentale traditionnelle au Québec avec Jean-Pierre Joyal. MM. Berthiaume, Chartrand et Joyal sont trois personnes très impliquées au Québec dans le milieu traditionnel. Quatre cours par correspondance offerts par le Département de folklore du Canada français de l'Université de Sudbury en Ontario, (la chanson folklorique, la vie paysanne,

techniques et métiers traditionnels et la médecine populaire) faisaient aussi partie de cette stratégie de recherche mais aucun d'eux ne documentait la place de la danse et de la musique dans la vie des gens de cette époque. Toutefois, ces quatre cours m'ont permis de fort bien connaître et cerner la vie traditionnelle au Canada français du début de la colonie jusqu'à aujourd'hui.

Enfin, dernier élément de ma stratégie de recherche, j'ai fait quelques observations participantes. En plus de ce qui a été énuméré au paragraphe précédent, j'ai participé à plusieurs soirées de musique traditionnelle québécoise, écossaise et irlandaise avec Yves Élie en 2003, 2004 et 2005. Des participations à deux soirées dansantes du RSCDS à Montréal à l'automne 2003 ont permis de multiples observations. Un atelier de contredanses françaises avec Pierre Chartrand en avril 2005, trois soirées de danses traditionnelles avec Bill White au call, (la première consacrée exclusivement à des danses traditionnelles irlandaises, et les deux suivantes aux danses irlandaises, écossaises, québécoises, bretonnes et anglaises, en avril, mai et novembre 2005) ont aussi été fort utiles. Finalement, j'ai visité de nombreux festivals à caractère historique ou culturel. Il s'agit du Festival des traditions écossaises de Gould (2000, 2002, 2003, 2004 et 2005), des Fêtes de la Nouvelle-France à Québec (2001 à 2003), du Festival Celtique International de Montréal (2000 à 2002), des Highlands Games de Pierrefonds en 2003 et du festival La Grande Rencontre en 2005. Dans ce cas, j'ai participé à La Grande Rencontre à titre de co-coordonnatrice des équipes de bénévoles, ce qui a permis d'examiner les choses sous un angle différent. Notons également que j'ai été bénévole et donné des ateliers et une conférence de 2002 à 2005 au Festival des traditions écossaises de Gould.

### Mode d'analyse des données

Le mode d'analyse des données choisi est la méthode critique puisque les données recueillies seront qualitatives et plusieurs de provenances orales telles que celles provenant de cours suivis ou d'entrevues. De plus, cette démarche servira à analyser l'authenticité et l'exactitude des données autant que la crédibilité et la compétence de leurs sources.

Quelques-uns de mes informateurs privilégiés et auteurs maintes fois cités dans le présent mémoire méritent et nécessitent une présentation plus approfondie. Bien qu'il faille parcourir la bibliographie suivant le texte pour avoir une vue globale de toutes les sources utilisées dans le cadre de cette recherche, certains auteurs et informateurs privilégiés sont plus fréquemment cités

que d'autres. D'une part parce qu'il n'y a pas tant de spécialistes en ce qui concerne la musique et la danse traditionnelle québécoise, écossaise et irlandaise. D'autres part parce qu'après maintes vérifications et recherches il nous a semblé que ceux choisis avaient eux-mêmes fait des recherches exhaustives sur de nombreuses années au Canada comme ailleurs, fouillant les archives, écumant les bibliothèques, compilant et analysant les données de leurs propres recherches et expériences, etc. Ils semblent être les meilleurs non seulement selon nous mais ainsi considérés aussi par leurs pairs. Ce qui n'enlève en rien aux efforts consentis, à l'excellence du travail et à l'apport au présent mémoire des auteurs en bibliographie moins souvent ou point cités. Voici donc quelques-uns des principaux auteurs et informateurs cités.

Premièrement, Georges S. Emmerson érudit en matière d'histoire sociale écossaise, en danse et en musique. Il est professeur d'ingénierie en Ontario (University of Western Ontario). Il est aussi professeur de danses écossaises et l'auteur de deux autres livres : *Scotland through Her Country Dances* (1967) et *Rantin' Pipe and Tremblin' String : A History of Scottish Dance Music* (1971). Après le couple formé de J. F. et T. M. Flett, il est l'auteur le plus connu ayant écrit sur la danse traditionnelle écossaise, particulièrement concernant la perspective sociale.

Deuxièmement, Helen Brennan qui a fait son mémoire de maîtrise sur la façon traditionnelle de danser au Connemara (Irlande) à l'Université Queen's de Belfast est reconnue pour être une autorité en matière de danse irlandaise. Elle fut aussi consultante pour les producteurs de *Riverdance*.

Troisièmement, Breandán Breathnach, qui, bien que décédé, est sûrement l'auteur le plus connu et reconnu sur les danses et la musique traditionnelles irlandaises. Il était un cornemuseur expert dit-on et président de l'Association de cornemuseurs dites *Uilleann* en plus d'être l'éditeur d'un magazine de haut niveau sur la musique traditionnelle irlandaise nommé *Ceol*. Il est cité dans tous les livres discourant sur la musique traditionnelle irlandaise.

Quatrièmement, Simonne Voyer, ethnologue et auteure renommée en matière de danses traditionnelles québécoises et de tout l'est canadien. Elle fut l'un des premiers, sinon la première à faire de la collecte et des enquêtes de terrain au Québec sur la danse traditionnelle dans les années 1950. Elle consacre sa vie à la recherche et à la diffusion de la danse traditionnelle québécoise.

Cinquièmement, Pierre Chartrand, un informateur privilégié qui m'enseigna la gigue traditionnelle québécoise pendant un an ainsi qu'un cours sur l'histoire de la danse traditionnelle

québécoise offerts par la Société pour la promotion de la danse traditionnelle québécoise (Montréal). Reconnue tant pour ses connaissances en matière de danses anciennes que traditionnelles européennes et québécoise que pour ses talents de gigueur, de calleur et chargé de cours à l'Université du Québec à Montréal ainsi qu'au Cégep régional de Lanaudière, il a une formation en histoire et en ethnologie de la danse (Maîtrise, Sorbonne Paris-IV).

Sixièmement, Jean-Pierre Joyal, qui m'a aussi enseigné lors d'un cours sur l'histoire de la musique traditionnelle québécoise offert par la Société pour la promotion de la danse traditionnelle québécoise. Il parcourt les scènes de musique traditionnelle québécoise depuis plus de 25 ans en tant que violonneux. Il est aussi ethnomusicologue et a écrit des articles dans plusieurs périodiques concernant les traditions québécoises.

Les cours sur l'histoire de la danse et de la musique traditionnelle québécoise (organisme à but non lucratif situé à Montréal) que j'ai suivis avaient pour structure principale la chronologie de l'arrivée ou de l'apparition des différentes danses ou des divers styles musicaux traditionnels rencontrés au Québec. Les deux professeurs expliquèrent pour chacun des éléments les distinctions, provenances reconnues ou probables, éléments constitutifs, etc.

### Degré de faisabilité

Malgré les embûches, le matériel nécessaire et la somme de travail que l'on doit investir, sans compter les ressources financières, il est tout à fait possible de réaliser ce mémoire. Bien que rarissime, la documentation essentielle a pu être consultée. Des personnes ressources ont pu être consultées et l'accès à d'autres sources d'information a été possible grâce à des gens de mon entourage ou à des contacts oeuvrant dans quelques organismes de la région de Montréal qui se sont spécialisés dans le domaine du folklore. Les difficultés rencontrées et les limites de ce mémoire seront explicitées dans la conclusion du présent texte.

### Division du mémoire

En plus de cette introduction – qui se termine avec le paragraphe suivant, le présent mémoire est composé du corps du texte et d'une conclusion. Divisé en trois grandes sections, le corps du travail comprend une introduction aux concepts et à la terminologie propres aux traditions dont la compréhension préalable est nécessaire à la compréhension du reste du mémoire. La deuxième section sera consacrée à la musique et la troisième à la danse. Les deux

dernières sections seront subdivisées en cinq sous-sections : l'introduction, la culture écossaise, la culture irlandaise, la culture québécoise et, finalement, une section plus analytique servant à comparer les trois cultures. À la suite viendra la conclusion globale du mémoire. Celle-ci récapitulera les principaux points des conclusions des subdivisions deux et trois du corps du travail, ainsi que les déductions et résultats finaux d'un point de vue holiste quant au sujet du mémoire. Elle permettra d'établir des hypothèses et de déterminer d'intéressantes pistes de recherche potentielles pour l'avenir. Puis, les possibles retombées de cette recherche pour l'auteure, ses informateurs et autres personnes engagées dans le milieu folklorique québécois, écossais ou irlandais, ainsi que des interlocuteurs des milieux académiques. Enfin, les difficultés méthodologiques rencontrées seront explicitées. À la suite de la conclusion, il y aura une bibliographie contenant toutes les ressources matérielles utilisées pour mener à bien cette enquête.

Voici donc les informations et observations recueillies au cours de cette recherche ainsi que les hypothèses et analyses qui en ont découlées.

## **CHAPITRE 1 : CONCEPTS ET TERMINOLOGIES**

Cette première section présente le contexte théorique du mémoire. Elle expose les principaux concepts et la terminologie spécifique liés au sujet d'étude. Elle est subdivisée en trois parties. La première est consacrée aux concepts principaux que sont la tradition, la transmission, le folklore, la communauté, les coutumes, la musique, l'ethnomusicologie et la danse. Les subdivisions suivantes définiront tous les termes liés à la musique et à la danse mais qui sont d'usage peu courant, du moins pour un lecteur peu averti. Ces définitions seront souvent celles reconnues par les chercheurs et les spécialistes de ce champ d'étude spécifique. Parfois, elles auront été modifiées ou personnalisées par l'auteure de ce mémoire. Ces cas seront clairement indiqués et ils prévaudront par la suite.

### **CONCEPTS GÉNÉRAUX**

Le terme tradition a plusieurs définitions intéressantes. Pour Bonte et Izard (2002), « La tradition se définit – traditionnellement – comme ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, au fil des générations, la transmettent ». Selon eux, toute culture est traditionnelle. Pour sa part, René Alleau (Encyclopaedia Universalis : 2002) associe ce terme au verbe 'transmettre' et au nom 'transmission'. Il définit plusieurs aspects intéressants concernant la présente problématique. Tout d'abord, il précise que « la tradition ne se borne pas, en effet, à la conservation ni à la transmission des acquis antérieurs : elle intègre, au cours de l'histoire, des existants nouveaux en les adaptant à des existants anciens ». Il ajoute que « sa nature n'est pas seulement pédagogique ni purement idéologique : elle apparaît aussi comme dialectique et ontologique. La tradition fait être de nouveau ce qui a été, elle n'est pas limitée au faire savoir d'une culture, car elle s'identifie à la vie même d'une communauté ». À ce propos, Jocelyne Mathieu (Desdouits et Turgeon : 1997) affirme que « les traditions se modifient au fil du temps et se déplacent dans l'espace donnant lieu à des transferts culturels qui en nourrissent la dynamique ». Un peu plus loin dans ce même recueil, les auteurs de ce collectif définissent le concept de dynamique culturelle comme étant :

« L'ensemble des changements intervenant dans ce que nous appelons la culture instituée. C'est-à-dire les formes collectives plus ou moins codifiées à travers ou à l'aide desquelles les individus représentent, expriment leurs sentiments, s'insèrent dans le monde et communiquent entre eux (le langage, les danses, les manières, les fêtes, les modes, les rites, etc.) En regard, la culture instituante nourrit et sous-tend toutes ces expressions; elle renvoie aux sentiments eux-mêmes, aux tabous, aux croyances, aux peurs et utopies, aux visions du monde, etc., soit tout l'univers de l'imaginaire et du symbolique ».

Habituellement, il est convenu que les traditions d'une culture aient un mode de transmission principalement oral et/ou par observation/imitation. Il peut y avoir d'autres modes de transmission, telle l'écriture par exemple, mais ce sont là des cas minoritaires plus rares. Bonte et Izard (2002) s'expriment en outre sur un contexte qui ressort lors des études de terrain ou lors d'entrevues. Ils ont écrit : « D'une tradition vivante on ne parle pas. Inconsciente mais opérante, elle n'apparaît qu'à l'étranger et ensuite seulement à soi-même... La tradition dont on a conscience, c'est celle qu'on ne respecte plus ou du moins dont on est près de se détacher »'. Cette façon de voir intéresse plusieurs sommités culturelles ou intellectuelles du milieu traditionnel québécois, et nous sommes plutôt d'accord avec ce qu'expriment Bonte et Izard. Les ethnologues en sont un parfait exemple car, règle générale, ils s'intéressent à ce qui leur paraît exotique ou ce qui est soit en voie de disparition ou bien ce qu'ils craignent de voir disparaître. Il en va ainsi de plusieurs traditions; elles survivent, en effet, mais sans le soutien des communautés auxquelles elles s'identifiaient et qui, la plupart du temps, n'existent plus. De plus, elles perdent une partie du sens, des caractéristiques et même des fonctions qu'elles avaient originellement. Souvent le contenu est appauvri et il ne demeure que la fonction divertissement. Si la tradition ne divertit plus c'est habituellement que des paramètres sociaux ont changé et donc que le contenu est moins important ou moins compris. Il risque ainsi de se perdre.

Le terme « *folklore* », d'origine saxonne, a vu le jour en 1846. Son créateur, William S. Thoms, lui donnait la définition de « savoir du peuple ». Ce terme est aujourd'hui défini de nombreuses façons par maints lettrés. Pour la plupart d'entre eux, le folklore est constitué de croyances, de coutumes, de superstitions, de traditions (incluant certaines connaissances comme la médecine traditionnelle, la danse, la musique, le conte et le chant), de rituels et de littérature orale. Selon Beltmon (Bonte – Izard : 2002), « la première efflorescence du folklore est marquée de nationalisme » et il affirme que le terme aurait disparu de l'usage scientifique. Ce qui n'est pas tout à fait exact si on considère que l'Université Memorial's à Terre-Neuve offre un doctorat en folklore. Il est vrai toutefois qu'aux yeux de plusieurs personnes, qu'elles soient scientifiques

ou pas, le folklore comporte une connotation négative. On dit que l'idéologie archaïsante du folklore comme discipline aurait entraîné son discrédit. Monsieur Yves Élie, l'un de mes informateurs, considère aussi que ce n'est pas le meilleur terme à utiliser. Il lui préfère plutôt le terme « traditionnel » car il ne comporte pas de connotations négatives. Le « traditionnel » évoquant plutôt l'idée d'un patrimoine toujours vivant et en évolution. Ce ne serait pas de simples survivances près de l'extinction ayant perdu leurs fonctions sociales et culturelles. Toute la polémique autour des termes « folklore » et « traditionnel » est relative à ce pôle : des survivances versus le patrimoine vivant. Le terme folklore est donc maintenant très souvent associé à celui de revivalisme ou « *revival* » en langue anglaise et le terme tradition ou traditionnel lui sera préféré dans le cadre de ce mémoire.

C'est d'ailleurs pourquoi le sujet et le titre de ce mémoire ont été modifiés entre la présentation du sujet au département et sa rédaction. Ils contenaient, entre autres, le terme folklore et il me semblait préférable et plus judicieux de le changer pour culture traditionnelle. De plus, le cadre n'avait pas été exposé clairement, certains termes ont été insérés dans la section sur les limites du sujet et de la problématique pour préciser le texte. D'autres doivent maintenant être définis.

Puisqu'il sera principalement question des musiques et danses traditionnelles dans ce mémoire, il est primordial de distinguer ce qui l'est de ce qui ne l'est pas. Ce qui est traditionnel en danse et en musique est vivant, populaire et régional, et peut donc être observé de visu et in situ. Le traditionnel peut susciter la participation des gens locaux et est généralement transmis oralement ou par observation. On apprend donc habituellement dans sa famille ou dans sa communauté par un enseignement informel, comme c'est le cas pour la langue maternelle. Ne font pas parties des musiques et danses traditionnelles celles dites anciennes, nobles. Celles-ci furent plus répandues mais elles sont mortes de telle sorte qu'elles ne peuvent plus être observées et ne sont donc transmises que par écrit. Puis, il y a toute la question du revivalisme qui est non traditionnel car l'apprentissage du répertoire constitue un choix éclairé, une idéologie et une démarche personnelles nécessitant un enseignement formel ou des cours comportant la plupart du temps une transmission par support fixe, tel que les livres, les vidéos, les CD, etc.

Selon Bonte et Izard, lorsqu'il s'agit de faire une ethnologie des sociétés paysannes,

« la communauté a pu ainsi être définie comme une unité sociale restreinte, vivant en économie partiellement fermée sur un territoire dont elle tire l'essentiel de sa subsistance. Elle associerait, en proportion variable, propriété collective et propriété privée et

soumettrait ses membres à des disciplines collectives dans une sorte de tension constante vers le maintien de sa cohésion et la pérennisation de son existence ».

Weber, en 1971, (Bonte-Izard : 2002) définit le terme coutume comme étant « un usage reposant sur une routine ». Toute coutume, en effet, tend à faire prévaloir certains comportements (légitimés par un passé souvent immémorial) qui n'acquiert cependant jamais un caractère obligatoire.

### **TERMINOLOGIE LIÉE À LA MUSIQUE**

Bien que chacun sache ce qu'est la musique, soit « l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille » (Larousse de poche : 1979), plusieurs termes théoriques ou plus spécifiquement liés à la musique traditionnelle sont, eux, moins susceptibles d'être connus et compris. Pour mieux étudier la musique traditionnelle, je cherchai à parfaire ma formation en acquérant d'autres connaissances pratiques et théoriques grâce aux livres, à des observations et aux expériences acquises par divers informateurs.

L'approche méthodologique choisie pour ce sujet précis est celle de l'ethnomusicologie qui, au sens large, « analyse le phénomène musical dans toutes les cultures, à l'exception de la musique savante occidentale » (Bonte-Izard : 2002). Son champ d'investigation couvre trois volets distincts mais complémentaires : 1. la musique considérée comme fait social (usages, fonctions, représentations), 2. les instruments ou organologie musicale (facture, accordage, jeu et emploi), 3. la systématique musicale (timbres, rythmes, échelles, modes et formes). Ces trois volets seront couverts dans le présent chapitre, avec plus ou moins de profondeur selon le cas, autant lors des descriptions que des analyses. Bonte et Izard (2002) posent une interrogation suivie d'une affirmation tout à fait à propos dans le cadre de ce travail :

« Comment, par exemple, parvenir à mettre en évidence les critères suivant lesquels les membres d'une culture déterminent ce qui, à l'intérieur de celle-ci, est - ou n'est pas - musicalement significatif? Être en mesure de répondre à cette question permet de franchir un pas considérable dans la connaissance d'un répertoire ou d'un style musical propres à une société, voire à une aire culturelle donnée ».

C'est exactement ce que le présent mémoire tentera de déterminer dans sa section musique traditionnelle. De plus, toujours selon ces mêmes auteurs :

« la cohérence d'une musique traditionnelle se manifeste sous deux aspects complémentaires – extrinsèque et intrinsèque – ordonnés sur deux niveaux : le plus général, social et culturel, est défini par la fonction (telle musique est associée à telle circonstance) , dans le cas présent à la danse, et par les représentations que les utilisateurs s'en font; le second, technique, concerne les outils et les matériaux, et renvoie à la structure de l'objet lui-même, c'est-à-dire à la musique en tant que système formel. L'ensemble, qui englobe ces deux aspects, constitue un code. »

En ce qui concerne le premier aspect, cela a été clairement établi dans le sujet même de ce mémoire : il s'agit de la musique servant à accompagner les danses traditionnelles des trois cultures étudiées. Ceci étant précisé, abordons maintenant les termes propres à la musique traditionnelle écossaise, irlandaise et québécoise.

### Les catégories de pièces musicales

Il importe de définir et de caractériser les principales catégories de pièces musicales propres aux danses rencontrées dans les différentes cultures traditionnelles étudiées. Il sera d'abord question du reel, puis de la jig, du strathspey, du hornpipe, du brandy, de la galope, de la polka et de la valse.

Le reel, en tant que catégorie musicale, nous vient d'Écosse mais le terme semble être d'origine gothique (RSCDS : 2000). Une vive polémique existe concernant son apparition. MacTiere (2003) affirme que les premiers écrits comportant le mot reel reconnus par la communauté scientifique des historiens remontent à 1590. Des mentions plus anciennes existeraient mais il ne faut voir là qu'une date sur laquelle tous s'entendent pour dire que les reels en tant que pièce musicale existaient déjà à cette époque et étaient connus d'une majorité de la population. Le mot reel constituait aussi un terme générique englobant toutes les danses traditionnelles sociales. Je soupçonne toutefois fortement que, pour les Écossais, ce type de danse et de pièces musicales a toujours été si étroitement lié qu'ils ne voyaient tout simplement pas le besoin de le définir plus précisément. Par exemple, le mot valse, désigne autant la danse que la pièce musicale propre à cette danse car on ne saurait danser une valse sur un autre type de musique. Je crois donc qu'il en était de même, à l'époque, pour le reel en Écosse. En fait, il se serait propagé très rapidement de l'Écosse à toute la Grande-Bretagne, puis à l'Irlande. Sous l'angle de la théorie musicale, un reel est habituellement écrit en 4/4 mais il en existe aussi parfois en 2/2 (ou  $\phi$ ) ou en 2/4, c'est-à-dire qu'ils ont deux (ou quatre) battements par mesure. Selon Jean-Pierre Joyal, la structure la plus conforme du reel avec des croches et des doubles-

croches se présente sous forme 2/4. C'est pour en faciliter la lecture sur les partitions qu'il serait souvent écrit en 4/4. Ils sont joués avec beaucoup de vigueur et d'ordinaire très rapidement, soit environ 32 mesures en 30 secondes (RSCDS : 2000) ou 120 par minute (Joyal : 2005). Il existerait deux formes de reel; 1. le *rant*, plus dynamique, dont chaque phrase musicale aurait huit temps et serait doublée, 2. le *scottish measure*, très approprié pour les contredanses anglaises, dont les phrases seraient de seize temps puis doublées. Pour le *rant* et le *scottish measure*, la forme habituelle est la suivante : AABBAABB en jargon musical. La première phrase musicale étant représentée par A et la seconde par B; elles sont toujours par paires puisqu'elles sont doublées. Ce qui différencie un reel c'est son double rythme; un deuxième rythme deux fois plus rapide que l'accent rythmique majeur de la pièce en plus d'un espacement toujours régulier entre les notes qui sont jouées très rapidement (Siliconglen : 2003).

Le cas des jigs me semble confus et complexe car le terme est utilisé à toutes les sauces. D'ailleurs, tous les auteurs ne sont définitivement pas clairs à savoir s'il est question de la pièce musicale sur laquelle une danse est pratiquée ou s'ils caractérisent un genre de danse de ce nom et, si c'est le cas, s'ils parlent de danses de figures ou de danses de pas. En ce qui concerne la catégorie musicale, la jig proviendrait d'Irlande et se serait aussi propagée très rapidement en Grande-Bretagne. Selon Jean-Pierre Joyal, le plus vieux manuscrit mentionnant la jig comme forme musicale en Irlande daterait du XVI<sup>e</sup> siècle. Il existe trois sortes de jig; 1. la *single jig*, 2. la double jig, 3. la *slip jig* ou *hop jig*. La *single jig* et la double jig sont des 6/8 tandis que la *slip jig* ou *hop jig* sont des 9/8, parfois même des 3/4. La différence entre les deux premières c'est que la *single jig* est composée de notes noires d'un temps et de croches d'un demi-temps, tandis que la double jig n'est composée que de croches. Dans ce dernier cas, la danse peut donc sembler parfois plus rapide, mais toutes deux ont une même vitesse d'exécution soit 120 battements par minute ce qui équivaut à la durée d'un reel. Dans le cas de la *slip* ou *hop jig*, il semblerait que jouer sur un tempo modéré le terme *hop jig* serait préféré alors que *slide* serait plus approprié lorsqu'elle est jouée rapidement. Ce qui la différencie donc du reel qui a un rythme binaire, c'est le rythme ternaire de la jig bien qu'elle ait aussi un *downbeat* ou sous-rythme en binaire (RSCDS : 2000). Dans le présent mémoire, le terme jig sera seulement utilisé pour désigner la catégorie musicale de ce nom car les danses appelés jigs en Irlande et giques au Québec sont considérées comme des danses de pas individuelles ou de couples, ces dernières pouvant comporter une ou deux figures à faire avec son partenaire (Emmerson : 1972). Sur l'île

de Man, dans les Hébrides et l'Ouest des Highlands, il semblerait que la tradition de cette danse soit plutôt rattachée, mais pas toujours, à celle en Angleterre d'une danse théâtrale dramatique avec pantomimes (Emmerson : 1972).

Le strathspey est originaire de l'Écosse du XVIII<sup>e</sup> siècle (Emmerson : 1972). Son rythme est habituellement en 2/2 ou en 4/4 mais sa vitesse d'exécution, ou son tempo, est deux fois plus lent que celui d'un reel, soit 32 mesures par minute (RSCDS : 2000). La principale caractéristique des strathspeys est le rythme formé par les nombreuses paires de croches pointées parsemant les partitions musicales nous permettant de les déchiffrer. Dans le cas des strathspeys, ce sont des croches pointées. Les croches ont habituellement la même valeur, mais lorsqu'elles sont pointées, l'une des deux notes détient une fois et demie le temps dévolu à la paire ou encore le trois-quart du temps alloué. Lorsque la note pointée de la paire – donc la plus longue – vient en deuxième, cela s'appelle le *scottish snap* ou *reverse dotted time*. Le *scottish snap* est le principal trait rythmique et mélodique caractéristique du strathspey. Il provient aussi de l'Écosse. Sa technique d'archet est complexe et difficile à exécuter. Elle utilise la partie supérieure de l'archet et nécessite un coup de poignet et de fréquents staccatos prononcés en plus de caractéristiques provenant de l'influence de la cornemuse (Debaussart : 1999). Une particularité secondaire est la fréquente présence de notes liées par trois ou quatre tels que les triplets (Siliconglen : 2003).

Le hornpipe est originaire d'Angleterre et remonte au XVI<sup>e</sup> siècle. Son rythme était alors en 3/2 mais devint 2/4 au XVIII<sup>e</sup> siècle, période lors de laquelle il se propagea. En Angleterre et en Écosse, il peut être exécuté de deux manières différentes; 1. rapidement (environ 120 comme un reel) pour danser des contredanses anglaises ou 2. lentement (60 à 90), alors ordinairement appelé clog, pour faire du clogging, une forme de danse de pas qui ressemble à la gigue. Il contient habituellement beaucoup de notes pointées double et est joué de façon très saccadée (Joyal 2005). Tout comme le strathspey, le hornpipe est constitué de figures rythmiques plus variées et de beaucoup de notes pointées mais il est habituellement plus lent que le reel. Comme le hornpipe est plutôt une danse de pas, il ne sera question dans ce mémoire que de la catégorie musicale.

Le brandy n'est pas une catégorie, mais une pièce très populaire au Québec. Elle est unique car elle a un rythme de 3/2, exécutée à une vitesse de 120. Elle proviendrait de la pièce musicale écossaise *Drops of Brandy* qui était un 9/8, et donc ternaire. Probablement modifiée au

Québec, c'est une pièce plutôt rythmique que mélodique ou lyrique. Au Saguenay, le Brandy sert exclusivement à la danse homonyme. Ailleurs au Québec, le Brandy peut être dansé sur un reel.

La galope a un rythme en 2/4 lyrique et est composée de 32 mesures, parfois 16 au Québec, à une vitesse d'environ 110. La galope était utilisée par l'aristocratie et dans les salons huppés pour les parties de quadrilles vers 1820. Elle pourrait être une descendante hybride du Galop français apparu au début du XIX<sup>e</sup> siècle, de concert avec la danse le Grand quadrille et la polka.

La polka serait née en Bohême ou en République Tchèque vers 1840. Son rythme est en 2/4 et il est exécuté de façon joyeuse et énergique. Danse et musique de salon au départ, la polka n'a que légèrement et tardivement été folklorisée par les musiciens traditionnels habitant les villes.

Finalement, la valse s'est développée dans les pays germaniques, probablement en Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle à partir d'une danse paysanne. Elle a une rythmique en 3/4 de trois noires à la mesure. Nous pouvons retrouver au Québec une forme de valse giguée nommée valse-clog d'origine britannique qui fut très populaire au début du XX<sup>e</sup> siècle.

### Ornements

Concernant la musique traditionnelle, il est souvent question de *graces notes*, un terme anglais qui désigne en fait plusieurs techniques d'ornementation d'un cadre mélodique. On dénote entre autres la *single grace note* ou l'ornementation simple qui met l'accent sur une note particulière ou sert à en séparer deux en utilisant habituellement une note plus aiguë. Une double ornementation de ce type pour la note ré par exemple serait RÉ suivi de mi et fa (la note prévue est notée en majuscule, les ornements en minuscule). Il y a aussi ce qui est appelé le *roll* ou roulement se faisant par une variation rythmique de cinq mouvements ressemblant à un hoquet ou un contretemps. Il s'agit de jouer rapidement la note prévue, jouer une note au-dessus, jouer la note, jouer une note au-dessous puis rejouer la note initiale, ce qui donnerait par exemple avec la note ré : RÉ, mi, ré, do, ré. Finalement, il y a le *crann* ou *cranning* qui est une ornementation plus spécifiquement liée à la cornemuse dite *uilleann pipe* qui serait une sorte de roulement bégayant joué sur les notes ré et mi (Carson : 1999).

## TERMINOLOGIE LIÉE À LA DANSE

« Dans son acception la plus générale, la danse est l'art de mouvoir le corps humain selon un certain accord entre l'espace et le temps, accord rendu perceptible grâce au rythme et à la composition chorégraphique », nous explique l'Encyclopaedia Universalis (2000 – vol. 6). Il y est aussi affirmé que « la danse est souvent l'expression d'un sentiment ou d'une situation donnée » et « elle obéit à une impulsion irrésistible, satisfait tant le sens artistique que l'exaltation nerveuse ou musculaire ». Ce sont trois affirmations avec lesquelles je ne puis qu'être en accord. Mais encore plus intéressant, l'auteur a écrit ces quelques lignes : « La danse apparaît comme le reflet de la civilisation, des croyances comme de la psychologie de ceux qui l'élaborent. Tout groupe humain, tout individu se définit par la façon dont il danse, ou dont il apprécie telle manière de danser. » Voilà une assertion parfaitement à propos dans le contexte du présent sujet.

### Formations

Voici une courte description des principales formations possibles des danses traditionnelles que l'on rencontre dans ces trois cultures.

Il y a premièrement la formation en deux lignes dites de front; les danseurs des deux lignes se faisant face. Il s'agit très souvent d'une ligne composée uniquement d'hommes et une autre composée uniquement de femmes. Notre partenaire de danse se trouvant en face de soi. Parfois, il arrive aussi que ce soit les couples qui se font face; la femme est toujours placée à la droite de son partenaire et a son voisin (l'homme de l'autre couple) en face d'elle. Cette formation peut contenir trois, quatre ou cinq couples, mais elle peut aussi accueillir autant de danseurs que l'espace le permet; dans ce cas, on l'appelle « *as many as will* ».

Deuxièmement, il y a la formation en cercle. Il peut s'agir d'un cercle simple où l'on retrouve une personne de chaque côté de soi, autant que possible ces personnes doivent être du sexe opposé. Il advient aussi que le cercle soit constitué de couples qui peuvent avoir ou non à interagir avec les autres couples du cercle. Ils peuvent tous avoir le corps dirigé dans le même sens ou encore on peut retrouver un couple face au sien et le suivant lui faisant dos ainsi que celui derrière nous. Dans certaines danses, la ligne comprendra trois personnes, souvent il s'agira d'un homme au centre et d'une femme de chaque côté faisant face à un autre trio tel que le sien ou inversé, soit une femme au centre encadrée de deux hommes.

Troisièmement, il existe la formation dite en carré de quatre couples (ou moins fréquemment de huit couples, deux de chaque côté). L'homme se retrouvera toujours à gauche de sa partenaire.

Il m'est advenu de voir des danses empruntant d'autres formes, telle qu'une seule ligne de trois ou quatre danseurs dans certains reels. Cette situation est cependant plutôt rare.

### Progression

Certaines danses sont dites progressives, d'autres non. Une danse est progressive lorsque ce ne sont pas tous les couples qui sont actifs à la fois dans un même set. Ils seront plutôt en mouvement l'un à la suite de l'autre. Soit ce sont les couples qui changent physiquement de place dans le set, soit c'est le titre de couple actif qui se déplace. Par exemple, plusieurs contredanses anglaises sont progressives, mais pas les cotillons ni les reels.

### Pas de base

On entend par pas de base le travail ou les mouvements qui doivent être faits avec les pieds pendant les figures ou bien entre celles-ci. Tous les types de danses n'en contiennent pas nécessairement. Ils peuvent être exécutés conjointement avec une ou plusieurs autres personnes mais, contrairement aux figures, un pas de base ne nécessite pas d'avoir un ou des partenaires. Par exemple, la gigue au Québec est une forme de danse individuelle ou de couples composée de pas; elle ne comporte pas de figure en tant que telle. Toutefois, une danse de figures peut intégrer des pas de gigue ou même, tel que le brandy en certains endroits, être entièrement giguée.

Il existe deux grandes catégories de pas : ceux faits sur place ou *setting steps* et les pas faits en se déplaçant ou *travelling steps*. Chacune de ces catégories, pour chacune des trois cultures, contient plusieurs pas. Il ne s'agit pas ici de les décrire ou même de nommer les pas qu'on utilise dans les trois cultures. En plus d'être non pertinent dans le cadre de ce travail, cela alourdirait considérablement ce mémoire sans comporter de valeur ajoutée. Il suffit plutôt que les lecteurs qui connaissent peu ou pas les danses traditionnelles comprennent certaines logiques internes à celles-ci.

Donnons toutefois ici deux exemples. Il s'agit de deux pas de base, le premier étant à faire sur place et le deuxième servant pour les déplacements. Ils sont tous deux souvent utilisés dans les danses traditionnelles écossaises tant de figures que de style *Highland dancing*, une

danse de pas. Leur connaissance est nécessaire dans l'exécution de plusieurs reels et contredanses écossaises dansées dans le monde entier sous la bannière de la RSCDS dont il sera question dans la section sur les danses traditionnelles écossaises. L'exemple choisi pour le *setting step* est le pas de basque. Un seul pas de basque prend une mesure musicale complète (RSCDS : 2000). Chaque pas comporte trois battements distincts; le premier effectué par la retombée du pied qui saute, puis le changement de poids s'effectuant sur l'autre pied puis un autre changement de poids sur le premier pied. Puis, le pas suivant est effectué avec l'autre pied. Le rythme ainsi donné pour deux pas de basque est : « saute-pas-pas-et saute-pas-pas-et » en suivant la mesure et les accents musicaux du reel, soit 1-2-3-4, le premier temps étant l'accent majeur et comportant un accent mineur sur le troisième temps. Le quatrième temps du pas de basque est silencieux. C'est la façon la plus simple de l'expliquer par écrit mais, comme pour tout autre pas et figure en danse, la seule façon de vraiment comprendre le mouvement est de pouvoir l'observer ou le pratiquer plusieurs fois. L'exemple du *travelling step* est le *skip change of step* (RSCDS : 2000). On saute sur le pied gauche en tendant le pied droit en avant, on dépose le pied droit loin devant soi, on rapproche le pied gauche du pied droit en le laissant juste derrière ce dernier et on avance à nouveau le plus loin possible devant soi avec le pied droit. Puis on recommence un nouveau pas en commençant par le pied droit. Ce qui donne un rythme saute-pas-proche-pas en rythme binaire ou ternaire. Ces deux pas peuvent aussi être utilisés dans d'autres formes de danses dont entre autres les contredanses écossaises. Dans le cas d'une jig, le pas de basque ne contiendra pas de quatrième temps silencieux et le pas de déplacement verra ses trois derniers mouvements, pas-proche-pas, se condenser pour passer de trois à deux temps seulement. Il existe d'autres pas, tant pour le sur place que pour les déplacements, pouvant être utilisés dans les reels, mais ces deux-là sont les principaux pas utilisés en Scottish Country Dancing.

