

Université de Montréal

Les violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean : style et répertoire des derniers de leur
lignée

Par Sophie Lavoie

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du
grade de Maîtrise en musique, option ethnomusicologie

août 2019

©Sophie Lavoie 2019

Page d'identification du jury

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire est intitulé :

Les violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean : style et répertoire des derniers de leur
lignée

Présenté par :

Sophie Lavoie

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-Michaël Lavoie, président-rapporteur

Nathalie Fernando, directrice de recherche

Sylveline Bourion, membre du jury

Résumé et mots clés

La région du Saguenay-Lac-St-Jean est géographiquement située dans une enclave qui a contribué à l'isolement des populations s'y étant installées. Aussi cet éloignement aurait-il favorisé la présence de certaines spécificités culturelles dans cette région, spécificités ayant été relevées au sein de plusieurs domaines tel que la génétique, la linguistique, le patrimoine culinaire, l'histoire et la musique. Cette recherche vise à documenter plus spécifiquement l'élément musical dans la région du Saguenay-Lac-St-Jean par l'analyse du style et du répertoire de quatre joueurs de violon traditionnel ayant appris par transmission orale. La classification du répertoire et l'identification de différentes techniques de jeu au niveau du style permettent de relever à la fois des éléments communs et distincts chez les quatre violoneux. Outre les analyses quantitatives et qualitatives proposées au niveau du répertoire et du style, cette recherche comprend un survol de l'histoire des populations de la région avançant différentes pistes sur les origines et les influences des violoneux ayant habité ou séjourné sur le territoire depuis la traite des fourrures jusqu'à l'industrialisation, de même qu'un recensement de plus d'une centaine de violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean depuis la colonisation, et un lexique endogène de la terminologie des violoneux étudiés.

Mots-clés : Québec, Saguenay-Lac-St-Jean, musique traditionnelle, folklore, violon, violoneux, répertoire, style, ornementation, variation, coups d'archets

Summary and Key Words

The Saguenay-Lac-St-Jean region is an enclave, and this fact contributed, through the years, to the isolation of the populations established there. This isolation is a factor that would have contributed to the presence of cultural distinctiveness amongst the inhabitants of the region. This cultural specificity has been observed in many fields of research, such as genetics, linguistics, culinary traditions, history and music. This thesis documents the musical element of culture in the region of Saguenay-Lac-St-Jean, through the analysis of style and repertoire of four fiddle players from the region. The classification of repertoire and the identification of different playing techniques, highlight both common and individual elements featured in the music of these four fiddlers. The research also contains a historical overview of the people who lived in or crossed the region, from the period of fur trading to industrialisation, and how they could have influenced the music in this region. Additionally, this research contains a census of over 100 fiddle players who have inhabited or passed through the region since colonisation, as well as a lexic explaining over 70 terms and expressions used by the fiddle players of Saguenay-Lac-St-Jean.

Key Words : Quebec, Saguenay-Lac-St-Jean, traditional music, folklore, fiddle, fiddler, repertoire, style, ornamentation, variation, bowing

Table des matières

Résumé et mots clés.....	v
Summary and Key Words	vi
Table des matières.....	vii
Liste des tableaux	x
Liste des figures	xi
Liste des sigles et des abréviations	xii
Remerciements	xiii
Avant-propos.....	xiv
Introduction	1
Présentation du sujet	1
État des lieux.....	2
Problématique et hypothèse.....	6
Corpus de recherche	8
Méthodologie	9
Résumé des chapitres.....	10
Chapitre 1	12
Une culture qui se forge dans l'enclave d'un bouclier	12
1.1 Le Graben du Saguenay et son peuplement	12
1.1.1 Une topographie qui contribue à l'isolement des communautés	12
1.1.2 Populations dans le Graben du Saguenay : des Amérindiens aux premiers colons Français	14
1.1.2.1 La route des fourrures : une route naviguable	14
1.1.2.2 Le poste de traite : l'homme Blanc pénètre à l'intérieur des terres.....	15
1.1.2.3 La colonisation du SLSJ (1842).....	18
1.1.2.4 L'industrialisation du SLSJ : présence de travailleurs irlandais et écossais	21
1.2 Sur les traces d'un peuple spécifique : survol de la littérature	23
1.2.1 Disciplines ayant relevé des spécificités régionales au SLSJ.....	23
1.2.2 Les études géolinguistiques	25
1.2.2.1 Le français du Québec : parlé de l'ouest et parlé de l'est.....	25
1.2.2.2 Le français au SLSJ : régionalismes lexicaux et phonétiques.....	26
1.2.3 La génétique au Saguenay-Lac-St-Jean.....	27
1.2.4 Le patrimoine culinaire au Saguenay-Lac-St-Jean.....	29
1.2.5 La musique traditionnelle au Saguenay-Lac-St-Jean.....	31
Conclusion du chapitre 1	32
Chapitre 2. Les violoneux	33
2.1 Les violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean de la colonisation à nos jours.....	33
2.2 Portrait de quatre violoneux : Jean Desgagné, Philippe Gagnon, Paul-Henri Gagnon et Robert Gendron.....	35
2.2.1 Jean Desgagné (violon et accordéon).....	35
2.2.1.1 Son apprentissage du violon.....	35
2.2.1.2 Jean Desgagné : sa pratique de la musique aujourd'hui	38

2.2.2 Philippe Gagnon (violon, piano, guitare).....	39
2.2.2.1 Son apprentissage du violon	39
2.2.2.2 Philippe Gagnon : sa pratique de la musique aujourd’hui.....	40
2.2.3 Paul-Henri Gagnon (violon, mandoline).....	42
2.2.3.1 Son apprentissage du style et du répertoire.....	42
2.2.3.2 Sa pratique de la musique aujourd’hui.....	45
2.2.4 Robert Gendron (violon, banjo, piano, guitare).....	46
2.2.4.1 Son apprentissage du style et du répertoire au violon.....	46
2.2.4.2 Sa pratique de la musique aujourd’hui.....	48
Conclusion du chapitre 2 sur les violoneux	48
3. Le répertoire	50
3.1 Typologies du répertoire.....	50
3.1.1 Vers une redéfinition des formes musicales : la typologie de formes musicales selon la métrique et la vitesse d’exécution	50
3.1.2 Autres éléments de classification : les sources d’apprentissage et les tonalités	59
3.2 L’échantillonnage du répertoire.....	61
3.3 L’analyse quantitative du répertoire	63
3.3.1 Les formes musicales.....	63
3.3.2 Les tonalités.....	64
3.3.3 L’asymétrie	67
3.4 Le répertoire collectif	68
Conclusion du chapitre 3 sur le répertoire.....	71
4. Le style.....	73
4.1 Le jeu de violon chez les Québécois	74
4.2 Les violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean : le processus de sélection des 16 pièces transcrites.....	75
4.3 Éléments de style communs et individuels chez les violoneux du SLSJ.....	77
4.3.1 L’ornementation	77
4.3.1.1 Les doubles-cordes	80
4.3.1.2 L’appoggiature simple, l’appoggiature double et le glissando.....	82
4.3.1.3 Les triolets.....	83
4.3.1.4 Le vibrato et le trille	84
4.3.2 Le jeu lié.....	85
4.3.3 Le jeu détaché	87
4.3.3.1 Le coup effleuré, le crochet et ses variantes	88
4.3.3.2 Le coups d’archet doubles et multiples : pousse-pousse, tire-tire, multiple-pousse	90
4.3.3.3 Le coup d’archet inversé.....	91
4.3.4 La rythmique	92
4.3.5 La variation	95
4.4 Le style individuel : une originalité requise	98
Conclusion du chapitre 4 sur le style	99
Conclusion	101
Bibliographie.....	111
Annexe 1 – Exemple de généalogie au SLSJ : les Lavoie et les Dallaire.....	i
Annexe 2 –de violoneux natifs du SLSJ ou ayant résidé sur le territoire depuis la colonisation	ii

Annexe 3 – Photographie du violoneux Jean Desgagné	viii
Annexe 4 – Photographie du violoneux Philippe Gagnon.....	ix
Annexe 5 – Photographies du violoneux Paul-Henri Gagnon	x
Annexe 6 – Photographie du violoneux Robert Gendron en compagnie de sa sœur Yolande Gendron.....	xi
Annexe 7 – Petit lexique endogène de la terminologie des violoneux.....	xii
Annexe 8 - Échantillon du répertoire de Jean Desgagné (échantillon « rencontre » seulement).....	xxii
Annexe 9- Échantillon du répertoire de Philippe Gagnon	xxvii
Annexe 10 - Échantillon du répertoire de Paul-Henri Gagnon.....	xxxiii
Annexe 11 - Échantillon du répertoire de Robert Gendron.....	xxxviii
Annexe 12 - Nombre et pourcentage des pièces asymétriques selon le répertoire sélectionné pour l’enregistrement d’un album ou celui collecté lors de nos rencontres	xlii
Annexe 13 - Fréquence des ornements relevés pour chacun des violoneux	xliii
Annexe 14 -Transcriptions de quatre pièces du violoneux Jean Desgagné	xliv
Annexe 15 -Transcriptions de quatre pièces du violoneux Philippe Gagnon	liii
Annexe 16 -Transcriptions de quatre pièces du violoneux Paul-Henri Gagnon	lx
Annexe 17-Transcriptions de quatre pièces du violoneux Robert Gendron	lxvii
Annexe 18 -Transcriptions paradigmatiques de huit pièces des violoneux du SLSJ	lxxii
Annexe 19- Les types de variations et leurs variantes	lxxxiv

Liste des tableaux

Tableau I - Typologie du répertoire des violoneux : quatre formes musicales

Tableau II - Proportion des types de pièces selon les violoneux

Tableau III – Proportions des tonalités des pièces jouées selon les violoneux

Tableau IV - Présence de grandes danses dans le répertoire de violoneux du SLSJ d'hier et d'aujourd'hui

Tableau V - Pièces communes dans le répertoire des violoneux du SLSJ d'aujourd'hui (grandes danses exclues)

Tableau VI - Nombre moyen d'ornements, en ordre d'importance, joués au cours d'une phrase de huit mesures à quatre temps chez les violoneux du SLSJ

Liste des figures

Figure 1 - La formation du Graben du Saguenay

Figure 2 - Distribution de la population du SLSJ (1851, 1871, 1891, 1921)

Figure 3 - Pourcentage moyen des tonalités jouées par les quatre violoneux

Figure 4 - Pourcentage des pièces asymétriques selon les violoneux

Figure 5 - Deux modes d'emploi de la techniques de doubles-cordes chez les violoneux du SLSJ : en « harmonie » et en « bourdon »

Figure 6 - L'appoggiature simple, l'appoggiature double et le glissando

Figure 7 - Les 4 principales variantes de triolets chez les violoneux du SLSJ

Figure 8 - L'emploi du trille chez les violoneux natifs du SLSJ (excluant Robert Gendron)

Figure 9 – Modèles de coups d'archets individuels : le *Double shuffle* et le *Georgia bowing*

Figure 10 - Types de liaisons les plus courantes dans le jeu de Robert Gendron et de Paul-Henri Gagnon

Figure 11 - Les coups d'archet effleurés avec et sans syncope

Figure 12 - Quatre types de crochets chez les violoneux du SLSJ

Figure 13 - Coups d'archets doubles et multiples chez les violoneux du SLSJ

Figure 14 - Le coup d'archet inversé chez les violoneux du SLSJ

Liste des sigles et des abréviations

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

CORAMH : Corporation de recherche et d'action sur les maladies héréditaires

SLSJ : Saguenay-Lac-St-Jean

Remerciements

Merci...

À mes amis violoneux, Jean Desgagné, Paul-Henri Gagnon, Robert Gendron et Philippe Gagnon, qui m'ont généreusement accueillie tout au long de mes recherches

À ma famille, Fiachra, Olivia et Joseph O'Regan, pour leur amour et leur soutien

À mon père, Jean-Bernard Lavoie, qui m'a fait grandir au son de son harmonica

À ma mère, feu Denise Dallaire, qui m'a toujours encouragée à poursuivre mes rêves

À mes deux grand-mères, feu Bibiane Bilodeau et feu Simone Larouche, qui m'ont transmis leur amour pour la musique traditionnelle

À Michel Faubert, qui m'a jadis rappelé l'importance de côtoyer mes aînés violoneux

À Jean Duval pour la relecture de mon mémoire, à David Brunelle pour la lecture de mon recensement

Au Fonds de recherche du Québec - Société et culture (FRQSC), qui m'a accordé une bourse de maîtrise entre 2017 et 2019, grâce à laquelle j'ai pu me consacrer à la recherche sur les violoneux de ma région natale et à rédiger ce mémoire.

Avant-propos

Ce mémoire est le témoignage de mon cheminement en tant que violoneuse d'Alma. Après avoir foulé de nombreuses contrées au son de mon violon, la route m'a curieusement reconduite vers ma région natale, le Saguenay-Lac-St-Jean. C'est par la rencontre de l'autre, et en particulier suite à mon retour au pays après plusieurs années vécues en Irlande, que je ressentis le besoin de m'enquérir plus profondément sur la musique de chez moi. Car mon apprentissage du violon traditionnel, bien que façonné par l'écoute d'enregistrements de violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean et par des rencontres occasionnelles avec des violoneux de ma région, ne me semblait pas suffisamment empreint de la musique de chez moi. Dans quelle mesure pouvais-je affirmer que j'appartenais musicalement au Saguenay-Lac-St-Jean? C'est en y remédiant, alors que je m'étais donnée comme mission de rendre visite aussi souvent que possible à mes amis violoneux du Saguenay et du Lac-St-Jean, que j'ai constaté l'urgence : parmi les quelques violoneux encore actifs dans la région se trouvaient quatre joueurs de violon héritiers d'un patrimoine familial qu'ils étaient les derniers à posséder. Jean Desgagné, Philippe Gagnon, Paul-Henri Gagnon et Robert Gendron, quatre violoneux âgés de plus de 75 ans, possédaient un patrimoine musical qui se transmettait dans leur famille depuis au minimum trois générations, et qui risquait de s'arrêter avec eux. Ainsi ma quête personnelle vers la redécouverte des violoneux de ma région se concrétisa-t-elle, avant longtemps, en une recherche scientifique sur les violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean : une recherche sur quatre violoneux, ces derniers de leur lignée.

Introduction

Présentation du sujet

Notre démarche sur le territoire du Saguenay-Lac-St-Jean d'aujourd'hui nous a conduite à diviser les violoneux de la région en deux groupes, selon le type de formation principal privilégié : un premier groupe, constitué de violoneux âgés de 75 ans et plus ayant appris essentiellement par transmission orale auprès de violoneux de la région, notamment auprès d'un membre de la famille; un deuxième groupe, constitué en majorité de violoneux plus jeunes ayant appris principalement à partir d'enregistrements. En effet, au cours de notre recherche, nous avons regrettamment constaté que le mode d'apprentissage des jeunes générations de violoneux au Saguenay-Lac-St-Jean se distinguait de celui de leurs aînés violoneux : l'apprentissage de façon directe, et en particulier, la transmission directe du style et du répertoire entre violoneux de différentes générations, ne semble plus être le mode d'apprentissage dominant.

Or, le déclin de la transmission orale au profit de l'écoute d'enregistrements observé dans la région constitue certainement une menace pour son patrimoine vivant. Sans transmission directe, le répertoire et le style des violoneux sont vraisemblablement au risque de s'appauvrir, si ce n'est que de subir de radicaux changements. Nous proposons, pour ces raisons, de décrire le style et le répertoire des violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean ayant essentiellement appris par transmission orale. Mentionnons que par la notion de « style », nous entendons les techniques de jeu, ou en d'autres termes, la réalisation du répertoire. Aussi notre mission s'inscrit-elle non seulement dans une visée de conservation, mais également dans la sensibilisation des amateurs et des professionnels du milieu aux enjeux contemporains de l'apprentissage de la musique traditionnelle au Québec. Par ailleurs, pour des soucis de concision, les violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean ayant appris essentiellement par

transmission orale seront désormais simplement dénommés les « violoneux du SLSJ ».

État des lieux

La littérature sur la musique traditionnelle du Québec en général, tant au niveau du répertoire, du style, que de l'histoire, de même que celle sur le violon traditionnel en particulier, est tout le contraire de foisonnante. Non seulement les écrits sont-ils rares, mais ils sont aussi relativement récents. Selon plusieurs auteurs contemporains, l'intérêt tardif pour l'écriture au sujet de la musique traditionnelle au Québec s'expliquerait en partie à cause de son association à la danse traditionnelle, qui était désapprouvée par l'Église catholique (Duval, 2012, p.39; Voyer et Tremblay, 2001; Joyal, 1989, p.3; Ornstein, 1982, p.4).