Ces deux exemples de pas ont deux fonctions : la première, de tenter d'imager ce que peut être un exemple de chacune des catégories de pas, et la deuxième, de démontrer qu'il ne serait pas pertinent ni même concevable de répertorier, ne serait-ce que les principaux pas de chacune des trois cultures, dans le cadre de ce mémoire.

## Figures

Les figures sont généralement constituées d'un ensemble de mouvements précis des bras et/ou des jambes que l'on effectue en se déplaçant ou qui comprennent un déplacement par au moins deux personnes. Elles peuvent contenir des pas de base ou non, en quel cas on dit qu'elles sont marchées. De même que pour les pas, il n'est pas question de produire un lexique explicatif des figures que l'on peut rencontrer dans toutes ces danses. Il y en aurait au moins une centaine, dont une trentaine rencontrées très fréquemment. Mentionnons entre autres le swing, la promenade, la grande chaîne, la chaîne des dames, le crochet de bras, le cercle ou rond, l'étoile ou moulinet, etc. Ces détails chorégraphiques apporteraient plus de confusion que d'éclaircissements et surtout ils nécessiteraient de très nombreuses pages de description et de dessins. Cependant, ainsi que pour les pas, il sera possible que quelques exemples soient mentionnés ou décrits soit pour imager une catégorie de danse ou pour faciliter la compréhension globale ou les analyses subséquentes. Plusieurs livres sont disponibles. Certains répertorient les pas et figures des trois cultures. Pour les danses traditionnelles écossaises, le livre Traditional dancing in Scotland de Flett est de première importance. Ceux publiés par la *RSCDS* sont habituellement très clairs mais ils ne sont pas nécessairement traditionnels. En ce qui concerne la danse traditionnelle irlandaise, les livres sont aussi très nombreux dont ceux de Pat Murphy nommés Flowing tide. Il en existe beaucoup d'autres. Pour les danses traditionnelles québécoises, le livre intitulé La danse traditionnelle dans l'Est du Canada de Simone Voyer est incontournable. Complet en soi, ce livre illustre très bien les pas, positions de bras et figures courants dans les quadrilles et cotillons.

L'usage des mains est souvent prescrit par des règles implicites ou explicites selon le type de danse. La région et même l'époque peuvent aussi avoir leur influence. Par exemple, comment tendre la main, comment prendre celle d'une dame ou d'un homme selon notre propre sexe, comment tenir un partenaire dans ses bras, etc. Il s'agissait le plus souvent de règles implicites dans les veillées et les campagnes mais de règles explicites pour tous ceux ayant suivis des cours avec un maître à danser ou évoluant dans les salons.

## Catégories de danses

Dans cette section seront définies et expliquées le plus clairement possible les différentes catégories de danses de figures rencontrées dans les cultures traditionnelles étudiées. Il y sera

principalement abordé les reels, les strathspeys, les contredanses anglaises ou *country dances*, les cotillons ou contredanses françaises, les quadrilles et finalement les sets. Quelques mots seulement seront consacrés aux danses tournantes. Les jigs (gigues en français) et hornpipes sont plutôt des danses de pas et ne seront mentionnées en tant que catégorie de danse que s'ils ont une influence sur les danses de figures de groupe. Les catégories sont définies selon la forme de la danse (son dispositif spatial, sa formation et sa structure chorégraphique), son origine et son développement historique (Chartrand : 1999).

Avant d'être un genre de pièces musicales, les reels étaient un type de danse. L'origine de la danse et de la musique est écossaise mais la littérature consultée et les informateurs rencontrés ne s'entendent pas vraiment sur l'époque où ce genre est apparu. Celle-ci varie entre la fin du XV<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Selon Pierre Chartrand (1997), son origine remonterait au moins à 1589, ce qui le rendrait aussi ancien que le Branle de la Haye. Mon propre avis va aussi dans ce sens. L'une des principales caractéristiques des reels est qu'ils sont dansés seulement sur les pièces musicales du même nom. Ils sont ordinairement dansés sur une seule ligne par trois ou quatre danseurs qui ne sont pas nécessairement partenaires à proprement parler. Une ou deux personnes au centre, si elles sont deux se faisant dos et les deux aux extrémités faisant face au centre. Il peut aussi s'agir de deux couples se faisant face et parfois d'autres couples se joignent à eux. Le cœur de cette danse est sa représentation caractéristique : une figure en forme de '8' dans laquelle les danseurs se déplacent et se croisent de façon très précise en suivant la forme de ce chiffre. Mis à part les figures en huit répétées, le reste de la danse se composera ordinairement de pas de base ou *setting steps*, les mêmes qui sont utilisés dans les danses de pas ou *step dance*, incluant le *Highland dancing* ou de figure simple comme le cercle.

Certains auteurs, dont Emmerson (1972), les considèrent parfois comme une danse de pas, mais comme les reels sont catégorisés à quelques exceptions près par leur figure caractéristique en huit (Chartrand : 2005) et qu'il faut être au moins trois danseurs pour pouvoir exécuter cette danse, nous pouvons les classer comme une danse de figure de groupe. De plus, tous les livres et articles portant sur le sujet, même celui d'Emmerson (1972), s'entendent pour affirmer que le reel a été pendant longtemps la danse sociale par excellence en Écosse.

Les reels ne sont pas des danses progressives et donc tous les danseurs sont généralement actifs en même temps.

Pour qu'une danse soit appelée un reel, elle doit donc être dansée sur une pièce homonyme (il ne faut pas se fier au titre de la pièce mais à sa structure mélodique). De plus, sa seule ou principale figure récurrente doit être le reel ou la figure en huit. On croit qu'à l'origine chaque reel (danse) avait son reel (pièce musicale) propre et qu'ainsi les danseurs savaient dès les premières notes quelle série de pas et figures ils auraient à faire.

Les strathspeys viennent d'Écosse et sont aussi très associés aux pièces musicales du même nom puisqu'ils ne pourraient être dansés sur aucune autre sorte de musique. Ils sont composés en rythme binaire mais avec une vitesse d'exécution réduite de moitié par rapport à celle du reel. La formation est aussi en deux lignes; les partenaires se faisant face. On y retrouve plusieurs variantes des pas et figures utilisées dans les reels mais la lenteur et l'élégance des mouvements font vraiment toute la différence. Le déroulement est progressif, ce qui signifie que chaque couple, à tour de rôle, deviendra le couple actif.

Les contredanses anglaises, anglaises ou *country dances* proviennent de l'Angleterre du XVI<sup>e</sup> ou XVII<sup>e</sup> siècle (Chartrand : 1999) et sont habituellement dansées en deux lignes, une composée de femmes et l'autre composée d'hommes. Les partenaires se font face, en cercle de trois, quatre ou un nombre indéfini de couples ou même en carré de deux couples. Les Français les adopteront et en créeront d'autres au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elles sont très souvent progressives, ce qui signifie qu'il n'y a qu'un couple actif à la fois et que tous les couples seront actifs à tour de rôle. Aujourd'hui, elles sont dansées la plupart du temps sur des pièces musicales de reels et de jigs à ce que j'ai pu comprendre et constater en Écosse, en Irlande et au Québec.

Les cotillons ou contredanses françaises se dansent en formation carrée de quatre couples (sauf le premier cotillon qui est formé de deux couples placés face à face) et ont une structure musicale en rondeau, c'est-à-dire qu'ils présentent un même refrain alternant avec neuf couplets (ou figures) différents mais toujours les mêmes ou presque et dans le même ordre d'un cotillon à l'autre. Ce qui distingue un cotillon d'un autre c'est la figure choisie pour son refrain. C'est vraiment cette figure qui le distinguera des autres, car les figures choisies pour les couplets sont toujours les mêmes et sont toujours présentées dans le même ordre. Elles ne sont pas progressives, tous les couples étant actifs simultanément (Chartrand : 2004).

Les quadrilles sont originaires de la France entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle. En fait, ils constituent une évolution des contredanses françaises. Cette transformation s'effectue entre 1170 et 1800 (Chartrand : 2004). La transition des cotillons aux quadrilles

s'effectue par des pots-pourris de contredanses françaises car la répétition des refrains devenait lassante pour les danseurs. Au début, ils avaient conservé les neuf entrées mais avaient une suite de trois refrains par danse, contrairement à un seul à sa création. À l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, le quadrille - en tant que genre ou catégorie de danse, sera alors fixé et prendra sa structure chorégraphique définitive composée de cinq ou six parties sans refrain. Chacune de ses parties représente une figure ou série de figures et de pas à exécuter (Chartrand : 2004). Toutefois, l'Angleterre et d'autres pays en ont créé d'autres types par la suite. Ils ont cinq ou six parties (figures) et peuvent avoir diverses formations, soit en carré de quatre couples, de huit couples ou en deux lignes où se sont les couples qui se font face plutôt que les partenaires (Chartrand : 2004).

Le set carré, ou set callé, ou l'une des autres variantes de ce nom, est la dernière forme de danse traditionnelle à avoir été créée. Il est, en effet, apparu aux États-Unis vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Chartrand : 1999). En fait, le set carré reprend plusieurs éléments des autres formes de danse déjà mentionnées, particulièrement les quadrilles. D'ailleurs, certains auteurs formulent l'hypothèse que le set carré serait ni plus ni moins qu'une forme rustique de quadrille. Mentionnons, toutefois, que le call – intrinsèquement lié au set carré et à lui seul - est vraiment l'élément nouveau et caractéristique des sets carrés. Il sert à guider les danseurs qui n'ont plus ainsi à apprendre par cœur les chorégraphies entières de toutes les danses qu'ils désirent pratiquer. Grâce au call, les danseurs peuvent se concentrer uniquement sur les pas et figures de bases. Le set carré se danse généralement en carré de quatre couples et comporte habituellement trois parties, parfois deux. Ils sont constitués d'une introduction ou première partie, d'une deuxième partie, et d'un *breakdown* ou finale. À l'exception de la finale, chaque partie contient une figure principale et une transition permettant à chaque couple, à tour de rôle, de danser cette figure avec tous les autres couples avant que de faire la transition pour passer au couple suivant le rôle du couple actif. Le set se particularise donc des autres danses par sa séquence de figures et son mode de progression puisque chaque couple danse la figure avec les trois autres. Cette figure sera répétée douze fois (Chartrand : 2004).

La polka (Pologne : 1837), la valse (Autriche : 1780), le *scottish* (Grande-Bretagne : 1848) et les autres danses de ce type sont inventés au XIX<sup>e</sup> siècle (Wikipedia : 2006). Ce sont des danses de couple dites tournantes. C'est pourquoi elles ne sont pas incluses dans ce mémoire. Danse de couple signifie que les couples de danseurs n'ont habituellement pas besoin des autres

couples de danseurs pour exécuter les mouvements. Des exceptions existent, car j'ai constaté à des soirées de danses irlandaises que la polka était dansée en formation carrée de quatre couples et comportaient deux ou trois figures. Au départ, polkas et valse ne comportaient pas de figure et étaient composées d'un seul pas de base : le pas de polka (ou *rant step*) pour la polka et le pas de valse pour la valse. D'autres danses du même type (mazurka, redowa, varsovienne, valse-mazurka et surtout scottish) seront créées par la suite. Elles finiront par remplacer les danses à figures et entraîneront une révolution esthétique (de danse de groupe à danse de couple) et sociale (communautaire à plus individuel), mais aussi une révolution des mœurs étant donné la proximité des corps des danseurs (Chartrand : 2004). La position de base des deux partenaires est fort bien connue de nos jours. Appelée position de danse sociale, l'homme tient sa partenaire par la taille de sa main droite alors que la femme pose sa main gauche le bras ou l'épaule droite de son partenaire; leurs mains libres, soit la main gauche de l'homme et la main droite de la femme, sont jointes. Toutefois, le scottish, la polka et la valse se sont occasionnellement introduits dans certains répertoires traditionnels en tant que danse, particulièrement le scottish en Écosse et la polka dans le sud de l'Irlande. De plus, certains de leurs éléments se sont propagés partout et ont eu une influence manifeste. Ainsi, le swing utilisé en danse traditionnelle est inspiré de la valse tandis que le pas de polka est maintenant le plus connu des pas de base en Grande-Bretagne et en Amérique du Nord (Chartrand : 2004). Scottisches, polka et valse furent dansés au Québec mais ces trois danses n'ont pas vraiment été incluses dans le répertoire traditionnel, sauf en quelques rares endroits.

### Respect des temps musicaux

Le respect des phrases ou temps musicaux (*phrasing* en anglais) ne signifie pas seulement qu'il faut suivre le rythme mais aussi qu'un pas ou une figure doit être exécuté dans un laps de temps bien précis. Si c'est considéré comme important, les danseurs doivent respecter cette durée en lien tout aussi précis avec les mesures musicales. Pour certains types de danses et/ou dans certains milieux ou régions, le respect du temps musical ou des mesures accordées pour effectuer un pas ou une figure peut soit être essentiel, soit important à considérer ou encore sans conséquence dans l'accomplissement de ladite danse. C'est pourquoi certaines danses particulières ne peuvent parfois être exécutées que sur une seule pièce musicale clairement identifiée pour que les pas et figures s'ajustent parfaitement à la longueur des mesures, des

phrases musicales et au rythme de la pièce. Inversement, une pièce peut être créée en fonction d'une danse précise. Dans ces cas, chaque pas et chaque figure doivent commencer sur le tout premier temps de la phrase musicale qui lui est impartie et se terminer exactement sur le dernier temps de celle-ci.

## CHAPITRE 2 : LA MUSIQUE TRADITIONNELLE

Avant d'aborder cette section proprement dite, il est essentiel d'y inclure une introduction sur la musique traditionnelle celtique et gaélique. Dans les dernières décennies, nous avons souvent entendu l'expression « musique celtique ». Ce concept qui reste habituellement vague est trop souvent synonyme, pour plusieurs, de musique traditionnelle irlandaise. En fait, il serait plus juste selon certains auteurs dont Debaussart (1999) d'utiliser le terme « musiques celtiques », puisqu'il ne s'agit pas d'une unité de style. Il s'agit de nombreuses pratiques musicales ayant un patrimoine commun hérité des Celtes et conservées par les peuples descendants de ceux-ci (Debaussart : 1999). Ces descendants habitent ou ont pour origine les régions et pays suivants : Cornouailles, Bretagne, Pays de Galles, Irlande, Écosse et l'île de Man. Les peuples et langues celtiques appartiennent à l'une ou l'autre des deux sous-divisions suivantes : brittonique (les trois premiers) ou gaélique (les trois derniers). Pour d'autres, dont O'hAllmhuràin (2003), le concept de musique celtique serait une invention post-moderne, une création des vingt dernières années qui n'aurait aucun lien avec la réalité historique. Ces manières différentes, semble-t-il, d'aborder la problématique entourant le concept celtique sont toutes les deux valables, selon moi. Ces peuples ont un héritage commun reconnaissable à certains traits musicaux bien que la dénomination « musique celtique » n'existe que depuis fort peu de temps.

Les similitudes musicales des diverses musiques celtiques proviennent, d'une part, des bases communes de leurs langues respectives et d'autre part plus particulièrement des rapports qu'ils ont longtemps entretenus entre eux. Comme la plupart des styles musicaux, il y eu évidemment plusieurs apports extérieurs qui vinrent enrichir leurs répertoires et leurs styles (Debaussart : 1999). Si le son ou une certaine sonorité celtique peut être partagé par ces peuples, c'est d'abord parce qu'ils ont en commun l'utilisation de plusieurs instruments (plusieurs sortes de cornemuses, de flûtes, de violons, d'accordéons) tandis que les styles, eux, sont très différents.

Les musiques celtiques ont les particularités suivantes : 1. contrairement aux autres musiques traditionnelles européennes, les musiques celtiques ont tendance à être plus souvent, mais pas uniquement, en gamme pentatonique (gamme de cinq tons à l'octave, ex. : les touches noires du clavier d'un piano) que diatonique (gamme de huit tons à l'octave, les notes blanches); 2. le schéma de base de la mélodie, le rythme et la métrique d'une phrase musicale sont assez simples, mais l'interprétation, elle, peut être très complexe; 3. L'interprétation est souvent

cyclique, c'est-à-dire que les phrases se croisent entre elles, la fin de l'une est comme le début de l'autre, ce qui les rend répétitives et donc prévisibles, représentation possible de leur sens de la communauté; 4. on retrouve souvent une instabilité entre le binaire et le ternaire (voir chiffres indicateurs ou la fraction en début de portée, exemples de binaire : 2/2, 2/4, 4/4, exemples de ternaire : 3/2, 6/8, 9/8); 5. une importante utilisation des notes aiguës; 6. les techniques d'ornementation (ex. : roulement ou insertion de *grace note*, triplet/triolet); 7. un sens de l'improvisation par opposition aux dictats ou aux exigences de la tradition et finalement des mélodies qui se caractérisent par un mélange de joie et de tristesse. Un autre régulateur important des styles musicaux gaéliques sont les rythmes identifiés à chacune des sortes de danses. Chaque sorte de musique est différenciée par son rythme selon l'accent rythmique majeur ou *downbeat* que l'on compte par temps accentué par mesure.

Aux fins du présent mémoire, seules les musiques traditionnelles gaëlles, écossaises et irlandaises, seront étudiées tandis que les musiques celtiques d'autres provenances, dont celles de l'île de Man, ne seront pas prises en considération, car elles ne font pas partie intégrante du sujet d'étude. Dans le cas des musiques de l'île de Man, elles ont été délibérément mises de côté, en raison du peu d'informations disponibles concernant cette toute petite île de peu d'habitants et surtout de l'absence d'une immigration massive de ce peuple au Québec. Dans le cas des Bretons, ils partageaient beaucoup de leurs traditions de danses avec la France du XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et début du XVIII<sup>e</sup> siècle et les branles qui sont maintenant considérés comme danse traditionnelle bretonne, ne sont plus vraiment exécutés au Québec. Il vint des Bretons en Nouvelle-France avec d'autres immigrants de France, ils se sont mélangés et ils ne semblent avoir conservé ici que ce qu'ils avaient en commun, c'est-à-dire les danses de la cour ou de la noblesse.

Il est reconnu que les traditions musicales irlandaises et écossaises sont fort semblables. Il est reconnu que ces deux cultures se sont mutuellement influencées de façon sensible. Certains spécialistes, dont Monsieur Désy Wilkinson, affirment même qu'il n'est pas vraiment utile de les distinguer, leur répertoire respectif étant semblable. Selon lui, ce sont plutôt les styles qui seraient plus différenciés. Le présent mémoire tentera tout de même de définir chacune des traditions en mettant en évidence leurs principales ressemblances et différences.

## MUSIQUE TRADITIONNELLE ÉCOSSAISE

### Caractéristiques spécifiques

La musique traditionnelle écossaise, comme toutes les autres musiques, est profondément liée à la langue de ses créateurs, le gaélique écossais. Elle s'est donc adaptée au système double des voyelles à durée significative (Siliconglan : 2003). Dans la langue gaélique, la syllabe initiale est celle qui porte l'accent tonique. Les reels suivraient le même agencement puisque la première note d'une mesure porte l'accentuation. C'est d'ailleurs l'idiome distinctif de la musique des Highlands, soit l'association prononcée entre le rythme naturel du langage et le style musical. La langue et la musique sont liées au point que beaucoup d'Écossais disent encore que sans connaissance du gaélique une personne n'a que peu de chances de devenir performante et efficace à la cornemuse. Pour comprendre ce phénomène, il faut savoir que pour apprivoiser la cornemuse par des moyens uniquement oraux, il était impératif de connaître le gaélique écossais pour apprendre la technique traditionnelle. La technique mentionnée ici pour apprendre la cornemuse s'appelle le *canntaireachd*. Wikipedia (2006) décrit ce procédé ainsi :

« *Canntaireachd* (Scottish Gaelic: lit, "Chanting") is the ancient Scottish Highland method of noting classical pipe music or "Ceòl Mòr" by a combination of definite syllables, by which means the various tunes could be more easily recollected by the learner, and could be more easily transmitted orally. Nowadays, however, pipers tend to use standard musical staff notation to read and write various tunes, and anyone attempting to read this particular system needs some familiarity with Scottish Gaelic phonetics. It does still linger on in one or two places however. In general, the vowels represent the notes, and consonants the embellishments, but this is not always the case, and the system is actually extremely complex, and was not fully standardised. »

Nous n'irons pas plus loin dans l'explication de cette technique dans le cadre de cette recherche. Il suffit de savoir que, de nos jours, elle ne survit plus qu'en de rares endroits. Toutefois, j'ai eu la chance d'entendre un enregistrement (A beginners guide to traditional Scottish Music : 1994) réalisé par une femme écossaise âgée, madame Belle Stewart. Cette chanteuse utilisait cette méthode et le résultat, à nos oreilles, pourrait ressembler à une turlutte de deux pièces : *The renfrewshire militia* et *The tenpenny bit*. Impressionnant et très entraînant, l'effet produit par cette technique permet également de rendre précisément les pièces sans qu'aucun instrument ne se joigne à la voix de la chanteuse.

### Instruments

Les principaux instruments musicaux retrouvés dans la tradition écossaise sont : la cornemuse, le violon, et la harpe ou le luth et la flûte. L'accordéon se serait ajouté au XIX<sup>e</sup> siècle. Il est important de savoir que la cornemuse était surtout considérée comme un instrument militaire au départ. Accompagnant les musiques de guerre jouées à l'extérieur, la cornemuse était aussi fréquemment utilisée dans les grandes salles des chefs de clans (Ross : 2000). On l'utilisait aussi lors des rites de passage, pendant la veillée des morts, mais plus particulièrement pour les lamentations ou *Tuiream* après la procession funéraire qui accompagnait le cercueil jusqu'au cimetière. De nos jours toutefois, il n'est pas inhabituel pour l'avoir moi-même constaté de visu qu'un ou plusieurs cornemuseurs fasse une apparition lors d'une soirée de danses traditionnelles ou même assure entièrement la musique. En effet, à une occasion lors d'un voyage en Écosse et maintes fois ici au Québec, particulièrement dans le cadre du Festival des traditions écossaises de Gould, j'ai eu la chance de voir ou de participer à des danses au seul son des cornemuses. L'effet est là, puissant, énergisant et d'une gaieté contagieuse pour tous. Cependant, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'instrument voué à la danse par excellence a toujours été le violon. C'est grâce à celui-ci que les maîtres à danser enseignaient à leurs élèves dans les villes comme les campagnes (Standingstones : 2006). Lorsque aucun violon ou violoneux n'était disponible, on ne s'empêchait pas de danser pour autant; il pouvait être remplacé par n'importe quel instrument de musique ou encore par la turlutte ou le chant proprement dit.

### Catégories musicales

Les principales catégories de musique traditionnelle écossaise pour danser étaient et sont toujours les reels, les jigs, les strathspeys et, quoique beaucoup plus rarement, le hornpipe. Ce mémoire a déjà fait mention que deux de ces quatre types de musique, soit le reel et le strathspey, sont d'origine écossaise. Pour leur part, les Écossais ont deux sortes de reels : le *rant* avec ses phrases de huit temps et le *scottish measures* avec ses phrases de seize temps. Dans les strathspeys, ainsi que certains hornpipes créés en Écosse, se trouvent deux particularités écossaises : le *dotted time* et le *reverse dotted time* ou *scottish snap*. Ce dernier ne s'applique qu'aux seuls strathspeys (Siliconglen : 2003). Ce n'est toutefois là qu'une seule composante du rythme. Le *dotted time* se réfère à la note pointée qui est une fois et demie plus longue que sa suivante (les notes viennent par paires). Pour le *reverse dotted time*, c'est l'inverse; la note la

plus longue suit la note la plus courte. Les pièces principalement jouées à la cornemuse se terminent fréquemment par trois notes ou battements, particulièrement dans les hornpipes. Quant aux jigs, ils peuvent être simples, doubles ou *slide*. Selon le site Web de Siliconglen (2003), les reels et les strathspeys étaient composés en vue de créer une atmosphère empreinte d'une hilarante gaieté faisant oublier les inquiétudes et les injustices de la vie. S'il est quasiment impossible de démontrer ou de prouver au plan scientifique cette assertion, il n'en demeure pas moins que, d'un point de vue pratique, il est facile de constater l'effet de ces musiques, particulièrement les reels, sur les auditeurs, et particulièrement sur les danseurs.

### Schéma mélodique des pièces

Le schéma mélodique de toutes ces pièces est habituellement constitué de deux phrases (A et B) d'une longueur de huit ou seize mesures qui seront chacune répétée une fois. L'ensemble sera repris de deux à trois fois avant de passer à une autre pièce, ce qui donnera le schéma mélodique suivant : AABBAABB. Les reels appelés des *rants*, sont des pièces plus dynamiques, tandis que les *scottish measures* sont plus lyriques et parfaitement adaptés pour danser des contredanses anglaises. Les Écossais font la distinction entre les deux.

### Ornementations

L'ornementation détient une place très importante dans la musique traditionnelle écossaise. Les mêmes techniques d'ornementation étaient utilisées à la cornemuse et au violon, particulièrement dans l'Ouest des Highlands là où ils ont aussi le même répertoire. Ils utilisaient et utilisent toujours beaucoup de *grace notes*, les notes pointées ainsi que les triplets ou *shivers*. Les très rapides et légers coups de poignet nécessaires, particulièrement dans les hornpipes et les strathspeys sont vus à la fois comme faisant partie de l'ornementation et du style national, parfois régional, de jeu traditionnel au violon. Ma propre expérience de violoneuse québécoise me porte à croire que cette technique semble apporter une coupure dans le rythme et/ou la mélodie et crée un sentiment d'attente chez l'auditeur ou le spectateur. Cela peut paraître étrange mais cette ornementation donne aussi un rythme beaucoup plus accentué et plus de puissance à la pièce exécutée de cette manière.

### Styles régionaux

Très peu d'informations étaient disponibles concernant les styles régionaux, à l'exception de quelques renseignements généraux relatifs au violon. Les différents styles de technique pour les joueurs de violon traditionnels diviseraient l'Écosse en quatre parties : l'ouest et les îles, la région du nord-est, les îles du nord et le sud (Beaton : 2003). Le style de jeu au violon dit « écossais » ainsi nommé par des gens de l'extérieur, serait originaire du nord-est d'où proviennent les violonistes traditionnels les plus connus : Scott Skinner et Niel Gow. Ces derniers ont aussi composé beaucoup de pièces faisant maintenant parties du répertoire traditionnel écossais. Dans les Highlands, la façon de jouer du violon est fortement liée à la cornemuse. Les ornements sont les mêmes ou très similaires, et ils jouent le même répertoire musical, c'est-à-dire des marches, des jigs et des reels. De plus, selon Debaussart (1999), dans l'Ouest des Highlands, le violon serait souvent joué avec une corde plus basse ouverte, (technique dite de la double corde en méthode classique) pour générer un fond sonore rappelant le bourdonnement typique de la cornemuse. Les strathspeys proviennent de la région du nord-est qui est reconnue pour son style plus agressif (Beaton : 2003).

### Place de la musique dans la vie traditionnelle

La musique était présente à chaque moment de la vie quotidienne des Écossais et notamment des Highlanders dont l'amour qu'ils manifestent à l'endroit de la musique et de la danse est reconnu depuis des siècles par maints voyageurs. Leur musique, dit-on, est à l'unisson de leur tempérament. Les mélancoliques lamentations (*laments*) et les ballades, en passant par les reels les plus frénétiques confèrent invariablement à leur musique une gaieté faisant oublier leurs dures conditions de vie (Siliconglen : 2003). La littérature fait état à plusieurs reprises de la présence dans les champs cultivés d'un cornemuseur ou d'un violoneux qui accompagne ainsi les agriculteurs au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle pour leur donner une forme d'encouragement et les aider à conserver un bon rythme de travail. Chaque activité de la vie quotidienne était associée à son propre répertoire de chansons ou de musique. Du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup>, sur l'île de Lewis, il était même reconnu que chaque maison à l'Ouest des Highlands avait deux ou trois musiciens (Siliconglen : 2003). Ceci n'est qu'un exemple parmi tant d'autres de la place qu'occupait la musique dans la vie traditionnelle écossaise.

### Technologie, déclin et revivalisme

La présence de mass média (radio et télévision) et l'apparition des supports technologiques tels que les enregistrements, les disques et autres de ce genre, amenèrent deux sortes de conséquences sur la musique traditionnelle écossaise; l'une négative et l'autre positive.

Comme nous le verrons dans les pages suivantes, pour cette culture comme les deux autres, la technologie apporta sont lot d'effets indésirables comme la standardisation des pièces, l'uniformisation des versions, la perte de style régionaux, l'appauvrissement des ornementsations, une moins grande improvisation, ou un mélange indiscernable de l'ensemble de ces effets.

Cependant, les enregistrements - tout particulièrement ceux faits avec un objectif ethnologique ou dans un contexte ethnographique - auront favorisé la préservation patrimoniale de plusieurs pièces, versions et styles qui seraient peut-être à jamais disparues avec le déclin de la musique traditionnelle écossaise. En contrepois aux effets de la standardisation, on peut affirmer que les enregistrements auront permis une plus large circulation du répertoire de musique traditionnelle écossaise et, ainsi, de mieux la faire connaître dans le monde entier.

Par ailleurs, le déclin de la musique traditionnelle en Écosse s'explique par plusieurs facteurs. L'abandon du gaélique au profit de l'anglais comme vecteur des chansons, des contes, des styles de musique et de danse est sûrement un facteur important pour ne pas dire primordial. Puis, il y eu la dépopulation et l'émigration massive des Gaëls ainsi que la destruction des clans, qui constituaient leur système d'organisation sociale traditionnel et qui a incité les nobles, les patrons des arts et les ardents partisans de la tradition à émigrer. D'autres influences « extérieures » de même que celle de nouvelles institutions, telles que l'Église réformée qui désapprouvait fortement ces coutumes dites *ungodly* ont aussi joué un rôle. Finalement, la mode de la standardisation a également été responsable de l'étiollement de la notation musicale, ce qui entraîna un ralentissement du tempo, une standardisation des pièces et donc une réduction du nombre des diverses versions disponibles (Standingstones : 2006). Cette standardisation avait débuté longtemps avant l'apparition de supports technologiques et des dictats imposés par les mass média. Elle remonte aussi loin que le XVIII<sup>e</sup> siècle et s'explique par les très nombreuses demandes qu'avaient les éditeurs de produire des partitions musicales pour les pièces traditionnelles, incluant les ornementsations et l'accompagnement que tous commencèrent à jouer de cette façon. Ces deux éléments devinrent donc en quelque sorte prescrits, dictés, surtout les

ornementations, alors qu'ils ne devraient être le fruit que de l'expression de la créativité et de l'expérience personnelle du musicien.

Heureusement, depuis environ une dizaine d'année, époque qui coïncide avec la sortie des films *Cœur Vaillant* et *Rob Roy* dont les héros incarnent des Écossais historiques, l'intérêt pour tout ce qui est celtique, gaélique et surtout écossais s'est fait sentir dans tout l'Occident. Leur passé, leurs coutumes ainsi que leurs traditions, principalement en matière musicale, ont soulevé l'intérêt des gens et fait découvrir ou redécouvrir la richesse de leur culture et de leur répertoire.

## MUSIQUE TRADITIONNELLE IRLANDAISE

### Caractéristiques spécifiques

L'une des caractéristiques de la musique traditionnelle irlandaise demeure sa composition modale ou monophonique, ce qui signifie qu'elle n'a qu'une seule ligne mélodique et qu'il n'y a donc pas d'harmonie. Il existe sept gammes modales, quatre d'entre elles (do, ré, sol et la) sont principalement utilisées pour la musique traditionnelle irlandaise (Breathnachd : 1996).

Une autre caractéristique, selon Wilkinson, serait sa façon d'être apprise. C'est-à-dire que l'apprentissage de la musique traditionnelle, particulièrement irlandaise, se faisait par beaucoup d'observations et d'écoutes de la part de ceux qui voulaient s'y initier, ainsi que par le truchement d'échanges oraux entre les musiciens. Peu de support matériel était utilisé contrairement à ce qui existe pour soutenir l'apprentissage méthodologique ou théorique de la musique classique; pas de partition, pas de livre de théorie musicale. Seule la mémoire palliait l'absence de support. À ce propos, Monsieur Wilkinson insistait dans son cours à l'Université Concordia en 2004 sur l'expression « *Caught not taught* » signifiant que la musique traditionnelle irlandaise devait être comprise plutôt qu'enseignée. Selon lui, il y aurait eu une méthode d'enseignement ou d'apprentissage de la musique transmise de façon orale par les bardes en Irlande comme en Écosse mais qui se serait éteinte quelque part vers le XVII<sup>e</sup> siècle en Irlande. Ce sont les harpistes, déjà perçus comme faisant partie d'un passé héroïque, qui en 1790, lors du dernier festival de harpes de Belfast, étaient considérés comme le dernier lien avec les traditions bardiques. Ce système de mémorisation vocale des pièces inclus le *canntaireachd*, (lié au *piobroch* – la musique savante jouée à la cornemuse qui n'était pas utilisée pour la danse) dont il fut question précédemment, en plus d'une forme particulière de turlutte appelée *port a beal* en

gaélique écossais et *portaireacht* en gaélique irlandais, ce qui signifie musique faite avec la bouche. Toutefois, selon mes propres observations, si le *canntaireachd* est en effet un système d'apprentissage dans lequel chaque son avait une signification précise, il n'en va pas de même pour la turlutte en gaélique qui serait l'équivalent de celle que nous retrouvons au Québec. C'est-à-dire qu'elles peuvent être utilisées comme chanson, être incluses dans une chanson ou pallier l'absence d'instruments de musique dans une veillée au cours de laquelle les gens veulent s'amuser en dansant et en chantant. Elles ne peuvent cependant être comparées à une méthode d'apprentissage des notes des pièces. Tout au plus la turlutte peut nous permettre de fredonner des syllabes sans sens pour ne pas oublier un air si on n'a pas un instrument pour pratiquer ou pour animer une veillée lorsque les instruments font défaut.

### Instruments

Les principaux instruments de musique traditionnelle utilisés par les Irlandais sont la cornemuse de type *uilleann pipes* (qui en plus des bourdons et du chalumeau dispose de trois régulateurs apportant des possibilités de variantes supplémentaires contrairement à la cornemuse habituellement rencontrée en Écosse), le violon, la flûte principalement de type *tin whistle*, le concertina et l'accordéon (même famille d'instruments) ainsi que le bodhran que nous appelons au Québec le tambour à mailloche. La harpe était connue comme symbole de l'île d'Irlande depuis le XIII<sup>e</sup> siècle (Wikipédia : 2006) et constitue le blason de la République d'Irlande. La harpe n'est pas utilisée dans les pièces musicales servant à la danse traditionnelle comme peut l'être le luth en Écosse. C'était pourtant le cas avant le XVIII<sup>e</sup> siècle puisque les harpistes bardiques classaient la musique en trois catégories et devaient connaître des pièces dans chacune d'elles; 1. *suantraí* ou pour calmer et induire au sommeil, 2. *goltraí* ou martiale pour la guerre, et 3. *geantraí*, joyeuse, appropriée pour la danse.