Par ailleurs, c'est le chant traditionnel qui le premier, attira l'attention des chercheurs : en 1865, Ernest Gagnon publiait le premier recueil de chansons traditionnelles du Québec, intitulé « Chansons populaires du Canada ». Dans la première partie du XXe siècle, l'intérêt pour la chanson traditionnelle alla grandissant. Notamment, des collectes d'envergure furent entreprises sur le terrain par Marius Barbeau et Édouard-Zotique Massicotte¹. Alors que la musique traditionnelle ne fut jamais l'objet de collectes aussi systématiques que le chant (Ornstein, 1982, p.3), elle parvint tout de même à s'attirer les regards par l'entremise de cette dernière. Aussi devrait-on l'une des plus vieilles publications connue de transcriptions de pièces traditionnelles québécoises à Marius Barbeau (Duval, 2012, p.48), avec *Veillées du bon vieux temps* (1920), et les premières mélodies traditionnelles écrites du répertoire québécois aux revues « Le passe-temps » (1895-1849) et « La lyre » (1922-1931), qui ne publiaient la plupart du temps que des chansons traditionnelles².

¹ La collection de Barbeau et de Massicotte compte environ sept mille textes et plus de cinq mille mélodies, cf. Gabriel Labbé, 1977, p.23.

² Cependant, un manuscrit de contredanses intitulé *Livre de contredanses avec les figures* datant probablement de l'après Conquête a fait partie des possessions de Pierre-René Boucher de la

Bien qu'aucune étude approfondie n'ait encore été consacrée au répertoire traditionnel québécois dans son ensemble, il existe malgré tout, à ce jour, quelques dizaines de collections de pièces traditionnelles québécoises (Duval, 2012, p.69) regroupant tantôt le répertoire d'un seul musicien, tantôt celui de plusieurs en un même ouvrage. Ainsi, les premiers recueils parus furent consacrés aux répertoires de violoneux en particulier, notamment *Le répertoire du violoneux* de J.A. Boucher en 1933, et le recueil d'airs traditionnels et de compositions d'Argenteuil Adrien Avon en 1945 (Duval, 2012, p.49). Plus récemment, certains auteurs ont regroupé en un seul recueil les répertoires de différents musiciens, à la manière du fameux *Danse ce soir!* (Hart et Sandell, 2001); d'autres encore on regroupé certains types de pièces, comme l'ont fait Liette Remon et Guy Bouchard avec leur recueil *Airs tordus* (Remon et Bouchard, 2011). Enfin, les travaux plus récents de l'ethnomusicologue Jean Duval ont visé à couvrir de façon plus exhaustive les répertoires de vedettes du violon traditionnel, notamment celui de Joseph Allard et d'Isidore Soucy³.

En outre, le répertoire fut à l'occasion l'objet d'analyse : parfois en accompagnement de recueils publiés (Hart et Sandell, 2001; Remon et Bouchard, 2011; Hogan, 2001), d'autres fois de façon plus approfondie par les chercheurs dans la discipline. En effet, les chercheurs se sont penchés alternativement sur l'étude du processus compositionnel (Duval, 2008; Joyal, 1980), le répertoire des pièces croches (Duval, 2012), les formes musicales

Bruère, né à Boucherville en 1740. Le manuscrit renferme 61 contredanses pour lesquelles les quatre premières mesures des mélodies sont notées. Ceci nous laisse penser qu'il s'agissait d'un aide-mémoire musical, c'est-à-dire que les musiciens connaissaient déjà les airs. Bien que les pièces musicales soient incomplètes, il s'agirait peut-être de la plus ancienne trace de musique traditionnelle écrite au Québec. En outre, alors qu'une bonne partie des danses et mélodies ait été retrouvée dans les recueils de danse publiés en France à la même époque, la pièce « L'Iroquoise » n'aurait jusqu'à maintenant aucun équivalent ailleurs. Aussi Gallat-Morin et Pinson suggèrent-ils qu'il s'agirait peut-être là d'une des premières pièces composées sur le sol québécois (Gallat-Morin et Pinson, 2003, p.346).

³ Édition personnelle de Jean Duval (Duval, Jean, *La musique d'Isidore Soucy; 370 pièces avec commentaires et biographie*, Copyright Jean Duval, 2017 et *La musique de Joseph Allard (1873-1946)*. 2015.

(Duval, 2012; Joyal, 1999; Bégin, 1981) et l'historique du répertoire (Duval, 2012; Voyer et Termbly, 2001; Joyal, 1994; Ornstein, 1982; Barbeau, 1920).

Néanmoins, les recherches sur le style dans l'interprétation de la musique traditionnelle québécoise sont encore plus maigres que celles qui touchent le répertoire. Pour le violon plus spécifiquement, la plus ancienne référence au style rencontrée lors de nos recherches provient d'un article du violoneux J.E. Prince, paru en 1908 dans le *Bulletin du parler français au Canada*⁴ : le jeu du « célèbre » violoneux Hyppolite Lasonde y est décrit comme étant « velouté, naïvement tendre et rêveur » grâce à un « tour d'archet souple et léger » et à un « doigté singulièrement précis [qui] visait largement les doubles ». De même, parlant des violons d'autrefois, il rapporta que les « premiers violons de village » fabriqués par « nos anciens menuisiers » avaient un chevalet « à peine arrondi » afin de « permettre au musicien de gratter plus aisément deux ou trois cordes à la fois et faire de la polyphonie ». Enfin, une décennie plus tard, Marius Barbeau écrivait que « le coup d'archet est sec et léger » chez les violoneux québécois, qui excellent pour cette raison dans les « mélodies rythmées où les notes se succèdent vivement » (1920, p.92).

Outre ces brèves références au style des violoneux québécois, il fallut attendre jusqu'à la fin des années 1970, et plus généralement les années 1980, pour que soient publiées les premières analyses du style au sens où nous l'entendons. D'une part, c'est sous le signe de l'altérité que Zenger proposa une description générale de style commun aux violoneux Canadiens-Français. En effet, selon ce chercheur, le jeu des Canadiens-Français se différencierait de celui des autres⁵ violoneux du continent nord-américain par un coup d'archet vif, détaché et rebondissant (Zenger, 1980, p.34 et p.42), par un emploi de peu de liaisons et d'ornementation mélodiques et rythmiques (p.34), de même que par un usage

⁴ J.E. Prince, « Les violons d'autrefois », dans *Bulletin du parler français au Canada*, vol. 4, no.9, 1908, p.330-337.

⁵ Zenger suggère qu'il y aurait sept principaux styles de violon en Amérique du Nord : les styles « Cajun », « French-Canadian », « Irish », « New-England », « Scottish-Canadian », « Southeastern Mountain » et « Texas ».

léger de la variation (p.62). D'autre part, dans les mêmes années, deux chercheuses se penchèrent plus spécifiquement sur des violoneux québécois : Lisa Ornstein publia un mémoire sur le violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean Louis « Pitou » Boudreault en 1980, et Carmel Bégin publia une thèse sur le célèbre Jean Carignan en 1978. Les deux chercheuses proposèrent à la fois une approche historique et analytique, desquelles résultèrent des descriptions sommaires au niveau du style.

Plus récemment, quelques auteurs ont abordé la question du style chez les violoneux québécois dans leur ensemble. Quelques discussions sur le sujet furent publiées en guise d'introduction aux recueils de pièces traditionnelles québécoises par Hart et Sandell en 2001, et par Remon et Bouchard en 2011. Également, l'ethnomusicologue Jean Duval discuta de la « dichotomie rustique-lyrique » (Duval, 2012, p.118-120), introduite par l'accordéoniste et folkloriste Philippe Bruneau : les violoneux québécois se seraient divisés, à l'époque, en deux groupes selon leur style de jeu. Le style rustique se serait distingué du style lyrique par l'emploi du tapage des pieds et par l'absence du vibrato, de même que par l'emploi plus fréquent de doubles-cordes, mais moins fréquent de pauses et de notes tenues. Cependant, les deux styles auraient eu comme unique point commun l'emploi de notes détachées, c'est-à-dire un jeu quasiment dénudé de liaison. Or, selon Jean Duval, cette dichotomie refléterait de moins en moins le jeu des violoneux du Québec d'aujourd'hui : « le son de violon traditionnel contemporain au Québec est toutefois de moins en moins *sautillant*, plus lié, avec plus d'emphase sur le contre-temps ». En effet, des changements au niveau du style chez le violoneux québécois dans les dernières décennies ont été observés par plusieurs auteurs et professionnels dans le milieu, notamment par Michel Faubert, pour qui les violoneux du type « scieurs de violon » se raréfieraient (Duval, p.119) et Jean-Pierre Joyal, qui observait déjà, au début des années 1980, que les styles régionaux du Québec avaient « tendance à disparaître étant rongés par l'influence du disque et des médias d'information » (Joyal, 1980, p.49).

Pour résumer, à ce jour, encore aucune recherche scientifique approfondie n'aura permis de déterminer quelque élément stylistique commun aux violoneux du Québec d'hier ou d'aujourd'hui.

Problématique et hypothèse

Le Saguenay-Lac-St-Jean est communément reconnu au Québec comme une région distincte sur le plan culturel. Vraisemblablement, pour le Québécois d'une autre région, c'est sur une base linguistique que cette originalité se fait la plus palpable. Ainsi les gens qui viennent « du Lac » ou « du Saguenay » sont-ils rapidement reconnaissables en raison de leur accent « unique ». Si l'accent suffit d'emblée à rattacher un locuteur du Saguenay-Lac-St-Jean (désormais SLSJ) à sa région d'origine, le lexique de ce dernier permet en revanche de confirmer cette association. En effet, à l'instar des locutions « là là là » et « à cause », qui incarnent incontestable le parler de la région, de nombreux mots et expressions sont spontanément associés au SLSJ. Certains mots y prennent même un sens différent, comme le démontre le cas de la fameuse « tourtière » traditionnelle, qui peut alternativement être appelée, pour le reste du Québec, la « tourtière du Lac-St-Jean », la « tourtière du Saguenay » ou la « tourtière du Saguenay-Lac-St-Jean ».⁶

En outre, les représentations collectives que les gens de l'extérieur se font des gens du SLSJ ne se limitent pas à la langue, et sont également admises parmi la population à l'intérieur de la région. En effet, comme le souligne Verdon (1973, p.16) dans son *Anthropologie de la colonisation au Québec* :

« La distance, doublée d'une mauvaise organisation des voies ferroviaires, a vite résulté en un isolement qui a donné au pays un caractère homogène et une certaine identité régionale. *Les gars du Lac*, se plaisaient-ils à se surnommer, se reconnaissent à leur accent et

⁶ Pour la plupart des gens du Québec, la « tourtière » est un pâté de porc haché sans pomme de terres, ce que les gens du SLSJ appellent plutôt « pâté à la viande ».

à une certaine façon de gesticuler. Ils se définissent régionalement par opposition au reste du Québec. »

Aussi n'est-il pas surprenant de constater, étant donné la croyance collective d'une région « très homogène sur le plan culturel » « par rapport à l'ensemble du Québec ou du Canada » (Bouchard et De Braekeleer, 1992, p.65), que le Saguenay-Lac-St-Jean ne soit la seule et unique région du Canada à s'être dotée d'un drapeau régional : le drapeau du SLSJ est couramment en usage depuis 1938. En résumé, selon l'imaginaire collectif des Québécois, les gens du SLSJ feraient preuve de traits culturels homogènes et spécifiques à leur région.

Or, les résultats des recherches scientifiques sur les régions du Québec et sur le Saguenay-Lac-St-Jean particulièrement semblent appuyer cette croyance collective quant à l'existence d'une culture qui présenterait une certaine uniformité, voire quelques éléments spécifiques. En effet, les études au sein de diverses disciplines, notamment en linguistique lexicale et phonétique (Bergeron, 2017; Dolbec et Ouellon, 1999; Bouchard, 1992; Lavoie, Bergeron et Côté, 1985; Lavoie, 1984; Tremblay, 1951; Laliberté, 1943), en génétique (Vézina, 2004; Bouchard et De Braekeleer, 1992), et en patrimoine culinaire (Lemasson, 2011; Centre de recherches technologiques de l'Industrie du tourisme et d'hôtellerie du Québec, 1985), appuieraient la thèse de l'uniformité au Saguenay-Lac-St-Jean, voire même la présence de certaines spécificités culturelles, bien que les limites géographiques de ces spécificités soient, le plus souvent, difficiles à déterminer avec précision. Ainsi, l'imaginaire collectif, de même que les découvertes scientifiques dans divers champs d'études, convergent généralement vers la présence d'une uniformité culturelle relative au SLSJ.

Sur la base de ces prémisses, nous sommes disposés à admettre la présence de certaines convergences au niveau du répertoire et du style chez les violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean. Ainsi, notre recherche vise à découvrir les éléments du répertoire et du style que partagent les violoneux du SLSJ, et à en évaluer leur importance. Nous cherchons à définir le répertoire et le style

commun aux violoneux du SLSJ en répondant aux questions suivantes : quels sont les pièces de musique et les techniques de jeu que partagent les violoneux du SLSJ et qu'elle en est leur importance?

À l'exemple de Zenger, qui dénombre 7 styles de violon en Amérique – parmi lesquels se trouve le style Canadien-Français (voir p.4) – nous considérons le style comme une combinaison de techniques de jeu, ce que Zenger appelle *performance techniques* (Zenger, 1980, p.42-62).⁷

En outre, notre recherche se limite à démontrer les points communs au niveau du répertoire et du style des violoneux du SLSJ : l'hypothèse d'un style spécifique au SLSJ, bien que plausible, n'en est aucunement l'objet. En effet, une telle hypothèse nécessiterait le développement d'études comparatives entre diverses régions du Québec, ce qui dépasse amplement l'étendue de nos recherches. Conséquemment, les éléments de styles communs relevés chez les violoneux du SLSJ dans le cadre de notre étude ne peuvent en aucun cas être considérés comme uniques à la région.

Corpus de recherche

Afin de démontrer notre hypothèse selon laquelle les violoneux du SLSJ auraient un répertoire et des techniques de jeu communs, nous nous appuyerons essentiellement sur trois sources d'informations distinctes :

1. Les enregistrements audio et vidéo, et plus spécifiquement nos enregistrements personnels obtenus lors d'événements folkloriques publics et de rencontres de violoneux dans leurs maisons privées entre 2016 et 2019;
2. Le discours sur la musique, c'est-à-dire les propos des quatre violoneux étudiés, tous interrogés entre 2016 et 2019;

⁷ Notamment, chez Zenger, les *performance techniques* touchent la qualité du son, l'usage de l'archet, les doubles-cordes, les ornements et la variation (Zenger, 1980, p.42-62).

3. La littérature sur le sujet, des thèses, des mémoires, des monographies, des recueils de pièces traditionnelles, etc.

Méthodologie

Brièvement, notre méthodologie se déroulera de la façon suivante : classification du répertoire; transcription d'une partie sélectionnée du répertoire; analyse quantitative et qualitative des techniques de jeu spécifiques et communes à quatre violoneux; synthèse des éléments de variation communs aux violoneux.

En premier lieu, nous procéderons à la classification du répertoire de quatre violoneux du SLSJ d'après des typologies inspirées par Jean Duval (Duval, p.98, 2012) et Ornstein (Ornstein, 1985, p.265). De ces quatre répertoires, nous sélectionnerons seulement seize pièces à transcrire, c'est-à-dire quatre pièces par violoneux, selon deux méthodes : la transcription descriptive de 16 pièces, qui révélera l'interprétation détaillée de chaque violoneux, et la transcription paradigmatique de 8 pièces parmi les 16 pièces préalablement transcrites.

L'analyse du style se fera en deux temps : nous déterminerons d'abord les techniques de jeu spécifiques à chaque violoneux, sur lesquelles nous nous baserons pour déterminer, par la suite, les techniques de jeu communes aux quatre violoneux. Concrètement, ceux-ci pourront faire partie des catégories suivantes : ornementation, variation, coups d'archets (jeu lié, jeu détaché), articulation (staccati, longueur des coups d'archet, rapidité des coups d'archet) et rythmique. Les éléments touchant l'ornementation seront mesurés statistiquement, c'est-à-dire que leur fréquence d'apparition sera calculée, puis convertie en pourcentage, alors que les éléments touchant la variation, les coups d'archet, l'articulation et la rythmique seront analysés qualitativement. Au terme de cette étape, nous serons en mesure de répondre à la question suivante : quels sont les éléments de style communs à quatre violoneux du SLSJ?

Parallèlement, l'importance de la variation dans le style des violoneux du SLSJ sera évaluée, et les principes de variation seront élaborés.

Résumé des chapitres

Dans le chapitre 1, nous traiterons d'abord des différentes populations ayant foulé le territoire du SLSJ depuis les premiers échanges entre les Amérindiens et les Blancs, de la traite des fourrures à la colonisation, jusqu'à l'industrialisation, ce qui nous permettra d'émettre quelques hypothèses sur les fondements de la musique traditionnelle au SLSJ. Nous proposerons ensuite un survol de la littérature décrivant les habitants actuels de la région du SLSJ au niveau culturel. Le peuple de cette région, dont la génétique homogène provient majoritairement de la région de Charlevoix, aurait conservé, mais aussi développé une certaine uniformité culturelle au niveau de la linguistique, du patrimoine culinaire, et possiblement, de la musique, par rapport aux habitants des autres régions du Québec. Cette uniformité, qui comprend certains éléments spécifiques au niveau culturel, aurait été causée notamment par des facteurs d'isolement géographique comme l'enclavement du Graben du Saguenay et le développement tardif du réseau de communications.

Dans le chapitre 2, nous discuterons des violoneux du SLSJ. En première partie, nous présenterons un recensement non exhaustif d'une centaine de violoneux qui sont natifs du SLSJ ou qui ont résidé sur le territoire depuis la colonisation – le recensement se trouve à l'annexe 2. En deuxième partie, nous proposerons un portrait général des quatre violoneux sélectionnés dans le cadre de cette recherche : les violoneux Jean Desgagné, Philippe Gagnon, Paul-Henri Gagnon et Robert Gendron.

Le chapitre 3 sera consacré à l'étude du répertoire de nos violoneux du SLSJ. D'abord, nous présenterons notre propre typologie selon les formes musicales, que nous avons divisées au nombre de quatre : le *reel*, le 6/8, le *fox trot* et la

valse. Nous présenterons ensuite une deuxième classification du répertoire selon les sources d'apprentissage des violoneux. Par la suite, nous présenterons les résultats d'analyses quantitatives des répertoires de nos violoneux au niveau des formes musicales, des tonalités et de l'asymétrie du répertoire. Enfin, nous traiterons des pièces de répertoire communes chez les quatre violoneux du SLSJ.

Au chapitre 4, nous nous pencherons sur la question du style chez les violoneux du SLSJ étudiés. Nous proposerons d'abord un survol des écrits ayant traité des éléments de style caractéristiques des violoneux québécois. Par la suite, nous nous concentrerons plus spécifiquement sur les techniques de jeu des violoneux étudiés. Plus précisément, nous présenterons nos analyses quantitatives au niveau de l'ornementation et nos analyses qualitatives au sujet des liaisons, des notes détachées, de la rythmique et de la variation. Finalement, nous discuterons de l'importance de l'individualité dans le jeu des violoneux du SLSJ.

Chapitre 1

Une culture qui se forge dans l'enclave d'un bouclier

1.1 Le Graben du Saguenay et son peuplement

1.1.1 Une topographie qui contribue à l'isolement des communautés

Le territoire que couvre aujourd'hui la région du SLSJ est façonné par une topographie pour le moins particulière. En effet, la partie du territoire qui abrita, depuis des temps immémoriaux, l'essentiel des populations, est une enclave du Bouclier canadien appelée le Graben du Saguenay⁸. D'une largeur de seulement 50 km, le Graben du Saguenay s'étend d'est en ouest sur une distance de 250 km, et fut constitué par l'effondrement d'une partie du Bouclier canadien le long de deux failles qui sont situées au nord et au sud du territoire⁹ (voir la formation du Graben, figure 1). En son sein, le Graben du Saguenay recueille les eaux d'un immense bassin hydrographique : d'une superficie de 85 000 km², le bassin hydrographique du SLSJ est le deuxième sous-bassin du fleuve Saint-Laurent en importance après celui la rivière Outaouais, et le quatrième bassin hydrographique en importance au Québec¹⁰. Enfin, au nord et au sud, cette enclave naturelle est géographiquement délimitée par deux chaînes de montagnes : les monts Valin au nord, et les Laurentides au sud.

⁸ Ministère des Ressources naturelles et de la Faune, « Portrait territorial : Saguenay-Lac-Saint-Jean », Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2006, p.5.

⁹ Graben du Saguenay, *Musée virtuel du Canada*, http://www.virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/fjord/francais/g_graben_saguenay.html, consulté le 13 février 2018.

¹⁰ Girard, Camil et Normand Perron, *Histoire du Saguenay-Lac-St-Jean*, Institut Québécois de recherche sur la culture, 1995, p.25.

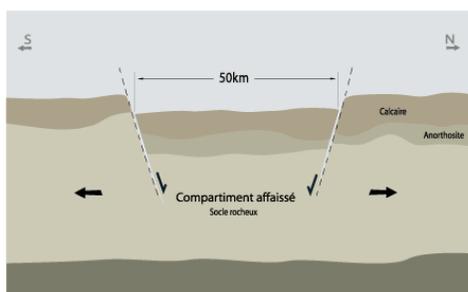


Figure 1. La formation du Graben du Saguenay (source : Musée virtuel du Canada)

Si le Graben du Saguenay, de par les basses terres qui le constituent, de par les montagnes qui l'entourent, et de par le réseau hydrographique qu'il fait naître, constitue une enclave naturellement propice au développement de l'être humain, il occasionnera nécessairement, en revanche, un isolement pour les populations qui s'y installeront. Or, comme le souligne Spielman, les aspects géographiques d'une communauté, notamment l'isolement géographique, sont des facteurs que l'on ne saurait négliger dans l'étude d'une tradition musicale :

*« Geographic aspects of a community, a region, or an area might prove important for understanding the way in which a musical tradition developed or is sustained. The physical remoteness of an area or its contiguity with another area helps determine the vulnerability of the tradition to outside influences as well as the types of influences that impinge on the tradition. »*¹¹

Ainsi, à l'image de la ouananiche, ce petit saumon emblématique du Saguenay-Lac-St-Jean qui a su s'adapter aux eaux douces du Graben du Saguenay dans lesquelles il était cantonné, l'être humain s'établissant au SLSJ aura vraisemblablement emporté quelque élément culturel avec lui, et même développé de nouveaux traits culturels, en cette terre géographiquement isolée. Cette hypothèse soulève deux questions au niveau de la musique de la région : d'une part, d'où proviennent les gens qui habitent aujourd'hui le territoire du SLSJ? ; d'autre part, qu'elles ont pu être les influences musicales des habitants

¹¹ Spielman, *Traditional North American Fiddling : a Methodology for the historical and Comparative Analytical Style Study of Instrumental Musical Traditions*, thèse de doctorat, The University of Wisconsin, 1975, p.126.

du SLSJ, une fois cantonnés sur ces terres isolées que constitue le Graben du Saguenay?

1.1.2 Populations dans le Graben du Saguenay : des Amérindiens aux premiers colons Français

1.1.2.1 La route des fourrures : une route navigable

Les premiers humains à fouler le territoire du SLSJ sont des Amérindiens, vraisemblablement de famille algonkienne, dont la présence est attestée dès 3500 ans avant Jésus-Christ (Girard et Perron, 1995, p.69). Aussi, au XVIe, lorsqu'ont lieu les premiers échanges entre les Blancs et les Amérindiens, ce sont plus particulièrement les Kakouchaks¹², de famille algonkienne, qui vivent sur le territoire (Pouyez et Lavoie, 1983, p.65).

Or, la grande route qu'empruntent naturellement les Kakouchaks de la région, que l'on nomme la « route des fourrures » (Girard et Perron, 1995), ou la « route du fer » pour les Amérindiens (St-Hilaire, 1996, p.86; Pouyez et Lavoie, 1983, p.76;), traverse d'est en ouest le coeur du Graben du Saguenay : il s'agit d'une route navigable qui, moyennant de nombreux portages, permet de se déplacer entre Tadoussac et la Baie James en une vingtaine de jours (Girard et Perron 1995)¹³. Aussi, jusqu'au milieu du XVIIe siècle, les Amérindiens interdisent-ils aux Blancs l'accès au territoire, étant jusqu'alors les seuls à emprunter cette route des eaux. C'est ce qu'on appelle la chasse gardée de Tadoussac¹⁴ (Pouyez et Lavoie, 1983, p.68). En effet, ce sont les Kakouchaks qui, dans les débuts de la traite des fourrures, vers 1550, exploitent le territoire que couvre

¹² Lors de la traite des fourrures, les amérindiens « Kakouchaks », qui signifie Porc-Épic en français, sont appelés « Montagnais » par les Blancs. Les Kakouchaks seraient disparus de la région du SLSJ vers la fin du XVIIIème siècle, étant alors remplacés par d'autres Amérindiens que les Français auraient également appelés « Montagnais » (Pouyez et Lavoie, 1983, p. 92).

¹³ Cette route permet même d'atteindre le fleuve St-Laurent et le lac Huron à partir du lac Nicabau, où se trouve la ligne de partage des eaux (Pouyez et Lavoie, 1983, p.76).

¹⁴ Les auteurs Pouyez et Lavoie date le début de la chasse gardée à 1550, années qui atteste de la première présence Européenne à Tadoussac, et se termine en 1652, année de l'annexion par les Français du territoire des Kakouchaks à la Nouvelles-France, (1983, p.68).

aujourd'hui le SLSJ, jouant ainsi le rôle de pourvoyeurs de fourrures auprès des Blancs installés à Tadoussac. À l'intérieur des terres, les Kakouchaks font des échanges avec les nations alliées dans les lieux de foires, à certains endroits stratégiques le long de la route des fourrures, notamment près de l'actuelle ville d'Alma et au lac Nicabau (Girard et Perron, 1995, p.64-65; Pouyez et Lavoie, 1983, p.79). De retour à Tadoussac, ils échangent leur marchandise avec les Blancs. C'est par ailleurs durant cette période de chasse gardée montagnaise qu'une première référence à la musique est attestée, plus précisément lors des grandes foires à Tadoussac : l'ouverture et la fermeture de la traite aurait été festoyées par des « chants, danses, festin offert par les Français » (Pouyez et Lavoie, 1983, p.79).¹⁵

1.1.2.2 Le poste de traite : l'homme Blanc pénètre à l'intérieur des terres

En l'année 1647, le missionnaire Jean Dequen devient le premier Blanc à pénétrer la chasse gardée montagnaise (Girard et Perron, 1995, p.109; Pouyez et Lavoie, p.83; Bouchard, p.75), précédant de quelques décennies les premiers employés aux postes de traite français. En effet, après l'expédition de Dequen, les « Kakouchaks et [les] Français auraient conclu une entente selon laquelle ces derniers pouvaient occuper certaines terres en échange de farine » afin de contrer la famine qui sévissait chez ces Amérindiens.¹⁶ C'est ainsi qu'en l'année 1652, le territoire de la chasse gardée des Kakouchaks¹⁷ est annexé à celui de la Nouvelle-France (Pouyez et Lavoie, 1983, p.92). Aussi les Français ne tardent pas, devant la concurrence anglaise sur le territoire, à ouvrir des postes de traite le long de la route des fourrures pour marchander sur place les précieuses

¹⁵ L'expression québécoise « payer la traite » nous viendrait d'ailleurs de la fin des échanges, lorsque le marchand « payait la traite » aux amérindiens (*Hommage à nos bâtisseurs*, 1997, p.53).

¹⁶ *Hommage à nos bâtisseurs*, 1997, p.47.

¹⁷ Les Kakouchaks sont aujourd'hui disparus du Saguenay-Lac-St-Jean. La population aurait possiblement été décimée par la petite vérole et la faim, (Pouyez et Lavoie, 1983, p.92) mais également suite aux guerres avec les Iroquois (Bouchard, p.105). Par ailleurs, des études linguistiques ont démontré que la langue parlée au Saguenay par les Kakouchaks se retrouverait aujourd'hui chez les Amérindiens de Haute-Mauricie, ce qui suggère que des Kakouchaks auraient possiblement migré vers la fin du XVII^e siècle (Pouyez et Lavoie, 1983, p.92).

fourrures (R. Bouchard, 1989, p.90), avançant ainsi de plus en plus à l'intérieur des terres : en 1676, un poste est fondé à Chicoutimi, et un autre à Métabetchouan (R. Bouchard, p.114, Pouyez et Lavoie, p.87); en 1679, un poste ouvre sur le lac Mistassini, et même jusqu'à Nemiscau, aux portes de la Baie d'Hudson (Girard et Perron, 1995, p. 90; Pouyez et Lavoie, 1983, p.87).

Or, de 1652 à 1842, c'est-à-dire pendant près de 200 ans, le poste de traite est le seul lieu d'établissement permis sur le territoire du SLSJ. En effet, la région, réservée au commerce des fourrures, est interdite à la colonisation. Aussi la population blanche qui vit sur le territoire pendant le monopole du commerce des fourrures se compose-t-elle uniquement de missionnaires et d'employés aux postes de traites, c'est-à-dire presque exclusivement d'hommes (Girard et Perron, 1995, p. 108).

Si nous n'avons pas repéré d'écrits nous permettant d'attester de la présence de musique sur le territoire pendant cette longue période de la traite des fourrures, il semble admissible, en revanche, d'avancer que la musique, qui était déjà présente lors des foires de Tadoussac dans les années de la chasse gardée montagnaise, ait voyagé avec les employés français au fur et à mesure qu'ils introduisaient les postes de traite. Par ailleurs, les Français ne furent pas les seuls à convoiter les richesses du territoire du SLSJ : les Anglais et les Écossais exploitèrent aussi, alternativement, le territoire durant cette période. Notamment, la Compagnie de la Baie d'Hudson, une compagnie anglaise inaugurée en 1670 qui embauchait la majorité de ses employés dans les îles Orcades, (Wilkins, 2013, p.63), en Écosse, aurait pu avoir un impact musical au SLSJ : dès 1673, la Compagnie introduisait l'instrument à corde frottée à la Baie d'Hudson (Wilkins, 2013, p.63). Le violon fut même adopté par les Amérindiens dans cette extrémité ouest de la route des fourrures, et cet héritage musical est présent aujourd'hui chez les Cris de la Baie James, qui possèdent encore un style et un répertoire de violon qui leur serait spécifique (Whidden, 2007, p.40; Wilkins, 2013, p.58).

Serait-ce possible que les Écossais de la Baie d'Hudson aient influencé, directement ou indirectement par l'intermédiaire des Cris¹⁸, le style et le répertoire du SLSJ? Certes, les Cris font partie, comme les Montagnais, de la grande famille algonquine; ils parlent le dialecte d'une même langue¹⁹, et ils ont fréquenté vraisemblablement la même route des fourrures que les Montagnais. D'ailleurs, le village de Pointe-Bleue²⁰ ne comprend-il pas aujourd'hui « des descendants de groupes assez diversifiés comme les Montagnais, les Abénakis, les Cris, les Hurons » (Bouchard et De Braekeleer, 1992, p. 127)? Autre hypothèse : les Kakouchacs auraient-ils pu eux-mêmes échanger du matériel musical lorsqu'ils se rendaient « chez les commerçants anglophones pour acquérir des fusils à prix inférieurs », ou pour des couvertures de laine fabriquées par la Compagnie de la Baie d'Hudson qu'ils préféraient à celles des Français?²¹ Enfin, les Français attirés aux postes de traite, qui se rendaient jusqu'à la Baie d'Hudson, auraient-ils succombé aux pouvoirs transcendants de la musique, et fraternisé avec les Écossais le temps d'une mélodie? D'autant plus qu'à l'arrivée des premiers colons dans la région, il y avait déjà « quelques employés de la Compagnie de la Baie d'Hudson » sur le territoire (St-Hilaire, 1996, p.86)?²² Si les sources écrites au niveau de la musique ne nous permettent pas, à ce jour, de reconstituer l'histoire musicale de la région durant la période pré-colonisation, elles nous permettent tout de même d'entrevoir la complexité des échanges qui ont pu y avoir lieu.

¹⁸ Nous avons d'ailleurs observé certaines similitudes au niveau du style entre un violoneux de la Baie James et un violoneux du SLSJ : le jeu du violoneux James Cheechoo, accompagné au tambour de Daisy Cheechoo, tous deux filmés dernièrement par l'ethnomusicologue Frances Wilkins, nous rappelle celui du violoneux Louis Pitou Boudreault, du SLSJ.

¹⁹ Les Montagnais parlaient une langue commune qui se rapprochait de celle des Cris du lac Athabaska, tel que mentionné dans *L'histoire du Saguenay : depuis l'origine jusqu'à 1870* publié par la Société d'Histoire du Saguenay en 1938, p.76.

²⁰ Réserve amérindienne du Lac-St-Jean créée en 1856.

²¹ *Hommage à nos bâtisseurs*, 1997, p.53.

²² Le poste de traite de Métabetchouan de la Compagnie resta même ouvert jusqu'en 1880 (St-Hilaire, 1996, p.87).

1.1.2.3 La colonisation du SLSJ (1842)

Dans les années 1820, alors que le commerce des fourrures monopolise toujours le territoire du SLSJ, la région de Charlevoix n'arrive plus à soutenir une population croissante. À cette époque, c'est la compagnie de la Baie d'Hudson qui loue le territoire du SLSJ afin d'en exploiter les ressources (Lavoie, Bergeron et Côté, 1985, p.18). Aussi, devant la surpopulation de Charlevoix et les demandes croissantes en bois, les autorités se voient contraintes d'ouvrir le territoire du SLSJ à la colonisation (Girard et Perron, 1995, p.111). Il faudra pourtant attendre jusqu'en 1842 pour que la région soit officiellement ouverte à la colonisation, non sans pression des habitants de Charlevoix :

« De 1829 à 1841, ils [les habitants de Charlevoix] feront parvenir périodiquement des pétitions au gouvernement qui attendait l'échéance du bail de la Compagnie de la Baie d'Hudson prévue pour l'année 1842 »²³.