### Catégories musicales

Les principales catégories de musique traditionnelle irlandaise servant à la danse sont les reels, les jigs (*single*, *double* et *slide*) et les hornpipes. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle s'ajoutèrent les polkas, les mazourkas et highlands (O'hAllmhuráin : 2003). Les reels et les jigs représentent toujours les pièces musicales irlandaises traditionnelles les plus populaires pour danser et nous les retrouvons dans la grande majorité des pièces du répertoire car ils sont rapides et ont un rythme fluide. Les jigs sont les pièces traditionnelles encore jouées de nos jours tout en étant les

plus anciennes en Irlande où l'on peut trouver chacune de ses trois sous divisions; 1. 'single'; 2. 'double'; 3. 'slide' (surtout dans le sud du pays). Plusieurs reels proviennent d'Écosse et ont été conservés tel que conçus originellement ou ne comportent que des modifications mineures. Encore aujourd'hui, ces pièces sont parfois jouées par les ruraux lors d'événements et de célébrations communautaires tels que les mariages, les naissances, les foires, etc. Selon Wallis et Wilson (2001), il y aurait maintenant plus de 7000 pièces musicales traditionnelles irlandaises recensées, principalement des reels et des jigs.

### Schéma mélodique

Une pièce utilisée pour la danse en Irlande aura habituellement le même schéma mélodique que le *rant* (deux segments distincts de huit mesures chacun joués deux fois et l'ensemble répété deux ou trois fois). La plupart des pièces musicales traditionnelles irlandaises servant à la danse proviennent, pense-t-on, du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle (O'hAllmhuràin : 2003).

### Ornements

Selon Nuala O'Connor (2001), les pièces musicales partagent certaines caractéristiques communes qui ne sont pas nécessairement dues à leur construction musicale; elles constituent plutôt l'essence même de leurs racines irlandaises. Mme O'Connor et le très célèbre et reconnu Breandán Breathnach (1996) s'entendent sur l'une des principales caractéristiques des pièces musicales traditionnelles irlandaises : sur un cadre mélodique défini, un certain degré de variation et d'ornementation doit intervenir pendant la performance pour rendre cette mélodie complète. Ceci serait l'un des idiomes de la musique traditionnelle irlandaise. Il y aurait trois sous-divisions à l'ornementation utilisée; 1. les embellissements ou l'ornementation avec des trilles ou triolets, des triplets (une suite ascendante ou descendante de trois notes adjacentes) surtout utilisés par les cornemuseurs, ou des *graces notes* telles que le *cranning*, les roulements, les doublés et les arrêts; 2. les variations ou l'ornementation en changeant juste un peu l'ordre de certaines notes de la mélodie, le squelette restant inchangé; 3. les variations rythmiques ou l'ornementation par de petites variations dans le rythme, la métrique. Le vibrato, le crescendo et decrescendo ou diminuendo sont des techniques d'ornementation qui ne font pas partie de celles utilisées dans le répertoire traditionnel irlandais.

### Styles régionaux

Fortement liée au territoire d'appartenance, la musique traditionnelle irlandaise est souvent divisée en fonction de styles régionaux et empruntent le nom des comtés. Ainsi, par exemple, il y a le style de Sligo, de Clare ou du Donegal (O'Connor : 2001). Néanmoins, selon O'hAllumhurain (2003), cette division en comtés est valide seulement jusqu'à un certain point puisqu'il y a toujours eu des échanges entre comtés et même entre pays. Ces styles régionaux se distinguent par les rythmes appropriés pour des danses spécifiques et les répertoires. D'autres facteurs tels que les ornements privilégiés, les méthodes de confection des instruments et la manière de jouer ont aussi une influence. Par exemple, au violon, il pourrait s'agir de la tenue de l'archet. Selon O Riada (Wilkinson : 2004), le style se distinguerait par les accents musicaux, engendrés et construits par le contexte social et les expériences similaires. L'ouest de l'Irlande ayant conservé son isolement plus longuement, les divisions sont peut-être mieux définies que dans d'autres régions plus perméables. Par contre, dans l'est du pays, les échanges semblent avoir été plus nombreux et les styles sont maintenant moins bien caractérisés. Prenons le cas du comté de Donegal qui borde les rives de la Mer du Nord. Son style et son répertoire sont très proches de celui de l'Écosse, qui est située pas bien loin de l'autre côté de la mer. Cet état des choses témoigne des nombreux échanges qu'il y eut entre ces deux peuples cousins (Wilkinson : 2004). Autre exemple, le style de violon traditionnel du comté de Sligo est rapide, très ornementé, avec un coup d'archet très fluide, mais il est devenu très standardisé à cause des enregistrements de joueurs reconnus provenant de cette région tels que Coleman et Morrison.

### Place de la musique dans la vie traditionnelle

La musique traditionnelle avait une grande place dans la vie quotidienne et les rencontres sociales des Irlandais, et pour plusieurs, c'est encore le cas aujourd'hui. Selon Nuala O'Connor (2001), la musique traditionnelle irlandaise nécessite une communauté de musiciens. Elle n'était pas jouée pour des spectateurs attentifs et immobiles, mais pour que tous participent soit en se joignant aux musiciens ou aux danseurs. Car il faut savoir que la tradition musicale irlandaise est majoritairement composée de pièces utilisées pour la danse. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la fonction première d'un musicien était de faire danser les gens. Ce n'est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle qu'on assiste à des changements comportementaux (O'Connor : 2001). Plusieurs mentions ont été faites, du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> et même au début XX<sup>e</sup> siècle, à l'effet que la musique et la danse étaient des

activités pratiquées chaque dimanche. Selon O'hAllmhuràin (2003), avant les périodes de grandes famines du XIX<sup>e</sup> siècle en Irlande, il y avait plusieurs occasions pour danser en communauté. Entre autres les rites de passage et les fêtes associés au calendrier cyclique agricole et les anciennes fêtes celtiques qu'étaient *Imbolc* (1<sup>er</sup> février), *Belteine* (1<sup>er</sup> mai), *Lughnasa* (1<sup>er</sup> août) et *Samhain* (31 octobre). Ces fêtes étaient toujours animées par de la musique.

### Technologie, déclin et revivalisme

Depuis les dernières décennies, les percées technologiques ont permis l'enregistrement, la diffusion et la circulation des diverses musiques traditionnelles. Ce qui a permis aux musiciens d'entendre ou d'avoir aisément accès aux styles et répertoires en provenance d'un autre comté ou même d'autres pays et s'y identifier ou se les approprier, ce qui n'aurait pas été aussi aisé auparavant.

Comme dans la plupart des pays européens, la musique traditionnelle irlandaise a connu un déclin à une certaine époque. Selon certains auteurs, la musique traditionnelle irlandaise est devenue au XX<sup>e</sup> siècle plutôt un art de performance à être écouté sur des enregistrements ou en concert (O'Connor : 2001) plutôt qu'une activité communale au cours de laquelle les participants venaient danser. Cette transformation est due à plusieurs raisons.

Tout d'abord, l'agonie du système clanique, forme d'organisation sociale traditionnelle des Gaëls, et du système bardique de transmission des connaissances au XVII<sup>e</sup> siècle. Vers 1780, les harpistes traditionnels n'étaient déjà plus que des souvenirs enfouis dans les mémoires tandis qu'on assistait en 1790 à la dernière édition du Festival de harpe de Belfast. Pendant cette même période, les cornemuseurs étaient même pendus par les Britanniques parce qu'ils étaient perçus comme un symbole de la rébellion de l'Irlande contre l'Angleterre. La fin du *Gaeldom* coïncide avec la bataille de Culloden, en Écosse, en 1746. C'est là que fut levée et qu'a été décimée la dernière armée gaélique (Wilkinson : 2004).

Il y eut ensuite la sinistrement célèbre famine en Irlande qui durant une décennie, de 1845 à 1855, fit mourir de faim un million d'Irlandais et força un million et demi d'Irlandais à émigrer. La population de l'Irlande perdit le quart de sa population qui passât de huit et demi à six millions d'habitants (Wilkinson : 2004).

Il y eut ensuite des périodes de troubles politiques et religieux ponctuées de brefs intervalles de stabilité et de revivalisme culturel (1890) jusqu'à la révolution sanglante de 1916 et

la séparation de la République d'Irlande de l'Angleterre en 1921. Puis, on assista à la redécouverte d'une fierté renouvelée pour la culture gaélique irlandaise. Ainsi, la création de la Ligue Gaélique eut beaucoup d'influence sur la danse et la musique traditionnelle et néo-traditionnelle irlandaise.

Les enregistrements et la standardisation jouèrent aussi un grand rôle dans le déclin de la musique traditionnelle irlandaise car ces changements lui firent perdre de sa spontanéité et certaines spécificités régionales. D'ailleurs, il semblerait que l'idée de faire des « *ceili* » ou rencontres sociales comprenant de la musique et des danses traditionnelles aurait été empruntée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à des groupes en faveur du revivalisme de la culture traditionnelle écossaise. Dans ce contexte, l'influence écossaise fut toutefois plus apparente sur les danses que sur la musique. Cette question sera donc abordée ultérieurement dans le cadre de ce mémoire.

## **LA MUSIQUE TRADITIONNELLE QUÉBÉCOISE**

Il y a lieu d'énoncer clairement dès à présent que la majorité des informations dont il sera question dans cette section auront été colligées dans le cadre du cours « Histoire de la musique traditionnelle québécoise » donné par Jean-Pierre Joyal à l'École des arts de la veillée de la Société pour la promotion de la danse traditionnelle québécoise (SPDTQ) à l'automne 2005, ainsi que dans un article du même auteur intitulé « Au-delà du reel » (Les Cahiers Mnémo : 1999). Lorsque des informations seront tirées d'autres sources ou de mes propres observations, elles seront nommément citées.

### Caractéristiques spécifiques

Selon Jean-Pierre Joyal, ce qui définit le mieux la musique traditionnelle québécoise est ce qu'il appelle ses deux vitesses : 1. vite; 2. très vite. Jusqu'à tout récemment, la musique instrumentale québécoise était fortement liée à la danse et il n'existait donc pas de pièces instrumentales dotées d'un rythme plus lent faites seulement pour être écoutées.

Une deuxième caractéristique serait l'habitude des musiciens à ne pas respecter la structure des phrases musicales, familièrement appelée des « *tunes* croches ». Environ 20% du répertoire de musique traditionnelle québécoise entre dans cette catégorie. Cela signifie qu'une pièce qui devrait, par exemple, avoir deux segments de chacun seize mesures pourrait se

retrouver avec un premier segment de quinze et un autre de seize ou dix-sept mesures. Il faut bien comprendre ici qu'il ne s'agit pas d'une erreur lors d'une performance ou d'un oubli momentané mais que la pièce est toujours jouée ainsi par le musicien. Personne n'a trouvé l'origine de cette façon de faire, mais les raisons peuvent être multiples : 1. la méthode d'apprentissage orale mais plus solitaire, donc d'écoute, d'observation puis de reconstitution et reconstruction, dont il sera question au prochain paragraphe; 2. le fait que pour les musiciens traditionnels québécois les temps n'étaient que peu important comparé au rythme et 3. que les modèles et structures n'ont jamais été complètement intégrés puisqu'ils provenaient de l'extérieur en raison notamment des origines hétéroclites des premiers colons et habitants. Donc, contrairement à d'autres peuples, plutôt que de tenter de faire concorder les souvenirs avec les structures acquises, les musiciens traditionnels québécois faisaient le contraire en ajustant les structures à leurs propres souvenirs personnels.

Au Québec, la tradition musicale est dite orale car la très grande majorité des gens n'avaient pas accès à l'apprentissage de la technique classique et ne savaient donc pas lire des partitions musicales. Seuls les gens de bonne famille au XIX<sup>e</sup> siècle pouvaient se permettre d'envoyer leurs enfants dans les écoles supérieures des grands centres urbains. Inscrites dans des couvents, les jeunes filles de bonne famille ont pu ainsi apprendre le piano puis l'accordéon. En général, c'était la tradition orale qui régnait, particulièrement en milieu rural. Toutefois, on n'y enseignait habituellement pas un instrument et son répertoire. Par exemple, un violoneux apprenait seulement en regardant jouer d'autres musiciens et en tentant de mémoriser les airs entendus pour les reproduire une fois rendu chez lui. Il les reconstituait donc de mémoire selon ce qu'il avait assimilé et retenu. Contrairement à ce qui se passait en Irlande, les musiciens, surtout les violoneux, avaient l'habitude d'apprendre, de pratiquer et de jouer en solitaires. Ils pouvaient se relayer dans une veillée ou une noce par exemple, en jouant les uns à la suite des autres, mais pas simultanément.

### Instruments

Au Québec, Jean-Pierre Joyal affirme que la première mention instrumentale est un relevé notarié daté de 1734, donc au temps de la Nouvelle-France. Les instruments qui pouvaient être retrouvés sur le territoire à l'époque étaient des luths, des théorbes (grand luth de six pieds), des violes de Gambe, des contrebasses, des violons, des vielles à roue, quelques rares clavecins et

épinettes ou petits clavecins portatifs, plusieurs sortes de flûtes, dont le flûtet de Provence à trois trous, ainsi que des fifres, des hautbois et des tambours utilisés par les militaires. Plusieurs de ces instruments servaient uniquement dans les salons bourgeois que fréquentaient les aristocrates. Toutefois, il n'est mention d'aucune forme de cornemuse. L'hypothèse formulée par Jean-Pierre Joyal pour expliquer ce fait est l'absence ou la rareté du bambou et du roseau sur notre territoire, deux matériaux nécessaires à la fabrication et à l'entretien des cornemuses car ils sont utilisés pour faire les fragiles anches qui doivent être remplacées à intervalles réguliers.

Cependant, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et ce jusqu'à nos jours, les instruments de musique les plus utilisés dans la musique traditionnelle québécoise sont le violon, l'accordéon diatonique à une et trois rangées, l'harmonica, la guimbarde et la turlutte pour les instruments mélodiques, le piano et la guitare pour les instruments harmoniques, ainsi que la podorythmie (frapper des rythmes avec les deux pieds, pas seulement la mesure), les cuillères, les osselets et même de façon locale le *bodhran* ou tambour à mailloche pour ce qui est de l'accompagnement rythmique.

En ce qui concerne le violon, créé vers 1550 en Italie, il existe plus d'une façon traditionnelle au Québec de l'accorder; la première étant de l'accorder en quinte classique (cinq notes de différences entre chaque corde), et trois autres entrant dans la catégorie dite *scordatura* ou désaccordée qui est celle des vielles et des violes. Il y a 1. les cordes accordées « la-mi-la-mi » très utilisée pour les pièces écossaises, 2. « la-ré-la-mi » pour les pièces en ré et 3. sol à la , méthode qui semble obscure. Il existe une exception notable pour la pièce nommée Le reel du pendu dont l'accord est « la-mi-la-do# »; cette pièce est connue de l'Outaouais à l'est de la province. Il semblerait aussi qu'il existerait toujours des ponts ou chevalets permettant des accords en triple cordes, donc permettant de jouer trois cordes à la fois tel qu'il était possible de le faire sur les violons baroques.

L'accordéon diatonique (diatonique signifie seulement les notes blanches par opposition à chromatique qui englobe les noires et les blanches d'un piano) créé en Autriche en 1829, un an après l'harmonica sur lequel il est copié, fut très apprécié car il est beaucoup plus facile que le violon. Il peut être composé d'une, deux ou trois rangées de notes. Celui à une rangée n'aura qu'une tonalité. Par rapport au violon, ses possibilités seront plus limitées mais il sera plus rythmique, tandis que ceux à deux ou trois rangées peuvent être trouvés en la, ré, sol et sol, do, fa. Au Québec, contrairement à la Louisiane par exemple, l'accord est plus « mouillé » dit-on dans le

milieu, c'est-à-dire que l'accord des notes n'est pas parfait et peut donner un effet de vibrato. Au XX<sup>e</sup> siècle, les accordéons à une rangée faits à la main au Québec sont de meilleure qualité que ceux usinés en Allemagne, ce qui n'est pas le cas des accordéons à trois rangées qui sont de fabrication plus complexe et joués de façon moins saccadée, particulièrement dans les régions de Montréal, Trois-Rivières et Portneuf. Le répertoire ainsi que les défis à relever sont différents selon que l'accordéon est à une ou trois rangées.

L'harmonica est plus limité que l'accordéon car moins puissant mais plus libre puisque ce sont des soufflets plutôt que des anches qui entrent dans sa composition. Il est très populaire car il est petit, solide et se transporte aisément. De plus, il coûte beaucoup moins cher que les instruments précédemment décrits. On peut en retrouver dans toutes les tonalités lorsque diatoniques et même s'en procurer des chromatiques. Toutefois, il partage avec l'accordéon, particulièrement celui à une seule rangée, le problème des tonalités uniques qui obligent souvent à recourir à plusieurs instruments dans des tonalités différentes pour avoir accès à un répertoire plus vaste et plus riche. Il est possible de faire des accords en utilisant la langue pour boucher certains trous, mais le jeu au Québec est habituellement plus simple.

Inventée il y a plusieurs millénaires, la guimbarde est l'un des plus vieux instruments du monde. Elle produit une note fondamentale avec la bouche, un peu comme le ferait le bourdon d'une cornemuse, tandis que la mélodie et l'harmonique dépendent de l'habileté du joueur de faire prendre des formes à sa cavité buccale. Mais il y eut peu de bons joueurs connus au Québec, la plupart de ceux-ci se contentant d'utiliser la guimbarde pour assurer la partie rythmique.

La turlutte au Québec est l'art d'imiter vocalement des airs instrumentaux. Elle pouvait remplacer les instruments lorsque ceux-ci n'étaient pas disponibles pour l'écoute, la mémorisation, la transmission ou la danse même parfois. Ce n'était pas un chant, puisque les syllabes utilisées n'ont aucune signification, ni sens. Il s'agit bien d'un instrument de musique. Mentionnons toutefois qu'il existe d'autres types de chansons n'entrant pas dans le cadre de ce mémoire qui peuvent contenir certaines parties comprenant des turlottes.

Pour ce qui est des instruments harmoniques ou d'accompagnement, il s'agit principalement du piano et de la guitare. Ils n'apparaissent dans la tradition musicale québécoise qu'au XX<sup>e</sup> siècle seulement. Auparavant, seuls les instruments mélodiques et les percussions

étaient utilisés. Le goût pour l'accompagnement de nos airs traditionnels s'est fait au contact de la musique populaire telle que le jazz et les chansons françaises.

Le premier instrument à être utilisé au Québec pour l'accompagnement est le piano. Au Québec, l'accompagnement traditionnel n'est fait que d'accords. Au début, on en retrouvait seulement deux ou trois dans une pièce et ils n'étaient pas toujours bien placés, ce qui en faisait donc un accompagnement très rudimentaire.

Puis, vers 1930-1932, ce fut la guitare dont l'utilisation fut influencée par la venue des disques et films américains ou populaires. Les accompagnements à la guitare, au départ, sont aussi fort simples.

Le troisième groupe d'instruments utilisés en musique traditionnelle québécoise est les percussions. Les pieds sont sûrement le premier instrument devant être présenté dans cette catégorie, plus précisément ce qu'on appelle la podorythmie. Il ne s'agit pas ici de simplement frapper la mesure avec le pied, mais plutôt de produire des accords en s'aidant de la pointe et/ou du talon d'un ou des deux pieds. C'est un fait unique et propre aux seuls Canadiens français. Personne ne sait officiellement d'où cela provient puisque aucun de nos peuples fondateurs ne le faisait. L'hypothèse de Jean-Pierre Joyal serait que cela provient d'une fusion entre le battement de la mesure à deux pieds des violoneux du centre de la France et le rythme du *bodhran*. Pour ma part, je partage en partie son avis, mais pour avoir vu des violoneux de Nouvelle-Écosse jouer et giguer en même temps, je serais tentée de remplacer en tout ou en partie l'influence du *bodhran* pour celle de la gigue. Disons tout de même que ces deux éléments nous proviennent tout de même des gaëls. La raison en est que la podorythmie était et est toujours très répandue au Québec, sur la majorité du territoire. La gigue l'est aussi, quoique de façon moindre, alors que le *bodhran* ne se retrouvait traditionnellement qu'en une seule petite région.

Les cuillères par contre sont des percussions dont l'utilisation dans les musiques traditionnelles dépasse largement les frontières du Québec. On les retrouve en Turquie, en Égypte et en Chine. Encore une fois, personne ne sait avec certitude qui nous a transmis cette façon de faire, mais nous savons que les Écossais et les Irlandais en jouaient et en jouent toujours, quoique de façon moins importante que les Québécois. Contrairement à la croyance de plusieurs, ce sont les cuillères en métal qui étaient utilisées traditionnellement et non pas les cuillères en bois qui sont de facture récente. La cambrure du manche est importante pour la sonorité mais aussi pour avoir une bonne prise puisque, pour jouer, deux cuillères sont nécessaires.

Les osselets sont des instruments anciens dont l'usage remonterait jusqu'au Moyen Âge. Permettant une plus grande virtuosité, ils sont parfois préférés aux cuillères. Mais ils demeurent moins populaires parce qu'ils exigent une plus grande habileté. Ils sont habituellement faits d'une côte de bœuf, mais pas toujours. Certains sont conçus en bois dont l'essence est choisie pour la sonorité qu'elle confèrera à l'instrument. Ils s'utilisent par paire et certains musiciens jouent avec une paire dans chaque main. On ne sait pas avec certitude qui de la France, de l'Écosse ou de l'Irlande nous en a transmis l'utilisation.

Il a déjà été question du *bodhran* précédemment. La seule région au Québec où il était possible traditionnellement d'en voir une utilisation est celle de Portneuf. Sa présence s'expliquerait par la forte émigration irlandaise qui marquât cette région au XIX<sup>e</sup> siècle. Certains avaient émis l'hypothèse que cet instrument puisse nous venir des Amérindiens, mais le procédé de fabrication et les outils utilisés ainsi que les techniques musicales sont les mêmes que ceux qui nous proviennent d'Irlande. La seule différence est qu'en Irlande, la peau peut provenir de chèvres, de moutons ou de veaux alors qu'au Québec seule la peau du veau semble être utilisée.

### Catégories musicales

Les principales catégories de musique traditionnelle québécoise servant à la danse sont le reel, la jig, la galope, le hornpipe, le Brandy ainsi que les formes plus modernes dites danses tournantes apparues au début du XX<sup>e</sup> siècle : la polka, la valse, la mazurka et autres danses de ce type.

Le reel est sans conteste la forme musicale la plus utilisée et la plus populaire au Québec. Il est joué rapidement, ou plutôt très rapidement au Québec. Comme en Écosse et en Irlande, il existe deux structures pour les reels : le *rant* dynamique et le *scottish measure*. Certains sont des emprunts aux Écossais, d'autres ont été modifiés mais on retrouve aussi des créations québécoises.

Au Québec, la plupart du temps, lorsque quelqu'un disait qu'il allait jouer une jig, il voulait dire qu'il allait jouer une pièce au rythme de laquelle les gens pourraient giguer. Toutefois, à l'exception de l'Outaouais et de l'Estrie, là où l'immigration irlandaise fut très forte au XIX<sup>e</sup> siècle, on gigue au Québec sur du 2/4, ce qu'on appelle communément des reels. Au Québec, lorsque l'on parle de la pièce musicale on utilise plutôt le terme 6/8 que jig, peut-être justement pour éviter les confusions. Dans la région de Québec, on l'appelait « partie de

quadrille » car la *single jig* était utilisée pour les danses suivantes le Grand quadrille, le Lancier, le Saratoga et le Caledonia (toutes des formes de quadrilles qui seront traitées ultérieurement). En Beauce, en Estrie, en Outaouais et au Richelieu, la *double jig* était utilisée en première partie d'un set carré et était connu sous le nom de « partie de set ». La *slip jig*, elle, ne fait pas vraiment partie de la tradition québécoise, mais un violoneux très connu du Saguenay, Louis « Pitou » Boudrault, en avait une dans son répertoire.

Pour ce qui est du hornpipe, aussi parfois appelé clog, il ne fut que rarement joué au Québec, on n'en répertorie que quelques pièces. Toutefois, plusieurs nous sont parvenus et ont été transformés en reels. Des exemples seront donnés un peu plus loin dans la présente partie du mémoire. On ne connaît pas vraiment la cause de ces modifications; les habitants ne devaient tout simplement pas se reconnaître dans cette catégorie comme dans le strathspey. Étrangement, ces deux catégories musicales comportent la particularité des notes pointées leur donnant un rythme différent, c'est peut-être là la raison de leur non-acceptation.

Ce que nous appelons au Québec la galope est associée à la région de Québec et au Grand quadrille, donc à la musique et la danse de salon qui se sont par la suite folklorisées. Elle pourrait provenir d'une hybridation entre ce qui était nommé le galop en Europe et la polka. Certains croisements ont été tentés. Il en est ressorti des hybrides tels que des « reel-galopes » dont la structure emprunte une phrase au reel, une phrase à la galope et des parties de quadrilles.

La pièce, car il s'agit d'une seule pièce représentant une catégorie différente, nommée le Brandy est une mélodie archaïque jouée dans la région du Saguenay – Lac Saint-Jean en 3/2. Elle est la seule pièce musicale ternaire de ce type au Québec et n'est utilisée que pour danser une contredanse qui lui est propre et porte le même nom (le cas de cette danse sera discuté dans la section prévue à cet effet.) Cette association d'une danse précise avec une pièce est un fait très rare dans la province.

Les formes modernes, principalement la valse et la polka, n'étaient que peu connues au Québec avant le début du XX<sup>e</sup> siècle. On les retrouvait seulement dans les grands centres urbains. La valse, par exemple, ne fut que peu ou pas entendue dans les campagnes avant 1915. Elle n'atteignit certaines régions qu'en 1950. La valse s'est folklorisée en ville par l'entremise de violoneux et d'accordéonistes traditionnels qui l'enregistrèrent sur disques vers 1925. Le cas de la polka est très semblable. En fait, elle ne fait pas vraiment partie ou si peu de la tradition québécoise, mais des hybrides ont parfois été créés ou des polkas modifiées en autres choses

telles que des reels et des galopes. Certains musiciens traditionnels ont tenté de la folkloriser comme ce fut le cas de la valse, mais la polka, particulièrement la danse, ne devint jamais très populaire dans la province.

### Schéma mélodique

Tout comme les reels, joués par les musiciens traditionnels québécois, la plupart des jigs ou 6/8 et des hornpipes auront un schéma mélodique AABB qui sera interprété deux ou trois fois.

### Ornementations

L'ornementation des mélodies est un facteur important, affirme Jean-Pierre Joyal, mais, d'après mes propres constatations, il semblait moins essentiel chez les Écossais et les Irlandais. Elle dépend beaucoup du niveau de maîtrise de l'instrument par le musicien. La différence entre les ornements faits au violon et à l'accordéon est fondamentale. Il est toutefois reconnu que les bons joueurs d'accordéon traditionnels aiment à insérer beaucoup de *grace notes*. Les quelques méthodes d'ornementation les plus communes au violon sont les mordants (frapper la note suivant celle que l'on devait faire très rapidement), le *shake* ou *shiver* selon l'appellation irlandaise ou écossaise qui ressemble à un tremblement, les *rolls* ou *gruppettos*, les *slides* ou glissandos et les appoggiatures (insertion d'une note à peine effleurée juste avant celle que l'on doit faire) et les trilles. Les pizzicatos (jouer une ou des notes en pinçant la corde plutôt qu'en utilisant l'archet) tels qu'utilisés dans la pièce Le reel du pendu se rencontrent aussi. Finalement, le vibrato est principalement utilisé dans la région de Québec lors des galopes tout simplement parce que c'est une ornementation pour notes longues et qu'ailleurs au Québec les pièces sont jouées trop rapidement pour pouvoir utiliser cette technique.

### Styles régionaux

Mes recherches n'ont permis de recueillir que peu d'informations sur les styles régionaux au Québec. En ce qui concerne l'accordéon toutefois, Yves Élie m'a informé qu'au Québec ce n'est pas tellement qu'il y a des styles régionaux mais plutôt une popularité ou non de l'accordéon selon les régions. L'accordéon serait plus populaire dans la région de Québec et du Bas-du-Fleuve, mais dépend aussi des goûts de chacun.

Le cas du violon est bien différent. Selon Jean-Pierre Joyal (2005), il est de loin préféré à l'accordéon dans les régions de l'Outaouais, du Saguenay – Lac Saint-Jean, de la Gaspésie et des

Îles de la Madeleine. L'Outaouais a eu l'influence irlandaise quant à son répertoire et ses ornements puis du style *down-east* de Don Messer. Le Saguenay aurait des influences plutôt écossaises qu'irlandaises avec un répertoire de pièces plus rythmiques que mélodiques, on y rencontre donc plus souvent l'utilisation des doubles cordes et de tremblements. La Gaspésie et les Îles de la Madeleine ont aussi eu l'influence écossaise et utilisent donc préférablement les ornements écossais. Pour ce qui est des deux grands centres urbains que sont Montréal et Québec c'est plus difficile à départager, car c'était des points de rencontre pour les musiciens traditionnels, surtout Montréal. Mais Québec, Portneuf et tout particulièrement Montmagny sont des régions reconnues pour apprécier plus l'accordéon diatonique que le violon, leurs ornements beaucoup plus fréquentes et un répertoire de mélodies plus lyriques comme les galopes et les hybrides.

Anne Lederman (2006) écrit concernant le violon :

« Le style canadien-français (Québec et Acadie), un coup d'archet produit habituellement une ou deux notes au maximum. L'ornementation varie : de presque rien à des systèmes relativement complexes apparentés aux anciens styles irlandais et écossais, bien que le répertoire canadiens-français soit généralement plus accentué que l'écossais ou l'irlandais-anglais, et se caractérise souvent par une pulsation en doubles croches correspondant au battement régulier des pieds du violoneux ».

Selon elle, ce qui caractériserait le plus les violoneux canadien-français serait la podorythmie, soit leurs battements de pieds réguliers sur le plancher suivant un schéma rythmique particulier tout en étant assis. Chez les Québécois, ils auraient d'unique le rythme talon-talon-bout de pied-bout de pied dans les 16<sup>es</sup> notes, mais aussi le suivant qu'ils partagent avec les autres Canadiens-français, Métis, Amérindiens, Écossais et violoneux de la Nouvelle-Écosse; talon-bout de pied-bout de pied à la 8<sup>e</sup> note, suivi par deux 16<sup>es</sup> notes. Toutefois, selon ma propre expérience et mes observations, le schéma de base est le suivant : chaque mesure d'un reel est battue généralement trois fois suivi d'un temps de silence, peu importe que le battement soit effectué avec le bout, la paume du pied ou le talon. Ce qui importe c'est le rythme caractéristique qui est produit. Pour un 6/8, un jig, le temps de silence sera tout simplement enlevé.

### La place de la musique dans la vie traditionnelle

La musique traditionnelle avait une grande place dans la vie traditionnelle québécoise bien que l'Église, qui avait à l'époque une place prépondérante dans la société, ne la voyait pas d'un bon œil et aurait même souhaité l'interdire. Selon Simonne Voyer (1986), on sait peu de choses relatives à la musique en Nouvelle-France. Toutefois, on sait qu'aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, des bals animaient les soirées de l'aristocratie et de la bourgeoisie. Ensuite, quelques années après la conquête, on sait que la danse était un divertissement de premier ordre. Et qui dit danse, dit musique! Selon Robert-Lionel Séguin (1986), la musique et la danse traditionnelle au Québec étaient intimement liées aux rites de passage (naissance, mariage, etc.), aux fêtes calendaires et au cycle des saisons. Les airs de musique étaient intégrés au style de vie traditionnel, aux travaux saisonniers tels que le battage du grain.

Toujours selon Lionel Seguin, les caractéristiques sociologiques du début de la colonie, dont le mode de vie des colons, ne favorisaient pas les veillées. La traite des fourrures faisait en sorte que les hommes passaient les longs hivers dans les bois. L'éparpillement des établissements n'encourageait pas les rassemblements alors que la supériorité numérique des hommes faisait en sorte qu'ils manquaient de partenaires féminins pour danser.

Cependant, vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le commerce du castor se fait moins lucratif et vers le début du XVIII<sup>e</sup> siècle les hommes commencent à devenir plus sédentaires, à s'occuper davantage de leurs terres, ce qui entraîne une sécurité financière et laisse plus de temps pour les loisirs. Vers le milieu du siècle, le nombre de femmes dans la colonie a beaucoup augmenté. Les rencontres et les veillées sont alors plus fréquentes. Elles sont même encouragées par les compagnies de Montcalm dont les hommes résident chez l'habitant pendant l'été et sont à la recherche de galante compagnie.

Souvent, la vindicte ecclésiastique se fait au détriment des violoneux. Ceux-ci sont désignés comme étant les grands responsables de ces moments de rixes et de débauches qui suscitent indolence et insubordination. Ils pouvaient même se voir menacés d'excommunication ou se voir refuser l'absolution s'ils ne brûlaient pas leurs violons. De telles menaces pour faire cesser les veillées où la musique et la danse étaient à l'honneur constituent à mes yeux une preuve additionnelle de la place prépondérante occupée par le clergé dans la vie des Québécois de cette époque.

### Technologie, déclin et revivalisme

Autant Jean-Pierre Joyal que de nombreux auteurs et informateurs sont d'accord pour dire que l'arrivée de la technologie au XX<sup>e</sup> siècle amènera beaucoup de changements dans la musique traditionnelle québécoise, et ce à plusieurs points de vue.. Autrefois seulement orale, la transmission pourra dorénavant se faire par l'écoute de la radio et des disques 78 tours que les musiciens peuvent réentendre aussi souvent qu'ils le désirent. Les enregistrements font en sorte que les versions des airs deviennent immuables. De plus, les airs peuvent provenir d'autres régions, provinces ou même pays. Ces airs apportent donc la possibilité de diversifier les répertoires et de modifier les styles régionaux et les ornements. Il sera donc dorénavant plus difficile de préserver tel quel les styles régionaux. Au violon, par exemple, Don Messer, qui est né au Nouveau-Brunswick est un adepte du style appelé *down-east* qui est celui des Maritimes, de l'Ontario et de l'Ouest. Ses émissions de radio à la Société Radio Canada, ses disques et plus tard ses émissions télévisées, influencèrent beaucoup de violoneux québécois. Il y eut aussi d'autres violoneux tels que l'Écossais James Scott Skinner, quoique d'une époque antérieure, et Michael Coleman, un Irlandais, dont les enregistrements et les partitions furent connus et influencèrent le répertoire et le style de jeu de plusieurs musiciens.

La musique traditionnelle québécoise a connu un déclin au XX<sup>e</sup> siècle, particulièrement entre les deux guerres. Ce déclin est principalement dû, semble-t-il, à la popularité des autres styles de musique populaire tels que le jazz, le rock and roll, etc. Ils gagnèrent en popularité au détriment de la musique traditionnelle, tout particulièrement dans les milieux urbains où ils firent d'abord leur apparition et furent adoptés plus rapidement que dans les milieux ruraux.

Il y eut aussi quelques courtes périodes de revivalisme par la suite durant la décennie 1960. On parle également des années 1980, mais mes recherches indiquent qu'il s'agirait davantage des années 1990. En ce tout début de 21<sup>e</sup> siècle, la popularité des traditions musicales, non seulement québécoises mais celles du monde entier, atteint un niveau jamais égalé. Cette nouvelle renommée n'aurait pas été possible sans l'essor des nouvelles technologies d'enregistrement et des médias qui ont facilité l'accès à ces traditions comme jamais elles ne l'avaient été.

## COMPARAISON DES MUSIQUES TRADITIONNELLES GAËLLES ET QUÉBÉCOISE

Dans cette section, il s'agira d'abord d'établir les ressemblances et les différences entre la musique traditionnelle québécoise et celle des Gaëls. Ensuite, si elles sont connues, nous présenterons les raisons historiques de ses ressemblances et des dissemblances. Dans le cas contraire, nous tenterons de les découvrir ou d'émettre des hypothèses logiques pouvant les expliquer, à savoir si ce sont des évolutions parallèles ou encore des influences directes ou indirectes par exemple. Dans le cas d'influences, il s'agira de déterminer de quelles façons elles se sont exercées? Il pourrait aussi s'agir de l'évolution d'une pièce spécifique dans chaque culture prise séparément ou encore dans plusieurs d'entre-elles.

### Caractéristiques spécifiques

À première vue, cette section ne devrait principalement comporter que des différences puisqu'il s'agit de présenter les éléments identitaires pour chacune des musiques traditionnelles de l'Écosse, de l'Irlande et du Québec. Cependant, en y regardant de façon plus précise, on peut aussi constater des ressemblances.

En ce qui concerne la musique traditionnelle écossaise, ses principales caractéristiques étaient l'association très intime entre le rythme du langage et celui de la musique. Ce fait peut être constaté de façon concrète en étudiant les reels puisqu'ils portent la même accentuation que la langue gaélique. Ainsi, cet accent est mis sur la première note d'une mesure. On peut en dire autant de la musique traditionnelle irlandaise. Il s'agit de cultures cousines, sinon sœurs, puisque la langue, le gaélique, a été commune à l'Écosse et à l'Irlande jusqu'au déclin du Gaëldom, où elle commençât à se différencier. Tel que précédemment mentionné, selon Wilkinson (2004), les musiques traditionnelles irlandaise et écossaise sont très semblables au point où il est plus ou moins utile de les différencier, sauf peut-être pour tenter de discerner l'influence qu'elles ont eue ailleurs dans le monde, dont au Québec.

Les Scots sont venus d'Irlande en Écosse au V<sup>e</sup> siècle environ. Ils partagèrent ensuite ce qui est appelé le *Gaeldom* du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle : leur système clanique avec bardes patronnés des deux côtés de la Mer du Nord et qui diffusaient leurs connaissances, entre autres musicales, de part et d'autre. Chaque chef avait son barde, ces derniers partageant tous la même méthode de classification musicale : 1. *suantri*; 2. *goltrai*; 3. *geantrai*. Avant 1746 et la bataille de Culloden,

ils ont donc partagé la même langue, les mêmes mythes, la même organisation sociale, les mêmes coutumes, la même religion et une façon similaire de voir le monde pendant des siècles.

L'Écosse et l'Irlande ont toutes deux été soumises à la domination anglaise avec des conséquences et des répercussions historiques telles que disettes, mauvais traitements, marginalisation, dépréciation de leur culture respective, interdiction d'utiliser certains symboles ou coutumes, émigration massive, bannissement et autres faits bien documentés dans l'histoire de ces peuples. La situation est différente au Québec, car il n'y a pas vraiment eu création de catégories de musique traditionnelle, la culture québécoise en a plutôt emprunté quelques-unes à certains de ses peuples fondateurs. Toutefois, il y aura un retour sur le sujet dans la section sur les principales catégories de musique traditionnelle alors que certains emprunts y seront plus abondamment présentés.

Évidemment, en tant que musiques traditionnelles occidentales, elles partagent toutes certaines caractéristiques dont la principale est l'apprentissage et la transmission de ce patrimoine par tradition orale. Quelques exceptions et nuances mises à part, telles que le *canntaireacht* propre aux Gaëls et un pourcentage beaucoup plus grand de partitions de musique traditionnelle en Écosse dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, ces trois musiques traditionnelles partagent la caractéristique de l'oralité avec la plupart des autres musiques traditionnelles.

Si, traditionnellement, les Irlandais préféraient, et de loin, ne pas avoir d'accompagnement harmonique, les Écossais et surtout les Québécois ont apprécié et même recherché, surtout au XX<sup>e</sup> siècle, cet ajout à leur musique traditionnelle.

Si la musique traditionnelle québécoise est reconnue pour sa vitesse d'exécution, les Irlandais puis les Écossais ne sont pas si loin derrière en cette matière. Toutefois, mises à part les galopes, puis les valse qui font plus ou moins partie du répertoire traditionnel selon les points de vue, la musique traditionnelle québécoise liée à la danse est presque entièrement composée de pièces à tempo rapide. C'est aussi le cas pour la musique traditionnelle irlandaise si l'on ne tient en compte que des pièces associées à la danse. Pour ce qui est de la musique traditionnelle écossaise, on a vu que son rythme avait été plus rapide avant l'époque de la standardisation de masse. Les Écossais ont beaucoup de pièces de musique traditionnelle lentes mais elles ne sont pas liées à la danse. Ce sont plutôt des complaintes ou des pièces associées à d'autres événements et à des moments plus mélancoliques. Toutefois, parmi les principales catégories de musique traditionnelle écossaise liées à la danse, il y a une catégorie importante de pièces qui est

deux fois moins rapide que ne le sont les reels et les jigs. Il s'agit des strathspeys. Toutefois, malgré ces quelques différences, je peux assurer par expérience qu'un reel endiablé aura la faveur du public dans n'importe quelle soirée de danse traditionnelle peu importe leur appartenance à l'une ou l'autre des trois cultures.

L'une des grandes distinctions de la musique traditionnelle québécoise avec celles des Gaëls réside dans ce qu'on appelle les « tunes croches », soit le non-respect des structures des phrases musicales propre à la musique traditionnelle québécoise, cette caractéristique se retrouve dans environ 20 % de son répertoire. Elle est absente chez les Gaëls qui ont très bien intégré les structures de leur musique traditionnelle au cours des siècles et tiennent à les conserver.

### Instruments

Les instruments que partagent les trois cultures musicales traditionnelles sont le violon, l'accordéon, la flûte (quoique de nombreuses variétés existent) et le *bodhran* qui ne figure pas parmi les principaux instruments utilisés en Écosse mais que l'on retrouve, particulièrement dans l'Ouest des Highlands et dans les îles. Il est important de rappeler cependant que l'usage du *bodhran* au Québec se concentre seulement dans la région de Portneuf. Étonnamment toutefois, contrairement aux Gaëls, et même à certaines régions de la France, aucune sorte de cornemuse n'est utilisée dans la musique traditionnelle québécoise. Ce fait pourrait s'expliquer par l'absence des matériaux nécessaires à la fabrication et l'entretien de cet instrument. Par contre, la podorythmie est typique de la musique traditionnelle québécoise, et même canadienne-française, alors que l'on retrouve l'usage de la guimbarde, des cuillères et des os ainsi que de la turlutte chez les trois cultures, quoique en fréquence variable selon les régions et les époques. Une assez importante unité de son est donc possible entre les trois cultures, exception faite des cas où les pièces sont jouées à la cornemuse car la sonorité de cet instrument est vraiment particulière.

### Catégories musicales

Les principales catégories de musique traditionnelle que partagent les trois cultures sont les reels et les jigs, exception faite des slides dont il n'existe que très peu d'exemples au Québec. Les strathspeys sont plutôt propres à la culture écossaise, quoique quelques-uns puissent être retrouvés aussi en Irlande. Le hornpipe est, de façon significative, beaucoup plus en usage chez les Gaëls qu'au Québec où l'on n'en retrouve que quelques-uns. La plupart de ceux qui nous

sont parvenus semblent avoir été transformés en reels. Le Brandy tire son origine d'une pièce écossaise. Les galopes seraient plutôt propres au Québec, mais on les jouait seulement dans la région de Québec, car, à ma connaissance, les répertoires traditionnels de la région de Montréal, de l'Outaouais et de l'Estrie n'en contenaient pas. La plupart des catégories modernes adaptées aux danses tournantes telles que la valse et la polka ont été plus ou moins populaires dans les trois cultures selon les régions et les époques. Introduites tardivement, elles ne tirent leur origine d'aucune des trois cultures. Cet état de faits est apparent en regard du peu de fois où elles sont entendues dans une veillée de musique ou de danse traditionnelle des trois cultures. Par ailleurs, les Écossais et les Irlandais partagent entre eux une bonne partie des pièces de leurs répertoires respectifs.

En bref, je vais parler de certaines pièces particulières jouées au Québec et dont l'origine est probablement gaëlle, en tout ou en partie. Ainsi, selon Jean-Pierre Joyal, la pièce *Le rêve du diable* serait en fait un reel écossais dont le titre original est *Devil's Dream*. Quant à la pièce *Moneymusk*, un reel qui est joué un peu partout au Québec, il s'agirait en fait d'un strathspey écossais qui porte le même titre. *Le Brandy*, quand à lui, serait un 9/8 écossais connu sous le titre *Drops of Brandy*; il aurait été modifié principalement dans sa rythmique. Pour sa part, la troisième partie de *La ronfleuse Gobeil* proviendrait de la deuxième phrase du reel irlandais *The maid behind the bar*. Cette juxtaposition entre des parties créées et des parties empruntées à des pièces déjà existantes est un bel exemple des emprunts les plus fréquents au Québec. Un autre exemple serait la composition *Le reel des éboulements* dont les deux premières des trois parties constituent en fait les parties A et B du reel écossais *Sheep Shanks*. À l'origine, il s'agissait d'un *rant* construit de phrases de huit mesures et qui a pris la forme d'un *scottish measure* (seize mesures par phrase) dans *Le reel des éboulements* simplement parce que chaque phrase a été doublée. En fait, toujours selon Jean-Pierre Joyal, la musique traditionnelle québécoise a conservé très peu de liens avec la musique traditionnelle française. L'exemple le plus connu est celui de la pièce *La bastringue*, qui est aussi une chanson, et qui était utilisée pour danser des contredanses françaises. Composée de deux phrases musicales, soit A et B, cette pièce en 6/8 daterait du XVII<sup>e</sup> ou XVIII<sup>e</sup> siècle. Les Québécois l'ont transformée en 2/4 et n'ont conservé que la première phrase, sauf dans la région de Québec où ils ont conservé les deux phrases. Ailleurs au Québec, la deuxième phrase musicale a été modelée sur une phrase d'un strathspey écossais intitulé *Mrs Moray of Abercarney* et transposée en 2/4. Il y eut aussi de rares cas de changements

de métrique tels que la jig *Jarry O'Galf*, un 6/8, qui au Québec est devenue un reel en 2/4 connu sous le nom *Le set canadien*.

### Schéma mélodique

Le schéma mélodique principal des reels, jigs, hornpipes dans les trois cultures traditionnelles est celui du rant (utilisé pour les reels en Écosse) qui est constitué de deux phrases de huit mesures jouées deux fois, puis reprises de deux à trois fois (AABBAABB ou AABBAABBAABB). Toutefois, on retrouve aussi en Écosse et au Québec le *scottish measure* lorsqu'il est question des reels. Ce schéma mélodique est en tous points semblable au rant sauf que ce sont des phrases de seize plutôt que huit mesures.

### Ornements

L'ornementation des mélodies de base est très importante dans les trois cultures quoique, pour ma part, je sente une gradation croissante de la fréquence d'utilisation des ornements partant de la musique traditionnelle québécoise puis gaëlle, voire même écossaise et finalement irlandaise. Tout ce qui est joué à la cornemuse est fortement ornementé, je dirais même souvent ornementé au maximum, selon le talent et l'expérience du cornemuseur. Le talent et l'expérience du musicien seront toujours des facteurs et des régulateurs de la fréquence, de la nature et de la qualité des ornements quel que soit son instrument. Commune aux trois cultures, les ornements faits de *graces notes* (mordant, appoggiature et gruppetto ou roll inclus), de triplets et de trilles sont les plus utilisés. Les notes pointées quant à elles seraient plutôt propres à la culture écossaise; le vibrato est une particularité de la région de Québec et les légères variations dans l'ordre des notes ainsi que les variations rythmiques, quant à elles, sont plutôt propres à la musique traditionnelle irlandaise. Par contre, il m'a semblé que la technique de double corde serait plus souvent utilisée par les Écossais et les Québécois. On se rappellera que le vibrato n'est utilisé que dans une seule catégorie musicale traditionnelle liée à la danse au Québec car il ne peut être approprié qu'aux rythmes plus lents. Comme le vibrato, le crescendo (accélération du tempo ou de la vitesse d'exécution) et le decrescendo (diminution du tempo) sont plutôt des techniques classiques que traditionnelles d'ornements; on les retrouve plutôt rarement et leur utilisation est fonction de la formation du musicien et de son habitude au cadre traditionnel.

### Styles régionaux

Il serait peu pertinent, dans cette section, d'établir une comparaison entre les trois cultures puisqu'il est plutôt question de différences relatives aux traditions musicales entre les différentes régions d'un pays. Citons seulement, pour exemple, le comté de Donegal en Irlande. Celui-ci est très fortement influencé par la musique et le style traditionnel des Highlands d'Écosse étant donné sa proximité géographique et les nombreux rapports humains ainsi permis. L'élément le plus important à signaler - car il est très intéressant de se le rappeler - est qu'il existe des régions au Québec où la musique traditionnelle a clairement fait l'objet d'influences gaëllles. C'est le cas de l'Outaouais dont le patrimoine musical aurait subi une influence plutôt irlandaise et *down-east* tandis que la musique traditionnelle provenant du Saguenay – Lac Saint-Jean, de la Gaspésie et des Îles de la Madeleine auraient plutôt été influencée par la tradition musicale écossaise. Ces influences sont perceptibles dans le jeu de l'archet au violon, le répertoire ou la sélection des pièces et, principalement, dans le choix des ornements. De plus, selon Jean-Pierre Joyal (2005), et ce de façon générale, le style québécois serait plus dynamique et enjoué que les styles écossais et irlandais.

### Place de la musique dans la vie traditionnelle

Il n'apparaît pas approprié de tenter de mesurer ou de quantifier la place occupée par la musique dans la vie traditionnelle écossaise, irlandaise et québécoise. Toutefois, il semble que la musique était légèrement plus présente dans le quotidien des Gaëls que des Québécois. Peut-être que ces derniers avaient un accès moindre aux instruments musicaux? Il faut toutefois mentionner que la musique avait chez ses trois peuples une très grande importance dans leur vie quotidienne. Il suffit de se rappeler le cycle calendaire, les nombreuses fêtes et les événements de toutes sortes qui constituaient autant d'occasions propices à jouer de la musique et à danser, Et ce malgré les prescriptions et les interdictions décrétées par les religions catholique et protestante. Des deux côtés de l'Atlantique des violons ont été brûlés et des gens, surtout des violoneux, menacés d'excommunication s'ils s'obstinaient à jouer pour faire danser les gens de leur communauté et ceux des communautés environnantes. Ils étaient même parfois considérés par le clergé comme des suppôts de Satan, des démons envoyés par le diable pour pervertir l'âme des paroissiens. Malgré tous les efforts du clergé, la musique traditionnelle liée à la danse a perduré

chez ses trois peuples historiquement reconnus pour leur amour de la musique et de la danse par plusieurs observateurs, étrangers ou non.

### Technologie, déclin et revivalisme

Apparues au XX<sup>e</sup> siècle, les nouvelles technologies ont grosso modo entrainé des conséquences à la fois positives et négatives chez ses trois peuples. Parmi les conséquences préjudiciables, on note la standardisation des pièces; la version enregistrée ayant pour effet de provoquer la disparition d'autres versions. Mentionnons également la perte et les mélanges de styles régionaux, la tendance à avoir moins recours à l'improvisation et une créativité ou une individualité moins grande dans l'ornementation et même l'absence de celle-ci. Je suis toutefois persuadée que les conséquences positives sont plus nombreuses et ont eu des effets plus déterminants. En effet, en permettant l'enregistrement des œuvres, ces nouvelles technologies ont favorisé la conservation, la diffusion et la circulation dans le monde entier des musiques traditionnelles écossaise, irlandaise et québécoise. Cela permet des échanges plus diversifiés, un apprentissage différent pour les musiciens et une ouverture sur le monde pouvant mener à des styles dits « fusion » que certains auditeurs apprécient. À mon avis, le point le plus important et le plus positif demeure la pérennité des œuvres, soit la possibilité qui nous est maintenant offerte de sauvegarder les pièces musicales, de les conserver des enregistrements précis sur support audio, ou mieux encore audio-visuel. Toutes les pièces enregistrées et conservées par des organismes ou des individus sérieux dans un but ethnographique peut ainsi demeurer facilement accessibles. En plus de favoriser un accès plus large à la culture, cette technologie fait en sorte que les œuvres risquent moins de se perdre et d'être à jamais oubliées sans espoir d'être un jour retracées.

Les causes du déclin de la musique écossaise et irlandaise sont sensiblement les mêmes : la chute du *Gaeldom*, et de son système d'organisation sociale au XVI<sup>e</sup> siècle, la baisse de l'utilisation du gaélique au profit de l'anglais, la mode de la standardisation, la popularité montante des danses tournantes telles que le jazz, le Rock'n roll et tant d'autres. Pour la musique traditionnelle québécoise, il semblerait que ce soit la montée en popularité des nouveaux styles musicaux qui fut la cause principale d'un abandon des traditions musicales. De façon générale, la musique et la danse traditionnelle de ces trois cultures avaient cessé d'être populaires pour une majorité de la population et, par conséquent, elles étaient de moins en moins pratiquées.

Il y eut des périodes de revivalisme culturel pour chacun de ces trois peuples, mais aucune n'a eu autant d'impacts que celle des dernières années qui a pris son envol avec le spectacle de gigue et musique traditionnelle irlandaise « *Riverdance* » ainsi que les films *Rob Roy* et *Cœur Vaillant*, tous trois présentés au grand public en 1995. Depuis lors, l'intérêt et la demande du public concernant les cultures traditionnelles écossaises et irlandaises se sont accrus. Ces événements ont généré une soif d'information et remis la musique traditionnelle au goût du jour. Ainsi, le secteur du divertissement culturel a connu un regain : les groupes de musique se sont multipliés et, avec eux, la production de disques compacts, les vidéos, les cédéroms. Autres retombées : les cours d'initiation à la gigue ou à d'autres formes de danses traditionnelles ont connu un essor. De plus, la fierté qu'éprouvent les Gaëls à l'endroit de leurs traditions est devenue semble avoir un petit quelque chose de contagieux puisque plusieurs cultures voisines, dont la nôtre, apprécient cette culture. Partout en Occident, des groupes et parfois des peuples entiers semblent apprécier la découverte ou la redécouverte des traditions propres à leur société, à leur culture ainsi que celles de leurs voisins. À l'ère du village global, la mode intellectuelle fait en sorte qu'il est bien vu de connaître ses racines, les fondements de sa culture, de son histoire et de ses traditions, ainsi que celles de quelques voisins, ne serait-ce que superficiellement.

Finalement, en raison de son intérêt, je vous résume la courte comparaison sur les trois cultures musicales traditionnelles que Jean-Pierre Joyal présentait dans son cours en 2005. Selon lui, les Écossais auraient une tradition plutôt semi-littéraire qu'orale étant donné le nombre des partitions publiées depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Leur musique traditionnelle se démarquerait par son aspect plus classique et technique, par le peu de place occupée par l'improvisation et l'utilisation de moins d'ornementation (point sur lequel je suis en désaccord) et un jeu plus lent permettant une meilleure justesse des notes et de l'archet. Les Irlandais, eux, apprenaient principalement par tradition orale. Ils apprécient beaucoup l'improvisation, les différents jeux de notes, et une ornementation nombreuse et variée. Ces derniers ont un style moins accentué et dynamique que celui des Québécois, mais il est plus coulant. Les Québécois ont moins de virtuosité que les Gaëls, peu savent lire la musique. Ils sont toutefois reconnus pour être plus dynamiques. Ils utilisent moins les ornements que les Irlandais mais jouent de façon beaucoup plus accentuée, ce qui ajoute à leur *swing*.

### CHAPITRE 3 : LA DANSE TRADITIONNELLE

C'est avec circonspection que nous avons rédigé cette section sur la danse traditionnelle en raison notamment du piège qui consiste à exploiter de façon trop spécifique les technicités des pas et des figures. Puisqu'il s'agit d'un sujet hermétique pour un néophyte, la section doit être abordée avec la même prudence par le lecteur. De plus, l'aspect technique ne doit pas avoir pour effet d'occulter d'autres perspectives ou des éléments importants tels le contexte social, culturel et historique, ou encore l'interaction réelle des gens, etc. Tout comme ce fut le cas dans le chapitre sur la musique, certains aspects techniques de la danse seront présentés et survolés, tels que les catégories de danses pratiquées ainsi que les principaux pas et les figures. Cependant, il n'en sera certainement pas fait un relevé complet avec des descriptions exhaustives puisque ce n'est pas là le but de ce mémoire. D'autres auteurs, dont Simone Voyer, ont déjà effectué ce travail concernant les danses traditionnelles québécoises avec beaucoup de rigueur, de précision et de talent. Il en va de même pour les danses traditionnelles écossaises et irlandaises dont les recueils de danses avec instructions des pas et figures sont légion.

#### LA DANSE TRADITIONNELLE ÉCOSSAISE

La principale caractéristique de la culture écossaise à propos de ses danses traditionnelles est sans doute que toutes les raisons et chaque occasion étaient bonnes pour s'y adonner. En matière de danse, les Écossais ont souvent été dépeints par maints auteurs et voyageurs au cours de l'histoire comme d'infatigables danseurs, capables d'exécuter des pas complexes avec beaucoup de précision, d'agilité et d'endurance. Bien que le *Highland dancing* soit plutôt constitué de danses de pas faites individuellement et ne fasse pas partie du sujet d'étude, il représente un exemple très probant du profond attachement des Écossais pour la danse et surtout du haut niveau de qualité artistique et technique qu'ils peuvent atteindre dans cet art. Il faut savoir que les spectacles et performances de *Highland dancing* sont très prisés en Écosse et que, selon certains auteurs (Emmerson : 1972), cette sorte de danse de pas existe depuis au moins le tout début du XIXe siècle. Pourtant, selon Flett (1996), il y avait déjà des compétitions *d'Highland dancing* au XVIII<sup>e</sup> siècle, preuve irréfutable qu'elles étaient déjà très connues et répandues en Écosse. D'autres affirment que son origine remonte encore plus loin dans le temps. Il semblerait que l'influence des maîtres à danser français fût très présente dans l'évolution de

cette catégorie. D'ailleurs, pour l'avoir moi-même pratiquée pendant cinq ans, je peux affirmer qu'il y a de fortes ressemblances et même des emprunts évidents au ballet. Notons les positions de base des bras et des jambes, tout particulièrement, les demi-pointes, le raffinement et autres caractéristiques sophistiquées que l'on peut retrouver dans le *Highland dancing* et le *Scottish country dancing*. Georges S. Emmerson (1972) semble partager cet avis. Il apporte un complément d'information important :

« In this respect, then, it can be said with assurance that those aspects of Scottish dance, its deportment and elaboration of technique, which derive from the Renaissance court dance (as does ballet), exhibit the influence of France. They do not establish that the dances themselves belong to France. »

Les apports venus de France par les maîtres à danser seront un des éléments étudiés pour chacune des cultures. Cette contribution sera approfondie un peu plus loin dans le présent mémoire.

#### Catégories de danses et caractéristiques techniques ou chorégraphiques

En 1780, William Creech (Emmerson : 1972) nomme les danses en vogue à l'époque dans les bals d'Edinburgh : « *the minuet with its beautiful movement, the cheerful country dance, the joyous jig, the riotous reel, the boisterous bumpkin, the sprightly strathspey, and the courtly cotillion.* » Toujours selon la même source, cinquante ans plus tard, il faut retirer de cette liste menuet, jig et cotillon pour les remplacer par quadrille, valse et polka. La prudence est toutefois de mise ici car ces déclarations représentent un portrait instantané de ce qui était à la mode à une certaine époque. Comme on a pu le constater avec le menuet, les jigs et les cotillons, certaines danses n'ont pas été intégrées à la culture traditionnelle . Les danses traditionnelles écossaises habituellement rencontrées sont les reels, les strathspeys, les contredanses (de type anglaise ou *country dances*) et les *ceilidh dances*.

#### Reels

Premièrement, il y a le reel. Tirant son origine de l'Écosse, le reel est sans contredit caractéristique de cette culture. Il fait la fierté des Écossais et leurs descendants apprécient cette tradition. Les reels sont des danses alliant grâce, force et endurance physique. Par exemple, le *Scotch reel* ou *Highland reel*, l'un des reels les plus connus en Écosse, fait souvent partie des démonstrations, spectacles et compétitions d'*Highland dancing* (Emmerson : 1972). Il m'a

d'ailleurs été permis d'observer moi-même le *Highland reel* en spectacle dans certains festivals écossais au Québec. Voici sa structure chorégraphique démontrée par un exemple; la danse commence par une figure en huit exécutée par tous les danseurs utilisant le pas approprié, soit un *travelling step* pendant huit mesures. À la dernière mesure ou au dernier pas, les deux danseurs, qui étaient au centre, échangent la place qu'ils occupent. Puis, les quatre danseurs exécutent le pas de base à faire lorsque l'on reste sur place, soit un *setting step*, pour huit mesures. Puis, ils reprennent la séquence de la figure en huit et du pas de base à faire sur place. La chorégraphie reprend ainsi de suite pour un total de trente-deux ou quarante-huit mesures habituellement, soixante-quatre au maximum (Emmerson : 1972). Lorsqu'il est exécuté par trois danseurs seulement, il porte le nom de *Threesome reel* mais la chorégraphie reste la même.

Tel que précédemment mentionné, la figure essentielle utilisée pour danser des reels, et habituellement la seule ou presque, est celle en huit (8) dansée par trois ou quatre personnes. Les danseurs se croisent venant de directions opposées près du centre du huit en utilisant le pas de déplacement approprié pour exécuter la figure correctement. Les danseurs doivent être très attentifs pour respecter la trajectoire qu'ils doivent prendre. D'autres figures simples dont le cercle, la promenade ou le *swing* ou les crochets de bras peuvent être utilisées. Elles sont cependant beaucoup moins fréquentes (Flett : 1985). Il faut savoir que les figures en huit, comme nous le verrons ultérieurement, peuvent être utilisées dans d'autres types de danses, telles que les contredanses, ou d'autres types de formations, soit en deux lignes, en cercle ou en carré.

Sauf en cas d'utilisation d'autres figures, les mains ne sont pas ou peu utilisées; les danseurs n'ayant normalement pas de contact entre eux pendant les pas de base et les figures en huit. Cependant, pour les danseurs plus accoutumés, il existe une position des bras souvent utilisée en *Highland dancing* mais que l'on retrouve beaucoup moins fréquemment dans les danses de figures à l'étude. Elle est presque la copie conforme de la réplique de la cinquième position de bras en ballet classique. C'est-à-dire qu'un ou deux bras seront arqués au-dessus de la tête du danseur, la seule différence étant qu'au lieu d'avoir les doigts étendus et séparés de façon gracieuse, le majeur sera légèrement replié vers l'intérieur de la main pour permettre au bout du pouce d'être positionné entre les deux jointures ou directement sous celle du centre. Sinon, les bras peuvent rester le long du corps ou les mains seront placées sur les hanches.

## Strathspeys

Selon Emmerson (1972), l'apparition du terme strathspey dans des manuscrits et des publications en Écosse remonte au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il était déjà apprécié dans les nombreux bals d'Edinburgh vers la fin de ce même siècle. Emmerson (1972) raconte qu'une confusion s'est installée à propos de ces danses depuis la création du RSCDS en 1923. Les organisateurs et dirigeants de cette société de promotion de la danse écossaise définissent et publient des sortes de danses seulement selon la catégorie musicale sur laquelle elles seront dansées bien que ce devraient toutes être des contredanses ou presque. Par exemple, ce n'est pas parce qu'une danse est exécutée au son d'un reel que la danse elle-même est un reel, ce peut-être un set carré, un reel, une contredanse de type anglaise, etc. C'est entre autres le cas des contredanses écossaises dansées sur une pièce musicale de strathspey qu'ils nomment alors simplement strathspey. Il en va de même pour ce qu'ils nomment reel et jig. Ce sont pour la plupart des contredanses écossaises, traditionnelles ou nouvelles, dansées sur des pièces musicales de reel ou de jig. Ces contredanses écossaises dansées sur des strathspey sont, à mon humble avis, une très belle fusion entre les pas d'un reel, les formations et figures des contredanses écossaises, l'élégance et le tempo lent d'une valse le tout sur un genre musical unique aux sonorités typiquement écossaises. Mais ce ne sont pas des strathspeys, qui eux partagent plutôt la structure chorégraphique, la formation, les pas et figures des reels. En fait, ils furent souvent dansés immédiatement avant un reel, c'est-à-dire qu'une même structure chorégraphique était d'abord dansée sur un strathspey avec la nuance de pas que cela implique, puis enchaînée sur un reel, encore une fois, avec la nuance de pas appropriée (Emmerson : 1972).

Les pas, la majorité des figures et l'usage des mains des strathspeys sont principalement les mêmes que ceux utilisés dans les reels. Seuls le style qui leur est donné et leur vitesse d'exécution sont dissemblables. Toutefois, on trouve beaucoup moins d'informations sur ces strathspeys que sur les reels. Il me semble indéniable que le peu de documentation disponible rend très hasardeuse toute autre affirmation catégorique.

## Contredanses anglaises ou *country dances*

La paternité des contredanses est accordée à l'Angleterre vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Elles font leur entrée à la cour d'Angleterre en 1603 et, dès la fin du 17<sup>e</sup> siècle, elles ont les faveurs de tous. (Emmerson : 1972). Ayant pour origines les campagnes anglaises, un très grand nombre de

contredanses anglaises, puis écossaises, seront par la suite créées par les maîtres à danser qui auront des difficultés à répondre aux demandes tellement ces danses sont populaires.

C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que les Écossais font des *country dances* avec la formation progressive en deux lignes de plusieurs couples (*longwise set*) sans maximum défini (*as long as will*) qui prévalait au siècle précédent en Angleterre. Au XVII<sup>e</sup> siècle, elles étaient le plus souvent dansées sur des hornpipes en 3/2 ainsi que des jigs en 6/8 et 9/8. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les reels s'ajoutent à cette liste et vers la fin du siècle les hornpipes en 3/2 et les jigs en 9/8 ne sont plus utilisés pour danser des contredanses écossaises (Emmerson : 1972). Reconnus pour être conservateurs, les Écossais n'ont pas vraiment d'intérêt pour les autres danses en vogue à l'époque telles que l'allemande et le cotillon. Cependant, ils acceptent et intègrent rapidement les *country dances*, ce qui fait croire à Emmerson (1972), et je partage ce point de vue, qu'ils identifiaient quelque chose appartenant à leurs propres traditions dans ces contredanses. Ce qui ne serait pas étonnant vu la proximité de la frontière qui favorisait les échanges. La formation en deux lignes n'était pas une innovation dans les danses traditionnelles écossaises; certains reels avaient déjà ce type de formation. Ce qui était nouveau par contre, c'est le principe de progression des couples dans la formation, ainsi que le système de figures associé qui, lui, était anglais.

Toujours selon le même auteur, les « nouvelles » contredanses qui apparaissent à la cour au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle sont des fusions des danses des peuples anglais, écossais et irlandais que les maîtres à danser pouvaient trouver et des figures qui pouvaient être retrouvées à la cour d'Italie dans les danses appelées *contrapassi* (Emmerson : 1972). C'est ce qui aurait amené le développement de la forme dite « *longwise set* » ou en deux lignes, une ligne composée d'hommes et l'autre de femmes faisant face à leur partenaire, pour deux, quatre ou une infinité de couples, car cette formation ne dominait pas à l'époque. Elles étaient toutefois dansées sur des pièces traditionnelles ou originaires de la région d'où provenaient les danseurs, par exemple, les Écossais dansaient sur des pièces écossaises. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la majorité des danses avaient des formations en cercle pour trois ou quatre couples ou sans nombre maximum (*as many as will*), ainsi que des carrés pour deux et quatre couples. On dénombrait trois sortes de progressions. La première, dite progressive, était plutôt utilisée dans les formations à deux ou quatre couples au sein desquelles le premier couple, ou couple actif, après une seule séquence devient le dernier (Emmerson : 1972). Il passe donc de la première à la dernière position. La

deuxième aussi est dite progressive. Elle est adaptée aux danses de deux ou trois couples et à celles avec une infinité de couples. Il s'agit simplement pour le couple actif de progresser d'une place à chaque séquence jusqu'à la dernière position; à la suite de quoi le deuxième couple devenait le couple actif et ainsi de suite. La troisième était mi-progressive car elle ne fonctionnait pas par couple. La première femme dansait sa séquence puis devenait dernière, alors que la deuxième femme devenait première. Les hommes, eux, ne changeaient pas de position. Ce sont les danses carrées pour quatre couples qui démontraient les figures les plus élaborées complexes. On ne connaît toutefois pas les techniques qui étaient utilisées à l'époque pour les pas, l'usage des mains, les façons de tourner, etc.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est la formation en deux lignes pour un nombre infini de couples qui prévaut. Cette formation était reconnue partout en Europe pour faire partie des danses appelées *country dances* et être originaire d'Angleterre.

En ce qui concerne les contredanses écossaises, il semble difficile de savoir et de déterminer ce qui, à l'exception de la musique, a pu être identifié au XVIII<sup>e</sup> siècle comme étant des *Scottish country dances* ou les caractéristiques, formations ou figures, qui pouvaient leur attribuer ce titre et les différencier des danses homonymes anglaises. L'exemple le plus connu de caractéristique écossaise est une suite de pas et une figure qu'on nomme « *set to and turn corners and reel of three on the sides* » qui proviendrait du Scotch Reel. À cette époque, il n'y a pas de danse-jeu dans les contredanses écossaises contrairement à celles anglaises au XVIII<sup>e</sup> siècle. Selon Emmerson (1972), la vraie nature de la contribution écossaise à la forme de *country dances* progressives de formation en deux lignes se retrouve dans la musique et les pas. Cette formation n'était dansée jusqu'à tout récemment que dans les Lowlands, la partie sud de l'Écosse, puisqu'elle n'a commencé à atteindre les Highlands que vers 1850 et plus tardivement encore dans les îles Orcades.

Malgré la préférence des Écossais pour leurs reels à trois et à quatre, les contredanses ont conservé une place importante dans les villages en Écosse jusqu'à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme elles nécessitent la présence de couples, ces danses exigent un usage beaucoup plus important mais plutôt informel des mains et des bras. C'est du moins ce que l'on peut lire dans la littérature à ce sujet.

### *Ceilidh dances versus Scottish country dances*

Pour éviter toute confusion concernant les *ceilidh dances* et les *Scottish country dances*, il est primordial d'introduire, dès le départ, une explication. Les *ceilidh dances* sont tout simplement des danses que l'on peut rencontrer dans les veillées au XIX<sup>e</sup> siècle. On peut retrouver la plupart du temps les mêmes pièces musicales de reels, jigs et strathspeys ainsi que les mêmes danses de reels, strathspeys et contredanses anglaises aussi bien dans les *ceilidh dances* que dans les *Scottish country dances*. Pratiquées par les Écossais et les Irlandais, les *ceilidh dances*, sont pratiques courantes dans les rencontres familiales, amicales ou lors des fêtes villageoises. Elles étaient connues de tous au moins minimalement et certaines étaient déjà populaires au XVII<sup>e</sup> siècle, nous dit Shepherd (2000). D'après mes recherches, les *ceilidh dances* auraient plutôt été popularisées au cours de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En plus des reels, strathspeys et contredanses déjà mentionnés, elles comprennent aussi des danses plus ou moins traditionnelles qui ont peu à voir avec la culture gaëlle mais qui provenaient du continent, telles que les valse et la *Canadian Barn dance*. Le *Scottish country dancing*, lui, est un peu plus complexe à expliquer car ces formes de danses ont été en quelque sorte institutionnalisées et surtout standardisées. Il ne contient principalement que des contredanses anglaises et des strathspey, bien qu'on puisse voir certaines valse et autres formes de danse dans le répertoire. Je dois dire toutefois que, selon mes observations et mon expérience personnelle à des soirées de *Scottish country dancing*, il ne se pratique et s'enseigne à ces endroits que des contredanses dansées sur des reels, jigs et des strathspeys. Selon madame Norah Link, professeure de *Scottish country dances* qui a elle-même pratiqué les *ceilidh dancing*, la grande différence entre ces deux groupes de danses n'est pas les danses elles-mêmes, mais plutôt la manière de les exécuter. Ils ont en commun leurs principales catégories musicales et de danse soient; reels, jigs et strathspeys pour les contredanses, toutes trois d'origines gaëlles, mais aussi les valse, polka et quadrilles, danses rondes ou carrées et bien d'autres provenant d'ailleurs. Ces deux catégories de danses partagent donc plusieurs danses mais aussi l'aspect social, quoique plus prioritaire dans le *ceilidh dancing* que le *Scottish country dancing*.