Aussi, pendant une trentaine d'années, l'immigration vers le Saguenay se poursuivra, les colons s'établissant progressivement d'est en ouest, le long des basses-terres, suivant la route des fourrures (voir la distribution de la population en 1851, figure 3.1; en 1871, figure 3.; en 1891, figure 3.3; en 1921, figure 3.4).

²³ Lavoie, Thomas, Gaston Bergeron et Michelle Côté (éd.), « Tome 1 : Présentation », *Les parlers français de Charlevoix, du Saguenay, du Lac-Saint-Jean et de la Côte-Nord*, Les publications du Québec, 1985, p.18.

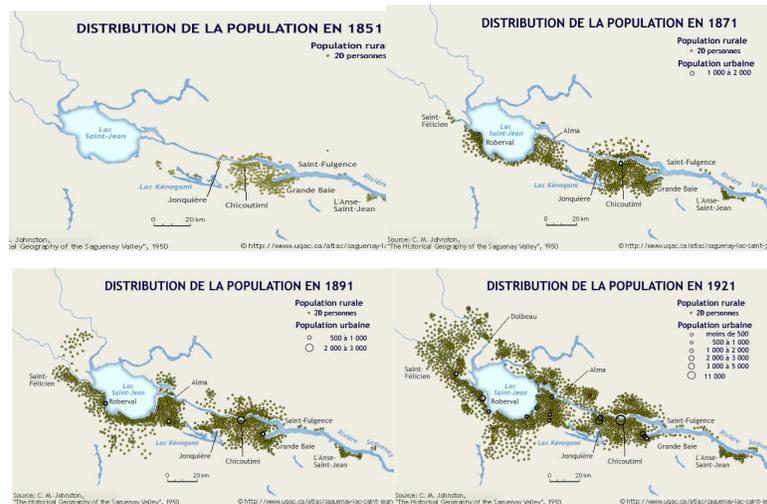


Figure 2. Distribution de la population du SLSJ (1851, 1871, 1891, 1921); (source : C.M. Johnston, "The Historical Geography of the Saguenay Valley", 1950.)

Alors que la croissance rapide de la population, entre 1842 et 1870, est le résultat de l'apport migratoire extérieur, en revanche, dès 1870, les taux de migration deviennent négatifs, et demeurent comme tel chaque année, ou presque, jusqu'à ce jour (Pouyez et Lavoie, p.253 et p.335; Gauvreau et Bourque, 1988, p. 172). Ainsi l'immigration provenant de l'extérieur de la région est-elle remplacée, après seulement trente ans, par une migration intra-régionale. En effet, la croissance de la population s'explique « avant tout par le maintien, jusque vers 1930, d'une fécondité très élevée » (Pouyez et Lavoie, p.304-305). La population du SLSJ, en terme de croissance, se suffit à elle-même; les colons du Saguenay et du Lac-St-Jean migrent à l'intérieur de la région, créant de nouvelles paroisses au fur et à mesure que les familles grandissent²⁴ :

« En 1870, la grande vague d'immigration vers le Saguenay est déjà passée et ce sont maintenant les gens en place dans ces régions

²⁴ Voir, en annexe, deux exemples typiques de généalogie d'une personne née au SLSJ dans les années 1980, tirée de ma propre généalogie. Ces deux exemples illustrent la migration de type familiale typique au SLSJ. En effet, les premiers immigrants sont arrivés au Saguenay durant la grande vague d'immigration de 1838-1870, principalement de Charlevoix, alors que leurs descendants ont par la suite migré de façon interne, s'enfonçant de plus en plus à l'intérieur des terres du Lac-St-Jean.

récentes qui iront s'établir dans les nouvelles paroisses » (Lavoie, Bergeron et Côté, 1985, p.24).

Ce modèle migratoire, qu'on dit de type familial, est caractéristique de cette grande vague d'immigration interrégionale en provenance de Charlevoix, et intra-régionale par la suite:

« Le peuplement du Saguenay reste, pour l'essentiel, l'oeuvre de colons et de familles qui viennent pour la plupart de la région de Charlevoix.[...] Le père arrive avec ses fils pour ouvrir des terres nouvelles. D'autres parents proches ou les voisins du même village suivent peu de temps après.[...] La présence, encore aujourd'hui, des Tremblay, des Gagnon, des Bouchard et des Simard dans la région témoigne d'un mouvement migratoire de type familial et communautaire qui lui a donné une certaine cohésion » (Girard et Perron, 1989, p.126).

Or, cette grande vague d'immigrants, ancêtres de la grande majorité de la population du SLSJ d'aujourd'hui, n'est pas sans implication pour comprendre la musique traditionnelle de la région. En effet, environ 80 % des immigrants qui arrivent au SLSJ entre 1838 et 1870 proviennent de la région de Charlevoix, les 20% restants proviennent principalement du Bas-Saint-Laurent, ainsi que de Québec et ses environs (Pouyez et Lavoie, p. 138). Devant une forte prédominance d'immigrants de Charlevoix, nous admettons que certains points communs, tant au niveau du style que du répertoire, entre les violoneux de la région du Charlevoix et ceux du SLSJ sont envisageables. Car la présence de violoneux au SLSJ est attestée dès l'arrivée des premiers colons : dès 1843, on retrouve à Chicoutimi les violoneux Charles Belleau et John Chaperon (Bélanger et Bouchard, vol. 2, p.1). À ce sujet, le chroniqueur historique Christian Tremblay a récemment retracé l'histoire d'un violon de la région du Lac-St-Jean, qu'il a surnommé « Le violon rouge du Lac-St-Jean ». Cet instrument aurait appartenu au violoneux Achille Moreau, né en 1840 à Baie-St-Paul, dans Charlevoix. Sa famille aurait déménagé au Saguenay au tout début de la colonisation, entre 1841 et 1844. Achille, originaire de Charlevoix, aurait été l'un des premiers violoneux du Lac-St-Jean : il fut de la première cohorte qui défricha le secteur de

Métabetchouan, s'installant plus tard à Roberval, pour ensuite faire partie des premiers colons de Mistassini.

En outre, du côté de Charlevoix, mentionnons également la présence d'une communauté écossaise dans cette région établie à Murray Bay depuis la Conquête de 1760 (Bourbeau, 2014, p.9). Admettant la présence de violoneux parmi les membres de cette communauté, il n'est pas impossible qu'il y ait eu influence au niveau du style et du répertoire. D'ailleurs, les patronymes Blackburn, McNicoll, Munger, Murray et Harvey, que l'on observe couramment au SLSJ, proviennent des descendants de ces d'immigrants Écossais qui s'établirent à Charlevoix (Bouchard et De Braekeleer, 1992, p.61-62-132).

1.1.2.4 L'industrialisation du SLSJ : présence de travailleurs irlandais et écossais

Si la première vague de peuplement du SLSJ provient en grande partie de la région de Charlevoix, en revanche, dans la première partie du XXe siècle, le développement des industries papetière, hydro-électrique et d'aluminium attire des travailleurs provenant de divers endroits. Ces nouveaux arrivants jouent « un rôle important dans l'accroissement et la diversité de la population régionale » (Tremblay, 1999, p.2).

Il est difficile, à nouveau, d'évaluer l'incidence de cette deuxième vague d'immigrants sur la musique au SLSJ. Chose certaine, « l'industrialisation provoque un phénomène de va-et-vient des ouvriers dans les secteur industriel » (Tremblay, 1999, p.2-3). Notamment, les fichiers d'embauche de la compagnie Price de Kénogami, entre 1912 et 1942, attestent de la présence de travailleurs écossais et irlandais dans la région. En effet, des 1362 employés de la papeterie Price entre 1912 et 1942, 80 % sont des Canadiens-Français (1090 employés), 6.7 % sont des Écossais (91 employés), 1,6% Canadiens (22 employés) et 1,1 % des Irlandais (15 employés) (Tremblay, 1999, p.57).

Si les chiffres confirment la présence d'Écossais et d'Irlandais dans la région durant cette période (Tremblay, 1999, p.57), il demeure que bon nombre de travailleurs de l'extérieur n'auraient séjourné que temporairement dans la région. En effet, une étude de la compagnie Alcan entre 1925 et 1939 a démontré que non seulement les employés de la compagnie provenaient majoritairement de l'extérieur de la région (Igartua et De Fréminville, 1983, p.306), mais qu'ils étaient aussi hautement mobiles, la durée moyenne d'emploi étant de seulement 20 mois (Igartua et De Fréminville, 1983, p.300). Les auteurs attribuent principalement le roulement considérable de main-d'œuvre à une forte proportion d'ouvriers affectés à la construction d'infrastructures (Igartua et De Fréminville, 1983, p.300), mais aussi aux difficultés d'intégration des nouveaux arrivants, qui arrivaient « dans une région [qui était] culturellement très homogène » (Igartua et De Fréminville, 1983, p.306).

Or, comme le témoigne notre informateur, le violoneux Jean Desgagné, bien que les travailleurs temporaires dans la construction aient vraisemblablement eu quelque influence sur les violoneux de la région durant l'implantation de la grande industrie, il reste difficile d'être explicite à ce propos :

« D'après moi les Irlandais sont arrivés quand ils ont commencé à creuser le Saguenay, pis après ça quand ils ont fait l'Alcan d'Arvida, quand ils ont fait la Chute-à-Caron à Shipshaw. Un Irlandais, ils appelaient ça un *Pollock*. Ce qu'ils nous ont donné, on le sait, pis on le sait pas ». ²⁵

À d'autres occasions, la présence de seulement quelques travailleurs temporaires, qu'il est par ailleurs difficile de retracer, peut se révéler influente au niveau musical, comme le témoigne la présence, en 1926 et 1927, de travailleurs Irlandais musiciens au Saguenay. Durant cette période, des violoneux et des

²⁵ Témoignage de notre informateur, Jean Desgagné, provenant d'un entretien à St-fulgence le 19 février 2018. Effectivement, l'Alcoa (qui devient l'Alcan en 1928) ouvre un chantier de 1926 à 1931 pour construire un barrage hydro-électrique à la Chute-à-Caron, sur le Saguenay, à la hauteur d'Arvida, fournissant un travail temporaire à 1600 hommes (Igartua et De Fréminville, 1983, p.293). De même, pendant la construction du barrage de Shipshaw, en 1941, l'Alcan augmente ses effectifs à 12 000 travailleurs (p.292-293).

joueurs de uilleann pipes en provenance de Boston furent engagés comme chauffeurs²⁶ sur les bateaux :

« Papa a appris un paquet de pièces d'eux autres. Ils passaient des journées à jouer de la musique. Beaucoup, beaucoup de temps morts [dans leur travail] ». ²⁷

Cette anecdote témoigne du fait que malgré que les anglophones (Anglais, Irlandais et Écossais) n'aient représenté que de 1% à 3% de la population du SLSJ entre 1852 et 1986 selon les décennies (Bouchard et De Braekeleer, 1992, p.129), visiblement, ils sont susceptibles d'avoir influencé la musique au SLSJ.

1.2 Sur les traces d'un peuple spécifique : survol de la littérature

1.2.1 Disciplines ayant relevé des spécificités régionales au SLSJ

Si les peuples amérindiens, et suivant leurs traces, les premiers blancs qui exploitent le territoire, de même que les premiers colons qui s'y établissent, empruntent tous les mêmes routes, c'est qu'il n'existe naturellement qu'une seule voie d'entrée dans l'enclave du SLSJ : une route navigable qui traverse à peu près le territoire d'est en ouest. Pendant longtemps, le réseau routier reste fort peu développé : « pendant tout le XIXe siècle, les routes terrestres sont fort mal entretenues, ce qui rend les communications extra- et intra-régionales difficiles » (Girard et Perron, 1989, p.124). Les déplacements intra-régionaux sont même difficiles dans la première partie du XXe siècle, comme le raconte le violoneux Louis « Pitou » Boudreault (1905-1988), lors d'une entrevue pour la revue régionale *Focus*, en 1977 : « Dans ce temps-là, c'était tout un voyage que de venir ici [à Chicoutimi] à partir d'Hébertville » (Pagé, 1977, p.15). En effet, Louis « Pitou » explique n'avoir entendu que deux fois jouer son grand-oncle, le violoneux Thomas Vaillancourt, duquel son père avait appris le violon : « Il est

²⁶ Le chauffeur, aussi « opérateur de bouilloire », est « la personne qui voit au bon fonctionnement des chaudières servant à la production de la vapeur », OQLF, http://www.gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=2094467 consulté le 5 avril 2018.

²⁷ Témoignage de notre informateur, Jean Desgagné, provenant d'un entretien à St-fulgence le 28 août 2016.

venu deux fois en une dizaine d'années, une occasion qu'il avait d'embarquer dans une voiture d'un de ses amis » (Pagé, 1977, p.15).

Ainsi, l'isolement et l'éloignement auraient non seulement contribué au développement d'une certaine spécificité régionale, mais aussi au développement d'un vif sentiment d'appartenance auprès de la population (Verdon, 1973, p.16, Lavoie, 1984; Bélanger et Bouchard, vol. 1, p.4, 1995; Tremblay, 1968), comme le souligne Lavoie : « la conscience régionale y est très forte, depuis longtemps, on s'est habitué à vivre dans l'isolement et à s'identifier à sa région » (Lavoie, 1984). En 1968, Mgr Victor Tremblay n'hésite pas à déclarer que la région constitue même « un vrai pays » :

« Sa situation géographique lui fait des frontières naturelles qui, sans trop l'isoler, lui permet de garder un caractère propre et de se développer selon des constantes à elle. Elle a sa fête régionale (11 juin), son hymne régional et son drapeau. Avec, en plus, l'immensité de son étendue, son histoire particulière et cette physionomie bien marquée qui la distingue de toutes les autres régions du monde, elle constitue *un vrai pays* »²⁸

Plus récemment, en 2006, le rapport d'un portrait territorial sur le SLSJ diffusé par le Ministère des Ressources naturelles et de la Faune, allègue également l'isolement dans le façonnement d'une identité régionale :

« Les conditions d'éloignement et d'isolement par rapport au Québec méridional ont contribué, entre autres, à façonner l'identité culturelle et le sentiment d'appartenance de la population envers son territoire, qu'il soit du domaine privé ou public. » (source : Portrait territorial du SLSJ, 2006)

Or, ces spécificités régionales qui caractérisent la population du SLSJ furent soulignées par plusieurs chercheurs au sein de diverses disciplines, comme nous le verrons plus bas, notamment en linguistique, (Bergeron, 2017; Dolbec et Ouellon, 1999; Bouchard, 1992; Lavoie, Bergeron et Côté, 1985; Lavoie, 1984;

²⁸ *Histoire du Saguenay depuis les origines jusqu'à 1870*, Victor Tremblay, La Société historique du Saguenay, 1968, p.40.

Tremblay, 1951; Laliberté, 1943), en génétique (Vézina, 2004; (Bouchard et De Braekeleer, 1992).), en patrimoine culinaire (Lemasson, 2011; Centre de recherches technologiques de l'Industrie du tourisme et d'hôtellerie du Québec, 1985) et en musique (Jean-Pierre Joyal, 1980).

1.2.2 Les études géolinguistiques

1.2.2.1 Le français du Québec : parlé de l'ouest et parlé de l'est

Le français québécois est un français régional qui se distingue du français commun (Reighard, 1982).²⁹ En effet, il existe un tronc commun dans les éléments structuraux de sa grammaire, tant au niveau de sa phonologie, de sa morphologie que de sa syntaxe, qui nous permet de le différencier des autres variétés de français (Reighard, 1982). Or, le français québécois, qui commença à se différencier du français commun dès le début de la Nouvelle-France, s'est ultérieurement régionalisé suite à l'isolation des colons dans les différentes régions du Québec :

« Au moment de la colonisation, malgré un nombre sans doute considérable de locuteurs de dialectes, il s'est effectué une sorte d'uniformisation linguistique, et la langue d'usage qui s'est établie dans chaque coin principal de la Nouvelle-France était une variante du français central (français standard de l'époque). [...] [Par la suite], « étant donné les séparations géographiques, l'évolution linguistique s'est faite de façon plus indépendante dans chacune des régions ». ³⁰

Aussi trouve-t-on aujourd'hui, selon Dolbec et Ouellon, deux parlés distinctifs sur le plan de la phonétique du dialecte québécois : le « parler de l'ouest » et le « parlé de l'est », « le partage s'établissant de part et d'autre d'une ligne imaginaire passant un peu au sud de Trois-Rivières pour aboutir à la frontière américaine, un peu au Nord de Sherbrooke » (Dolbec et Ouellon, 1999, p.22).

²⁹ Conférence de John Reighard donnée lors du Congrès Langue et société au Québec en 1982, publié en 1984 dans *Actes du Congrès Langue et société au Québec / textes colligés et présentés par Michel Amyot ... [et al.]*

³⁰ Reighard, 1982.