Par contre, elles diffèrent aussi sur certains points importants. Les *ceilidh dances* sont beaucoup moins formelles, plus sociales parce qu'elles suscitent le plaisir de rencontrer la famille et les amis et de danser. Pour participer à une soirée de *Scottish country dancing* organisée par une division du RSCDS, il faut d'abord avoir suivi des cours sans quoi on ne

parvient pas à danser correctement. Pire, on peut gêner les mouvements des autres danseurs, ce qui gâche le plaisir qu'on peut ressentir de même que celui de notre partenaire et des autres danseurs. Dans les *Scottish country dances*, le niveau de difficulté des danses est beaucoup plus élevé ce qui nécessite des performances individuelle et de groupe beaucoup plus importantes. On s'attend alors à une bonne maîtrise de la technique des pas, des figures, de l'utilisation des mains, etc. Cela dit, mes observations et expériences personnelles rejoignent le propos d'une informatrice, Betty Speirs, qui affirme qu'il ne peut y avoir de plaisir à une soirée de danse de *Scottish country dancing* si les participants n'ont suivi préalablement des cours pour bien apprendre les rudiments de ces danses difficile à exécuter. Ce ne sont donc pas des danses différentes, mais la plupart du temps l'approche des danses.

Plusieurs autres catégories de danses ont été dansées en Écosse, telles que le menuet, le cotillon et le quadrille. Cependant, ces trois sortes de danses n'ont que très peu ou pas du tout été conservées dans le répertoire des danses traditionnelles écossaises. Bien que le menuet ait pu être dansé par toute la société, c'était plutôt une danse considérée comme noble et réservée à l'aristocratie et à la bourgeoisie. Nulle part, dans la documentation, je n'ai trouvé une mention ou une simple allusion au fait que le menuet ait été conservé dans les traditions. La thèse inverse est plus souvent mentionnée. Ainsi, il est même possible de lire l'affirmation suivante qui s'applique au début du XIX<sup>e</sup> siècle : « ... *the art of social dancing declined with the passing of the menuet.* » (Emmerson : 1972). Dans ce même livre, on peut aussi lire que le cotillon ne fut jamais autrement considéré que comme une nouvelle danse à la mode en Écosse. Son parent, le quadrille, rencontra aussi beaucoup de résistances, mais il réussit à s'intégrer, de façon très graduelle après sa première représentation à Edinburgh en 1816 avant d'être remplacé par les polkas, valse et mazurkas (Emmerson : 1972). Des quadrilles en danses traditionnelles écossaises il ne reste plus que certains éléments fusionnés dans d'autres danses, tels que le fameux Eightsome Reel qui n'est qu'une combinaison d'éléments tirés du reel, de la contredanse anglaise et du quadrille.

### Respect des temps musicaux

En danses traditionnelles écossaises, le respect des temps musicaux est très important; il s'agit d'une question de premier plan par rapport à ce que cela représente chez le voisin anglais (Emmerson : 1972). Dans une perspective pratique, c'est très utile ne serait-ce que pour éviter les accrochages, particulièrement lors des figures en huit, puisque chaque danseur a un nombre de

mesures limité pour parcourir toute sa trajectoire sans gêner les autres danseurs. Sans compter, évidemment, que tous doivent réaliser les mouvements appropriés au même moment afin de présenter une vue d'ensemble synchrone. La perspective artistique était et est toujours quelque chose d'important dans plusieurs danses traditionnelles écossaises. On peut y voir la grande influence des maîtres à danser venant de France et une connaissance approfondie de la musique savante telle que celle obtenue avec la cornemuse.

### Importance de la technique ou de la performance

Les techniques pour les pas de base et les figures, particulièrement la figure en huit, comme pour la position des bras sont considérées comme très importantes en danses traditionnelles pour les Écossais, surtout, répétons le, comparativement à leur voisin du sud. Selon Emmerson (1972), très peu de danseurs en Angleterre semblaient effectuer les pas qu'ils devaient accomplir. En danses traditionnelles écossaises, il est très facile de détecter quelqu'un qui connaît la danse et l'effectue avec brio et quelqu'un qui ne sait pas. En fait, on ne peut danser un reel sans en connaître les pas et la logique inhérente au déplacement d'une figure en huit. Il ne suffit pas de regarder les autres danseurs et tenter de suivre leurs pas. Il faut évidemment se rappeler que le *Scottish country dancing*, tel que pratiqué de nos jours, n'est pas tout à fait traditionnel. Créée en 1923 pour préserver les contredanses écossaises, la RSCDS les a standardisées, parfois remodelées et toujours enseignées de façon formelle. L'atteinte de cet objectif nécessite des cours offerts par des professeurs qui doivent subir des examens pour obtenir le droit d'enseigner les contredanses écossaises. Ces dernières sont enseignées partout dans le monde, sur les cinq continents. Dans ces cours et soirées de danses organisés par cette société, l'apprentissage de la technique, des performances individuelle et de groupe ainsi que le respect des temps musicaux sont d'une importance capitale.

### Place des maîtres à danser

L'Écosse a entretenu des liens étroits avec la France pendant plus d'un millénaire, dès le V<sup>e</sup> siècle en fait, n'hésitant pas à marier les membres de leurs familles royales respectives. C'est en 1661, sous le règne de Louis XIV, que sera créée en France l'Académie Royale de la Danse dont les maîtres à danser de la cour régleront et formaliseront la technique de la danse en définissant entre autres les cinq positions de base du ballet classique que nous connaissons de nos

jours. Cette académie devint le point de mire de tous les pays traitant avec la France et particulièrement des gens des cours avoisinantes, telles que l'Angleterre et l'Écosse. Toutes les cours dansaient à cette époque et celles qui n'avaient pas de maître à danser s'en procurèrent rapidement. Les plus réputés de ces maîtres venaient de France et les autres avaient été formés dans l'Hexagone ou encore ils provenaient des grands centres où ils avaient appris des maîtres français. C'est ainsi, selon Emmerson (1972), que les danses traditionnelles écossaises se retrouvèrent vite fortement teintées de l'élaboration technique et des déplacements dérivés de la cour de France de l'époque de la Renaissance. C'est d'ailleurs de là que nous provient le ballet. L'influence française a d'ailleurs profondément marqué les danses de pas pratiquées en danses traditionnelles écossaises telles que le *Highland dancing*, ainsi que les pas de base et les figures des danses faites en groupe tels que les reels et les *Scottish country dances*. Ce qui ne signifie toutefois pas que les danses qui étaient pratiquées provenaient de France comme ce fut le cas pour le rigodon, la bourrée, le passepied, etc. Les danses de pas en solo étaient d'ailleurs créées par les maîtres à danser pour leurs meilleurs pupilles. La grande époque des maîtres à danser fut le XVIII<sup>e</sup> siècle. On les retrouvait alors partout en Europe, dans les villes comme les campagnes, où ils étaient désignés comme des maîtres à danser itinérants. Chacun disposait d'un territoire. Au cours de l'hiver, les maîtres offraient des cours et, souvent, avec le retour de l'été, ils repartaient vers les grands centres urbains, tels qu'Inverness ou Edinburgh ou même Londres et Paris, pour aller apprendre eux-mêmes auprès des plus grands maîtres à danser français les dernières tendances et les plus nouveaux pas et figures.

#### Place de la danse dans la vie traditionnelle

On sait déjà que l'Église, notamment en Écosse, ne voyait pas la danse d'un bon œil. Loin de là. Pourtant, d'après Emmerson (1972), la danse en Écosse, occupait une place importante dans l'environnement politique et social entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. La plus précise et concise des explications tient en une seule citation de Thopham : « *What, in fact, was different was not the enthusiasm for dancing, which the Scottish people had always shown, but the development of the art as 'a necessary part of polite education'.* » (Emmerson : 1972). Les maîtres à danser et les musiciens n'ont jamais tenu un rôle social aussi important dans la culture d'une nation qu'à cette époque. La popularité de la danse était telle que tous les gens tenaient à apprendre à danser correctement.

Toutes les occasions étaient bonnes pour danser : naissances, baptêmes, mariages, foires, fêtes de toutes sortes et même les funérailles faisaient place à la danse. Cette pratique de danser aux funérailles d'une personne se déroulait tous les soirs à partir du jour de sa mort jusqu'à son enterrement. Observée à plusieurs endroits en Écosse au XIX<sup>e</sup> siècle, elle avait pour but d'éloigner les esprits démoniaques (Livingstone : 1996). Certaines danses spécifiques étaient associées à des moments particuliers ou à des événements. Par exemple, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le reel du baiser, *Ruidhleadh nam Pog*, ou la très célèbre danse nommée Babbity Bowster étaient l'une ou l'autre la dernière danse à être exécutée lors des mariages autant dans les Highlands que les Lowlands (Emmerson : 1972). Il semble qu'en 1773 et même avant les grandes émigrations du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, on dansait tous les soirs dans les îles Hébrides (Emmerson : 1972). Selon les occasions, on dansait dans les maisons, souvent dans l'étable ou la grange laissant la cuisine à ceux désirant se restaurer ou consommer de l'alcool et très souvent sur une petite parcelle de terrain gazonnée ou même au croisement des routes. Tout ou presque pouvait constituer une piste de danse pour les gens qui, pourtant, se promenaient nu-pieds une bonne partie de l'année dans les campagnes jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, surtout les femmes et les enfants. Cette place prépondérante occupée par la danse dura jusqu'à la Première Guerre mondiale, à la suite de quoi les coutumes traditionnelles perdirent rapidement de l'importance.

Il semble y avoir eu deux sortes d'ambiances lors des soirées de danses au XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. S'il s'agissait de danses de village dans une foire ou d'une occasion de célébrer entre proches, les façons de faire étaient plutôt familières, joyeuses et conviviales. Toutefois, lors d'événements plus formels tels que les bals, les activités de cours et autres réunions de ce type, l'étiquette devait être suivie à la lettre et l'objet d'instructions nombreuses qui devaient être scrupuleusement respectées. Chaque lieu de danse avait ses propres règles, mais toutes se basaient sur l'étiquette des bals donnés à la cour de France. Ces prescriptions allaient du code vestimentaire au comportement ou à l'attitude qu'il fallait adopter. Même la façon de se joindre à une danse faisait l'objet d'instructions.. De nombreux petits détails devaient être suivis pour ne pas déroger à l'étiquette.

### Technologie, déclin et revivalisme

Les danses anciennes, « mortes », peuvent être recréées et, ainsi, ne pas entièrement tomber dans l'oubli grâce à quelques informations écrites qui peuvent être retrouvées. La plupart du temps, il s'agit de commentaires ou de descriptions plus ou moins complètes d'observateurs ou de voyageurs qui ont été consignés soit dans des livres ou des échanges épistoliers. De très nombreux recueils des danses traditionnelles écossaises ayant été publiés dès le XVIII<sup>e</sup> siècle peuvent être retrouvés dans les archives des bibliothèques ou des universités et plusieurs autres ont été publiés plus récemment. Ces recueils de danses, comme de musique, eurent pour effet de transmettre et de faire connaître certaines danses sur de plus ou moins vastes territoires. Toutefois, le facteur le plus important en matière de création et de transmission des danses, des pas et des figures en Écosse est sans conteste le rôle assumé par les maîtres à danser, particulièrement par ceux dits itinérants qui parcouraient les campagnes à la recherche d'élèves talentueux et de gens disposés à payer des sommes raisonnables pour qu'un ou plusieurs de leurs enfants apprennent auprès du maître et transmettent par la suite ses connaissances aux autres membres de la famille. Toutefois, les publications ont aussi entraîné la standardisation des danses qui se figèrent pour la plupart, diminuant le nombre de versions et variantes. Parfois, il ne resta qu'une seule version.

Ce phénomène fut accentué par les juges qui imposèrent ce qu'ils considéraient comme bon ou authentique lors de compétitions. Puis vinrent les sociétés et groupes de danseurs tels que le RSCDS pour la promotion des contredanses écossaises qui formalisèrent, standardisèrent des centaines de pas, figures et danses qui sont maintenant enseignés partout dans le monde de la même et unique façon. Du point de vue pratique, la vue d'ensemble est magnifique lorsque l'on regarde ces danseurs synchronisés, mais cela apporte une perspective ethnologique plus pauvre et triste puisqu'elle réduit la diversité, les régionalismes, les petites spécificités locales qui font le charme et l'intérêt des danses traditionnelles. En les figeant, ces facteurs peuvent aussi bien être responsables de leur déclin comme de leur survivance.

Alors qu'elles viennent de vivre leur époque la plus glorieuse, les danses traditionnelles écossaises amorcent leur déclin vers 1773, soit au moment même où l'économie des Highlands s'effondre, raconte Emmerson (1972). En plus de la pauvreté, de la souffrance et du dur labeur, les gens sont frappés par une grande insécurité sociale causée notamment par le vol de leurs terres qui sont reprises, de façon inhumaine, par les agents des terres, pour être remises à la

couronne et aux grands propriétaires terriens. Rappelons que l'Écosse est sous domination anglaise depuis 1746. Tout cela milite en faveur d'un puritanisme religieux très fort qui se répand dans toutes les régions affectées de l'Écosse, plus particulièrement dans les Highlands et les Hébrides. Très rigoureux chez les protestants, ce puritanisme l'est légèrement moins chez les catholiques. Il est maintes fois rapporté que les gens vont jusqu'à brûler leurs instruments de musique par ferveur religieuse, ou de peur d'être excommuniés. C'est dans cet état d'esprit que plusieurs immigrants écossais arrivent en Amérique du Nord au XIX<sup>e</sup> siècle, mais heureusement ils ne sont pas tous autant affectés.

En Écosse, au début du XX<sup>e</sup> siècle, *The foursome reel*, *The reel of Tulloch* et le *Eightsome reel* (qui sont empreints de l'esprit et de la technique du reel mais aussi des traditions et figures des contredanses anglaises et écossaises) sont toujours les danses favorites dans les campagnes et les villes qui poussent comme des champignons en raison de l'industrialisation. Les contredanses écossaises survivent mieux dans le sud du pays jusqu'aux frontières des Highlands. Mais avec l'industrialisation et les nouvelles valeurs qu'elle apporte, la vie traditionnelle écossaise avec ses coutumes qui favorisaient les danses et la musique traditionnelles est menacée au point de devoir trouver de nouvelles voies pour survivre et éviter l'extinction (Emmerson : 1972). C'est l'époque de la Première Guerre mondiale avec ses mouvements de population et son lot de misère qui apportent beaucoup de changements de mentalités. Après la guerre, le même auteur nous raconte que les reels et les contredanses écossaises vivent en Écosse puisque la musique et les danses traditionnelles n'ont plus leur place dans la vie sociale de l'époque.

C'est en 1923 que sera créé le RSCDS dont les buts et objectifs promotionnels de la culture écossaise ont déjà été décrits auparavant. L'élément positif majeur de l'arrivée du RSCDS fut toutefois de donner vie à une période de revivalisme en insufflant un renouveau d'intérêt pour les danses et la musique traditionnelles écossaises ainsi que pour toutes les coutumes liées au mode de vie traditionnel. Plusieurs recherches et cueillettes ont depuis été effectuées, d'autres courtes périodes de revivalisme ont suivi, mais aucune n'a eu autant de vigueur, je crois, que celle qui est en cours depuis une dizaine d'années. Elle a atteint des proportions mondiales. De forts centres d'intérêt sur l'Écosse et ses habitants, mais aussi sur les descendants des émigrants écossais du XIX<sup>e</sup> siècle et l'influence qu'ils ont eue sur leur pays d'adoption, se sont développés et se développent toujours. L'importance de l'influence de ces

immigrants est évidente lorsqu'on s'y attarde un tant soit peu, mais beaucoup de recherches et de diffusion de l'information restent à accomplir dans ce domaine.

### LA DANSE TRADITIONNELLE IRLANDAISE

Vu que l'histoire politique, culturelle ainsi que sociale des Irlandais est assez semblable à celle des écossais et qu'ils ont à peu près subi les mêmes influences aux mêmes périodes, cette section sur la danse traditionnelle irlandaise de figures ne pourra être aussi élaborée que la précédente. Étrangement, j'ai aussi pu constater que les informations, les détails et les explications sur les danses traditionnelles écossaises étaient beaucoup plus nombreuses que celles disponibles sur les danses irlandaises. Toutefois, il y a un nombre infini de livres sur la musique traditionnelle irlandaise. Bien souvent d'ailleurs, les livres sur la danse traditionnelle irlandaise traitent aussi des musiques d'accompagnement. Par rapport aux Irlandais, c'est un peu comme si la culture écossaise était plus reconnue ou encore que les Écossais eux-mêmes se reconnaissaient davantage dans leurs danses traditionnelles (exception faite de la gigue chez les Irlandais). Pourtant, ces deux peuples excellent dans les deux domaines.

Bien que les danses de pas, particulièrement celles individuelles, ne soient pas à l'étude dans ce mémoire, la gigue est tellement liée à l'Irlande dans la pensée populaire que je vais me permettre d'ouvrir une courte parenthèse pour livrer quelques informations à son sujet. Il ne s'agit pas de fournir des renseignements sur la forme de danse en elle-même, mais davantage de parler des influences majeures qu'elle a eu sur les autres formes de danses traditionnelles, dont celles de figures.

Bien que j'aie l'intime conviction que la danse de pas individuelle existait déjà avant l'arrivée massive des maîtres à danser en Irlande dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, il semblerait qu'elles soient surtout le fait de ces maîtres. Leur extrême popularité sur toute l'île et l'acceptation rapide qu'elle a reçue de tous dans ce pays semblent conforter cette intuition. Une danse traditionnelle ne peut survivre et être acceptée que si, par essence, le peuple s'y identifie, s'y retrouve ou encore parce qu'elle représente son histoire et dépeint son passé. Quoique les maîtres à danser n'apprenaient les danses de pas individuelles qu'à leurs meilleurs élèves, tous apprenaient les pas de base pouvant être utilisés sur des pièces musicales, que ce soient des reels, des jigs ou des hornpipes (Breathnach : 1996). Les maîtres à danser ont d'ailleurs repris ces

mêmes pas pour danser les quadrilles lorsqu'ils devinrent à la mode en remplacement de ceux qui étaient utilisés en France à la même époque. Ces pas de bases, que tous apprenaient, furent aussi inclus dans des danses de figures telles que les contredanses ce qui les distingua de façon stylistique des mêmes danses pouvant être pratiquées ailleurs. Il en sera fait mention aux moments opportuns dans la présentation de chacun des types de danses de figures traditionnelles pratiquées en Irlande, soit principalement les reels, les *country dances* et les quadrilles. Il ne sera que très brièvement question des *ceili dances* puisqu'elles sont empruntées à la culture écossaise. Elles seront présentées dans cet ordre qui n'est pas celui de leur arrivée en Irlande mais reflètent la chronologie de leur création ou de leur première mention littéraire historiquement reconnue.

### Catégories de danses et leurs caractéristiques techniques ou chorégraphiques

#### Reels

Plusieurs auteurs, dont Brennan (2001), avancent que le reel est importé d'Écosse. Il a fait son apparition tardivement en Irlande, soit vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il prit évidemment une très grande importance par la suite. Les Irlandais dansent surtout la forme *The reel of three* mais avec une quatrième personne qui entre au centre de la danse juste au bon moment, c'est-à-dire, seulement pour faire la figure en huit, puis ressort. Nous savons toutefois que cette figure était connue depuis au moins deux cents ans en Irlande, tout comme en France, d'où cette danse provient, et en Écosse. Cette danse, nommée la Hay, comprend des figures en huit ou ce qui est appelé en langue anglaise *reeling pattern*. En fait, si les pièces musicales de reels sont, avec les jigs, les deux préférées pour accompagner la danse vu leur tempo rapide et leur fluidité, il n'en va pas de même pour la danse homonyme, le reel. La forme du reel semble avoir été appréciée, mais elle n'a pas inspiré beaucoup d'écrits car on trouve peu d'information à son sujet ou concernant sa pratique en Irlande. Toutefois, il me semble avoir peu de différences entre les reels dansés dans ces deux pays voisins séparés par la mer. Ces variations minimes s'expliquent par le fait que le reel est importé d'Écosse, principalement par les maîtres à danser selon Brennan (2001), à une époque où il est déjà bien implanté et connu par les habitants et les maîtres à danser dans son pays d'origine. Les indications sur la structure chorégraphique, les pas, les figures et l'usage des mains sont identiques ou très semblables d'après ce que j'ai constaté en consultant les descriptions écrites par diverses sources écossaises et irlandaises.

### Contredanses anglaises ou *country dances*

Importées d'Angleterre, les contredanses (anglaises) sont déjà implantées en Irlande au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle. Elles ont déjà des traits caractéristiques irlandais identifiables (Brennan : 2001). À cette époque, les danses de figures de groupe faisaient déjà partie des traditions de danses irlandaises avec la *Hay*, tel que précédemment mentionné. On y retrouve d'autres danses retrouvées en Angleterre telles que le *trenchmore*, ou la populaire *Rince fada*. Selon mes sources, ces deux danses n'ont cependant pas survécu au XIX<sup>e</sup> siècle. Elles n'ont d'ailleurs fait l'objet de peu d'écrits; lorsqu'on en parlait c'était davantage pour les nommer que pour en expliquer les fondements. Elles semblent avoir fait partie d'un répertoire commun à plusieurs pays de l'Europe de l'Ouest au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle. La *hay*, le *trenchmore* et le *Rince Fada* ainsi que les contredanses de ce type seraient les descendantes des rondes, branles et caroles qui étaient populaires à la fin du Moyen Âge. C'est peut-être justement parce que les contredanses étaient autant connues qu'on ne retrouve que peu de descriptions (O'hAllmhuirín : 2003). Ces danses semblent donc s'intégrer très rapidement au répertoire existant et aux danses pratiquées en Irlande vu leurs points communs. On sait que les *country dances* étaient toujours très en vogue à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cependant, elles semblent avoir rapidement perdu du lustre avec l'arrivée du quadrille, qui marquera profondément et durablement la danse de figures de groupe en Irlande. D'ailleurs, d'après mes recherches, le quadrille s'imposa au point qu'il n'a plus ou presque plus été question par la suite des *country dances*.

Lorsque des pas sont utilisés, il s'agit des mêmes que ceux utilisés par les Irlandais auparavant, semble-t-il. Les figures et l'usage des mains sont principalement les mêmes qu'en Écosse : des salutations (*advance and retire*), des rondes, des crochets ou des tours à une ou deux mains.

### Quadrilles

Les cinq figures du quadrille original français nécessitent des pièces musicales en 6/8 et en 2/4. Ces pièces existaient déjà dans le répertoire traditionnel irlandais sous la forme de jigs et de reels. Les Irlandais ont donc repris ces catégories musicales pour danser le quadrille, ce qui en a accéléré le tempo (Breathnach : 1996). De plus, les maîtres à danser ont remplacé les pas de base français par des pas irlandais, qui étaient déjà utilisés et connus. Ces deux facteurs furent la clef de l'assimilation rapide du quadrille aux autres formes de danses traditionnelles irlandaises

(Breathnach : 1996). Son ancêtre, le cotillon, aussi appelé contredanse française, avait acquis une certaine popularité, mais il ne semble pas avoir intégré les rangs des danses traditionnelles irlandaises. Le quadrille original ou français fut dansé pour la première fois en 1816 à Dublin, en Irlande, avec les mêmes cinq figures.

En plus de sa formation en carré de quatre couples, ces figures constituent principalement ses signes distinctifs. Les figures du premier quadrille – qui devraient être les mêmes partout, sont les suivantes; 1. le pantalon (6/8), 2. l'été (6/8), 3. la poule (2/4), 4. la pastourelle (2/4), 5. la finale (6/8). L'année suivante, d'autres quadrilles, dont celui des Lanciers provenant d'Angleterre et le *Caledonian*, faisaient leur apparition en Irlande. Le quadrille des Lanciers partagent avec le premier quadrille la formation en carré de quatre couples et ses cinq parties, mais il se distingue par sa troisième partie constituée de saluts marqués autant par la gestuelle que par la musique et sa cinquième partie nommée des Lanciers, qui rappelle la tâche de ces cavaliers armés d'une lance. C'est vraiment d'une nouveauté car il ne s'agit pas ici des figures de contredanses françaises qui font normalement partie intégrante des quadrilles. Ces danses étaient très populaires et très à la mode. Certains auteurs, dont Brennan (2001), affirment que ces quadrilles étaient marchés, d'autres, tel que mentionné précédemment, que les pas avaient été changés et remplacés par des pas de base irlandais.

Créée par les maîtres à danser pour les salons bourgeois, cette catégorie de danse fait fureur dans toutes les classes de la société irlandaise dans les années suivant sa création bien que plusieurs personnes parmi les gens plus âgés la considèrent peu ou pas intéressante. En Irlande, ces quadrilles sont appelés des sets et quelques-uns semblent avoir été créés spécifiquement pour les Irlandais avec des noms tels que *The Set of Erin* et *The Orange and Green*. Ils sont surtout dansés dans le sud et le sud-ouest du pays. En fait, selon O'hAllmhràin (2003), les quadrilles introduits en Irlande furent transformés en sets traditionnels en y adaptant les pas et figures. Ces transformations se firent graduellement entre le moment de leur introduction et 1845. La littérature se contente de mentionner ces modifications sans les décrire ni même leur attribuer un nom.

Certaines régions sont associées à des sets particuliers. Il en va ainsi pour le *Caledonian* et le comté de Clare, ainsi que *Jenny Lind* et *Talavara* tout deux associés aux comtés de Kerry et Cork, tandis que le quadrille des Lanciers était plutôt dansé sur l'ensemble du territoire (Brennan : 2001). Selon Brennan (2001), il existait des variations régionales. Certaines

permettent de constater comment les structures de base de ces danses ont pu être modifiées; d'autres laissent entrevoir des survivances de danses d'une époque antérieure aux quadrilles, qu'on appelle des sets ainsi que les mazurkas presque aussi populaires dans toute l'Irlande que le quadrille des Lanciers. Selon Murphy (2000), des douze sets de quadrilles répertoriés en Irlande vers 1850, trois seulement subsistent encore au XXI<sup>e</sup> siècle; le premier set de quadrille (le quadrille français original), le quadrille des Lanciers et le *Caledonian*.

La littérature fait peu mention des figures, des styles de progression, de l'usage des mains et autres spécificités chorégraphiques. Cependant, il y est abondamment question des pas de gigue irlandaise traditionnelle et des noms des pas utilisés. On y retrouve aussi des descriptions brèves ou détaillées des mouvements des pieds afin que l'exécution soit parfaite et bien en rythme avec la musique. Il est aussi question des pas « irlandais » utilisés pour les danses de pas, particulièrement de style *step dance*, dont plusieurs se retrouvent dans la gigue québécoise telle que pratiquée de nos jours. Les Irlandais semblaient utiliser ses pas dans plusieurs contextes de danses possibles, particulièrement dans les sets et contredanses anglaises.

### *Ceili dances*

En fait, il y a très peu à dire sur les *Ceili dances*. La plupart des auteurs semblent s'entendre pour dire qu'elles feraient partie de des traditions écossaises et auraient été empruntées récemment. Qu'elles soient écossaises et/ou irlandaises, il s'agit des mêmes danses. En fait, grâce aux efforts de la Ligue gaélique, les *ceili dances* seraient arrivées en Irlande pendant leur première période de revivalisme de danse - bien que certaines se rattachent à un passé plus ancien de l'Irlande.

### Respect des temps musicaux

Vu l'importance des pas de base dans la majorité des catégories de danses traditionnelles irlandaises, il est évident que suivre le tempo et respecter les temps musicaux constituent des éléments primordiaux. Ces deux facteurs musicaux forment la base même des danses de pas. Comme l'influence des danses de pas sur les autres types de danses traditionnelles irlandaises est très forte, il apparaît évident que le respect du tempo et des phrases musicales composent les caractéristiques déterminantes des danses de figure traditionnelles irlandaises. Plus ou moins

implicitement, cette notion du respect des temps musicaux devint comme une règle générale en danse traditionnelle irlandaise.

### Importance de la technique ou de la performance

Comme en maints autres endroits, les danses traditionnelles de figures et de groupe de l'Irlande ont toujours été principalement perçues comme des divertissements. Lorsque l'un ou l'autre des danseurs était renommé pour son agilité, sa vitesse ou sa créativité, il était applaudi et devenait célèbre. Toutefois, plusieurs facteurs ont contribué à augmenter l'importance de la technique et de la performance au cours de l'histoire de la danse traditionnelle en Irlande. Premièrement, il y eut la grande présence sur tout le territoire irlandais de nombreux maîtres à danser offrant des cours généraux et spéciaux qui s'adressaient exclusivement aux meilleurs élèves. Il y avait donc déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle des règles d'étiquette à suivre. Les gens avaient l'impression de devoir connaître les pas et figures d'une danse pour pouvoir s'y joindre, et bien sûr, ils étaient conscients de l'importance que représentait les performances individuelles et de groupe, particulièrement si le regard attentif du maître à danser était posé sur la personne ou son groupe. Par la suite, avec la création de la Ligue gaélique qui organisait des soirées de danses, on assista à l'imposition de règlements et à la présence de juges qui formalisèrent en quelque sorte les compétitions de danses traditionnelles de toutes sortes, dont certaines seulement étaient jugées dignes d'être reconnues comme étant de souche irlandaise traditionnelle. Ce phénomène n'a d'ailleurs fait que s'accroître au cours du XX<sup>e</sup> siècle dans ces cercles. Les compétitions entre écoles de danse sont aujourd'hui fort nombreuses, mais elles ne représentent pas vraiment l'essence même et l'authenticité de la danse traditionnelle irlandaise. Une danse improvisée dans une maison ou au croisement d'une route entre les aînés d'un village est peut-être moins haute en couleur du point de vue de la performance mais demeure, de l'avis de plusieurs, tellement plus authentique et donc intéressante.

### Place des maîtres à danser

Très nombreux, les maîtres à danser ont eu une grande importance en Irlande. Tel que mentionné précédemment, ils étaient déjà présents en Irlande dès la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Chacun avait un territoire déterminé qu'il parcourait l'année durant pour donner non seulement des cours de danses, mais aussi des règles de tenue et d'étiquette dans les salles de bals français qui devaient évidemment être suivies lors des soirées de danses. C'était un système

absolu d'éducation, selon Brennan (2001). Les maîtres enseignaient à tous les rondes, les danses de figures et populaires, en plus de professer les pas de base pouvant être exécutés sur les pièces de reels et de jigs. Comme on le sait, ils réservaient à leurs plus talentueux élèves les danses de pas solo et les pas plus complexes qui requéraient plus d'habiletés et de temps de pratique. Dans certaines régions, les personnes de sexe féminin n'étaient pas acceptées dans les cours; les jeunes filles étaient donc condamnées à apprendre les rudiments des danses auprès de leurs frères ou de leurs amis. En fait, les maîtres à danser enseignaient déjà la gigue, les menuets, les *hornpipes* (de type irlandais) et les contredanses (*country dances* anglaises) en 1718 en Irlande. Puis ce furent les reels et les *hornpipes* anglais et finalement les nouveautés du siècle suivant; les quadrilles, les danses de bals (*scottische, barndance, etc.*) et les reels à huit mains (*eight-hand reel*). Toujours selon Brennan (2001), la contribution des maîtres à danser sur la danse traditionnelle représente une valeur considérable. On peut la qualifier d'immense, tant en raison du rôle qu'ils ont joué dans le développement des talents et des habiletés que de leur influence sur le répertoire. C'est souvent à cause de leurs efforts si les danses alors à la mode ont pu être intégrées aux traditions irlandaises car ils en modifiaient parfois les pas, d'autres fois les figures, parfois les deux, et les transposaient sur des pièces d'origines irlandaises qui permettaient une assimilation beaucoup plus rapide qui n'aurait peut-être pas eu lieu sans cela (Wallis & Wilson : 2001). Toutefois, les résidents de l'ouest et du nord du pays considèrent comme étrange, voire même anormal, d'envisager de suivre des cours pour apprendre les danses traditionnelles, particulièrement les danses solos. Les mots de Desy Wilkinson (2004) à propos de la musique irlandaise concluent à merveille la présente section : '*it must be caught, not taught*'.

#### Place de la danse dans la vie traditionnelle

Selon Breathnach (1996) et plusieurs autres auteurs, la danse en Irlande était le divertissement national par excellence au XVIII<sup>e</sup> siècle au point de faire partie intégrante de toutes les réunions sociales. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, tous les dimanches et jours de fête, les Irlandais dansaient d'un bout à l'autre du pays aussi bien dans les champs, aux carrefours routiers, dans les lieux publics que dans les maisons privées (O'hAllmhuráin : 2003). Même l'opposition énergique du clergé ne pouvait venir à bout de la popularité de la danse (Brennan : 2001). De 1690 à 1715, l'arrivée d'immigrants écossais en Ulster entraîna des échanges qui ont eu des influences perceptibles sur les danses comme sur la musique traditionnelle irlandaise. Par la

suite, lorsque plusieurs d'entre eux quittèrent l'Irlande pour émigrer dans les Appalaches (Caroline du Nord, Caroline du Sud, Virginie, Pennsylvanie) et s'y installèrent, ils furent désignés comme *Scots-irish* apportant avec eux le riche mélange de ces deux cultures gaéliques. Encore aujourd'hui, la danse traditionnelle irlandaise représente un patrimoine de grande importance pour les Irlandais et leurs descendants que l'on retrouve un peu partout dans le monde. Il semblerait que des *céilis* (terme gaélique pour rencontres sociales) se tiennent régulièrement dans plusieurs villes et villages en Irlande, particulièrement en été, et qu'ils incluent une courte initiation en début de soirée pour se familiariser avec les pas et les figures de base (The History of Irish Dance : 2006). Ici même, à Montréal, plus ou moins du mois de septembre à mai, il y a au moins une soirée mensuelle de danses traditionnelles irlandaises organisée par l'école de musique irlandaise *Siamsa* avec musiciens et un « calleur » qui joue le rôle d'instructeur. Ce dernier explique les pas et figures puis fait une démonstration de chacune des danses avant qu'elles ne soient exécutées par les participants.

### Technologie, déclin et revivalisme

En Irlande aussi la technologie a apporté certains changements importants à la danse traditionnelle. Il s'agit essentiellement des mêmes transformations que les deux autres cultures étudiées ont subies. C'est surtout au niveau des communications, de la diffusion et des méthodes d'apprentissage que les apports de la technologie sont les plus nombreux et les plus apparents. Les nouveaux moyens de télécommunication que sont la télévision, les enregistrements audiovisuels et l'informatique, dont entre autres l'Internet, ont permis de diffuser massivement les produits culturels en favorisant un accès planétaire aux danses traditionnelles irlandaises.

Toutes les facettes des danses traditionnelles peuvent être observées dans des conditions techniques excellentes : éclairage, sonorisation, prises de vue, montage, réalisation, etc. Selon l'objectif et les buts fixés par celui qui réalise l'enregistrement; on peut observer les pas, les figures, la vue d'ensemble d'un groupe ou d'un seul danseur, l'usage ou non des mains, l'ambiance, entendre la musique qui accompagne la danse et même voir les musiciens pendant leur performance. Évidemment, les différences de qualité peuvent varier sensiblement entre un enregistrement professionnel d'un spectacle auquel on alloue un gros budget et que l'on destine à la vente tel que celui de *Riverdance*, ceux réalisés à faibles coûts lors de compétitions et qui serviront surtout de document de soutien pour appuyer le jugement des membres d'un jury, ou

encore les documents ethnographiques et les enregistrements réalisés par des amateurs que l'on réserve pour usage familial afin de se rappeler de bons souvenirs. Par exemple, maints vidéos et DVD sont offerts sur le marché pour apprendre à giguer sous la tutelle virtuelle d'un danseur connu. Certaines écoles de danse utilisent ces outils comme support pédagogique aux élèves et parfois pour parfaire certaines connaissances de leurs enseignants. Avec de la patience et de bonnes techniques de recherche, il est possible de trouver sur Internet une mine d'informations sur le sujet et même de se procurer en quantité et en diversité : livres, vidéos, DVD ou autres documents sur le sujet.