Les indices les plus visibles pour distinguer ces parlers distincts seraient d'une part, la façon de réaliser le /R/ et, d'autre part, la présence plus ou moins importante de diphtongaison (Dolbec et Ouellon, 1999, p.22).³¹

1.2.2.2 Le français au SLSJ : régionalismes lexicaux et phonétiques

Au sein des parlés de l'ouest et de l'est, les études géolinguistiques démontrent qu'il y aurait également des parlés plus spécifiques selon les régions. En effet, selon Lavoie, Bergeron et Côté, qui publient, en 1985, les résultats d'une étude géolinguistique approfondie en plusieurs tomes sur *Les parlers français de Charlevoix, du Saguenay, du Lac-Saint-Jean et de la Côte-Nord*, certaines régions du Québec, plus éloignées des zones fondatrices, posséderont assez tôt une « personnalité régionale plus forte et se différencieront linguistiquement » des autres régions du Québec (Lavoie, Bergeron et Côté, 1985, p.7).

Notamment, la langue de la région Charlevoix qui, selon ces auteurs, est le berceau linguistique du SLSJ, « [comporte] de nombreux particularismes, [et] est vraiment caractéristique de l'est Québécois. » (Lavoie, 1984) Dans le cas du SLSJ, l'« absence de communication faciles et régulières avec l'extérieur jusqu'en 1950 (ouverture de la route du Parc des Laurentides) jouera un rôle important dans la conservation d'une langue originale et un peu archaïque dans ce coin de la province » (Lavoie, Bergeron et Côté, 1985, p.7). Concrètement, le parlé du SLSJ présenterait certains traits archaïques qui se manifesteraient à la fois dans la façon de prononcer (phonétique) et dans le lexique employé (Lavoie, 1984), et serait très proche du parlé de Charlevoix.

Plus précisément, au niveau du lexique, « les parlers des régions de Charlevoix et du Saguenay, très archaïsants, ont conservé nombre de mots vieillis ou

³¹Au cours de l'histoire, les deux parlés auraient évolué différemment : le parlé de l'ouest aurait conservé le /R/ apical original [r], alors qu'il aurait adopté, plus récemment, la diphtongaison; le parlé de l'est aurait évolué vers les formes postérieures du /R/, mais aurait été conservateur en n'adoptant pas la diphtongaison.

dialectaux qu'on ne retrouve que dans ces régions » (Lavoie, 1984). Cependant, selon Normand Bouchard (1992), le lexique du SLSJ, marqué par l'isolement géographique, l'absence de voies de communications, les grandes industries et une faune et une flore distincte, s'est développé indépendamment de celui de Charlevoix :

L'isolement géographique du Saguenay-Lac-Saint-Jean, les sphères particulières d'activités (agriculture, forêt, etc.), sa faune (ouananiche), sa flore (par exemple *les bleuets*), etc. ont favorisé l'arrivée de particularismes propres à cette région et par voie de conséquence, de régionalismes. (Bouchard, 1992, P.130)

En outre, les régionalismes linguistiques spécifiques à la région du SLSJ sont d'autant plus renforcés par une conscience linguistique forte, qui ne date pas d'aujourd'hui (Lavoie, 1984). Une conscience linguistique qui se reflète déjà en 1942, lorsque que l'abbé André Laliberté présente une étude sur *Le parlé populaire au pays des bleuets* à la Séance Publique de la Société du Parler français, ou en 1977, avec « La langue française au Saguenay » de Mgr Victor Tremblay. Dernièrement, en 2017, le lexique de Charlevoix, du Saguenay et du Lac-St-Jean fait encore la manchette, cette fois avec un ouvrage destiné au grand public, *Discours simple!*, du linguiste Gaston Bergeron.

1.2.3 La génétique au Saguenay-Lac-St-Jean

À l'instar des études linguistiques sur le parlé québécois, les études sur le pool génétique québécois ont permis de vérifier l'existence d'une « coupure assez nette entre les régions de l'est et de l'ouest de la province » (Vézina, Tremblay et Houde, 2004). Plus particulièrement, la population du Saguenay-Lac-St-Jean se démarque de celle des autres régions du Québec par sa génétique unique au monde (Bouchard et De Braekeleer, 1992). En effet, des six maladies héréditaires caractéristiques à la région, deux auraient été observées uniquement au Saguenay-Lac-St-Jean et dans Charlevoix : l'ataxie spastique et la polyneuropathie sensori-motrice (Bouchard et De Braekeleer, 1992, p.36-37).

Une troisième maladie, l'atrésie intestinale multiple, héritée de « trois familles ayant des ancêtres communs qui remontent jusqu'au XVIIe siècle », aurait été rapportée, à ce jour, uniquement au SLSJ (Bouchard et De Braekeleer, 1992, p.37). Au contraire, « certaines maladies fréquentes ailleurs sont inexistantes ou très rares ici [au SLSJ] », comme la thalassémie et la phénylcétonurie (Bouchard et De Braekeleer, 1992, p.56). Ces rapports génétiques permettent aux chercheurs de penser que le SLSJ et Charlevoix « peuvent jusqu'à un certain point être considérés comme un ensemble du point de vue génétique (Vézina, Tremblay et Houde, 2004, p.80) ».

Or, ce sont des phénomènes historiques et démographiques qui expliqueraient les caractéristiques génétiques spécifiques de la région. En effet, selon les travaux de recherches de l'Institut interuniversitaire de recherche sur les populations, trois phénomènes auraient contribué à cette génétique particulière³² : un triple effet fondateur, une certaine homogénéité et une forte natalité. En effet, la Corporation de recherche et d'action sur les maladies héréditaires (CORAMH) explique qu'il y a « effet fondateur lorsqu'une nouvelle population est créée à partir d'un nombre relativement restreint d'individus provenant d'une population mère. » Aussi, la principale conséquence de cet effet fondateur est que « la nouvelle population formée est plus homogène, donc moins diversifiée, que la population-mère. » Or, la population du SLSJ a connu trois fois cet effet fondateur :

« À trois reprises des individus provenant d'un bassin de population spécifique se sont déplacés pour former une nouvelle communauté. [...] Début du 17e siècle : entre 10 000 et 12 000 immigrants de l'ouest de la France s'installent dans la vallée du Saint-Laurent. [...] Fin du 17e siècle : plusieurs immigrants de la région de Québec et de la Côte de Beaupré s'établissent dans Charlevoix. La population s'accroît rapidement en raison d'une fécondité élevée. Vers 1840 : à cause d'un

³² Cité dans CORAMH, « L'effet fondateur », <https://www.coramh.org/heredite-et-genetique/leffet-fondateur.html>, consulté le 26 mars 2018.

surpeuplement, des habitants de Charlevoix se déplacent vers le Saguenay–Lac-St-Jean. Au début du 20e siècle, ils représentent près des trois quarts des fondateurs de la région. »³³

De même, la région du SLSJ aurait présenté, au cours de l'histoire, un taux de fécondité des plus élevés au monde, ce qui aurait favorisé une certaine homogénéité génétique. Notamment, depuis la colonisation jusqu'aux années 1980, le taux de natalité dans la région aura toujours été plus élevé que ceux de l'ensemble du Québec et de l'ensemble du Canada. Entre 1921 et 1930, le taux de natalité au SLSJ doublait même celui du Canada (Bouchard et De Braekeleer, 1992, p.88).

1.2.4 Le patrimoine culinaire au Saguenay-Lac-St-Jean

À l'instar du lexique du SLSJ décrit par Normand Bouchard, qui prend racine en Charlevoix, mais qui se renouvelle sur le territoire original du SLSJ, les mets traditionnels de cette région témoignent d'une odyssée entre Charlevoix et le Saguenay-Lac-Saint-Jean. En 1985, le Centre de recherches technologiques de l'Industrie du tourisme et d'hôtellerie du Québec relève dans une publication intitulée *Cuisine du Québec*, trois mets spécialités du SLSJ qui prennent leur origine dans la région de Charlevoix : la soupe aux gourganes, la tourtière, et le cipaille au bleuets (1985, p.113).

Premièrement, la gourgane, ou « fève des marais »³⁴, est un aliment fièrement célébré au SLSJ, comme en témoigne le Festival de la gourgane d'Albanel³⁵. Au Québec, elle n'est aujourd'hui consommée que dans Charlevoix et au SLSJ :

³³ CORAHM, « L'effet fondateur », <https://www.coramh.org/heredite-et-genetique/leffet-fondateur.html>, consulté le 26 mars 2018.

³⁴ Le nom officiel de la gourgane est « fève des marais ». Celle-ci est connue sous le nom de gourgane dans les régions de Charlevoix et du Saguenay-Lac-St-Jean. Source : Gauthier, Serge et Harvey, Christian, *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française* http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article501/La_gourgane:_parcours_culturel_et_gastronomique_de_la_feve_des_marais.html#.WqLe3Bh7SRs, consulté le 9 mars 2018)

³⁵ Site web du festival de la gourgane d'Albanel, qui a lieu annuellement en juillet depuis 1974 : <http://www.festivaldelagourgane.com>, consulté le 26 mars 2018.

« Comme elle constituait la base de l'alimentation des équipages des navires et des marins retraités, appelés gourganiers, elle prit le nom de gourgane, nom qui lui est resté dans plusieurs provinces de France telles que la Normandie, le Maine, l'Anjou et le Limousin. Introduite en Nouvelle-France dès 1618 par Louis Hébert, sa culture s'étendit vite à toute la colonie. Et si la pomme de terre la supplanta au début du régime anglais, elle se maintient cependant dans la région de Charlevoix dont elle est devenue le symbole culinaire. »³⁶

Ainsi, la disparition de la gourgane au Québec, alors qu'elle continue aujourd'hui à être cultivée par les populations de Charlevoix et du SLSJ, nous fait croire que l'isolement aurait plausiblement contribué à cette spécificité régionale au niveau culinaire.

La tourtière serait un met unique à la région du SLSJ, une variation de la cipaille de Charlevoix : « elle a perdu les caractéristiques du plat aux couches superposées et son nom a changé » (Lemasson, 2011, p.126). Effectivement, dans *Cuisine du Québec*, la recette du cipaille au lièvre de Charlevoix, avec son mélange de viandes et de volaille, et ses pommes de terre en cube, est sensiblement la même que celle de la tourtière saguenéenne, à l'exception de son nom et de la présence d'une abaisse supplémentaire placée à l'intérieur du pâté. Nous sommes, à nouveau, devant une spécificité culinaire du SLSJ, cette fois une variante d'un met de Charlevoix.

Enfin, le cipaille aux bleuets, ou tarte aux bleuets, est une adaptation locale du cipaille de Charlevoix. En effet, le bleuet, ce petit fruit que l'on retrouve en grande quantité dans la région du SLSJ, constitue la fierté régionale : non seulement il jouit de son propre Festival³⁷, mais il représente symboliquement les Jeannois, que l'on appelle aussi « Bleuets ».

³⁶ *Cuisine du Québec*, 1985, p.33

³⁷ Site web du Festival du bleuet, qui a lieu à Dolbeau, et qui marque annuellement, depuis 1960, le début de la récolte des bleuets : <http://www.festivaldubleuet.com>, consulté le 26 mars 2018.

1.2.5 La musique traditionnelle au Saguenay-Lac-St-Jean

Jusqu'à maintenant, l'aspect culturel que représente la musique traditionnelle ne fut l'objet d'aucune étude systématique dans la région. Pourtant, l'existence de spécificités régionales est généralement admise parmi les professionnels du milieu, plus particulièrement pour ce qui est du violon traditionnel :

« Il existe plusieurs styles régionaux tel que la Gaspésie, Québec, la Beauce, le Saguenay-Lac-St-Jean, l'Outaouais, la Vallée du Richelieu et même Montréal, présentant des aspects spécifiques à leur région, mais ceux-ci ont tendance à disparaître étant rongés par l'influence du disque et des médias d'information. » (Joyal, 1980, p.49)

En outre, au SLSJ, l'existence d'un style spécifique semble admise parmi les violoneux de la région. Selon notre collaborateur Jean Desgagné, le style des violoneux du SLSJ se distinguerait nettement de celui des violoneux d'autres régions du Québec :

« C'est quelque chose dans musique qui est carré... qui est pensé en fonction de la danse. C'est surtout le rythme qui est... On a une rythmique qui est... C'est quand on va jouer ailleurs, la première chose qu'on se fait dire : maudit qu'vous avez du swing. Vous autres vous prenez des morceaux simp simp simp, pis ça swing. Parce que c'est surtout par la danse que la musique se faisait dans l'temps là. C'est surtout ça le style. La musique était pensée en fonction d'la danse. »³⁸

Et si l'on considère les mots de Spielman, l'isolement relatif serait susceptible de favoriser la préservation de styles de violon plus anciens (Spielman, 1975, p.127). Les violoneux du SLSJ auraient-ils pu conserver des éléments de style anciens à cause d'un isolement prolongé? En effet, au cours de nos recherches, nous avons notamment observé, chez les violoneux du SLSJ, une absence absolue et partagée du *roll*, un ornement pourtant bien répandu chez les

³⁸Témoignage de notre informateur, Jean Desgagné, provenant d'un entretien à St-fulgence le 19 février 2018.

violoneux Irlandais, et que d'autres violoneux québécois ont également adopté (voir chapitre 4, p. 78).³⁹

Conclusion du chapitre 1

Dans ce chapitre, nous avons vu que le Graben du Saguenay était une enclave à l'intérieur de laquelle différents peuples s'étaient côtoyés depuis l'arrivée des premiers Blancs. Selon les besoins de l'époque, que ce soit pour la traite des fourrures, lors de la colonisation ou du développement des grandes industries, la musique a vraisemblablement toujours suivi les populations dans leurs déplacements au cœur de cette région isolée. Aujourd'hui, l'étude du pool génétique du SLSJ nous révèle que nous sommes devant une population génétiquement homogène qui partage un degré de parenté fortement élevé avec la population de Charlevoix. Le survol de la littérature décrivant les habitants actuels de la région du SLSJ au niveau culturel nous apprend que le parlé du SLSJ se serait développé par une combinaison de l'ancien au nouveau : fortement lié à la région de Charlevoix et contenant des traces d'un parlé plus ancien que les autres régions du Québec, le parlé du SLSJ se serait également créé, plus récemment, un parlé spécifique à la région. Également, le survol du patrimoine culinaire du SLSJ révèle une combinaison d'ancien au nouveau, étant fortement lié à la région de Charlevoix, mais faisant preuve d'une certaine originalité culinaire par rapport à celle-ci. Enfin, au niveau musical, l'existence d'un style spécifique a été souligné par différents violoneux, bien que les recherches ne permettent pas, pour le moment, d'en confirmer les opinions.

³⁹ Le SLSJ n'est pas la seule région du Québec qui n'ayant pas généralement adopté le *roll*. Cette absence de *roll*, que nous croyons plus ancienne, pourrait-elle être le reflet d'un jeu de l'Est du Québec? En effet, si les études génétiques ont confirmé une division génétique entre l'est et l'ouest du Québec, et que la linguistique a démontré un parlé de l'est et un parlé de l'ouest, serait-il possible qu'il y eut un « joué de l'est » et un « joué de l'ouest »? La fameuse dichotomie discutée par Jean Duval chez les violoneux québécois aurait-elle fonctionné en parallèle avec la génétique et la linguistique?

Chapitre 2. Les violoneux

Dans ce chapitre, nous nous introduirons dans l'univers des violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean. Nous présenterons, dans un premier temps, un recensement sommaire des violoneux de la région depuis la colonisation. Dans un deuxième temps, nous nous attarderons plus en détail sur l'histoire de vie de quatre de ces violoneux : les violoneux Jean Desgagné, Philippe Gagnon, Paul-Henri Gagnon et Robert Gendron. Leur présentation est d'importance dans la mesure où ces quatre violoneux deviendront par la suite notre principal objet d'étude, leur répertoire étant classé au chapitre 3, et leur style étant analysé au chapitre 4.

2.1 Les violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean de la colonisation à nos jours

Les premiers violoneux à s'établir officiellement dans la région font partie des premiers colons qui arrivent au Saguenay durant la grande vague d'immigration, entre 1840 et 1870. Une vague d'immigrants, rappelons-le, qui est constituée à 80% de colons en provenance de Charlevoix (voir chapitre 1, p.20). Ce sont les premières villes du Saguenay qui voient venir les premiers violoneux, notamment Chicoutimi, Grande-Baie et Bagotville :

« [...] en 1843, on retrouve, à Chicoutimi, [les violoneux] Charles Belleau et John Chaperon qui animent bien des moments de détente [...]. À la deuxième génération, c'est au tour d'Adolphe Ménard et William Blackburn de prendre la relève [...]. À Grande-Baie, à peu près dans les mêmes temps, se signalent les frères William, Elzéar et Louis Lemieux, ainsi que Louis Simard l'aveugle, reconnu comme amuseur public. [...] Peu après l'inauguration de Bagotville en 1839, c'est Cléophe Ratté qui fait sa marque [...] »⁴⁰

Les premiers violoneux suivent les mouvements migratoires des colons qui s'établissent d'est en ouest, c'est-à-dire du Saguenay en s'en allant jusqu'au Lac-St-Jean. Ainsi retrouve-t-on des violoneux plus ou moins au fur et à mesure que sont fondés villes et villages, notamment à Alma et à Hébertville :

⁴⁰*La vie musicale au Saguenay-Lac-St-Jean*, volume 2, p.1-2.