Il est peu question de déclin dans les ouvrages sur la danse traditionnelle irlandaise. On y relate surtout la période de revivalisme. C'est sans doute parce que, d'une certaine façon, ces danses ont toujours conservé une certaine popularité, particulièrement dans les campagnes. Par contre, plusieurs documents critiquent les effets néfastes de la standardisation et du mode de transmission lorsqu'il n'est pas traditionnel. Ces effets sont nombreux. Selon Brennan (2001), les compétitions tuent les danses, car elles amènent la standardisation des pas et figures, font disparaître les styles régionaux et sont beaucoup plus axées sur la performance, le spectacle que sur la tradition. Par exemple, en ce qui concerne la gigue, les pas de base traditionnels (servant aussi de pas de base à plusieurs danses de figures) sont en majorité les mêmes que ceux utilisés dans les compétitions, mais ils étaient anciennement exécutés près du sol. Les différences fondamentales se retrouvent plutôt dans les modes d'exécution, les postures du corps et le tempo de la musique. L'usage de costumes (les fillettes en jupette de forme pyramidale, la chevelure bouclée de façon artificielle ou portant des perruques, etc.) et de souliers (ex. : souliers de cuir rigide à semelle en fibre de verre) non-traditionnels sont aussi d'autres éléments qui enlèvent de l'authenticité aux danses ainsi exécutées et leur font perdre certaines de leurs valeurs primordiales dont la convivialité et surtout la spontanéité. Elles ne deviennent alors que performance plutôt que de conserver leur but premier, soit la pratique d'un divertissement favorisant les contacts sociaux avec les gens de sa communauté.

En Irlande, les périodes de revivalisme furent nombreuses. La première remonte à déjà de plus d'un siècle. Il ne s'agit pas de la première période de revivalisme de la culture celtique survenue pendant la décennie 1790 (inspiré par le Festival de harpes de Belfast qui fut le dernier festival de harpistes traditionnels irlandais en 1780). Celui-là semble avoir principalement été consacré à la musique et non à la danse. Il s'agit plutôt de la deuxième période de revivalisme

connue en Irlande, celle de la décennie de 1890 qui coïncide avec l'établissement de la Ligue gaélique (O'hAllmhuràin : 2003) et des ses prescriptions sur ce qui était ou non prétendument traditionnel dans les danses irlandaises. Il était fort louable que cette ligue se fixe le but de sauvegarder les traditions irlandaises, mais leurs perspectives furent souvent fausses et leurs opinions erronées. Puis, il y en eut d'autres petites périodes, dont celles entre 1970 et 1980 qui amenèrent un regain d'intérêt pour les sets surtout grâce aux compétitions de cette catégorie de danses. Il faut savoir cependant que les sets continuaient à être dansés dans les campagnes entre les périodes de revivalisme, ainsi que les danses dites *céili*. Malgré la désapprobation, les sets sont maintenant souvent callés et cette façon de faire semble vitale à leur survie (Murphy : 2000). Enfin, il y eut un renouveau d'intérêt international pour les musiques et danses celtiques dans les années 1980 et plus encore dans les années 1990 avec des causes déjà mentionnées.

### **LA DANSE TRADITIONNELLE QUÉBÉCOISE**

Avec ses divers peuples fondateurs dont les Français, les Écossais, les Irlandais et les Anglais, le Québec s'est construit une culture traditionnelle constituée d'un amalgame d'éléments provenant de diverses cultures. Cette culture a varié selon les régions et les périodes. Certains de ces éléments toutefois se retrouvent sur l'ensemble du territoire. Par exemple, pour la musique, les reels représentent sûrement une catégorie de pièces pouvant être entendue d'un bout à l'autre de la province. Il va de soi que certaines localités ou régions pouvaient avoir une préférence pour certains airs. Nos danses traditionnelles, comme nos peuples fondateurs, sont principalement de souches européennes (Voyer : 1986). Les exceptions prennent leurs sources aux États-Unis et concernent surtout une catégorie en particulier : les sets carrés. Ceux-ci s'inspirent eux aussi des danses européennes mais également des créations québécoises, qui elles aussi imitent des modèles déjà connus ici à l'époque et qui, eux-mêmes, viennent de l'Europe (Chartrand : 2004).

Je partage l'avis de Simonne Voyer (1986), tout particulièrement en ce qui concerne le Québec, lorsqu'elle écrit : « Si aux yeux des profanes elle (la danse) apparaît comme un simple divertissement, elle constitue pour le chercheur l'un des éléments révélateurs de l'évolution des cultures et de l'organisation sociale des peuples ». Au Québec, l'arrivée de nouveaux types de danses et de musique consacrés à la danse semble coïncider avec l'immigration de gens porteurs de ces traditions. Lorsque celles-ci sont jugées intéressantes ou qu'elles s'intègrent bien avec la culture existante, ces danses sont adoptées et incluses dans le répertoire local, régional ou

provincial. Au contraire, si les gens ne peuvent s'identifier à une tradition venant d'ailleurs ou ne s'y intéressent que fort peu, ou encore si ce n'est qu'une mode temporaire, elle ne sera pas intégrée dans le répertoire traditionnel ou elle le sera uniquement au niveau local. Cela est vrai non seulement pour le Québec, mais aussi pour la majorité des autres cultures traditionnelles.

Au Québec, après la conquête anglaise en 1763, sans rejeter ses traditions majoritairement françaises, les Québécois et autres Canadiens adoptent des éléments culturels britanniques et les intègrent à leur mode de vie en les adaptant. Ce fut le cas aussi pour certaines danses traditionnelles au point qu'elles ont été si bien modifiées et adaptées qu'il est maintenant difficile d'en retrouver l'origine (Voyer : 1986).

Abordons donc dès maintenant le répertoire de danses traditionnelles québécoises qui comprend principalement les reels, les contredanses anglaises, les contredanses françaises ou cotillons, les quadrilles et les sets carrés.

### Catégories de danses et leurs caractéristiques techniques ou chorégraphiques

#### Reels

D'après Pierre Chartrand (2004), les premiers reels dansés au Québec le furent vers le début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour d'autres, dont Anne Lederman (2006), ils auraient été introduits par des Écossais travaillant pour la Compagnie de la Baie d'Hudson au plus tard au milieu de ce siècle. Les Écossais avaient trimbalé avec eux plusieurs violons. Leur compagnie était très recherchée et, comme ils voyageaient beaucoup, ils purent diffuser et faire apprécier leurs reels (musique et danse) et ainsi les intégrer à la tradition québécoise. Selon Pierre Chartrand (2004), les reels à trois (Threesome reel) ne furent pas tellement dansés au Québec, contrairement aux reels à quatre (Foursome reel) au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant.

Toutefois, à l'époque des premières collectes concernant les danses traditionnelles québécoises, il y a un demi-siècle, il n'en fut récolté que dans l'est de la province et les Maritimes. Cependant, à l'Isle-aux-Coudres, dans la région de Charlevoix, un reel à neuf fut répertorié. Il se déroulait de façon semblable au reel à trois, mais plutôt que d'avoir besoin de trois danseurs il en accueillait neuf que l'on séparait en trois trios.

Dans le reste de la province, une modification semble s'être opérée, car des reels en formation de contredanses en deux lignes se sont répandus. Les plus connus sont les Brandys et ils sont habituellement gigués au Québec. En fait, on peut retrouver en Écosse une danse

nommée Strip the willow, que j'ai moi-même dansé là-bas, qui a la même formation en deux lignes, la même progression et sensiblement la même chorégraphie (on laisse notre partenaire pour danser, tour à tour, avec chacun de nos voisins de la ligne opposée en revenant systématiquement à notre partenaire entre chacun en faisant des crochets de bras) que le Brandy que j'aie pu observer au Québec. Les deux grandes différences sont que l'on swinguait en Écosse entre chaque montée ou descente de notre set tandis qu'on gigue plutôt tout au long du Brandy au Québec. En Écosse, nous l'avions dansé sur un reel, et j'ai pu l'observer dansé sur un reel par d'autres danseurs écossais tandis qu'au Québec il peut être dansé sur un reel ou sur la pièce unique homonyme dans la région du Saguenay. C'est l'un des cas où les pas de gigue sont utilisés au Québec dans les danses de figures et non pas comme danse de pas individuelle.

Exception faite du reel à neuf, il n'y a pas d'utilisation des mains pour établir un contact avec un autre danseur dans les reels à trois et à quatre. C'est ce qui prévaut aussi en Écosse où l'on retrouve, en plus, la même structure chorégraphique, les mêmes pas et figures (Chartrand : 2004).

Le reel est obligatoirement composé de pas appelé setting step que l'on effectue sur place et habituellement d'autres pas qui sont utilisés pendant les déplacements, soit lors des figures en huit. Dans le cas du Brandy, qui est sans doute un dérivé des reels, il est composé entièrement ou en partie de pas de base simples qui sont ceux de la gigue au Québec.

Tel que mentionné précédemment, s'ils furent plus répandus au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les reels ne se retraçaient plus au milieu du XX<sup>e</sup> siècle que dans l'est de la province, les Maritimes et, dans le cas du reel à neuf, dans l'Isle-aux-Coudres.

#### Contredanses anglaises ou *country dances*

Selon Pierre Chartrand (2004), les contredanses anglaises au Québec sont presque toutes giguées, entièrement ou en partie, car elles ont subi l'influence de l'Angleterre en passant par l'Écosse et l'Irlande (leurs émigrants) avant d'arriver ici. Ce n'est pas le cas de celles qu'on pratique aux États-Unis car, en partant de l'Angleterre elles sont passées par la France avant de parvenir à destination. Au Québec, les contredanses anglaises datent du XIX<sup>e</sup> siècle. Connues sous l'appellation whole set ou set entier, elles progressent de la façon suivante: un couple actif à la fois qui danse avec tous les autres couples qui, eux, font la série de figures qu'ils doivent effectuer. Une fois terminée la série de figures prescrites avec chacun des couples, le couple actif

se met en bout de ligne et devient le dernier couple. Ils seront tous couple actif à tour de rôle. Progressives, elles sont habituellement constituées de quatre à cinq couples, donc un nombre déterminé, et on ne rencontre pas ou très peu de set avec deux, quatre, six ou un nombre infini de couples (as many as will) comme on en retrouvait dans les îles britanniques au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (Chartrand : 2004). Selon mes informations et les observations que j'ai effectuées, les contredanses anglaises se pratiquent au Québec sur des pièces de reels et de jigs.

La structure chorégraphique d'une contredanse anglaise pourrait ressembler à une chanson comportant seulement des couplets sans aucun refrain. Chaque couplet est une figure précise à être exécutée sur une durée de temps musical précis. Lorsque tous les couplets ont été effectués par le couple actif, celui-ci doit se placer au dernier rang de son set pour transmettre son titre de couple actif au suivant. Les figures semblent être principalement les mêmes que celles utilisées en Écosse et en Irlande, telles que les crochets de bras gauche ou droit, différentes formes de chaînes, l'étoile ou le moulinet, les ronds, les dos-à-dos, etc.

Tel que mentionné, la plupart comprennent quelques pas de base simples que l'on utilise généralement pour gigner au Québec, tels que le frotté (shuffle), le two-step, etc.

Les figures l'emportent sur les pas dans ce genre de danse. Pour faire correctement les figures, les mains et les bras sont d'une grande importance puisque ce sont eux qui permettent le contact avec les autres danseurs. On retrouve aussi la plupart de ces figures dans d'autres catégories de danse telles que les contredanses françaises, les quadrilles et les sets carrés « callés ».

Implantés principalement par les immigrants écossais et irlandais, les reels, les pas de gigue et les contredanses anglaises constituaient des danses très populaires qui ont eu une façon bien à elles de se transmettre sans avoir besoin du concours des maîtres à danser (Chartrand : 2004). Elles n'étaient dansées ni à Québec, ni à Orléans, mais à l'époque des premières collectes des contredanses anglaises elles ont été retracées dans des régions éloignées telles que le Saguenay, la Côte-Nord, la Gaspésie à partir de Rivière-au-Renard et à l'Isle-aux-Coudres qui n'en dansait qu'une seule nommée La plongeuse. Cela ne signifie pas qu'elles ne furent pas plus répandues à une époque antérieure, mais seulement qu'elles étaient encore pratiquées à ces endroits vers les années 1950-1955 (Chartrand : 2004). Selon Simonne Voyer (1986) et Pierre Chartrand (2004), les contredanses forment la catégorie majoritaire de danses traditionnelles au Québec.

### Contredanses françaises ou cotillon

Selon Pierre Chartrand (2004), la première contredanse française était intitulée Le cotillon et fut créée par les maîtres à danser français en 1706. Elle nécessitait quatre danseurs; deux couples se faisant face, alors que ceux qui suivront seront en formation de carré de quatre couples. Cette première danse fut tellement populaire qu'avant 1725 elle devint en soi une catégorie et qu'on emprunta son titre pour la désigner.

Tel que mentionné, la structure du cotillon est basée sur celle des rondos en musique. C'est-à-dire qu'elle sera constituée d'un refrain - dont la figure sera toujours la même - et de couplets ou entrées. Les refrains embrassent neuf couplets ou entrées dont chacun aura sa propre figure qui ne changera pas, sauf exception. La figure associée au refrain d'un cotillon spécifique sera le seul élément qui les différenciera entre eux. Au Québec, la suite de neuf entrées (figures) sera habituellement la suivante : une introduction facultative, la première entrée constituée d'un grand cercle accueillant tous les danseurs, le refrain, la deuxième entrée - le danseur tient sa partenaire par la main droite, traverse le cercle puis revient en la tenant par la main gauche -, le refrain, la troisième entrée qui est semblable à la deuxième, mais faite avec les deux mains en même temps, le refrain, la quatrième entrée soit le moulinet (l'étoile) des dames, le refrain, la cinquième entrée soit le moulinet des hommes, le refrain, la sixième entrée constituée de la ronde des dames, le refrain, la septième entrée constituée de la ronde des hommes, le refrain, la huitième entrée formée d'une figure appelée « l'allemande », le refrain, puis finalement la neuvième entrée qui est la même que la première c'est-à-dire le grand cercle et une dernière reprise du refrain (Chartrand : 2004). C'est vraiment le refrain, cette figure répétée fréquemment ou cours d'une même danse, qui les différencie donc des contredanses anglaises. Selon Pierre Chartrand (2004), si les cotillons semblent avoir été dansés anciennement sur des airs en 6/8 (pas des jigs), il en était autrement au Québec, selon les collectes, où ils étaient dansés sur des airs en 2/4.

Cinq pas de base sont utilisés dans les cotillons : le contretemps, le pas de rigaudon, le chassé, le pas de bourré (ou two-step) et le pas de gavotte. Pour avoir moi-même suivi un atelier de contredanses françaises avec Pierre Chartrand et Anne-Marie Gardette le 5 mars 2005, je peux témoigner qu'il s'agit d'une première expérience éprouvante. Devoir apprendre à faire les pas, puis intégrer ceux qu'il fallait aux bons endroits dans les figures et déplacements est un exercice technique très exigeant. La présence d'un maître pour enseigner la technique est vraiment un

atout, pour ne pas dire une condition essentielle de réussite. De plus, comme la plupart des pas exigent l'utilisation de la demi-pointe, il faut être en mesure de fournir beaucoup d'énergie pour pratiquer cette contredanse.

Pour les cotillons, l'usage des mains est un facteur important puisqu'il est essentiel à l'accomplissement de toutes les figures. De plus, les maîtres à danser français étaient reconnus pour enseigner non seulement les chorégraphies (pas et figures) des danses mais aussi les comportements et l'étiquette. Ils apprenaient à leurs élèves comment tendre la main ou prendre la main ou les mains de son partenaire ou celles de ses voisins. Les façons de faire différaient selon le sexe du danseur. La distinction des genres s'avérait un critère de démarcation important.

Au Québec, les cotillons furent probablement plus répandus au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, mais on en retrouvait toujours quelques-uns au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, principalement dans les régions de Charlevoix, du Saguenay et de la Gaspésie (Chartrand : 1997).

### Quadrilles

Tel que mentionné précédemment, les quadrilles sont des descendants du cotillon ou encore une transformation de la structure chorégraphique de ce dernier. Le quadrille original français dansé au Québec, est formé des parties suivantes : 1<sup>re</sup> partie; Le Pantalon, 2<sup>ième</sup> partie; L'Été, 3<sup>ième</sup> partie; La Poule, 4<sup>ième</sup> partie; La Pastourelle ou La Trénise. Les 5<sup>ième</sup> et parfois 6<sup>ième</sup> parties ne seront pas fixes. Au Québec, on les nommera souvent La Galope ou La Finale. La figure de La Finale serait souvent La Saint-simonienne ou La Coquette au cours de laquelle tous les danseurs changeront de partenaire jusqu'à avoir dansé avec toutes les personnes de l'autre sexe qui participent au set. Ce sont toutefois des figures qui ont dû être créées seulement après la venue des danses modernes ou tournantes puisqu'elles nécessitent de swinguer. Les auteurs ne s'entendent pas toujours sur l'arrivée du quadrille. Ainsi, selon Pierre Chartrand (1997), le quadrille aurait été dansé pour la première fois au Québec vers 1819-1820 tandis que Simonne Voyer (1986) fait remonter son arrivée un peu plus tôt, soit en 1815. Puis, en 1817, arriverait au Québec le deuxième set de quadrille, dont il a déjà été question précédemment, plus communément appelé le quadrille des Lanciers (The Lancers). Ce 2<sup>e</sup> set nous serait donc parvenu deux ans à peine après sa création en Angleterre dans une version identique à l'original (Voyer : 1986). Ce quadrille a beaucoup marqué le Québec, nous raconte Pierre Chartrand (2004). D'autres quadrilles dansés au Québec proviennent d'ailleurs; le Calédonia d'Écosse ou du moins

d'origine britannique est dansé sur l'Île-d'Orléans tandis que le Saratoga serait d'origine américaine (Chartrand : 1997). Puis, plus tard au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, on verra apparaître des danses utilisant certains éléments du quadrille et des danses tournantes telles la valse-lancier et la polka-quadrille, par exemple. Au Québec, les quadrilles étaient généralement dansés sur plusieurs pièces musicales, une pour chaque partie, dont des marches en 6/8 et des galopes en 2/4 mais avec des phrases deux fois plus longues ou des airs de salon européens (Chartrand : 2004).

Les pas utilisés au départ pour danser les quadrilles étaient les mêmes que ceux des cotillons. Ils se complexifièrent à partir de 1780. Cette évolution fait en sorte, nous dit Chartrand (2004), que les quadrilles commenceront à être marchés vers 1820, au Québec comme ailleurs. Puisque le quadrille est un descendant du cotillon et qu'il y a utilisation de mêmes figures, l'usage des mains est du même ordre.

Bien que retrouvés aussi dans d'autres régions, notamment à Montréal, les quadrilles sont principalement dansés dans l'est du Québec. Ils agrémentent les soirées dansantes de Portneuf à l'embouchure du Saguenay sur la rive nord du fleuve, et de Lotbinière jusqu'à la Gaspésie sur la rive sud.

#### Sets carrés, callés ou américains

Plusieurs catégories de danses traditionnelles doivent encore aujourd'hui être expliquées ou « callées » dans maintes veillées (écossaises, irlandaises et québécoises) parce que les danseurs ne les connaissent plus suffisamment. Par contre, les seuls pour lesquels le call soit traditionnel demeurent les sets carrés. Traditionnellement, même pour le Québec, le call était fait en anglais puisqu'il provient des États-Unis. C'est d'ailleurs chez notre voisin du sud où il sera question du call pour la première fois en 1825, selon Diamond Foster (Chartrand : 2004). Au Québec, l'apparition du call serait plus tardive, soit plus ou moins vers 1900. Les premières tentatives de call en français, donc non traditionnels, sont attribuées à Ovila Légaré vers 1950. Avec le call, les danseurs n'ont plus à connaître les danses par cœur, ce qui les rend accessibles à un plus grand nombre de personnes. Les danseurs n'ont qu'à connaître les figures de base, bien connues depuis longtemps, et non à mémoriser leur séquence.

Selon Roland Viau, chargé de cours au département d'anthropologie de l'Université de Montréal, il n'y aurait rien de surprenant à ce que les sets carrés dansés au Québec proviendrait surtout des régions du Missouri et du Wisconsin quand on sait que ces états américains ont été

colonisés par les Franco-canadiens avant 1760 (précisions données à l'automne 2006 tandis Pierre Chartrand s'en étonne puisque l'exode des Canadiens Français se faisait plutôt vers la Nouvelle-Angleterre au 19<sup>e</sup> siècle. Si l'on considère que des familles ont pu resté en contact pendant plus d'une centaine d'années (puisque les sets carrés sont apparus au Québec à la toute fin du 19<sup>e</sup> siècle) avec leurs membres immigrés au Wisconsin ou au Missouri pour transmettre les sets carrés, la première assertion devient possible. Les sets carrés sont plus souvent dansés sur des reels, sinon sur des jigs.

La structure chorégraphique du set carré rappelle celle des catégories de danses traditionnelles précédentes. Selon Pierre Chartrand (2004), environ 90 % des sets carrés dansés au Québec sont en formation de carré de quatre couples. Les autres formes de set à six, huit, dix ou même douze sont très rares au Québec; on les retrouve particulièrement dans la région de l'Outaouais. Le set est toujours constitué de trois parties, soit 1. une introduction composée d'une figure simple suivie d'un swing avec son partenaire et d'une promenade, 2. une figure de base que chaque couple actif doit réaliser avec les autres couples du set puisque les sets sont généralement progressifs suivie d'une petite transition simple souvent formée d'éléments tels que main gauche au coin, grande chaîne, puis swing et promenade avant que le couple actif suivant ne reprenne la figure constituant le corps de la danse., puis 3. une finale qui ressemble souvent à la dernière partie d'un quadrille, qu'on nomme une coquette, une bastringue ou une Saint-simonienne, avec changement de partenaire en swinguant la suivante. Avec les douze répétitions de la figure centrale de la danse, les sets sont des danses très répétitives et donc accessibles pour une personne peu expérimentée.

La forme en carré de quatre couples et les figures semblent être inspirées des contredanses françaises. Cette hypothèse est fort plausible puisqu'il y avait plusieurs maîtres à danser français aux États-Unis. De plus, selon Pierre Chartrand (2004), il semblerait même que des mots français se retrouvent dans le call aux États-Unis. Toutefois, l'influence des contredanses anglaises se fait aussi sentir dans la progression et les répétitions de figures aisées.

Il n'y a pas de pas de base normalement dans les sets. Par contre, dans certaines régions, il est possible qu'on y ait inclus une figure comportant de la gigue.

Comme les figures ont été empruntées aux cotillons et aux quadrilles, l'usage des mains demeure un élément important. Par exemple, pour faire une grande chaîne, il est indispensable de donner la main droite - et non la gauche - à son partenaire sinon la chaîne ne fonctionnera pas.

Lorsqu'un couple doit se tenir la main, la femme aura habituellement la main sur le dessus et celle de l'homme sera en dessous. Si une femme est à la place d'un homme, elle doit prendre ce facteur en considération, particulièrement dans le swing puisque ses bras seront alors opposés, ou subiront l'effet miroir. Ces détails peuvent paraître anodins mais, dans le feu de l'action, alors que les quatre couples doivent former un rond par exemple, il peut parfois être difficile de prendre la main de son partenaire ou celle de son voisin si l'un des deux ne la place pas dans la position attendue. On dit même que dans certaines régions, en Beauce plus particulièrement, il se serait développé un langage tactile et codé qui se fait par le toucher des mains. Ainsi, pendant les sets carrés, les jeunes utilisaient ce code pour se courtiser. Selon la façon de toucher et l'endroit que l'on touchait, on pouvait soit remercier simplement et courtoisement pour la danse accordée, indiquer son degré de plaisir à participer à cette veillée en compagnie de son ou sa partenaire ou même demander une prochaine danse ou encore pour obtenir un baiser (Chartrand : 2004).

Au Québec, les sets carrés semblent avoir une ou deux particularités pour le moins singulières. Premièrement, il en a été question précédemment, seule la région de l'Outaouais a des sets de plus de quatre couples. Deuxièmement, cette même région de l'extrême ouest de la province et celle située à l'extrême est de la province, la Gaspésie, pratiquent le swing « à l'envers » (soit dans le sens contraire aux aiguilles d'une montre) et sans utiliser la façon ancienne dite de la « p'tite patte » (une façon de pousser par petits coups avec le pied extérieur pendant le swing). Ces caractéristiques ne se retrouveraient dans aucune autre région (Chartrand : 2004).

À partir de Québec, les sets carrés sont peu dansés dans l'est de la province, mais ils sont très populaires partout à l'ouest de la capitale, autant sur la rive nord que sur la rive sud. L'Estrie, la Beauce (particulièrement dans le secteur Inverness), les Laurentides, Lanaudière et l'Outaouais sont sûrement les régions où l'usage des sets carrés est le plus répandu (Chartrand : 2004).

### Respect des temps musicaux

Au Québec, le respect des temps musicaux semble, en général, moins prononcé que dans les deux autres cultures étudiées. C'est le particulièrement le cas en ce qui concerne les contredanses anglaises et les sets carrés, tandis que les temps sont davantage respectés dans les cotillons et les quadrilles en raison de leurs structures respectives. Cela pourrait être dû à la connaissance et à la maîtrise des danses. Par exemple, des danseurs de sets carrés expérimentés

qui connaissant parfaitement les pas et les figures de base n'auront aucune difficulté à réagir au call tout en gardant une oreille attentive sur la musique. Ils se conformeront aux temps musicaux avec naturel et le calleur ne sera pas obligé « d'attendre » plus longuement que prévu pour passer au call de la figure suivante. Des danseurs moins expérimentés auront besoin de toute leur attention seulement pour conserver le tempo et tenter de suivre les figures. En cas de besoin, certains calleurs prennent la décision de les attendre quelques secondes, même si les autres sets de danseurs sont prêts. Cela dit dans des veillées urbaines où les danseurs sont très nombreux, telles les Veillées du plateau, on peut voir aisément jusqu'à six sets (parfois même huit ou plus) faire la même danse au même moment sous la direction d'un seul calleur. Toutefois, traditionnellement, il serait surprenant d'envisager que la réunion d'autant de personnes dansant la même danse en même temps était pratique courante et même une possibilité. Satisfaire autant de danseurs exigeait beaucoup d'espace et un support technique pour amplifier la voix et le son des instruments, conditions qui n'étaient pas évidentes, voire impossible, pour l'époque. Ce genre de veillée est plus approprié au revivalisme qu'à un contexte traditionnel.

#### Importance de la technique ou de la performance

Si, au Québec comme partout ailleurs, certains danseurs aiment être reconnus pour leur talent, leurs connaissances et leur agilité, la plupart d'entre eux dansent pour se divertir tout simplement. Les compétitions de danses traditionnelles québécoises dans la province sont fort rares, voire inexistantes, contrairement aux spectacles et démonstrations qui sont plus fréquents. L'importance que l'on accorde à la performance varie en fonction du contexte et de la personnalité de chacun des danseurs. Par exemple, si des danseurs se trompent dans l'usage approprié des mains, certains partenaires ou voisins n'en tiendront pas compte et d'autres en seront agacés. D'autres n'hésiteront pas à dire très franchement que votre méthode est boîteuse ou que le geste posé était inadéquat, et ils vous prodigueront des conseils sur ce qui est, à leur avis, approprié ou pas.

#### Place des maîtres à danser

Il y eut effectivement plusieurs maîtres à danser au Québec, mais ils semblent s'être regroupés exclusivement ou presque dans les grandes villes que sont Québec, Montréal et Trois-Rivières. À l'époque de la Nouvelle-France, on les retrouvait dans les anciennes grandes

seigneuries, mais en nombre beaucoup plus restreint. La littérature consultée me fait dire toutefois qu'il est beaucoup moins question des maîtres à danser au Québec qu'en Écosse ou en Irlande. Selon Robert-Lionel Séguin (1986), les gens du peuple apprenaient les danses sur le tas, en s'entraînant ou en s'étudiant les uns les autres, tandis que les mieux nantis de la société qui le désiraient pouvaient s'offrir les services d'un maître. Il y aurait eu pénurie de maîtres à danser au Québec vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (Voyer : 1986). On estime qu'à la fin du siècle on ne retrouvait que trois maîtres à danser. Ce qui est fort peu en effet. Toutefois, il y aurait eu l'ouverture de nombreuses écoles de danse au XIX<sup>e</sup> siècle dans les villes de Québec et de Montréal, amenant ainsi un nouveau répertoire : quadrilles, menuets, gavottes, strathspeys, reels écossais et irlandais (Voyer : 1986).

Étrangement, je constate que malgré l'enseignement de ces danses au Québec, beaucoup d'entre elles, pour ne pas dire la presque totalité, n'ont pas été intégrées au répertoire traditionnel québécois ou conservées dans celui-ci. L'exception demeure le quadrille qui, lui, fut clairement propagé par les maîtres à danser, nous apprend Simonne Voyer (1986). À moins que le quadrille français n'ait été introduit dans la bonne société québécoise par les officiers anglais qui étaient reconnus pour être de très bons danseurs (Voyer : 1986)? Ces théories semblent toutes deux valables et contiennent sûrement des éléments véridiques. Contrairement aux deux autres cultures étudiées, je n'ai pas réussi à colliger de l'information relative aux maîtres à danser itinérants dans les campagnes au Québec, sauf une mention relatant la présence d'un maître à danser chez les autochtones (Voyer et Tremblay : 2001). Peut-être cela exista-t-il pour quelques cas rares, mais sûrement pas de façon répandue, comme ce fut le cas ailleurs. Au Québec, selon l'état des connaissances actuelles, les maîtres à danser semblent avoir représenté des figures plutôt urbaines et peu présent voir peut-être absents des régions. Ce qui expliquerait peut-être que nous n'avons pas de danses de pas autre que la gigue. Cette danse nous vient des Gaëls, plus particulièrement des Irlandais, desquels nous l'avons appris de manière traditionnelle, et non pas des maîtres à danser, (Chartrand : 2004).

#### Place de la danse dans la vie traditionnelle

La pratique de la danse a eu une grande importance dans l'histoire de la vie traditionnelle au Québec, et ce, malgré les nombreuses menaces et interdictions du clergé contre son exercice. Plusieurs voyageurs et étrangers, du moins ceux qui ont résidé sur le territoire, semblent partager,

dans leurs écrits, l'opinion dépeinte dans la citation suivante datant de 1770 de Pierre de Sales Laterrière : « Jamais je n'ai connu nation aimant plus à danser que les Canadiens; ils ont encore les contredanses françoises et les menuets, qu'ils entremêlent de danses angloises' (Voyer : 1986). Une autre citation, d'Hector Grenon cette fois (1974), nous renseigne sur l'image des habitants canadiens (comme on appelait les paysans québécois anciennement) : « L'homme de la terre était poli, libre, plein de gaieté, il aimait la bonne chère et les danses vives et bruyantes. Cela, aux yeux des étrangers paraissait être une véritable passion nationale... ».

Le clergé semble lui aussi partager cet avis, tout en le désapprouvant. L'Église catholique s'opposera toujours à la danse dans l'histoire du Québec avec plus ou moins d'acharnement selon les époques. Dès le début de la colonie et jusqu'en 1950, la danse qui est le divertissement le plus populaire de la bourgeoisie et du peuple est frappée de vindicte ecclésiastique (Séguin : 1986). Lors de l'introduction de danses modernes ou vives, l'Église publiera le 18 novembre 1851 une interdiction officielle de danser la valse et la polka. Les gens des campagnes semblent suivre cette voie jusqu'en 1925 environ. On explique cette obéissance au clergé par la proximité des ruraux avec leur curé ou encore parce qu'ils sont encore très attachés à leurs danses (cotillons, reels, quadrilles, contredanses anglaises) et avaient peu l'occasion de pratiquer les nouvelles. De plus, le set carré est connu et populaire au début du siècle. Cependant, il en va tout autrement pour les résidents des régions urbaines qui préfèrent les nouvelles danses.

De façon chronologique, on sait qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> tout bal ou fête à la ville comme à la campagne commence par un ou plusieurs menuets pour ensuite enchaîner des contredanses françaises ou anglaises. Selon Philippe Aubert de Gaspé, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle au deux tiers du siècle suivant, les cotillons (contredanses françaises), les rondes et les reels écossais constituent les danses les plus fréquemment pratiquées dans sa région. Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les habitants québécois gignent, dansent des reels, des cotillons et des quadrilles, tandis qu'à la ville ce sont plutôt les nouvelles danses qui sont à l'honneur telles que la gavotte ou l'anglaise.

Selon Robert-Lionel Séguin (1986), la musique et la danse traditionnelles québécoises sont principalement liées aux rites de passage (naissance, baptême et mariage mais pas à la mort ou aux funérailles), aux fêtes (Noël, Jour de l'An, fête des Rois, Mardi gras et mi-carême), aux corvées collectives liées au cycle calendaire (telles que le « bouillage » de la sève, l'épluchette d'épis de blé d'Inde, le foulage de l'étoffe, etc. ) ainsi qu'aux dimanches et jours fériés. Les

veillées du bon vieux temps ne commencent en fait que dans le deuxième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. Plusieurs raisons militent en faveur de l'organisation et de la tenue de telles veillées; il y avait auparavant beaucoup d'hommes et peu de femmes sur le territoire, la terre devient plus lucrative que la traite des fourrures (population de castors à la baisse) ce qui amène les hommes à se marier et s'établir sur une terre ce qui leur assurait une plus grande stabilité financière. Il ne faudrait pas oublier aussi les militaires qui logeaient chez l'habitant pendant les campagnes estivales. À l'époque de la Nouvelle-France, les officiers avaient tous des cours de danse inclus dans leur formation. Finalement, en 1792, l'armée offrit à tous les soldats la possibilité de suivre des cours de danse lors de leur formation, c'était même un outil promotionnel de recrutement (Voyer et Tremblay : 2001). En cherchant à se divertir dans leurs moments libres, les soldats se rendaient dans maintes veillées du voisinage. En plus d'apporter des nouveautés, les militaires transmettaient le répertoire traditionnel. Les noces campagnardes sont aussi des moments privilégiés de transmission, d'exercices et d'apprentissage des danses traditionnelles. Elles sont très courues, autant par les habitants que par les nobles. Pour y participer, une personne pouvait parcourir dix lieues en plein mois de décembre (Voyer et Tremblay : 2001). Il est maintes fois mentionné la distance qu'un Québécois est disposé à franchir, beau temps, mauvais temps, pour se rendre à une noce dans un lointain village. Ces noces pouvaient parfois durer cinq jours consécutifs. Selon une citation de Pierre-Georges Roy datant du XIX<sup>e</sup> siècle rapportée par Jean-Claude Dupont (1993), les noces de la fille d'un riche habitant pouvaient s'éterniser sur trois longues semaines. Les noces étaient donc des occasions où les classes sociales telles les habitants, les bourgeois, les dignitaires civils ou les officiers militaires, pouvaient se mélanger tout en apprenant des pratiques inédites, des connaissances nouvelles relatives à la danse.

### Technologie, déclin et revivalisme

La technologie semble avoir eu peu d'influences sur les danses traditionnelles québécoises. En fait, il y eu peu d'écrits et encore moins de publications avant la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, période où remontent les premières recherches sur le sujet. À cette époque toutefois, elle permit de faire des enregistrements audio-visuels qui favorisèrent la conservation dans des archives personnelles ou institutionnelles des danses traditionnelles québécoises qui avaient résisté au passage du temps. Quant à celles qui n'ont pas laissé de traces sur support audio-visuel, on ne peut se fier que sur des écrits pour savoir qu'elles ont existé et, parfois, pour

connaître des descriptions des pas, figures et formation dont elles étaient constituées. La technologie eut toutefois un impact sur les périodes de revivalisme dont il sera question plus loin.

C'est surtout après la Première Guerre mondiale que les danses traditionnelles québécoises commencèrent à perdre du lustre, quoique ce phénomène était déjà entamé dans les villes. Le mode de vie traditionnel et les communautés villageoises qui soutenaient cette culture populaire le supportant s'effritèrent avec l'ère de l'industrialisation et l'exode vers les villes. De plus, un grand nombre de nouvelles sortes de musique (le jazz par exemple) et de danses (Charleston, fox-trot, swing, rock'n roll, etc.) apparurent et gagnèrent rapidement en popularité en raison notamment de leur diffusion instantanée grâce à l'avènement de la radio. Cette même technologie permit de populariser aussi, après la Deuxième Guerre mondiale, quelques programmes et soirées de musiques traditionnelles que l'on traitera subséquemment. Chose certaine, le changement était déjà amorcé.

Selon Pierre Chartrand (2004), la danse traditionnelle au Québec a bénéficié de quelques périodes de revivalisme. La première atteignit son apogée dans les années 1920 et fut initiée en 1918 par Marius Barbeau avec ses veillées du bon vieux temps. Même si ces veillées favorisaient plus l'écoute de concert que la danse, elles créèrent suffisamment de nostalgie chez les Québécois pour susciter une demande et, en 1922, on pouvait entendre Ovila Légaré au call avec un ou des musiciens dans la Veillée de famille. En 1927, 1928 et 1930, le Canadian Pacific organise un festival de la chanson et des métiers du terroir. Entre les deux guerres, la production discographique débute et en 1945 la station de radio CHRC de Québec diffuse les soirées de call animées par Jos Miller. Les gens se regroupaient autour d'un poste de radio pour écouter cette émission et danser au son des haut-parleurs. Après la Deuxième Guerre mondiale, il y a une explosion de sets carrés. C'est dans la décennie 1950 à 1960 que des troupes de danses folkloriques éclosent au Québec. Vers 1967, ce sont les célèbres Feux follets qui font leur apparition. Toutefois, il s'agit de troupe de reconstruction – reconstitution qui présente en spectacle des danses traditionnelles hors contexte, axé sur la performance et destiné à un public qui n'a rien de traditionnel. Une autre période de revivalisme se déroule dans les années 1980 avec la création, à Montréal, des Veillées du Plateau. Créées en 1982 ces veillées existent toujours et servent de lieu de rencontre à plusieurs dizaines et même parfois à une ou deux centaines de danseurs, selon mes propres observations. De nos jours, il y a plusieurs veillées de danses traditionnelles à longueur d'année organisées en maints endroits de la province,

chapeautés ou non par des organismes tels que l'Association québécoise des loisirs folkloriques (AQLF) ou la SPDTQ, dont nous avons déjà parlé. D'ailleurs, la SPDTQ organise aussi un festival annuel de musiques, chants et danses traditionnels appelé La Grande Rencontre, de même que deux sessions annuelles de cours d'arts traditionnels, un camp pour adultes comprenant une place pour les enfants nommé Danse-neige et plusieurs spectacles et activités. Cette société ainsi que toutes les activités qu'elle propose sont un bon exemple de la vivacité et de l'intérêt des Québécois, du moins ceux de la région de Montréal où elle est située, pour ses danses et sa musique traditionnelles, que ce soit ou non dans un contexte de revivalisme. Ceux qui deviennent de vrais passionnés, des mordus, finissent souvent par approfondir leurs connaissances de façon surprenante en recherchant, dans la mesure du possible, les éléments et les contextes les plus authentiques.

### **COMPARAISON DES DANSES TRADITIONNELLES GAËLLES ET QUÉBÉCOISES**

Dans cette dernière section du chapitre sur la danse traditionnelle, je tenterai de comparer les danses traditionnelles écossaises, irlandaises et québécoises. Deux objectifs seront poursuivis : constater les similitudes et particularités qu'elles peuvent avoir entre elles et identifier les causes historiques et sociales ou, si elles sont difficiles à établir, à proposer des hypothèses expliquant ces ressemblances ou ces différences. Des pistes de réflexion seront donc proposées pour tenter de répondre aux questions demeurant sans réponse ou lorsque celles-ci demeurent nébuleuses ou imprécises.

#### Catégories des danses et caractéristiques techniques ou chorégraphiques

##### Reels

Tout d'abord, il semble incontestable que des reels d'origine écossaise aient été retrouvés dans les trois cultures. Il n'est donc pas étonnant que ce soit en Écosse que l'on retrouve, toutes catégories confondues, le plus de sortes de reels (threesome, foursome, eightsome, etc.). Les reels étaient déjà présents dans cette culture dès le XVI<sup>e</sup> siècle alors qu'ils n'apparaîtront en Irlande que vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils étaient donc déjà bien enracinés en Écosse lorsque les maîtres à danser les implantèrent en Irlande. Populaires, mais d'arrivée tardive, les reels dansés en Irlande font plutôt partie de la sous-catégorie des *threesome reels* bien qu'une quatrième

personne puisse être introduite à certains moments spécifiques dans ces danses. La diversité des reels pratiqués en Irlande est beaucoup moins grande que celle retrouvée en Écosse. Le cas du Québec est légèrement différent. Les reels n'ont pas été apportés au Québec par les maîtres à danser mais bien, en premier lieu, par des immigrants écossais. Par la suite, les maîtres l'enseignèrent dans les grands centres urbains. Nous savons par exemple que des reels à quatre étaient dansés au Québec au XIX<sup>e</sup> siècle, mais ils ne semblent pas ou peu avoir été intégrés aux traditions. Le reel à neuf québécois, par contre, provient des reels à trois écossais puisque ce sont trois trios de danseurs qui l'exécutent. Les reels ont tout de même suffisamment imprégné les traditions québécoises pour laisser des hybrides, soit des mélanges de reels et de contredanses anglaises. C'est sans doute ce qui a donné naissance à la catégorie des Brandys qui sont gigués au Québec seulement. L'état des connaissances et mes recherches me font dire que, dans les trois cultures, la formation, les pas et figures pratiqués dans les divers reels sont les mêmes ou ne sont caractérisés que par de légères différences. Il y existe bien une exception, soit celle des Brandys qui constituent une catégorie à part bien que présentés avec les reels. Par contre, les informations documentant l'usage des bras et des mains dans les danses traditionnelles d'Irlande et du Québec semblent inexistantes.

### Strathspeys

Créé lui aussi en Écosse, mais plus tard soit au XVIII<sup>e</sup> siècle, le cas du strathspey est bien différent de celui du reel. Les maîtres à danser tenteront de le répandre dans les deux autres cultures, mais en vain. S'ils ont été dansés en Irlande à une certaine époque, ils ne le sont plus aujourd'hui. Il en va de même au Québec. Il est possible par contre que, comme les pièces musicales homonymes, certains aient pu être modifiés pour être transformés en contredanse anglaise ou en reel. La littérature n'explique pas pourquoi les strathspeys n'ont pas été adoptés par les cultures traditionnelles irlandaises et québécoises, et ce, malgré les efforts en ce sens effectués par les maîtres à danser. La seule hypothèse plausible est la difficulté pour les danseurs de parvenir à s'y identifier.

### Contredanses anglaises ou *country dances*

Les contredanses anglaises paraissent être la catégorie de danse qui, de façon globale, fut la plus appréciée et la plus dansée dans les trois cultures traditionnelles. Malgré les périodes de

déclin et de revivalisme, leur notoriété a toujours été forte autant en Écosse, en Irlande qu'au Québec. Si on les nomme contredanses anglaises, c'est parce que c'est l'Angleterre qui les a modelé en leur donnant des formations, des progressions et des figures spécifiques. C'est aussi et surtout la patrie de Shakespeare qui les a fait connaître. Ce pays n'est toutefois pas l'auteur de chaque contredanse de ce type qui fut dansée par la suite puisque certaines ont été conçues ou du moins modifiées en Écosse, d'autres en Irlande et certainement quelques-unes au Québec. Leur identité et leur origine peuvent se révéler dans le choix des pas, lorsqu'il y en a, ou des figures, mais il peut aussi s'agir d'un simple ajout. Le choix des pièces musicales sur lesquelles elle sera exécutée n'est pas représentatif de son pays d'origine puisque plusieurs ne nécessitent pas de musiques particulières, celles-ci étant interchangeables. En Écosse, les contredanses anglaises étaient déjà connues au XVII<sup>e</sup> siècle. Il est probable que les habitants du sud de l'Écosse aient partagé cette tradition avec les Anglais de l'autre côté de la frontière avant même qu'elles entrent dans l'histoire ou la littérature. C'est justement la raison pour laquelle cette hypothèse est difficile à étayer. Comment peut-on démontrer de façon indéniable que quelque chose existait à une époque lointaine si aucune trace manuscrite n'existe ou ne peut être consultée. Seul un écrit pourrait prouver de façon fiable qu'une danse existait dans un passé si lointain. Par contre, on peut avancer que l'apport de la culture traditionnelle écossaise aux contredanses anglaises est indéniable en matière de pas et de choix musicaux. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, les Écossais préfèrent des pièces d'accompagnement écossaises et des pas écossais lorsqu'ils sont de mise, puis ils popularisent l'enchaînement « *set to, turn corner and reel of three* ». L'exemple le plus marquant d'apports écossais est celui des contredanses dansées sur des airs de strathspey qui sont accompagnés de pas que l'on retrouve exclusivement dans les contredanses écossaises exécutées sur ce type de pièces. En Irlande, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ou au début du siècle suivant, les contredanses anglaises ont déjà acquis des traits caractéristiques irlandais. Ce fait est mentionné dans la littérature, mais il est peu expliqué. Il concerne évidemment le choix des airs d'accompagnement, mais les auteurs n'en disent guère plus à son sujet. Il est avéré cependant que les danses de figures étaient déjà pratiquées traditionnellement dans la culture irlandaise ce qui aurait grandement et très rapidement facilité leur adoption par les habitants. Au Québec, la plupart des contredanses de ce type sont giguées en partie ou en totalité, ce qui n'est guère étonnant puisqu'elles nous ont été transmises par des immigrants écossais et irlandais au XIX<sup>e</sup> siècle, ceux-là même nous ayant fait découvrir cette danse de pas, particulièrement les Irlandais.

Toutefois, la culture traditionnelle québécoise a été plus sélective que les deux autres cultures puisqu'elle a conservé moins de sortes de formation et de progression. Nous avons sauvegardé les figures originales, mais nous dansons avec nos pas de base et sur des pièces musicales de notre répertoire, quoique celui-ci contienne énormément d'emprunts.

#### Contredanses françaises ou cotillons

Concernant les contredanses françaises, seul le Québec semble les avoir intégrées et conservées dans son répertoire de danses traditionnelles. En Écosse et en Irlande, le cotillon semble toujours avoir été considéré comme une danse nouvelle et d'origine étrangère. La question qui se pose alors est : pourquoi a-t-il été conservé dans le répertoire québécois? Simonne Voyer (1986) croit qu'ils aurait peut-être été pratiqué sur le territoire avant la conquête anglaise. Les cotillons auraient peut-être été vus comme un dernier lien, un dernier héritage de la France, quelque chose d'identitaire pour les francophones. Mais ce ne sont là que des hypothèses.

#### Quadrilles

Contrairement au cotillon, les quadrilles furent dansés dans les trois cultures, mais leur importance variait beaucoup d'une culture à l'autre et ils auront des répercussions très différentes. En Écosse, ils furent lentement et modérément appréciés, ils n'y sont d'ailleurs plus vraiment dansés de nos jours. On retrouve toutefois certains éléments propres aux quadrilles qui furent fusionnés dans d'autres types de danses écossaises tels que le *Eightsome reel*. Ce fut tout le contraire en Irlande qui l'assimila très rapidement en les dansant sur des pièces irlandaises, transformant des figures et en remplaçant les pas prescrits par leurs pas pour ensuite les marcher la plupart du temps comme partout ailleurs après 1820. Sa grande popularité ne se démentit jamais et entraîna même la création de certains quadrilles en Irlande, qu'ils appellent des sets. Les quadrilles étaient dansés partout sur le territoire du pays, mais certaines régions avaient des préférences et des sets bien à elles. Avant même 1845, plusieurs quadrilles sont transformés en sets traditionnels irlandais par des changements de structures, de figures et de pas. Ils semblent être toujours populaires de nos jours, surtout dans les campagnes. En 1850, douze quadrilles étaient recensés sur le territoire irlandais alors qu'il n'y en a que trois qui semblent avoir survécu jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle : le quadrille français original, celui des Lanciers et le Caledonia. Le

quadrille original atteint le Québec en 1815, celui des Lanciers en 1817, puis arriveront le Caledonia et le Saratoga. Les cinquième et sixième parties, les finales, ont probablement été créées au Québec ou, du moins, elles sont arrivées tardivement et ont été influencées par l'arrivée des danses tournantes avec lesquelles il y aura des tentatives de fusion du genre valse-lancier et polka-quadrille. Pour danser le quadrille on utilise en partie des airs déjà dans notre répertoire. Les galopes ne servent qu'à cette catégorie de danses. Bien qu'enseignées, par les maîtres à danser à Montréal comme à Québec, on retrouve des quadrilles seulement dans l'est du Québec. C'est du moins ce que l'on peut conclure des recherches effectuées sur le terrain depuis cinquante ans. Toutefois, on ne peut expliquer pourquoi ils n'ont survécu que dans la partie orientale de la province.

#### Sets carrés, callés ou américains

Le set carré, callé, américain traditionnel est une danse exclusivement nord-américaine, donc dansée surtout au Québec. Il n'est pratiqué ni en Écosse ni en Irlande. Cependant, la formation et les figures sont déjà bien connues puisqu'elles sont pour la plupart empruntées à des catégories de danses précédentes, principalement le quadrille. Le set carré est la danse traditionnelle la plus tardive du répertoire québécois, puisqu'elle arrive au Québec à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à une époque où plusieurs Québécois traversent la frontière pour aller travailler temporairement ou définitivement aux États-Unis. Ceux qui reviennent vivre dans la « belle province » ou sont de passage pour visiter les membres de leur famille rapportent des connaissances qui sont rapidement assimilées d'autant plus qu'elles sont familières à plusieurs égards.

Plusieurs catégories de danses qui furent longtemps dansées dans les trois cultures telles que le branle et le menuet (particulièrement en Écosse et au Québec) ne semblent pas avoir été conservées jusqu'à nos jours. Cependant, si je me fie aux souvenirs de certaines personnes, il existe des exceptions. Ainsi, lors d'une soirée de danse irlandaise à Montréal, j'ai rencontré un homme âgé qui prétendait avoir dansé le menuet lorsqu'il était jeune homme. Pressé par le temps, il ne put malheureusement m'en entretenir plus longuement.

### Respect des temps musicaux

Dans les danses traditionnelles écossaises, le respect des temps musicaux semble très important. Il y a peut-être plusieurs raisons à cela. La première serait la très grande présence des maîtres à danser pour lesquels ce facteur était primordial. La deuxième serait qu'en Écosse, depuis plusieurs siècles, il y a une certaine érudition musicale, y compris en matière de répertoire traditionnel. Il y avait eu, tout d'abord, la musique savante de cornemuse appelée *Pibroch* (*Piobaireachd*) et le *Canntaireachd*, qui était une méthode de mémorisation des notes (sa hauteur, sa durée et son ornementation) d'une pièce. De plus, il existe de très nombreuses publications de partitions musicales de style classique (notation musicale actuelle) du répertoire traditionnel écossais depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle qui sont faciles d'accès à tous ceux qui désirent les consulter. La troisième raison a sans doute rapport avec les catégories de danses du répertoire traditionnel écossais. Dans les reels et les strathspeys, ainsi que dans leurs danses de pas, le respect des temps musicaux est essentiel à leur pratique et à leur bon fonctionnement. Une fois ce réflexe ou cette habitude acquis, quoi de plus aisé que de poursuivre en ce sens.

En Irlande aussi cet élément semble assez important. Ce pays avait lui aussi de nombreux maîtres à danser et une danse de pas, la gigue, dont l'élément principal est justement d'être en accord avec la musique et pas seulement avec son rythme. Dès que l'occasion se présentait, les pas de base de la gigue irlandaise étaient intégrés dans les danses de figures. Ce peuple avait aussi une connaissance approfondie, moins érudite peut-être que celle des Écossais, mais plus instinctive, des modèles, structures et idiomes de sa musique traditionnelle.

Au Québec, il est évident qu'on tente de respecter le rythme et les temps musicaux, mais cela semble moins important traditionnellement que pour les deux autres cultures. Le Québec n'ayant pu bénéficier de la présence d'autant de maîtres à danser per capita que les deux autres cultures; les habitants québécois ont davantage appris sur le tas grâce à leur capacité d'observation et de mémorisation. Premièrement, d'un strict point de vue musical, il y avait très peu d'habitants sachant lire la musique. Deuxièmement, notre répertoire de musique traditionnelle provint, tout au moins en ce qui a trait aux modèles et aux structures, d'autres cultures traditionnelles que la nôtre. Ils étaient donc peut-être moins bien intégrés. D'autre part, dans les sets carrés qui furent et sont toujours une catégorie très appréciée dans plusieurs régions du Québec, la danse peut être exécutée, à mon avis, malgré quelques imperfections dans le respect

des temps musicaux. Il en va autrement des reels et quadrilles pour lesquels cet élément est beaucoup plus important.

### Importance de la technique ou de la performance

Cet aspect des danses traditionnelles est souvent très semblable à celui de la musique traditionnelle pour une même culture. Chez les Écossais, il semble très important. On peut y voir encore une fois l'influence des maîtres à danser. Les Écossais dansaient traditionnellement pour se divertir, évidemment, mais ils étaient conscients de l'importance artistique ou esthétique des danses. Les compétitions de danses existent depuis de nombreux siècles en Écosse et, lors de fêtes calendaires et même d'une certaine façon avant et après les guerres et batailles, certaines danses de pas particulières étaient exécutées en signe de victoire. Peut-être aussi percevaient-ils cet élément culturel comme étant représentatif de la cohésion de leur groupe et de leur communauté? En Irlande, malgré l'influence des maîtres à danser, on dansait traditionnellement pour se divertir. La technique et la performance semblent donc un peu moins importantes pour eux, mais ils sont aussi animés par un esprit compétitif. Puis avec la Ligue gaélique, ses standards et les compétitions, le désir et l'importance de la performance augmentèrent, comme ce fut le cas pour le *Highland Dancing* et le *Scottish country dancing* en Écosse. Je crois toutefois que les Irlandais savent faire la différence entre une danse exécutée lors d'une fête de famille ou de village et celles exécutées lors de spectacles ou de compétitions. Au Québec, c'était et c'est toujours vraiment dans un contexte de divertissement. Nous avons eu trop peu de maîtres à danser pour ressentir beaucoup leur influence sur ce point. Certains sont devenus plus « rigides » avec les périodes de revivalisme. Il y a peu ou pas de compétitions de danses traditionnelles au Québec, mais on peut assister à beaucoup de spectacles et de représentations. Rappelons cependant que les troupes de danseurs professionnels et celles qui font partie du revivalisme ne font pas partie du sujet d'étude. Il n'est pas étonnant toutefois de constater une augmentation de l'importance de la technique et de la performance en danse traditionnelle dans ces trois cultures; j'oserais dire qu'il s'agit là d'une des grandes caractéristiques, pour ne pas dire des maux, du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle?

### Place des maîtres à danser

L'Écosse partage des liens étroits avec la France depuis de très nombreux siècles. Il n'est donc pas étonnant d'y constater une importante présence de maîtres à danser provenant de France ou instruits en France ou à la française. On peut donc constater aisément l'influence française très forte dans les danses traditionnelles écossaises, dans ses pas de base et y dénoter de nombreux liens avec le ballet. Les maîtres à danser étaient partout en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais la place qu'ils occupaient et leur influence étaient particulièrement et profondément ancrées dans la vie traditionnelle écossaise. Les maîtres à danser furent très nombreux; pas étonnant qu'ils occupent une place très importante en Irlande aussi, dès 1750 mais particulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle. Leur influence se voit dans le développement des talents et dans l'évolution du répertoire. Les maîtres en Irlande firent de nombreux efforts d'intégration des nouvelles danses en modifiant les pas et les pièces musicales originales en y transposant des éléments de la tradition irlandaise. Toutefois, on sait que dans le nord et l'ouest du pays, on considérait comme anormal d'apprendre les traditions de façon aussi formelle. Dans le cas du Québec, il a déjà été mentionné à plusieurs reprises que les maîtres y furent peu nombreux, sauf dans les grands centres urbains au XIX<sup>e</sup> siècle. Les documents consultés ne contiennent aucune trace de leur présence en région, particulièrement celles éloignées. La revue de littérature nous amène à conclure que les maîtres étaient plutôt rares, sinon carrément absents. Pourquoi étaient-ils absents des campagnes québécoises alors que leur présence se faisait sentir autant en Écosse qu'en Irlande? Probablement que la densité de la population y est pour quelque chose; le nombre d'habitants au kilomètre carré était de beaucoup inférieur au Québec. En Irlande, par exemple, la population totalisait environ huit millions neuf cent milles habitants en 1841, juste avant la grande famine et l'exode, tandis que celle du Québec n'avait toujours pas atteint les huit millions en 2006 (Wilkinson : 2004). Au Québec, les maîtres à danser se consacraient aux citadins bien nantis et aux gens de bonnes familles pouvant se permettre de défrayer les coûts d'un tel enseignement. C'est peut-être pourquoi d'ailleurs nous n'avons pas créé de danse de pas au Québec. Alors que le *Highland dancing* est reconnu pour être typiquement écossais, que l'origine de la gigue ou du *step dance* est sans conteste irlandaise, notre gigue est plutôt associée à celle que nous ont transmise les immigrants gaëls, principalement les Irlandais.

### Place de la danse dans la vie traditionnelle

La danse occupait une grande place dans la vie traditionnelle de ces trois cultures, malgré les nombreux sermons et interdictions de l'Église. On peut consulter de nombreux commentaires émanant d'étrangers qui affirment que la danse était une passion nationale ou d'autres déclarations semblables et porteuses du même sens concernant aussi bien les Écossais, les Irlandais que les Québécois ou Canadiens, comme ils étaient appelés à l'époque. Pourtant, au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, tout le monde dansait en Europe et dans les colonies, mais ces trois cultures étaient tout de même perçues comme des nations « dansantes » qui avaient chacune leurs particularités, leur identité.

Les raisons pour danser et les moments propices pour la danse semblent être partout les mêmes. Toutes les raisons semblent bonnes. En plus des dimanches, les gens dansent lors de leurs fêtes respectives, des naissances et des mariages, des réunions de familles et des rencontres avec les amis, de certaines corvées, etc. Par contre, il n'y avait qu'en Écosse où les funérailles constituaient aussi une occasion lors de laquelle les gens dansaient, mais ce n'est plus vraiment le cas de nos jours. Chacune de ces cultures semble associer des moments particuliers à des danses particulières. C'est surtout le cas pour la première danse lors d'un mariage. En Écosse, la danse était tellement populaire et importante dans leur culture, qu'il était essentiel aux yeux des Écossais d'apprendre à danser correctement. Il est même rapporté qu'on dansait tous les soirs dans les Hébrides au XIX<sup>e</sup> siècle. Comme en Irlande et à certains endroits au Québec, on danse beaucoup à l'extérieur en Écosse, que ce soit sur un terrain plat ou au croisement d'une route. Les Écossais et les Irlandais dansaient aussi dans les étables et les granges, mais la cuisine était une pièce réservée à la préparation de la nourriture et un espace consacré à ceux désirant se sustenter. Au Québec toutefois, on danse beaucoup à l'intérieur des maisons. Il peut y avoir plusieurs raisons à cela; un climat plus froid en hiver, des maisons plus grandes – particulièrement si l'on pense aux maisons traditionnelles gaëllles appelées *black house* et constituées d'une seule pièce au plancher en terre battue.

Si on oublie les bals et leur règles particulières, l'ambiance qui régnait lors des danses traditionnelles dans les campagnes écossaises, irlandaises et québécoises semble partout assez chaleureuse et conviviale malgré la politesse dont font preuve les participants. L'étiquette française et la bienséance enseignées par les maîtres à danser sont de mise partout dans les réunions mondaines et les bals. Les Québécois sont reconnus pour ne pas craindre les distances

à parcourir et les risques éventuels, même par grand froid, lorsqu'il s'agit de profiter d'une occasion de s'amuser en dansant en famille ou entre amis.

### Technologie, déclin et revivalisme

Les apports et changements dus à la technologie sont sensiblement les mêmes pour les trois cultures; les enregistrements audio-visuels permettent la conservation, la diffusion, la transmission et une reconnaissance mondiale avec, trop souvent, de déplorables effets de standardisation. Ces enregistrements sont souvent utilisés comme nouvelle méthode d'apprentissage pour les sociétés et organismes tels que le RSCDS ou pour les danseurs professionnels de gigue irlandaise. Il est très facile de se procurer DVD ou un vidéo et d'apprendre sur le tas chez soi. Les enregistrements sont toutefois moins nombreux au Québec à être utilisés dans ce but, mais il en existe tout de même quelques-uns pour apprendre à danser la gigue québécoise ou certains sets carrés créés par des danseurs professionnels ou des organismes. La différence est plus notable dans le domaine des publications écrites. Il existe un nombre invraisemblable de recueils de danses et de musique d'accompagnement pour des danses qui ont été édités en Écosse dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'on assistera au même phénomène en Irlande puis au Québec. Dans ce dernier cas, tout indique que le nombre de publications est restreint et a toujours été plus faible que dans les deux autres cultures. Un autre changement apporté par la technologie fut la possibilité de danser sur des airs joués à la radio, puis sur des enregistrements, sans avoir besoin de recourir aux services de musiciens.

Le déclin des danses traditionnelles en Écosse commencerait dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Selon certains auteurs, cet essoufflement coïncide avec la victoire anglaise à la Bataille de Culloden en 1746 qui amena l'anéantissement du mode de vie traditionnelle des clans et l'exode des Écossais vers d'autres contrées. Parmi ceux qui restaient, plusieurs connurent la pauvreté puis durent affronter des périodes de famine qui favorisèrent l'avènement d'un puritanisme religieux désastreux pour la danse et la musique traditionnelle écossaise. Les Irlandais, comme les Écossais, sont reconnus pour protéger et sauvegarder avec acharnement leurs traditions. Ils ont même la réputation de se refermer sur eux-mêmes pour mieux préserver leur identité et leurs traditions. Bien qu'il y ait eu de sévères famines et une émigration massive, il restait tout de même beaucoup d'habitants en Irlande. La force du nombre n'a cependant pas empêché le déclin de la danse traditionnelle en Irlande qui serait surtout le fait de la standardisation et des

prescriptions plus ou moins imposées par la Ligue gaélique, qui ont eu l'effet inverse au but qu'elle visait. La Ligue a fait en sorte que la danse est passée d'une forme de divertissement personnel, familial ou communautaire au XVIII<sup>e</sup> siècle à une sorte de compétition où la performance devint la norme aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Ce qui amena une perte d'intérêt de la part de plusieurs amateurs. Au Québec, le déclin de la danse traditionnelle survient après la Première Guerre mondiale, à une époque où la province s'industrialise de plus en plus. Il y a donc un exode vers les villes où le sentiment et l'esprit communautaires sont moins forts. Le changement ou la perte du mode de vie traditionnel, que ce soit en Écosse, en Irlande ou au Québec est, selon moi, la principale cause du déclin des danses traditionnelles.

Les périodes de revivalisme sont très différentes d'une culture à l'autre. Par exemple, alors que la période de déclin débute au Québec après la Première Guerre mondiale, l'Écosse, elle, connaît une forte période de revivalisme avec la création en 1923 du RSCDS qui cherche à préserver, diffuser et remettre à la mode les contredanses écossaises. Cela entraînera un engouement nouveau pour toutes les traditions écossaises. Il y aura d'autres petites périodes de revivalisme dans les années 1960, mais rien de comparable à celle très forte et mondiale qui fait rage depuis 1995 et qui a été alimentée par la sortie des films *Cœur Vaillant* (Braveheart) et *Rob Roy*. En Irlande, la première période de revivalisme commence plus tôt, en 1890 avec la création de la Ligue gaélique dont le but est la sauvegarde de la langue et des traditions gaéliques irlandaises. Des compétitions de sets dans les années 1970 et 1980 amenèrent une petite période de revivalisme, mais les retombées internationales qui se multiplièrent avec le spectacle de *Riverdance* sont sans commune mesure. Le monde entier pu découvrir ou redécouvrir les cultures gaëlles dans la décennie 1990, ce qui je crois provoqua un regain de fierté de tous les gens appartenant à ces cultures, habitant le pays d'origine ou faisant partie des millions de descendants écossais et irlandais en Amérique du Nord, en Australie, et ailleurs. Au Québec, étrangement, la première période de revivalisme, un phénomène souvent urbain, coïncide avec le début du déclin des danses traditionnelles dans les campagnes. En effet, c'est en 1918 que les Québécois s'initient aux Soirées du Bon Vieux Temps de Marius Barbeau qui seront à l'origine de la période de revivalisme de la décennie suivante. En 1922, Ovila Légaré popularise La Veillée de famille tandis que le Canadien Pacifique organise un festival à trois reprises. Puis, après la Deuxième Guerre mondiale, il y a une explosion de sets carrés et des soirées de danses traditionnelles callées à la radio. Les troupes de danses folkloriques apparaissent vers 1960 et se

développent. Une autre période survient au début des années 1980 avec la création des Veillées du Plateau entre autres. Depuis les dernières années du XX<sup>e</sup> siècle, le nombre de soirées de danses traditionnelles et de festivals traditionnels au Québec n'a cessé d'augmenter. Certains tels que Mémoires et Racines dans la région de Lanaudière et La Grande Rencontre à Montréal semblent fort bien portants et des plus intéressants. Les Veillées du Plateau existent toujours et beaucoup d'autres événements semblables sont organisés un peu partout dans la province. Il est possible de suivre des cours et ateliers de sets carrés, de gigue québécoise et même de contredanses.

## CONCLUSION

Dès sa conception, le projet d'effectuer une étude comparative des danses de figures traditionnelles et de leur musique d'accompagnement entre les cultures gaëllles (écossaise et irlandaise) et québécoise ne semblait pas une sinécure. Premièrement, il fallut se familiariser avec le contexte théorique lié à la musique, à la danse et aux traditions culturelles en général. Deuxièmement, il fallut apprendre et approfondir mes connaissances en matière de musique et de danse traditionnelle pour chacune de ces trois cultures. Pour y arriver, il fallait être en mesure de distinguer ce qui est classifié comme étant ancien (n'ayant plus cours), ce qui était traditionnel (toujours pratiqué, vivant et en transformation) et ce qui appartenait au revivalisme (donc récent mais inspiré du traditionnel). Pour y arriver, il fallait non seulement se documenter, mais aussi être capable d'en vivre l'expérience pour être en mesure de distinguer les contextes et les éléments traditionnels de ceux des périodes revivalistes. Ce n'est seulement qu'après avoir franchi ces étapes que j'ai pu m'atteler à la tâche de traiter, synthétiser, analyser et comparer ces nombreuses informations.

Ce long cheminement s'accompagna de quelques difficultés méthodologiques. En raison des investissements nécessaires, il fut impossible de me rendre dans les trois pays qui abritent les cultures étudiées. L'ensemble des faits et des éléments nécessaires à cette recherche n'ont donc pu être tous observés et vérifiés de visu et in situ. Il est vite apparu qu'il serait beaucoup plus facile d'observer des éléments et des moments reliés au revivalisme ou à mi-chemin entre le traditionnel et le revivalisme que ceux purement traditionnels. Cette difficulté peut rapidement engendrer de la confusion et de fausses idées si l'on y prend garde. Je dus donc me tourner plus souvent qu'autrement vers les sources écrites pour documenter et analyser ce qui est considéré comme purement traditionnel. Au cours de cette recherche, j'ai aussi découvert que la documentation était plus abondante que je l'avais d'abord cru, mais elle fut tout de même difficile à dénicher. Il faut entrer dans le cercle des initiés, prendre des moyens alternatifs et bien connaître les références pour y parvenir. Les cours offerts par l'Université Concordia ainsi que ceux de la SPDTQ furent d'ailleurs des plus utiles à ce propos. D'autre part, il fut malaisé de se procurer au Québec plusieurs des livres nécessaires à cette recherche, ce qui m'obligea à en commander plusieurs de l'extérieur du pays, ce qui entraîna des délais de plusieurs semaines. Les éditions de certains livres essentiels étant épuisées depuis de nombreuses années, je dus faire

preuve de débrouillardise pour me les procurer. Il fallut contacter des librairies spécialisées dans la vente d'ouvrages usagés dans d'autres provinces ou d'autres pays. Et puis, les limites financières ont aussi influé sur l'achat des livres comme sur le nombre d'endroits visités ou sur les déplacements pour assister à des veillées. De plus, peu de recherches ont déjà été réalisées sur les danses traditionnelles au Québec; aucune n'est antérieure au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Donc, comparativement aux deux autres cultures, il y a de nombreuses lacunes notamment en raison de cette absence de littérature. Finalement, une des principales caractéristiques de tout ce qui est traditionnel et de tradition orale étant l'anonymat de l'auteur et l'imprécision voire l'ignorance totale du lieu et de l'époque de la création et de son cheminement, il ne serait pas logique de croire qu'un jour tous les détails seront connus. Plusieurs questions demeurent sans réponse. Elles ne peuvent, pour le moment, être expliquées qu'à l'aide d'hypothèses plus ou moins étayées selon le cas, même si trop souvent on constate qu'elles sont présentées ou rapportées comme des faits avérés.

Malgré les difficultés méthodologiques rencontrées, je suis parvenue assez bien, selon moi, à établir une base comparative permettant de répondre à l'objet de cette démarche, soit d'établir la présence ou l'absence d'influences gaëlles (écossaises et irlandaises) dans les danses traditionnelles québécoises et leur musique d'accompagnement. Sans contredit, cette influence a existé. Mon hypothèse se trouve d'ailleurs confirmée; il est possible de constater des influences gaëlles à plusieurs niveaux tant dans la musique que la danse traditionnelle québécoise. L'immigration en grand nombre des Irlandais et des Écossais en serait la cause principale.

Cependant, il me semble important de faire ici le plus clairement et de façon concise une récapitulation des différents constats de cette recherche. Il sera d'abord question des perspectives techniques de la musique puis de la danse. Par la suite, pour ne pas répéter globalement la même chose pour chacune des cultures, les perspectives sociales et culturelles de la musique et de la danse seront combinées. En effet, la place dans la vie traditionnelle (perspective sociale) de la danse traditionnelle et de sa musique d'accompagnement pour une même culture devrait être la même en règle générale. Il en va de même pour les apports et changements technologiques, le déclin et les périodes de revivalisme qui constitue la perspective plutôt culturelle.