« à l'origine de la ville d'Alma en 1863, ce sont les violoneux Billy Jourdain, Joseph Rousseau, Johnny Gagnon ainsi que Jean-Baptiste Trépanier, joueur d'accordéon. À Notre-Dame d'Hébertville, vers 1870, Léon Hébert accompagne les cantiques et le chant liturgique sur son violon. »⁴¹

Les écrits de l'abbé Alexandre Maltais nous révèlent même la présence d'une certaine hiérarchie parmi les violoneux de la région en cette période de colonisation : le violoneux William Blackburn, dont il est question plus haut, aurait été à l'époque « un joueur de violon incomparable », voire « le plus célèbre du temps »⁴².

Ainsi, le violon est présent dans la région du SLSJ depuis la colonisation jusqu'à nos jours. Certes, la tâche de recenser la liste exhaustive de tous les violoneux ayant habité sur le territoire du Saguenay-Lac-St-Jean depuis 1840 demande un travail prolongé. Au cours de nos recherches, nous avons tout de même relevé les noms de plus de 100 violoneux étant natifs du SLSJ ou s'étant établis dans la région depuis la colonisation. La liste intitulée « Recensement de violoneux natifs du SLSJ ou ayant résidé sur le territoire depuis la colonisation », qui comprend les noms de ces violoneux, de même que certaines informations relatives à nos sources, au lieux et aux périodes approximatives d'activité des violoneux, se trouve à l'annexe 2. Notons que ce recensement ne comprend aucun violoneux dont l'activité aurait précédé la colonisation, bien qu'il soit probable que l'on ait joué du violon dans les postes de traite pendant la période des fourrures (voir chapitre 1, p.16).

Notre recensement nous a permis d'identifier une douzaine de violoneux contemporains étant actifs aujourd'hui, parmi lesquels seulement quatre violoneux auraient appris par transmission orale auprès d'un membre de la famille d'une génération antérieure. Ces quatre violoneux, qui furent sélectionnés pour notre recherche, ont grandi dans des familles où le violon était un

⁴¹ *La vie musicale au Saguenay-Lac-St-Jean*, volume 2, p.2-3.

⁴² Cité dans *La vie musicale au Saguenay-Lac-St-Jean*, volume 2, p.2.

instrument pratiqué par plus d'un membre de la famille, et ce depuis au moins trois générations.⁴³ De plus, ces violoneux sont actuellement les derniers de leur lignée : à ce jour aucun fils, fille, neveu ou nièce de ces quatre violoneux ne s'est consacré à l'apprentissage du violon. « C'est ben malheureux. C'est ben de valeur. »⁴⁴, déplore l'un d'entre eux, le violoneux Paul-Henri Gagnon. En effet, il semble que pendant près d'une génération, le violon n'eut pas été à la mode; du moins c'est de cette façon que nos quatre violoneux s'expliquent l'arrêt de transmission s'étant produit dans leurs familles respectives. Nous présenterons donc, en cette deuxième partie de chapitre, le portrait des quatre derniers violoneux de leur lignée.

2.2 Portrait de quatre violoneux : Jean Desgagné, Philippe Gagnon, Paul-Henri Gagnon et Robert Gendron

2.2.1 Jean Desgagné (violon et accordéon)

2.2.1.1 Son apprentissage du violon

Né à St-Fulgence en 1942, Jean Desgagné est le plus jeune de nos quatre violoneux. Il commence son apprentissage du violon à l'âge de neuf ans, alors que l'instrument est en plein déclin dans la région. C'est auprès de son père Louis-Henri Desgagné⁴⁵, aussi violoneux, qu'il apprend les rudiments de l'instrument. Néanmoins, les conseils de son père se font rares, c'est pourquoi Jean apprend avant tout par observation :

⁴³ Notons qu'aucun des nos collaborateurs n'a pu nous confirmer la présence de violoneux dans leurs familles au-delà de trois générations, c'est-à-dire qu'aucun des quatre violoneux interrogés ne savait s'il y aurait eu présence d'un ou de plusieurs violoneux dans leur parenté à la génération de leurs arrières-grands-parents. En revanche, étant donné la présence dans ces familles de plusieurs violoneux depuis 3 générations, il est envisageable que la pratique du violon ait été une tradition orale transmise depuis des temps plus anciens dans ces familles.

⁴⁴ Témoignage de Paul-Henri Gagnon provenant d'un entretien à Jonquière le 21 septembre 2016.

⁴⁵ À la troisième génération, ce n'est pas le grand-père de Jean Desgagné qui est violoneux, mais plutôt son grand-oncle Curry. C'est donc sous la tutelle du grand-oncle Curry que Louis-Henri apprend le violon. Plus tard, par l'entremise de la mère de Jean, Louis-Henri fréquente aussi le violoneux Xavier Dallaire et sa fille violoneuse, Berthe Dallaire. Enfin, Louis-Henri côtoie également un autre violoneux et danseur, qui est un cousin de son père, Adélarde Desgagné, dit « tite Plume », du Lac Bouchette, qui se rend de temps en temps en visite à Chicoutimi.

« Même papa me laissait me démerder tu seul. De temps en temps il me lâchait un cri, me lâchait un *wac* pour me dire que j'étais d'in patates, que j'étais dans l'champ, mais pas plus que ça. [...] I a des affaires quand i mes montrait, i mes faisait une fois, bon yeux. Débrouille-toi asteure! [...] Quand ça sortait de l'ordinaire, il me l'aurait dit ». ⁴⁶

De cette manière, Jean apprend à distinguer ce qui pour son père, fait partie de « l'ordinaire » de ce qui n'en fait pas partie. Et si Louis-Henri ne manque pas de faire savoir à son fils lorsque celui-ci ne joue pas de la bonne façon, à l'inverse, il le félicite quand il fait des progrès, comme l'illustre cette anecdote au sujet de la variation :

« I a une base qui est là. Ma tout le temps partir de la base, tout le temps. Mais après ça, eh... Ça, papa était bien content que j'aïlle compris ça parce que i disait... À un moment donné on était din duel [on jouait en duo], pis on jouait ensemble pis eh... Même ma tante Berthe t'ait là. On jouait ensemble de même, pis papa i arrive à côté de moi pis i dit : - *Oué, eille, tu viens de comprendre des affaires, là. C'est l'fun là. J'ai encore la chair de poule quand j'y pense.* » ⁴⁷

Éventuellement au cours de son apprentissage, Jean s'intéresse aux enregistrements du violoneux Joseph Allard. Il apprend plusieurs pièces de son répertoire et il essaie même d'en copier le style. Cependant, le père de Jean, Louis-Henri Desgagné, désapprouve cet apprentissage. En effet, selon Louis-Henri, le répertoire de Joseph Allard n'était pas aimé des gens, puisque qu'il « ne faisait pas danser le monde » ⁴⁸ et son style était trop soigné, comme le raconte Jean Desgagné :

« J'avais commencé à pratiquer ses affaires [à Joseph Allard], et je les mettais très *clean*. J'touchais quasiment jamais à deux cordes en même temps, comme Joseph Allard. Papa m'avait lâché un cri – *eille*, i

⁴⁶ Témoignage de Jean Desgagné provenant d'un entretien à St-Fulgence le 28 août 2016.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

dit, *un violon, i faut que ça sonne!* [il est requis de jouer des doubles cordes] »⁴⁹

Aujourd'hui, lorsque Jean nous parle de son propre style au violon, nous comprenons qu'il s'est plutôt rangé du côté de son père que de celui de Joseph Allard pour ce qui est de la technique des doubles-cordes : « Moi c'est quasiment tout le temps doubles-cordes. Ça saute, ça roule beaucoup. »⁵⁰ Et même si son répertoire comprend encore aujourd'hui plusieurs pièces de Joseph Allard (voir annexe 8), au reste, Jean n'en « joue pas gros », comme il le dit lui-même. Ceci illustre bien comment la présence d'un violoneux plus âgé dans l'entourage d'un apprenti violoneux, par des conseils occasionnels, peut contribuer à la transmission d'un style et d'un répertoire.

Jean Desgagné n'a pas pour autant adopté et conservé toutes les techniques de son père. Par exemple, il nous explique qu'il ne pratique pas la technique de la tenue haute de l'archet, une technique qui consiste à « casser l'archette » (voir le lexique, annexe 7) un peu plus haut pour faciliter le jeu sautillant :

« Quand il [son père Louis-Henri] jouait des giges comme *Le brandy*, *La contredanse*, *La gigue simple*, i cassait son archette icitte pour jouer [il prenait son archet plus haut que le talon]. Pis quand i jouait d'autres *reels*... I avait deux façons. Cé sûr et certain, si tu tiens ton archette de même là, a saute tout le temps sur les cordes : i a pus d'poids. Fait qu'est tout le temps sautante, sautante, sautante. Pis i allait très, très vite du poignet. C'tait pas long, long là. C'tait très très très vite. C'tait l'archette autrement dit... pis y sautait tu seul su é cordes, c'tait un défaut, pis il l'exploitait. »⁵¹

Jean Desgagné rapporte également employer moins fréquemment la technique de doubles-cordes à l'unisson que ne le faisait son père :

« Mon père, i faisait des cordes à vide double mi. Ça faisait plus sonore. Moi ça m'arrive. C't'à cause rien qu'une note tu seule... »⁵²

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Témoignage de Jean Desgagné provenant d'un entretien à St-Fulgence le 28 août 2016.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Témoignage de Jean Desgagné provenant d'un entretien à St-Fulgence le 19 février 2018.

Si Jean n'a pas systématiquement adopté toutes les techniques de son père, en revanche la transmission des connaissances a certainement eu lieu : Jean Desgagné témoigne aujourd'hui d'une connaissance élargie du style et du répertoire de son père. Aussi, par rapport à notre recherche, Jean Desgagné est certainement le violoneux qui nous a fourni le plus d'informations relatives à l'histoire, au répertoire et au style des violoneux du SLSJ en général. Jean Desgagné est le plus jeune des quatre, ce qui fait de lui le candidat idéal pour faire le pont entre les générations, d'autant plus qu'il a une personnalité des plus volubiles, ce qui fait qu'il prend un grand plaisir à partager le foisonnement de ses connaissances.

2.2.1.2 Jean Desgagné : sa pratique de la musique aujourd'hui

Jean Desgagné possède deux violons aux sonorités bien différentes : l'un au son clair, l'autre au son sourd. Il joue plus régulièrement sur celui au son sourd, que son père acheta autrefois à un ami, le violoneux Antoine Michaud⁵³ :

« I appartenait à papa, i a été faite en 1920, 1919. I va avoir 100 ans ben vite là. I est très bien balancé [...]. À un moment donné on vient que... c'pour ça que moi j'en ai un plus jeune que lui là...pis e l'jeune, un moment donné je l'trouve trop clair. Lui i est plus sourd un peu là et i sonne ben sul sourd. »

Jean Desgagné est également un joueur d'accordéon : il a même fabriqué l'instrument sur lequel il joue, et plusieurs autres encore. Tant au violon qu'à l'accordéon, il est depuis longtemps un musicien actif dans le milieu de la musique traditionnelle au Saguenay-Lac-St-Jean. Notamment, il fut musicien pour la troupe de danse La Saguenéenne pendant plus de dix ans :

« J'ai été 11 ans avec eux autres. Quarante-deux vendredis soirs par année. Ça a fait un gros vide quand c'est parti. »⁵⁴

⁵³ On peut voir Jean Desgagné en train de jouer sur ce violon à l'annexe 3.

⁵⁴ Témoignage de Jean Desgagné provenant d'un entretien à St-Fulgence le 19 février 2018.

Aujourd'hui, Jean Desgagné se produit encore régulièrement avec son groupe de musiciens de l'AQLF Saguenay, notamment au festival Les Grandes Veillées de La Baie.

2.2.2 Philippe Gagnon (violon, piano, guitare)

2.2.2.1 Son apprentissage du violon

Philippe Gagnon est un violoneux de Jonquière âgé de plus de 80 ans. Il se distingue des autres violoneux de notre étude du fait qu'il est le seul dont le père n'était pas lui aussi un violoneux. En effet, Philippe ne commence le violon qu'à l'âge de 14 ans, et de façon plutôt autodidacte et indépendante, car bien qu'il côtoie à l'occasion des violoneux parmi sa parenté, notamment son oncle William Gagnon⁵⁵ et sa tante Alice Gagnon, Philippe n'a pas de modèle à la maison. Il commence plutôt le violon sous l'influence de ses frères, qui se mettent en même temps que lui à l'étude de l'instrument :

« J'ai commencé j'avais 14 ans. [...] Ben là mon frère avait acheté un violon. C'était pas mon genre ben ben. À un moment donné mes frères i jouaient. On était 3 frères à jouer du violon. Celui-là qui a acheté le violon i a jamais été capable de jouer du violon. Albert. Pis l'autre ben à un moment donné, durant c'qui était parti ben moi j'm'essayais là-dessus là. Mon premier morceau que j'ai appris ça m'a pris 4 jours. [...] L'été quand i faisait beau là, la mère avait fini de faire le chapelet là, je descendais. Je prenais le violon, j'm'en allais dans l'char. J'allais pratiquer dans l'auto. On avait un gros Chrysler là. J'm'assisais en arrière, le char tait dans le garage. Pis j'jouais, eille. Vers 10 h, mais des fois i étais rendu j'jouais jusqu'à 4 h du matin. Là j'avais pogné l'goût du violon. [...] J'faisais danser à 16 ans... des veillées de soirée, des veillées dans des familles. Ça invitait des danseurs. Mes frères venaient me réveiller à 11 heures pour aller jouer : i manquait un joueur

⁵⁵ William Gagnon est le père du violoneux Paul-Henri Gagnon, qui est l'un des quatre violoneux dans notre étude (voir p.42). Paul-Henri et Philippe, les deux violoneux de notre étude, sont donc cousins.

de violon. [...] Pis à 21 ans 22 ans j'jouais au poste de radio à Chicoutimi. Eille j'ai pas perdu de temps, en! »⁵⁶

Lorsque nous l'interrogeons sur son apprentissage du violon, Philippe Gagnon raconte que c'est par l'écoute et l'observation de violoneux faisant partie de son entourage familial, de même que par l'écoute d'enregistrements sonores, qu'il a développé son style et son répertoire. Il fait également remarquer que le fait qu'il soit gaucher lui a toujours demandé plus d'efforts que les autres violoneux, lui permettant d'aiguiser son sens de l'observation :

« Non mon père i jouait pas. I avait un de mes oncles qui jouait du violon [William Gagnon] mais je l'voyais une fois de temps en temps. J'ai tout écouté ça. J'écoutais des disques. Pis j'jouais de la guitare. [...] Faut toute que je devine ça. [comment jouer du violon étant gaucher] Parce que tu regardes un droitier, c'est pas le même bord que toi. Le coup d'archette c'est toute... [inversé] [...] Mon grand-père [Magloire Gagnon] jouait du violon. Mais moi quand je l'ai connu i était pu capable de jouer. Moi j'allais à l'école à 14 ans pis je commençais à jouer du violon. I avait une de mes tantes qui restait pas loin de l'école. Une soeur de mon père. On allait voir ma tante Alice. A jouait du violon elle! Là, là, on allait voir ma tante. C'est là que j'ai appris la toune à mon grand-père. [...] Elle me l'avait joué ma tante. Pis là, la valse que j'ai appris. Ma première valse. »

2.2.2.2 Philippe Gagnon : sa pratique de la musique aujourd'hui

Philippe Gagnon se distingue des autres violoneux de notre étude par ses choix musicaux, notamment au niveau du répertoire, des tonalités et du choix d'accompagnement. Lors de notre première rencontre en 2016, Philippe Gagnon nous invita chez sa cousine Thérèse Bergeron, à Alma, avec laquelle il a l'habitude de pratiquer régulièrement. En effet, Philippe est un grand amateur de valse et de *fox trots*, et il apprécie particulièrement être accompagné au piano par sa cousine Thérèse. De même, lorsque Philippe pratique son violon à la

⁵⁶ Témoignage de Philippe Gagnon provenant d'un entretien à Jonquière le 8 mars 2018.

maison, il s'accompagne lui-même au piano grâce à la fonction pré-enregistrement de son piano électronique.