Les principaux constats techniques des musiques traditionnelles liées à la danse sont les suivants :

1. Caractéristiques spécifiques : le rythme de la musique traditionnelle gaëlle est calqué sur celui de la langue de son peuple, le gaélique. La situation n'est pas la même au Québec puisque les principales catégories musicales ainsi que de très nombreuses pièces ont été empruntées ou partiellement empruntées aux Gaëls dont la langue maternelle est très différente de la nôtre. Dans les trois cultures, la voie orale demeure le principal moyen de transmission de la musique traditionnelle. Le mode oral de transmission est vraiment dominant même si beaucoup d'Écossais savaient lire la musique dès le XVIII<sup>e</sup> siècle et avaient accès à des recueils de partitions. Au départ, les trois cultures se caractérisent également par une musique plutôt mélodique. Cette forme de composition est d'ailleurs toujours privilégiée par les Irlandais tandis que les Écossais, et plus particulièrement les Québécois, ont appris à apprécier et recherchent un accompagnement plus harmonique au XX<sup>e</sup> siècle. En ce qui a trait à la vitesse d'exécution, elle est assez rapide chez les trois peuples, exception faite des galopes et des valse. Si l'on classifie les trois cultures en ordre décroissant, on peut dire que généralement que la vitesse d'exécution est plus rapide au Québec. Suivent l'Irlande, en deuxième position, et, finalement, l'Écosse. Disons aussi que la standardisation a entraîné une diminution notable des vitesses d'exécution, particulièrement en Écosse.
2. Instruments : les principaux instruments communs aux trois cultures; violon, accordéon, flûte, guimbarde, cuillère, os et turlutte. Même si on le retrouve dans les trois cultures, le *bodhran* est davantage associé à la musique irlandaise et, au Québec, on n'y recourait que dans une seule région. La cornemuse, elle, était plutôt le lot des Gaëls. Cet instrument à vent n'est pas utilisé au Québec car le roseau nécessaire à sa fabrication et son entretien ne pousse que très peu sur son territoire. Par contre, la podorythmie est propre au Québec seulement. Donc, à l'exception de la cornemuse et de la podorythmie, une certaine unité sonore est possible entre les trois cultures.
3. Catégories musicales : les reels et les jigs constituent la majorité du répertoire des trois cultures; le strathspey est propre à l'Écosse, la galope est typique au Québec où le hornpipe, lui, y est plutôt rare et modifié en reel plus souvent qu'autrement. Plusieurs

pièces jouées au Québec sont des emprunts à des titres originaux ou encore des emprunts partiels que l'on a juxtaposés à des créations ou à des éléments tirés d'autres pièces.

4. Schéma mélodique : le principal schéma mélodique de base est le même pour les trois cultures : deux phrases (AB) de huit mesures chacune jouées deux fois (AABB), le tout répété deux ou trois fois (AABBAABB). Dans le cas des reels, ce schéma est baptisé *rant* en Écosse, mais il existe aussi le *scottish measures* surtout utilisé en Écosse et au Québec dont les phrases ont seize mesures.
5. Ornementation : l'ornementation est importante dans les trois cultures. D'après mon expérience, elle représente un aspect un peu plus dominant chez les Gaëls car tout ce qui est joué à la cornemuse est très ornementé. Les techniques d'ornementation les plus utilisées dans les trois cultures sont les *graces notes*, les triplets et les trilles. Toutefois, les Écossais ont la particularité du *scottish snap* que l'on retrouve dans les strathspeys. La région de Québec se distingue par le vibrato dans les galopes, tandis que les Irlandais se singularisent par les variations d'ordre des notes et du rythme.
6. Styles régionaux : comme il s'agit ici de nuances dans une même culture, il est peu pertinent de s'étendre sur le sujet. Par contre, on sait que dans le comté de Donegal, -le comté le plus au nord et séparé de l'Irlande par un bras de mer - les musiciens disposent d'un répertoire et optent pour un style très semblable à celui des Écossais. Ces similarités s'expliquent surtout par la proximité géographique qui était propice aux échanges. Au Québec, dans la région de l'Outaouais, il est intéressant de noter les influences gaëlles clairement discernables et de souche *down-east* irlandaise-, tandis que le Saguenay – Lac-Saint-Jean, la Gaspésie et les Îles de la Madeleine auraient plutôt été influencés par la culture écossaise. Généralement, ces influences sont perceptibles dans le jeu de l'archet, le choix du répertoire et des ornements. Si l'on compare le style général de chaque culture, on peut avancer que la musique traditionnelle des Écossais semble exécutée avec plus de justesse en raison de la virtuosité de leurs musiciens; les Irlandais seraient les champions de l'improvisation et de l'ornementation, tandis que les Québécois joueraient de façon plus dynamique, accentuée et enjouée. Cette affirmation étant le fait d'un Québécois ayant un parti pris pour sa culture, il s'avère sans doute approprié de la nuancer, tout en rappelant qu'en cette matière tout demeure une question de goût...

Les principaux constats techniques des danses traditionnelles sont les suivants :

1. Catégories de danses : les reels sont dansés partout, mais leur pratique au Québec est devenue rarissime au XX<sup>e</sup> siècle. Créés en Écosse, c'est là qu'ils sont le plus populaire et qu'on les retrouve sous les formes les plus diversifiées. Enseignés par les maîtres à danser, les *treesome* sont dansés en Irlande, tandis qu'au Québec c'étaient les *foursome* et le reel à neuf de l'Isle-aux-Coudres que l'on avait appris des immigrants écossais et irlandais. Les strathspeys ne sont dansés qu'en Écosse malgré les tentatives des maîtres à danser de les implanter ailleurs. Les contredanses de type anglaises sont dansées partout et demeurent très populaires. Comme le reel, elles nous ont été enseignées par les immigrants écossais et irlandais. Les contredanses françaises ou cotillons ont été introduits partout, mais n'ont été conservés que dans la tradition québécoise. Les quadrilles ont été dansés partout, et étaient plus appréciés généralement que les cotillons, mais c'est principalement en Irlande et au Québec qu'ils font encore partie des traditions. Certains de leurs éléments ont toutefois été inclus dans d'autres formes de danses en Écosse. De plus, les Irlandais en ont fait une nombreuse progéniture avec les sets qui ont conservés plusieurs des éléments du quadrille. Les sets carrés callés n'appartiennent pas exclusivement à la tradition québécoise. Anciennement très à la mode, certaines danses ne sont plus pratiquées ou ne le sont plus que très rarement. C'est le cas des caroles et des branles, très populaires au Moyen-Âge, et du menuet et des rondes pour enfants.
2. Respect des temps musicaux : ce trait est important dans les trois cultures, mais il est encore plus intégré semble-t-il dans les cultures gaëllles. Les cultures gaëllles ayant elles-mêmes créées les structures et modèles de base de leurs principales catégories de musique accompagnant leurs danses, le respect des temps est fortement intégré et intuitivement compris sans doute par les danseurs et les musiciens, exception faite peut-être des débutants. Ce qui peut transparaître d'ailleurs au Québec dans ce qui est appelé les « *tunes croches* ». Mais il est difficile ici de bien distinguer entre ce qui est réellement traditionnel et ce qui se passe dans les contextes revivalistes.
3. Technique et performance : l'importance de la technique et de la performance n'est pas tout à fait semblable dans chaque culture. Ce trait est très marqué chez les Écossais qui avaient tissé beaucoup de liens avec la France et donc avec les maîtres à danser et de ballet. Pas étonnant qu'on y note un fort désir de compétition et de performance. En

Irlande, ces aspects sont aussi importants, mais moins marqués, sans doute en raison de la présence de beaucoup de maîtres à danser et de l'influence de la Ligue gaélique et de ses hauts standards. Toutefois, la plupart du temps les Irlandais voyaient et voient toujours la danse comme un simple divertissement. C'est aussi le cas au Québec; la danse traditionnelle y était et est toujours un divertissement bien qu'un bon danseur, particulièrement un bon gigueur, fut toujours apprécié. Au Québec, on privilégie davantage les spectacles que les compétitions. Chose certaine, au XX<sup>e</sup> siècle, la mode de la performance a atteint les danses traditionnelles et ce dans les trois cultures étudiées.

4. Place des maîtres à danser : on peut aisément voir la forte présence et l'influence déterminante des maîtres à danser dans les pas de base des danses traditionnelles écossaises. On y dénote les emprunts, sinon de fortes ressemblances avec le ballet. Rappelons que les maîtres étaient partout en Écosse au XVIII<sup>e</sup> siècle. On les retrouvait en Irlande au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, où ils consacrèrent le siècle suivant à développer le talent et le répertoire. Ils sont partout, mais leur présence est moins appréciée dans le nord et l'ouest du pays. Au départ, ils sont carrément absents au Québec, puis quelques rares maîtres s'installent dans la province au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais en nombre très insuffisant. Puis, ils se firent un peu plus nombreux au siècle suivant alors qu'ils ouvrent des écoles de danse dans les grands centres urbains où ils se cantonneront, contrairement à la situation dans les deux autres cultures où on les retrouve jusque dans les campagnes les plus reculées. Ce sont eux toutefois qui ont créé la plupart des catégories de danses, les pas et les figures des danses traditionnelles des trois cultures. La découverte de leur influence me permet de comprendre la complexité, l'élégance et la précision de plusieurs pas, figures et danses du XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que leur diffusion en ce qui concerne les Gaëls.

Les principaux constats sociaux des danses traditionnelles et de leur musique d'accompagnement sont les suivants :

1. La musique et la danse traditionnelle représentaient une grande importance dans la vie traditionnelle des Écossais, des Irlandais et des Québécois. Ces trois peuples sont reconnus pour leur amour de la musique et de la danse, cette dernière étant même souvent décrite comme une passion nationale. Cependant, la présence de la musique me semble légèrement plus importante dans le quotidien des Gaëls. Il faut toutefois indiquer que le

nombre d'instruments disponibles dans leur pays était plus grand pendant un bon moment qu'au Québec.

2. Les raisons et occasions pour sortir les instruments et faire danser la compagnie sont passablement les mêmes. Règle générale, il s'agit des rites de passage de la naissance et du mariage, des fêtes religieuses et profanes, des divers moments marquants du cycle calendaire (certaines corvées entre autres), des veillées en famille ou entre amis, et des dimanches. Comme j'ai eu l'occasion de l'expliquer la différence marquante est que traditionnellement les Écossais, plus particulièrement les Highlanders, dansaient le soir pendant les veillées funèbres dans l'espoir de chasser les mauvais esprits. Évidemment, certaines fêtes sont propres à un peuple plutôt qu'à un autre, mais il n'en reste pas moins que, pour ces trois peuples, toutes les occasions étaient bonnes pour se réunir et danser au son de leur musique traditionnelle.
3. Tous les gens d'un village, d'un comté ou d'une famille, qu'ils soient pauvres ou bien nantis, dansaient les mêmes danses. Ils ne le faisaient pas par choix, mais parce que c'étaient les seules danses connues, appréciées et pratiquées. Ce n'est plus le cas de nos jours en Occident sauf exceptions; si une personne pratique la danse traditionnelle c'est vraiment par choix et non pas par obligation, puisqu'elle peut puiser à un vaste répertoire comprenant de nombreux styles de danse.
4. Dans les campagnes écossaises, irlandaise et québécoise, on danse beaucoup à l'extérieur des maisons, que ce soit dans une grange, sur un terrain gazonné ou au carrefour des routes. Ce phénomène est un peu moins marqué au Québec, où l'on danse beaucoup à l'intérieur des maisons dont les superficies sont généralement plus grandes que celles des pays d'Europe, et possiblement aussi à cause de notre climat plus rude.
5. L'ambiance lors des veillées et fêtes campagnardes est à peu près partout la même; conviviale, polie, chaleureuse, accueillante et décontractée. Dans les salons bourgeois, les villes et les bals, c'est l'étiquette française et ses nombreuses prescriptions enseignées par les maîtres à danser qui priment. On s'y divertit, mais en appliquant un code de conduite et de bonnes manières rigides.

Les principaux constats culturels des danses traditionnelles et de leur musique d'accompagnement sont les suivants :

1. Apports et changements dus à la technologie : les créations et avancées technologiques du XIX<sup>e</sup> siècle et surtout celles du XX<sup>e</sup> siècle influencèrent généralement la musique et la danse traditionnelle des trois cultures de même façon, quoique de façon plus marquée pour la musique. Les enregistrements audio et audio-visuel qui favorisent la conservation, les presses qui deviennent de plus en plus rapides permettant les impressions de masse, la radio et la télévision qui multiplient la circulation ainsi que la transmission à une échelle nationale puis mondiale, sont tous des facteurs positifs. D'un point de vue plutôt négatif, anthropologiquement parlant, ces technologies amènent aussi la standardisation donc la perte de versions, l'appauvrissement de l'improvisation, la perte d'une certaine profondeur, de l'individualité et de la diversité aussi bien en danse qu'en musique. Les styles régionaux musicaux tendent à dépérir, voire même disparaître, ou être remplacé par d'autres venus d'ailleurs.
2. Déclin : la métamorphose du mode de vie et de l'organisation sociale traditionnelles est habituellement la cause fondamentale du déclin de la danse traditionnelle et de sa musique d'accompagnement. Ceci s'applique à chacune des trois cultures. Pour les Gaëls, la chute du Gaeldom au XVI<sup>e</sup> siècle en Irlande, au XVIII<sup>e</sup> siècle en Écosse, entraînera la perte de la langue gaélique au profit de l'anglais et coïncida avec le début de la période déclinante. Pour le Québec, ce déclin fut plus tardif, soit vers le début du XX<sup>e</sup> siècle et correspond avec l'exode vers les villes et une plus grande industrialisation. Le coup de grâce pour ces trois cultures fut vraisemblablement la standardisation qui survint au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ainsi que la grande popularité des nouveaux genres musicaux et de danses tels que les danses tournantes de couple, le jazz, etc.
3. Revivalisme : les périodes de revivalisme sont propres à chaque culture, pour des raisons distinctes et selon des conjonctures différentes. Elles ne sont pas ou peu synchrones (dans les décennies 1960-1970 par exemple). La période que nous vivons en ce moment a débuté vers le milieu des années 1990. Sans entrer dans les détails, les périodes de revivalisme, dont la présente n'est pas la moindre, sont causées par différents facteurs historiques (ex. : la première guerre mondiale entraîna une période de revivalisme en Écosse contrairement au Québec), politiques (ex. : nouveau parlement écossais) et

économiques (ex. : boom économique irlandais). Grâce aux nouvelles technologies, la terre entière a pu entendre parler et apprécier les cultures gaëllles et traditionnelles. Beaucoup de peuples occidentaux constatèrent à alors qu'ils connaissaient peu leurs propres traditions, ce qui donna l'impulsion à un mouvement populaire de promotion des cultures traditionnelles et ce à l'échelle de la planète. Les éléments décrits faisant partie de la période de revivalisme actuelle sont donc des causes autant que des effets de ce revivalisme. Depuis, les cultures traditionnelles sont à l'honneur.

Sans les déprécier, ces constats et tout ce qui a été décrit dans ce mémoire, ne doivent pas être considérés comme étant complets et définitifs. Il s'agit plutôt de l'amorce de réponses à plusieurs questions qui nécessiteraient toute une équipe de recherche qui devrait sans doute consacrer bien des années à colliger des faits avant de prétendre pouvoir présenter un tableau exhaustif, intégral et véridique. Ce mémoire apporte de l'eau à un vieux moulin trop souvent oublié mais dont l'importance aux plans historique, sociologique et anthropologique est indéniable et mériterait d'être documenté avec plus de moyens.

Des échanges et emprunts ont toujours existé entre cultures se côtoyant, entre les natifs et les nouveaux arrivants s'ils sont en nombre significatif. Ce fut le cas des Gaëls immigrants au Québec qui, malgré l'utilisation d'une langue différente, furent intégrés dans les communautés existantes et en créèrent de nouvelles qui, à leur tour, établirent des contacts avec d'autres communautés voisines. Cette différence de langue réduisit ou empêcha les influences qui auraient pu modifier les contes et les chansons traditionnels, fortement liés au langage et à ses idiomes, mais les facteurs linguistiques n'avaient que peu d'emprise sur la musique et la danse traditionnelles. C'est du moins ce que j'ai pu observer durant mes années passées à m'intéresser aux traditions de ces trois cultures. Selon Jean-Pierre Joyal, les échanges mais surtout les influences musicales entre Gaëls et Québécois (mais cela vaut aussi pour la danse) seraient premièrement et principalement le fait des immigrants eux-mêmes, puis dans une moindre mesure celui des maîtres et des professeurs. Dans un deuxième temps, et plus récemment, la radio, les enregistrements (disques, cassettes, CD, vidéo DVD) et la télévision jouèrent un rôle important.

En conclusion, je dirais qu'il reste beaucoup à faire, à connaître et à découvrir dans le domaine des traditions, particulièrement au Québec. Étudier la question permet de mieux

comprendre d'où vient un peuple, de découvrir ses racines, de décrire les obstacles qui se sont dressés devant lui et de documenter les diverses influences extérieures auxquelles il a été soumis, qu'il a acceptées, modifiées ou rejetées. Mis à part le fait qu'un peuple puisse trouver intéressant et s'identifier à des éléments venant d'une autre culture, il est difficile de déterminer pourquoi certaines influences ont marqué plus que d'autres les traditions d'une culture. Cependant, avec plus de recherches et de moyens, je suis persuadée qu'il serait possible et très intéressant, voire nécessaire, d'en apprendre davantage sur le cheminement des emprunts, ainsi que sur les influences et échanges entre les cultures écossaise, irlandaise et québécoise dans tous les secteurs de la vie traditionnelle (musiques, danses, croyances, nourriture, méthodes de travail, etc.).

Bien que cette recherche, comme toutes les autres, aurait mérité d'être approfondie, je crois qu'elle a des répercussions positives. Dans une perspective didactique, il serait souhaitable qu'elle suscite un intérêt sur le sujet et génère plus de recherches, de cours, tout en incitant les centres d'études à se consacrer davantage aux cultures québécoise, irlandaise et écossaise traditionnelles, par exemple. Elle pourrait être le détonateur qui encourage d'autres chercheurs, académiciens ou amateurs, à documenter le sujet et à effectuer des travaux ou simplement à débattre la question des nouvelles traditions qui sont porteuses de leurs propres valeurs et idéologies. J'y vois également un intérêt pour le grand public, soit celui de le sensibiliser à une partie de l'histoire de ces trois peuples et des liens qui les unissent. Sur le terrain, pour les gens déjà engagés dans le domaine des traditions au Québec, j'ai compris qu'il y avait un grand intérêt puisque plusieurs informateurs, professeurs et autres gens rencontrés au cours de cette recherche sur ces trois cultures se sont montrés très intéressés à en lire les conclusions. L'intérêt est là, fort, présent mais pas toujours apparent aux yeux des non-intéressés. Dans le fond, il n'en tient qu'à nous de tenter de l'entretenir et de le garder vivace. Le propre du traditionnel étant de se modifier, de se transformer, d'évoluer pour conserver une place et des fonctions dans une culture, je crois sincèrement que d'autres éléments mériteraient d'être sûrement observés, disséqués et analysés. D'autres faits intéressants seraient ainsi dévoilés, mis en lumière en vue d'assurer une meilleure compréhension des cultures.

## BIBLIOGRAPHIE

### LIVRES ET ARTICLES

ALLEAU, René. Tradition, Encyclopaedia Universalis, vol. 22, Encyclopaedia Universalis, Paris : 2002, pages 893 à 894.

AMTMANN, Willy. La music au Québec 1600-1875, Les éditions de l'homme (Filiale du groupe Sogides Ltée), Montréal: 1976, 420 pages.

ASSOCIATION QUÉBÉCOISES DES LOISIRS FOLKLORIQUES. Danse traditionnelle pour tous (recueil non officiellement publié), Montréal : SN, 18 pages.

BELMONT, Nicole. Folklore, Encyclopaedia Universalis, vol. 9, Encyclopaedia Universalis, Paris : 2002, pages 519 à 526.

BENNETT, Margareth. Oatmeal and the catechism : Scottish Gaelic settlers in Quebec, John Donald Publishers Limited and McGill-Queen's University Press, Edinburgh (Scotland) : 1998, 326.

BONTE, Pierre et Michel IZARD (sous la direction de). Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, Référence, Quadrigé/PUF, Paris : 2002 (2000, 1991), 842 pages.

BREATHNACH, Breandan. Folk music and dances of Ireland, Ossian Publications Ltd, Cork (Ireland) : 1996 (1<sup>ère</sup> édition Mercie Press en 1971), 152 pages.

BRENNAN, Helen. The Story of Irish Dance, Roberts Rinehart Publishers, Lanham (Maryland, ÉU) : 2001 (1<sup>ère</sup> édition 1999), 187 pages.

BURNSTED, J.M. Les Écossais au Canada, Les Groupes ethniques du Canada, Société historique du Canada (Direction du multiculturalisme du Gouvernement du Canada), Brochure no 1, Saint-John (Nouveau-Brunswick, Canada) : 1982, 20 pages.

CARSON, Ciaran. Irish Traditional Music, Appletree Guide, Belfast : 1999 (première édition 1986), 72 pages.

COLLECTIF. Danse et musique traditionnelles du Québec, Les Cahiers Mnémo, Vol. 1, Mnémo, Drummondville : 1999, 101 pages.

COLLECTIF. La tradition écossaise au Canada, Collection : Histoire des peuples du Canada, W. Stanford Reid, éditeur : Saint-Georges-de-Beauce, 1980, 402 pages.

CONTE, Pierre. Danses Anciennes de Cour et de Théâtre en France, La fédération des Œuvres Laïques de Paris, Association 'L'Écriture du mouvement', Dessain et Tolron, Paris : 1974, 248 pages.

DEBAUSSART, Emmanuelle. Les musiques celtiques, Libro musique, E.J.L. (Flammarion), Pössneck (Thuringe, Allemagne) : 1999, 94 pages.

DESDOUIITS, Anne-Marie et Laurier Turgeon (sous la direction de). Ethnologies franchophones de l'Amérique et d'ailleurs. Les presses de l'Université Laval, Québec : 1997, 355 pages.

DORSON, Richard M. Folklore and Fakelore : Essays toward a Discipline of Folk Studies, Harvard University Press, Cambridge (ÉU) : 1976, 391 pages.

Dupont, Jean-Claude. Coutumes et superstitions, Éditions J.-C. Dupont, Sainte-Foy : 1993, 60 pages.

EMMERSON, George S. A social history of scottish dance – ane celestial recreatioun, McGill-Queen's University Press, Montréal : 1972, 352 pages.

EWART, David et May Ewart. Scottish Ceilidh Dancing, Mainstream Publishing, Edinburgh : 1996, 159 pages.

FLETT, J.F. et T. M. Flett. Traditionnal dancing in Scotland, Routledge & Kegan Paul plc, Edinburgh : 1985 (1<sup>ère</sup> édition 1964), 313 pages.

FLETT, J.F. et T. M. Flett. Traditionnal step-dancing in Scotland, Scottish cultural press, Edinburgh : 1996, 219 pages.

FOY, Barry. Field Guide to the Irish Music Session, Robert Rinehart Publishers, Boulder (Colorado, É.-U.) : 1999, 95 pages.

GRAVEL, Albert. La pousse gaélique écossaise dans les Cantons de l'Est, Éditeur Sherbrooke : S.N., 1967, 24 pages.

GRENON, Hector. Us et coutumes du Québec, Collection Chroniqueurs des Deux Mondes, La Presse, Montréal : 1974, 334 pages.

JOUHET, Serge. Danse, Encyclopaedia Universalis, vol. 6, Encyclopaedia Universalis, Paris : 2002, pages 1006 à 1010.

KESTEMAN, Jean-Pierre. Les Écossais de langue gaélique des Cantons de l'Est, GGC Éditions, Sherbrooke : 2000, 88 pages.

LAMONT-BROWN, Raymond. Scottish Folklore, Birlinn, Edinburgh : 1996, 154 pages.

LEGAULT, Normand et Pierre CHARTRAND (avec la collaboration de la Société d'histoire de Drummondville). La danse traditionnelle dans le Bas-Saint-François (MRC Drummond et Nicolet-Yamaska), Collection Traditions régionales, Mnémo, ? : 1996, 150 pages.

LITTLE, John Irvine. Ethno-cultural transition and regional identity in the Eastern Townships of Quebec, Éditeur Ottawa : Canadian Historical Association, 1989 (1947), 31 pages.

LIVINGSTONE, Sheila. Scottish Customs, Birlinn Limited, Edinburgh : 2000 (1<sup>ère</sup> édition 1996), 156 pages.

LOCKHART, Wallace G. Highland balls and village halls – New edition, Luath Press Limited, Edinburgh : 1997 (1<sup>ère</sup> édition 1985), 104 pages.

MURPHY, Pat. The flowing tide : more irish set dancing, Mercier Press, Cork (Ireland) : 2000, 192 pages.

Ò hAllmhuràin, Gearòid. Irish Traditional Music (O'Brien Pocket History of), The O'Brien Press, Dublin : 2003 (1<sup>ère</sup> édition 1998), 189 pages.

O'CONNOR, Nuala. Bringing it all back home : The influence of Irish Music 2<sup>nd</sup> Edition, Merlin Publishing, Dublin : 2001 , 162 pages.

RAVIART, Naïk. 'Sommes-nous fondés à distinguer des répertoires populaires dans ce que nous font connaître les traités et documents anciens sur la danse?', La danse et ses source, Conservatoire Occitan, SN : 1993, pages 60 à 79.

ROSS, Anne. Folkore of the Scottish Highlands, Tempus publishing Ltd, Stroud (Angleterre) : 2000, 158 pages.

SÉGUIN, Robert-Lionel. La danse traditionnelle au Québec, Les Presses de l'Université du Québec, Sillery (Québec) : 1986, 176 pages.

SHEPHERD, Robbie. Let's have a ceilidh- New edition, Canongate Press Ltd, Edinburgh : 2000, 116 pages.

SKINNER SAWYERS, June. Celtic Music a complete guide, Da Capo Press, États-Unis (SN) : 2001, 366 pages.

THE RSCDS. Scottish country dancing, HarperCollins Publishers, Glasgow : 2000 (1<sup>ère</sup> édition 1996), 288 pages.

VOYER, Simonne. La danse traditionnelle dans l'est du Canada : Quadrilles et cotillons, Ethnologie de l'Amérique française (Collection du CELAT), Les Presses de l'Université Laval, Québec : 1986, 509 pages.

VOYER, Simonne et Gynette Tremblay. La danse traditionnelle québécoise et sa musique d'accompagnement, édition IQRC, Collection Explorer la culture, Québec : 2001, 160 pages.

WALLIS, Geoff et Sue WILSON. The rough guide to irish music, Rough guides Ltd, Penguin group, Londre : 2001, 608 pages.

WILSON, David A. Les Irlandais au Canada, Société historique du Canada (Direction du multiculturalisme du Gouvernement du Canada), Brochure no 12 Ottawa (Canada) : 1989, 26 pages.

## DOCUMENTS AUDIO ET AUDIO-VISUEL

ALTAN. Another Sky, Virgin Music, 1999, disque compact audio, SN minutes.

ASSOCIATION QUÉBÉCOISES DES LOISIRS FOLKLORIQUES. Danse traditionnelle pour tous, Année ?, cassette vidéo VHS, SN minutes.

CAPERCAILLIE. Waulk roots, Eureka Music, 1998, disque compact audio, 56 minutes.

COLLECTIF. A beginners guide to traditional scottish music, Lismor Digital, édité par Bob McDowall, 1994, cassette audio, 76 minutes.

COLLECTIF. Bagpipe Classics, Musical Reflections, Canada, 2000, disque compact audio, 55 minutes.

COLLECTIF. The Dance Music of Ireland : Jigs and Reels, collection Celtophile, Green Linnet Records, 1997, disque compact audio, 46 minutes.

DANCE NOVA SCOTIA and NOVA SCOTIA DEPARTMENT OF EDUCATION. A Jig & A Reel, Learning resources and technology, 2000, cassette video VHS (copie faite par Norah Link), SN minutes.

DUNNE, Colin. Celtic Feet : Irish dancing step by step with Colin Dunne star of Riverdance, AcornMedia, 1996, cassette vidéo VHS, 55 minutes.

LUNASA. The Kinnitty Sessions, Compass Records, 2004, disque compact audio, 37 minutes.

THE SCOTTISH FIDDLE ORCHESTRA. The Fiddler's Party, REL Records, Holyrood Productions Ltd, ?, cassette vidéo VHS, SN minutes.

RSCDS Summer School, MLB Video Productions, St-Andrews, 1998, cassette video VHS (copie faite par Norah Link), SN minutes.

## PARTITIONS MUSICALES

BAIN, Aly. 50 Fiddle solos, Fast forward series, Conway editions, Londre : 1989, 46 pages.

COLLECTIF. A Beginners Guide to Traditional Scottish Music... , Lismor digital recordings, Glasgow : 1994, 1h45.

HART, Laurie et Greg SANDELL. Danse ce soir! Fiddle and accordion music of Québec, Mel Bay Publications, Pacific (Montana, É.-U.) : 2001, 192 pages.

MARTIN, Christine. Ceol na fidhle : Highland tunes for the fiddle, volume 2, Taigh na teud (Harpstring House), Isle of skye (Scotland) : 1993 (1<sup>ère</sup> édition 1988), 52 pages.

## INTERNET

BEATON, Fiona. The Highland fiddle, page consultée le 3 février 2003, (En ligne), adresse URL : <http://website.lineone.net/~trotternish/fiddle.html>

BENNETT, Margareth. Margareth Bennett, page consultée le 17 décembre 2002, (En ligne), adresse URL : <http://www.margaretbennett.co.uk/articles/customs.html>

BRADY, Chris. Irish 19<sup>th</sup> century dances, page consultée le 6 mars 2003, (En ligne) adresse URL : <http://chrisbrady.itgo.com/dance/dundalk/dundalk.htm>

CAITHNESS.ORG. Dancing, page consultée le 8 janvier 2003, (En ligne), adresse URL : <http://www.caithness.org/links/dancing.htm>

HEIDE AND TEDDY. Heide and Teddy wedding page : Scottish customs and traditions, page consultée le 29 janvier 2003, (En ligne), adresse URL : <http://www.thistlebright.com/customs.htm>

HERBISON, Don Evans. Scottish country dancing, page consultée le 6 mars 2003, (En ligne), adresse URL : <http://www-staff.mcs.uts.edu.au/~don/pubs/scottish.html>

HUIISH, Kathleen. Firstmom's Ireland folklore, cultural and St-Patrick Day, page consultée le 20 août 2002, (En ligne), adresse URL : <http://khuish.tripod.com/irefolk.htm>

IRISH-MUSIC.NET. Traditional irish music link for irish set and figure dancing, page consulté le 6 mai 2005, (En ligne), adresse URL : <http://www.irish-music.net/LinkSetDancing.htm>

KALLMAN, Helmut. Danse – Musique utilisée avant 1867, Encyclopédie de la musique au Canada, page consultée le 2 mai 2006, (En ligne), adresse URL : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/PrinterFriendly.cfm?Params=Q1ARTQ0000876>

KEILOR, Elaine. Écrire de la musique pour un marché : La composition musicale au Canada avant la Première Guerre mondiale, Bibliothèques et Archives Canada, page consultée le 29 janvier 2006, (En ligne), adresse URL : <http://www.collectionscanada.ca/musique-en-feuilles/m5-180-f.html>

LAUFMAN, Duddley. The Barn dance, page consultée le 6 mars 2003, (En ligne), adresse URL : <http://www.neffa.org/docs/barn.html>

LEDERMAN, Anne. Violoneux, Encyclopédie de la musique au Canada, L'Encyclopédie canadienne, Fondation Historica du Canada, page consultée le 8 mai 2006, (En ligne), adresse URL : <http://www.thecanadianencyclopedia.com>

LINDHAL, Greg. Period references to scottish dancing, page consultée le 6 mars 2003, (En ligne), Adresse URL : <http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol4/scd.html>

MACDONALD, Lorraine. Gaelic folklore, page consultée le 4 février 2003, (En ligne), adresse URL : [http://www.dalriada.co.uk/Visitorindex/Public\\_Archives/Public\\_Files/public\\_files\\_4.shtml](http://www.dalriada.co.uk/Visitorindex/Public_Archives/Public_Files/public_files_4.shtml)

MACDONALD, Peter J. The Hebridean Scots of the province of Quebec, page consultée le 16 octobre 2002, (En ligne), adresse URL : <http://www.geocities.com/hebridscots/>

MACHAFFIES, Scott. Medieval and Renaissance Scottish Dancing, page consultée le 6 mars 2003, (En ligne), adresse URL : [http://www.nonvi.com/sm/scottish\\_period.html](http://www.nonvi.com/sm/scottish_period.html)

MAILHOT, Marc Olivier. Le peuplement des Cantons de l'Est, page consultée le 16 octobre 2002, (En ligne), adresse URL : <http://www.marc-olivier-mailhot.com/us herb/didactique/1820-1850/>

ORNSTEIN, Lisa. Instrumental Folk Music of Quebec : An Introduction, Canadian Journal for Traditional Music (1982), page consultée le 17 mai 2006, (En ligne), adresse URL : <http://cjtm.icaap.org/content/10/v10art2.html>

POYROUX, Eric Falc'her. La page irlandaise de Erick Falc'her-Poyroux – L'identité musicale irlandaise (thèse de doctorat 1996), page consultée le 29 mai 2003, (En ligne), adresse URL : <http://perso.wanadoo.fr/efp/>

RCIP (Réseau Canadien d'information sur le patrimoine). Les festivals celtiques du Cap-Breton (Canada), page consultée le 5 juillet 2006, (En ligne), adresse URL : <http://www.virtualmuseum.ca/Exhibitions/Festiva1/fr/uccb/cont2/index.html>

ROBERTSON, Colin. Competition dances – The History, page consultée le 6 mars 2003, (En ligne), adresse URL : <http://hometown.aol.com/ScotDance/CompDance.htm>

ROMANTIC SCOTLAND (managed by the Highlands of Scotland Tourist Board on behalf of Visit Scotland and the Scottish Area Tourist Board network). Romantic Scotland, page consultée le 20 janvier 2003, (En ligne), adresse URL : <http://www.romantic-scotland.com>”Scottish-customs.html

STANDING STONES. Set and Céili Dancing, page consulté le 10 avril 2006, (En ligne), adresse URL : <http://www.standingstones.com/ceili.html>

SCOTS INDEPENDENT (Newspapers) Ltd. Scottish Food, Traditions and Customs, page consultée le 29 janvier 2003, (En ligne), adresse URL : <http://www.electricscotland.com/si/features/food/>

THE SCOTTISH NATIONAL DANCE COMPANY. The independent source of information on scottish dance, page consultée le 6 mars 2003, (En ligne), adresse URL : <http://www.i-way.co.uk/~kelpi/net2a.htm>

SCOTTISH RADIANCE. Scottish customs and holidays, page consultée le 16 janvier 2003, (En ligne), adresse URL : <http://claymore.wisemagic.com/scotradiance/custom.htm>

THOMPSON, Christopher ET Louise PASTORE. Combative Techniques in the Scottish Dirk Dance, page consultée le 6 mars 2003, (En ligne), adresse URL : <http://www.csthompson.net/comtech.html>

WATERHOUSE, David. Écosse - Musique écossaise traditionnelle, Encyclopédie de la musique au Canada, page consultée le 17 avril 2006, (En ligne), adresse URL : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/PrinterFriendly.cfm?Params=Q1ARTQ0003152>

WIKIPEDIA The free encyclopaedia. Irish Dance - Scottish Dance – Danse traditionnelle, Musique traditionnelle (et autres pages de ce site), pages consultées le 25 mars 2006, (En Ligne), adresse URL : <http://en.wikipedia.org/wiki/>

Folk Music in Scottish Society, page consultée le 4 avril 2006, (En ligne), adresse URL : <http://www.standingstones.com/scotfolk.html>

Heart O' Scotland, page consultée le 4 janvier 2003, (En ligne), adresse URL : <http://www.heartoscotland.com/Categories/ScottishCustoms.htm>

Scotland's dancing, page consulté le 26 février 2003, (En ligne), adresse URL : <http://www.siliconglen.com>.

Scottish customs and holidays, page consultée le 4 janvier 2003, (En ligne), adresse URL : <http://claymore.wisemagic.com/scotradianc/custom.htm>

Scottish customs and traditions, page consultée le 5 janvier 2003, (En ligne), adresse URL : <http://www.thistlebright.com/customs.htm>

Scottish Music in the 18th century, page consultée le 14 mai 2006, (En ligne), adresse URL : <http://www.standingstones.com/scot18th.html>

Théorie de la musique, page consultée le 24 novembre 2005, (En ligne), adresse URL : <http://www.theoriedelamusique.com>