Tout comme sa cousine Thérèse, Philippe Gagnon fait partie de l'AQLF d'Alma. Il participe régulièrement aux deux événements hebdomadaires, soit la pratique et la soirée folklorique. Il n'est pas sans déplorer, cependant, l'absence de violoneux lors des ces rencontres :

« C'est rendu dans le folklore, là, c'est pu rien qu' des accordéons. [...] Accordéon en ré, pis en ré, pis en ré. »

En effet, Philippe affectionne particulièrement les changements de tonalités, ou « changements de gamme » (voir lexique, annexe 7) au cours d'un morceau, et les tonalités inhabituelles - il joue dans des tonalités que les joueurs d'accordéon ne peuvent pas nécessairement suivre, notamment les tons de do, mi bémol, si bémol, fa et la.

À tous les deux mercredis, lors d'une rencontre de l'Âge d'or de Jonquière, Philippe rencontre les violoneux Yolande et Robert Gendron⁵⁷. À ces événements, Philippe apprécie particulièrement le jeu de violon de Yolande qui, ayant l'habitude d'accompagner son frère Robert en faisant la « contrepartie » (voir lexique, annexe 7), prend plaisir à jouer avec lui :

« Quand je joue là, eille à saute su son violon là, pis à me fait en arrière là.. a me fait la tierce là. Bon yeu [que c'est beau]! On fait un déjeuner à tous es 15 jours. »

Et bien-sûr, il aime s'y faire accompagner au piano par le joueur Marcel Duchesne, avec lequel il a enregistré son seul et unique album⁵⁸.

⁵⁷ Robert Gendron est l'un des quatre violoneux de notre étude (voir chapitre 2, p.46).

⁵⁸ Les pièces de cet album font partie de l'échantillon « Album » ayant servi à l'analyse du répertoire de ce violoneux. Ces pièces sont classées dans l'annexe 9.

2.2.3 Paul-Henri Gagnon (violon, mandoline)

2.2.3.1 Son apprentissage du style et du répertoire

Paul-Henri Gagnon naît à Jonquière en 1930 au cœur d'une famille où le violon est transmis de père en fils depuis au moins trois générations. Son grand-père Magloire Gagnon, de même que son père, William Gagnon, sont des violoneux. C'est toutefois par la mandoline qu'il s'initie à la musique, un instrument qu'il apprend pour compléter le petit orchestre familial, car son père William est déjà au violon, et son frère, à la guitare. C'est ainsi que Paul-Henri apprend les mélodies à la mandoline, ce qui lui permet d'absorber le répertoire de son père.

Si à ses débuts, Paul-Henri est un joueur de mandoline, en revanche, dès les années 1950, il commence la pratique du violon :

« J'ai commencé à mandoline. J'accompagnais mon père [...], pis à un moment donné, ben le goût du violon m'a pris. Je devais avoir 18, 20 ans. »⁵⁹

Sa formation au violon se fait plutôt de façon informelle, c'est-à-dire principalement par l'écoute et l'observation des musiciens de son noyau familial :

« J'ai appris avec mes ancêtres. On a été élevé là-dedans nous autres. Ils faisaient ça aux maisons dans le temps. [...] Ils nous donnaient toujours des conseils, mais on apprenait à l'écouter [la musique], pis à les voir [les musiciens]. »⁶⁰

Curieusement, en effet, Paul-Henri avoue n'avoir jamais vraiment joué de violon avec son père. À ce sujet, il évoque plusieurs raisons. D'une part, il s'avère que la mode de l'époque portait davantage vers le jeu en soliste que le duo de violon. Selon Paul-Henri, les violoneux jouaient « tout individuel », et lorsqu'ils jouaient avec un autre musicien, c'était le plus souvent pour se faire accompagner d'une guitare. Deux violoneux ensembles? « Pas souvent, pas souvent », nous raconte

⁵⁹ Témoignage de notre informateur Paul-Henri Gagnon, provenant d'un entretien à Jonquière le 21 septembre 2016.

⁶⁰ Témoignage de notre informateur Paul-Henri Gagnon, provenant d'un entretien à Jonquière le 21 septembre 2016.

Paul-Henri. On entendait plutôt « un violoneux avec un accompagnement, une guitare... ou un piano ».⁶¹

D'autre part, Paul-Henri attribue également le fait de ne pas avoir joué de violon avec son père à un manque de temps :

« J'ai pas eu le temps de jouer avec mon père. J'ai commencé de son vivant là, mais. J'aurais aimé ça jouer avec, en. En plus, il a pris un mal de bras là, y était pu capable de jouer. Y commençait à jouer pis à coup sec, là [il fallait qu'il arrête]. Il est décédé à 77 ans. C'tait pas vieux ça. Je l'ai accompagné su à mandoline. »⁶²

Ainsi, le fait d'accompagner son père à la mandoline pendant plusieurs années permet à Paul-Henri d'assimiler le répertoire familial et de développer ses connaissances du style et des pratiques du temps grâce à l'écoute et l'observation. Quand il parle de son père, Paul-Henri raconte notamment qu'il tapait du pied « à quatre », et non en « à trois », comme on l'entend plus souvent aujourd'hui. Et lorsqu'il se remémore les temps où il accompagnait son père à la mandoline, Paul-Henri raconte comment lui et son frère devaient « jouer plus bas » pour s'accorder avec leur père violoneux :

« L'était pas en 440, son violon. I l'tenait plus bas. I disait que c'était moins dur pour les cordes pis... J'm'accordais à même hauteur que son violon. »

En effet, il semble que William Gagnon n'ait jamais privilégié un accord fixe pour son violon, si ce n'est qu'il était beaucoup plus bas que la normale, comme le souligne également le violoneux Jean Desgagné :

« Son violon était toujours très, très, très bas. I accordait pas son violon comme tout le monde. Moi d'après moi, c'est parce que le son du violon, les lourdes du violon sont plus perceptibles que les aigues. Ça sonnait probablement plus fort, plus grondeux, je sais pas... Paul-Henri, son frère jouait de la guitare, pis i se mettaient au diapason de leu père.

⁶¹ Témoignage de notre informateur Paul-Henri Gagnon, provenant d'un entretien à Jonquière le 23 août 2018.

⁶² Témoignage de notre informateur Paul-Henri Gagnon, provenant d'un entretien à Jonquière le 4 octobre 2018.

[...] Son violon était pas tout le temps, tout le temps pareil. l'arrivait sul violon, i pognait une corde, si c'te corde là ça i plaisait, ben i s'accordait sur c'te corde-là... C'tait le seul qui faisait ça. »⁶³

Ainsi, le fait que Paul-Henri n'ait jamais vraiment « joué » de violon en simultanée avec son père ne signifie aucunement qu'il n'y ait pas eu transmission de connaissances au niveau du style ou du répertoire. Paul-Henri connaît bien les techniques de son père, bien qu'il ne les ait pas nécessairement toutes adoptées : il communique aisément les pratiques de son père William quant à la podorythmie (il tapait du pied à quatre) et à l'accord du violon (il s'accordait plus bas), pourtant lui-même ne s'accorde aujourd'hui qu'au 440 et ne fait point usage de la podorythmie. De même, à l'écoute, lorsque nous comparons le jeu de William Gagnon avec celui de son fils Paul-Henri, nous constatons d'emblée que le premier fait un usage beaucoup plus généralisé de la technique des doubles-cordes, comme le note également le violoneux Jean Desgagné :

« Icitte dans [la] région les violoneux que j'ai connus i jouaient beaucoup, beaucoup sul double corde. I a eu... comme William Gagnon jouait sul double cordes. Paul-Henri pas très, très, très fort sul doubles-cordes. »⁶⁴

À plusieurs niveaux, le jeu au violon de Paul-Henri se distingue du jeu de son père au niveau du style. Par ailleurs, nos entretiens avec Paul-Henri nous permettent d'avancer que ce serait entre autres des questions d'esthétique qui auraient contribué chez ce dernier à délaissier certains éléments de style de son père tel que la podorythmie, les doubles cordes, et l'accord du violon bas. Notamment, l'influence du violoneux Don Messer, pour lequel Paul-Henri éprouva une grande admiration dès le début de son apprentissage, aurait possiblement contribué à renforcer certaines distinctions au niveau du style entre le violoneux et son père :

⁶³ Témoignage de notre informateur Jean Desgagné, provenant d'un entretien à St-Fulgence le 20 février 2018.

⁶⁴ *Ibid.*

« Eh mon dieu, j'en ai eu des CDs de Don Messer! C'était mon idole!
Quand j'ai commencé à jouer du violon, eh mon Dieu. Eh que c'gars-là
jouait ben. »⁶⁵

2.2.3.2 Sa pratique de la musique aujourd'hui

Paul-Henri possède plusieurs violons, dont celui de son grand-père Magloire. Cependant son instrument préféré est celui que son cousin Marcel Desgagné et lui ont modifié⁶⁶ (voir les photos de ces deux violons en annexe 5). Paul-Henri a monté lui-même la table d'harmonie de ce violon. De même, il en a adapté le chevalet afin que la corde de mi, qui est plus mince que les autres, n'y fasse plus d'entaille : il a intégré à son chevalet une pièce en bois d'ébène de forme triangulaire directement sous la corde de mi, empêchant ainsi l'usure habituelle du chevalet à cet endroit. Notons finalement que ce violon est recouvert d'une teinte bleutée : c'est son cousin Marcel Desgagné, facteur d'accordéon bien reconnu dans la région du SLSJ, qui lui a donné une teinture bleue.

Aujourd'hui, Paul-Henri pratique le violon tous les jours à la maison : « Moi je pratique tous les jours. J'aime tellement ça là! ». ⁶⁷ De même, il participe à de nombreux événements folkloriques : il se rend à tous les deux mercredi à un dîner de l'Âge d'or où il joue notamment avec les violoneux Robert et Yolande Gendron; il participe régulièrement aux journées folkloriques hebdomadaires de l'AQLF à Alma et à Jonquière-Nord. Enfin, si Paul-Henri s'est produit pendant une longue période comme violoneux du groupe les Ancêtres de Saguenay et dans le groupe de l'AQLF Saguenay, il se produit en revanche aujourd'hui plutôt avec des musiciens du côté du Lac-St-Jean, notamment avec des membres de l'AQLF d'Alma. ⁶⁸

⁶⁵ Témoignage de notre informateur Paul-Henri Gagnon, provenant d'un entretien à Jonquière le 23 août 2018.

⁶⁶ Les deux instruments sont photographiés à l'annexe 5.

⁶⁷ Témoignage de notre informateur Paul-Henri Gagnon, provenant d'un entretien à Jonquière le 17 février 2018.

⁶⁸ Nous avons d'ailleurs pu l'entendre à la veille du Jour de l'an 2017 au Métro Dubé, à Alma, où il jouait avec sa cousine Thérèse Bergeron au piano, ainsi que quelques autres membres de l'AQLF d'Alma.

2.2.4 Robert Gendron (violon, banjo, piano, guitare)

2.2.4.1 Son apprentissage du style et du répertoire au violon

Robert Gendron naît en 1925 dans la Vallée de la Matapédia, en Gaspésie : contrairement aux trois autres violoneux de notre recherche, il n'est pas natif de la région du Saguenay-Lac-St-Jean. Il commence le violon dans sa région natale à l'âge de 8 ans, auprès de son père, le violoneux Georges Gendron, dit Ti-Georges :

« C'est mon père qui a commencé à m'montrer. I prenait ben son archet pis i avait une belle position du violon. I m'a faite des petites barres sur ma touche pour chaque doigt, pis là ben chu parti avec ça. »

Ce n'est qu'en 1950 que Robert Gendron, alors âgé de 25 ans, s'établit à Arvida, au Saguenay.

« J'voulais changer d'place. J'faisais plus d'argent icitte parce qu'i avait une grosse compagnie [l'Alcan d'Arvida]. J'étais coiffeur pour homme. »

Au moment de son arrivée dans la région du Saguenay-Lac-St-Jean, Robert Gendron est déjà violoneux : il s'est acquis un style et un répertoire alors qu'il grandissait dans la Vallée de la Matapédia. Conséquemment, il se distingue des violoneux du Saguenay-Lac-Jean à plusieurs niveaux; notamment Robert témoigne d'un grand intérêt pour la technique, ayant appris le violon auprès d'un père qui « prend bien » son archet et qui a « une belle position au violon ». La technique constitue pour lui un élément esthétique fondamental :

« J'me dis, la musique, que ce soit n'importe quel genre de musique, c'est toujours le premier but, c'est de faire du beau son. C'est pour ça que ça prend de la technique. Celui qui a la meilleure technique c'est celui qui va faire la plus belle musique. »

Ainsi, selon Robert Gendron, qui dit bonne technique dit « beau son », et qui dit « beau son » dit « belle musique ».

Étant donné que Robert Gendron connaît à la fois la musique de sa région natale en Gaspésie et celle du Saguenay-Lac-St-Jean, il constitue un excellent candidat pour élucider certaines questions sur le style et le répertoire du Saguenay-Lac-St-Jean, notamment en établissant certaines comparaisons avec sa région natale. Par exemple, lorsque nous l'interrogeons sur la possibilité d'un style de violon distinct dans la région du Saguenay-Lac-St-Jean, le violoneux admet qu'il y a « sûrement » un style au Saguenay-Lac-St-Jean, mais qu'il ne croit pas l'avoir lui-même assimilé dans son jeu de violoneux, étant natif d'une autre région. Si au niveau du style, Robert Gendron ne s'identifie pas d'emblée aux violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean, il connaît bien, en revanche, le répertoire de la région, et se considère lui-même comme un violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean à ce niveau. En effet, lorsqu'on l'interroge sur le répertoire spécifique à la région ou de répertoire régional, Robert Gendron identifie les compositeurs suivants : Edmond Parizeau, Louis « Pitou » Boudreault, sa sœur Yolande Gendron⁶⁹ et, finalement, lui-même. De même, dans la région, Robert Gendron est perçu par les autres musiciens du milieu comme un violoneux de la région. Notamment, on lui demanda jadis de représenter la région en tant que violoneux, mais par timidité, il refusa et référa le violoneux Louis « Pitou » Boudreault, qui était à cette époque encore peu connu à l'extérieur de la région :

« Moi je voulais pas i aller. Ça me gênait. C'tait pour représenter la région... Le ministère de la culture. [...] À cause que j'ai donné son nom. J'tais trop gêné. »

Aujourd'hui, Robert exprime un certain regret de ne pas être « sorti de la région » lorsqu'il se compare au violoneux Louis Boudreault, qui fut reconnu bien au-delà de la région du SLSJ.

⁶⁹ Notons en effet, que quelques années après l'arrivée de Robert à Arvida, c'est sa sœur Yolande Gendron, alors âgée de 18 ans, qui le rejoint. Mandoliniste depuis l'âge de 9 ans, elle commence plus sérieusement le violon suite à son arrivée au Saguenay, grâce aux encouragements de Robert.

2.2.4.2 Sa pratique de la musique aujourd'hui

Robert Gendron joue sur un violon qu'il a entièrement fabriqué lui-même (voir la photo de Robert avec son violon à l'annexe 6).⁷⁰ En effet, Robert est un artiste qui se réalise dans plusieurs domaines, et qui témoigne d'une grande minutie dans tout ce qu'il entreprend. Il maîtrise quatre instruments (le violon, le banjo, le piano et la guitare); il est à la fois interprète et compositeur –le seul à composer dans nos quatre violoneux–; il s'adonne à la lutherie et à la peinture – les murs de sa maison sont couverts de ses œuvres –, il sait lire et écrire la musique – le seul de nos quatre violoneux à lire et à écrire la musique, et sa calligraphie musicale est d'ailleurs d'une beauté remarquable.

Au niveau de la pratique du violon, Robert joue quelques heures tous les matins. De même, il joue régulièrement avec sa sœur Yolande. Ensemble, les deux musiciens explorent différentes combinaisons : Robert est le plus souvent au violon et parfois au banjo, alors que Yolande fait la « contrepartie » au violon ou la mélodie à la mandoline, ou encore elle accompagne au piano ou à la guitare. Également, les deux font partie du groupe La Joie de vive, un groupe de musique traditionnelle avec lequel ils se produisent régulièrement, et qui existe depuis plus de 45 ans. Enfin, Yolande et Robert participent tous les deux mercredis à la rencontre de l'Âge d'or à Jonquière, où ils rencontrent d'autres musiciens, notamment les violoneux Paul-Henri Gagnon et Philippe Gagnon, qui font également partie de notre étude.

Conclusion du chapitre 2 sur les violoneux

Comme nous l'avons vu dans ce chapitre, le violon est un instrument pratiqué au Saguenay-Lac-St-Jean depuis les débuts de la colonisation. Aujourd'hui, il y a environ une douzaine de violoneux actifs qui sont natifs de la région ou qui y résident. Parmi ceux-ci, nous avons sélectionné quatre violoneux pour en faire

⁷⁰ Il s'agit de l'instrument que tient Monsieur Gendron dans la photographie de l'annexe 6.

l'analyse du répertoire et du style. Ces violoneux ont tous appris par transmission orale auprès d'un membre de leur famille : Jean Desgagné, le plus jeune de nos violoneux, a appris de son père Louis-Henri; Philippe Gagnon, violoneux gaucher au répertoire distinctif, a côtoyé sa tante et son oncle violoneux; Paul-Henri Gagnon, qui fut pendant longtemps un joueur de mandoline, a côtoyé son père, le violoneux William Gagnon. Enfin, notre quatrième violoneux, Robert Gendron, a aussi appris auprès de son père, Ti-Georges. Bien que ce dernier soit natif de la Vallée de la Matapédia, nous avons tout de même choisi de l'inclure dans notre recherche étant donné qu'il réside à Arvida depuis plus de 75 ans, et qu'il est considéré comme un violoneux de la région dans son entourage. Dans les prochains chapitres, nous nous pencherons sur le répertoire et le style de ces quatre violoneux, qui constituent hélas les derniers d'une lignée d'au minimum trois générations.

3. Le répertoire

Dans ce chapitre, nous présenterons, dans un premier temps, la typologie du répertoire que nous avons créée afin de classer le répertoire des violoneux du SLSJ, soit une typologie de formes musicales définie en fonction de la métrique et de la vitesse d'exécution. Cette classification, qui vise à respecter autant que possible la terminologie des violoneux du SLSJ, est inspirée des typologies du répertoire ayant été choisies par deux chercheurs pour catégoriser la musique traditionnelle du Québec : les typologies selon le genre de la pièce ou la forme musicale (Bégin, 1978; Duval, 2012) et selon la métrique (Duval, 2012). Par la suite, et à l'exemple de Lisa Ornstein (Ornstein, 1985), nous présenterons brièvement une deuxième typologie du répertoire, cette fois-ci selon les sources d'apprentissage. Dans un deuxième temps, nous présenterons les échantillons de répertoire que nous avons collectés lors de nos recherches ainsi que les résultats d'analyses quantitatives relatives aux formes musicales, à la tonalité, à l'asymétrie du répertoire des violoneux du SLSJ que ces échantillons nous ont permis de réaliser. Enfin, nous discuterons du répertoire collectif chez les violoneux du SLSJ.

3.1 Typologies du répertoire

3.1.1 Vers une redéfinition des formes musicales : la typologie de formes musicales selon la métrique et la vitesse d'exécution

La typologie selon la forme musicale est celle qui fut adoptée par Camel Bégin pour la classification du répertoire du violoneux québécois Jean Carignan (Bégin, 1978). En respectant les significations des termes irlando-britanniques, Bégin divisa les pièces du répertoire de Carignan en quatre catégories, soit le *hornpipe*, le *reel*, le *strathspey* et la gigue. Or, nous avons constaté dans l'étude du répertoire des violoneux du SLSJ que la catégorisation selon la forme musicale était problématique par rapport à la définition des formes, du fait que la plupart des catégories musicales, qui prennent leurs sources dans les cultures de l'Irlande et du Royaume-Uni, ne cadraient ni avec le répertoire, ni avec la

terminologie des violoneux du SLSJ. Qu'est-ce qu'un *hornpipe*? Qu'est-ce qu'un *reel*? Qu'est-ce qu'une gigue? Les réponses à ces questions ne sont pas les mêmes selon que les pièces sont exécutées par un violoneux irlandais ou par un violoneux du SLSJ. Qu'arrive-t-il alors lorsqu'un *hornpipe* provenant de la Grande-Bretagne ou de l'Irlande est interprété par un violoneux du SLSJ, et que ce dernier le dépouille de toute caractéristique typiquement associée au *hornpipe*? À ce sujet, Bégin écrit que l'« on ne pourra jamais classifier le célèbre *Sailor's Hornpipe* parmi les *reels*, même s'il était joué avec toutes les caractéristiques de ce dernier genre » (Bégin, 1978, p.27). Au contraire, nous croyons qu'un air ne saurait, de par son essence, appartenir à une quelconque catégorie : ce n'est pas la mélodie en soi qui déterminerait la forme musicale, mais plutôt certains éléments caractéristiques du genre qui nous permettraient de classer une mélodie dans une catégorie plutôt qu'une autre, notamment la métrique, la vitesse et les techniques de jeu.

Remarquons, pour appuyer nos propos, que ce principe d'indépendance entre la mélodie et le genre s'observe dans les traditions musicales des îles britanniques et de l'Irlande, notamment lorsque la mélodie transcende le genre, c'est-à-dire lorsqu'une même mélodie se joue dans plusieurs formes musicales. À titre d'exemple, la pièce *The collier* se retrouve à la fois en *reel*, *The collier's reel*, et en 6/8, *The collier's jig*. De la même façon, les violoneux du SLSJ ont l'habitude d'adapter les valse, qui sont de métrique $\frac{3}{4}$, pour en faire des *fox trots*, de métrique 4/4 :

« J'ai fait un *fox trot* avec [une valse de Vollrath]. Je l'ai remontée un peu à vitesse. Lui, i a joué plus lent. C't'un maudit beau *fox trot*. [...] Tu vas prendre un *beat* de *reel*, tu baisses la vitesse [pour faire un *fox trot*]. Je l'joue lentement. »⁷¹

Ces exemples appuient notre avis selon lequel une mélodie ne serait pas indissociable de sa forme. D'ailleurs, à ce sujet, notons que le violoneux Jean

⁷¹Témoignage de notre informateur Philippe Gagnon provenant d'un entretien à Jonquière le 8 mars 2018.

Carignan avait lui-même constaté l'indépendance de la mélodie par rapport à la forme, allant même jusqu'à affirmer que tout *reel* pouvait aussi être joué en *hornpipe* :

« Un *reel*, on joue ça en 2/4, une gigue, en 6/8, une *slip jig*, en 9/8.
Tous les *hornpipes* peuvent être joués en *reel*, mais quand on les joue en *hornpipe*, on découpe les coups un peu plus avec l'archet. C'est trop accidenté pour être joué vite. »⁷²

Carignan fait ressortir l'interprétation : ce sont les éléments de jeu comme la vitesse de l'archet et le type de coups d'archets plutôt que la mélodie qui distinguent le *hornpipe* du *reel*.

S'il est peu pratique de catégoriser le répertoire des violoneux de notre étude selon la terminologie d'origine britannique, en revanche, une terminologie qui serait basée uniquement sur les définitions des violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean serait également ambiguë.

« Au Canada, plus précisément au Québec, on reconnaît surtout deux principaux genres, le reel et la gigue. Ces deux termes se confondent bien souvent et on utilisera indifféremment les termes gigue ou reel pour désigner la pièce à rythmique binaire écrite 2/4 ou 4/4 sur laquelle on peut danser un « set » ou sur laquelle on peut « gigner » [...] Il devient donc difficile d'établir une définition des genres à partir de la terminologie populaire. »⁷³

À l'instar de la terminologie des violoneux Québec, les termes employés au SLSJ présentent de nombreuses ambiguïtés attribuables à la présence de nombreux termes synonymes, polysémiques et hyponymes. En effet, différents termes peuvent être associés à un même concept, (les termes « gigue » et « 6/8 » ont une acception commune, pouvant donc être employés comme synonymes par les violoneux); un même terme peut référer à différents concepts (le terme « gigue » est polysémique dans le langage des violoneux, pouvant

⁷² Bégin, 1976, p.19, cité dans *La musique traditionnelle pour violon : Jean Carignan*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, p.25, 1978.

⁷³ Bégin, *La musique traditionnelle pour violon : Jean Carignan*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, p.25, 1978.

signifier à la fois une danse, la pièce qui est jouée sur cette danse ou une pièce de métrique 6/8); un terme générique peut inclure de nombreux termes spécifiques (l'hyperonyme *reel* englobe de nombreux termes hyponymes comme une « gigue » ou un *hornpipe* qui sont employés indifféremment l'un de l'autre). Soulignons ici le fait que toute pièce peut être nommée d'après le nom de la danse qui s'y rattache, c'est pourquoi la forme musicale *reel* peut être remplacée par une panoplie de sous-formes musicales qui prennent le nom de danses, comme la gigue, le swing, le quadrille, le cotillon, la galope, etc. L'un ou l'autre des termes, c'est-à-dire la forme musicale générique (terme hyperonyme) ou sa sous-forme (terme hyponyme), seront employés indifféremment pour faire référence à la pièce.

Puisque ni la terminologie des formes d'origine britannique, ni celle des violoneux du SLSJ ne sont complètement adéquates pour catégoriser avec précision le répertoire, nous avons choisi, dans le cadre de notre recherche, de diviser le répertoire en quatre formes redéfinies en fonction de la métrique et de la vitesse d'exécution, tout en respectant dans la mesure du possible la terminologie classificatoire des violoneux du SLSJ : le *reel*, le 6/8, la valse et le *fox trot*.

Certes, Jean Duval a précédemment proposé une redéfinition des formes musicales selon un modèle qui comprenait, dans un premier temps, trois familles de formes définies selon la métrique et, dans un deuxième temps, 13 formes musicales déterminées selon différents critères, dont la vitesse d'exécution ou tempo⁷⁴. Cependant, il nous est paru plus approprié et plus avantageux, dans le cadre de notre étude, d'élaborer de nouvelles catégories, moins nombreuses, et basées à la fois sur le discours des violoneux et les objectifs de notre étude; des catégories qui révéleraient plus particulièrement les éléments de style des quatre violoneux. Par exemple, il nous a semblé inutile d'attribuer deux formes

⁷⁴ Notamment, Duval divise les 6/8 en deux catégories selon les tempi d'exécution : le 6/8 de quadrille (entre 100-110) et le 6/8 à l'irlandaise entre 110-130); Jean Duval, *Porteurs de pays à l'air libre : jeu et enjeux des pièces asymétriques dans la musique traditionnelle du Québec*, 2012, p.98.

musicales distinctes à des pièces que les violoneux interprèteraient sensiblement de la même manière au niveau de la technique de jeu. Ainsi, dans la mesure où la terminologie émique⁷⁵ restait claire, nous avons classé le répertoire en considérant d'abord sa métrique, c'est-à-dire selon le nombre de temps d'une mesure et la division binaire ou ternaire du temps, puis sa vitesse d'exécution, selon qu'elle était rapide ou modérée. En effet, nous avons observé que la variation dans la vitesse, de même que le nombre de temps par mesure et la division binaire ou ternaire du temps, étaient susceptibles d'engendrer différents types d'interprétation chez les violoneux, et ainsi révéler différents éléments de style. Le tableau I présente les quatre formes musicales proposées, ainsi que les informations relatives à ces formes.

Tableau I – Typologie du répertoire des violoneux : quatre formes musicales

Forme musicale	Sous-formes	Combinaison de la métrique et de la vitesse	Définition
<i>Reel</i>	gigue, swing, cha cha, calypso, quadrille, cotillon, hornpipe, clogg, two-step, breakdown, galope, breakdown reel « pas vite » polka (qui se distingue du reel par des arrêts plus fréquents dans la mélodie)	métrique binaire + tempo rapide	Pièce relativement rapide (80/124 à la blanche) à division binaire du temps qui peut compter 2, 3 ou 4 temps par mesure.
<i>6/8</i>	marche, cotillon, serpent; terme anglais francisé (synonyme): gigue langue écrite (synonyme) : jig	métrique ternaire + tempo rapide	Pièce (102/127 à la noire pointée) à division ternaire du temps qui compte 2 temps par mesure.
<i>Valse</i>	langue écrite (synonyme) : waltz	métrique binaire à trois temps + tempo modéré	Pièce de tempo relativement modéré (à 120/172 à la noire) à division binaire du temps qui compte trois temps par mesure.
<i>Fox Trot</i>		métrique binaire à quatre temps + tempo modérée	Pièce de tempo modéré (103/139 à la noire) à division binaire du temps qui compte quatre temps par mesure.

En tenant compte du discours des violoneux et en nous basant sur nos deux critères de classification que sont la métrique et vitesse, deux formes musicales se sont rapidement distinguées du fait qu'elles combinaient une métrique et une vitesse particulières, et qu'elles jouissaient d'une définition spécifique et partagée

⁷⁵ C'est-à-dire les termes employés par les violoneux étudiés.

par les quatre violoneux : il s'agit de la valse et du *fox trot* (voir la définition du *fox trot* et de la valse à l'annexe 7). Ainsi, comme l'indique le tableau I à la colonne « sous-forme », le seul et unique terme émique employé par les violoneux pour parler de la forme musicale *fox trot* est « *fox trot* », de même, le seul terme pour valse est « valse ». Au niveau formel, la valse et le *fox trot* se distinguent par un seul élément, soit le nombre de temps par mesure : trois temps pour la valse, quatre temps pour le *fox trot*. Certes, les deux pièces sont interprétées avec des techniques de jeu relativement similaires, ayant toutes deux une métrique binaire et étant jouées approximativement à une même vitesse, qui est modérée. Pourtant les deux formes se distinguent nettement à l'oreille, et nous croyons que ceci s'explique en partie par le fait que les violoneux empruntent généralement les mélodies de valse pour « faire » des *fox trots*, tel que discuté plus haut (chap.3, p.55). Or, la méthode que privilégient nos violoneux pour transformer une valse en *fox trot* consiste à prolonger certaines notes de la valse, ajoutant par la même occasion une quantité surprenante de syncopes à la mélodie. Bref, la valse et le *fox trot* constituent pour nos violoneux deux catégories bien distinctes et s'interprètent avec des techniques de jeu relativement similaires, excepté que le *fox trot* comprend beaucoup plus de syncopes.

Le 6/8 est également une forme musicale clairement définie dans le langage des violoneux du SLSJ : c'est le terme employé pour les pièces jouées dans une rythmique 6/8. Cependant, contrairement à la valse et au *fox trot*, cette forme musicale comprend plusieurs termes hyponymes et synonymes (voir tableau 1, colonne 2). En effet, chez nos quatre violoneux, le terme 6/8 est généralement employé pour parler d'une pièce à deux temps de division ternaire, mais d'autres termes peuvent être employés à l'occasion pour le remplacer. D'une part, nous avons rencontré trois termes hyponymes employés indifféremment par les violoneux, du fait que trois danses étaient associées au 6/8 : la marche, le cotillon et le serpent. D'autre part, le terme « gigue » est employé comme synonyme de 6/8 lorsque les violoneux font référence au terme anglais *jig*. Ainsi,

par exemple, un 6/8 sur lequel on danse le serpentin pourrait indifféremment être appelé un « 6/8 », un « serpentin » ou une gigue. En outre, à l'écrit, nous avons observé que les violoneux conservaient même la graphie anglaise *jig* lorsqu'un 6/8 leur provenait directement du répertoire d'une culture anglophone.

Remarquons que bien que les violoneux emploient à l'occasion le mot « gigue » comme synonyme de « 6/8 », cette acception est relativement récente, et le terme « gigue » reste plus généralement associé à la danse de type claquette, comme le soulignent deux de nos violoneux :

« Non, non, non : nous autres, c'est g-i-g-u-e [et non *jig*]. C'tait pour gigner [et non une pièce de métrique 6/8]. C'tait d'la danse à claquette. »⁷⁶

« Mais aujourd'hui, j'ai appris que les giges, c't'un 6/8. Mais ça se danse pas la gigue là-dessus. »⁷⁷

En dernier lieu, nous avons défini le reel comme toute pièce musicale étant relativement rapide (précisément entre 84 et 120 à la blanche dans nos échantillons) et ayant une division binaire du temps. Certes, cette catégorie englobe plusieurs types de pièces qui pourraient potentiellement être divisées à nouveau dans le cadre d'une étude plus poussée selon la vitesse, le type de mélodies (par exemple, plus ou moins de croches), voire même les techniques de jeu. Cependant, étant donné l'ambiguïté et la non concordance dans la définition de plusieurs termes parmi les violoneux eux-mêmes, ainsi que le manque d'exemples sonores pour plusieurs types de danses, nous avons choisi de rester prudente dans notre catégorisation. Chose certaine, plusieurs termes hyponymes référant à des danses associées peuvent être employés par les violoneux indifféremment pour remplacer le terme « reel », notamment les termes « gigue », « swing », « cha cha », « calypso », « quadrille », « cotillon », « galope ».

⁷⁶ Témoignage de notre informateur Jean Desgagné provenant d'un entretien à St-Fulgence le 20 février 2018.

⁷⁷ Témoignage de notre informateur Robert Gendron provenant d'un entretien à Jonquière le 6 novembre 2016.

En revanche, les violoneux du SLSJ emploient également des termes de danse pour lesquels ils ne peuvent fournir de définitions claires lorsque nous les interrogeons, possiblement parce que ce sont des danses qui ne sont pas dansées dans la communauté du SLSJ, notamment le *hornpipe* et le *two-step*. Premièrement, le *hornpipe* est un terme dont la définition ne fait pas l'unanimité chez les violoneux du SLSJ. Par exemple, pour Robert Gendron, le *hornpipe* est la même chose qu'un *reel* :

« J'imagine que ça doit être ceuz-là qui... ché pas si c'est en Irlande...mais c'est primitif, qui jouaient dans une corne là, une corne d'animal. [...] I a plusieurs joueurs qui les jouent sans s'en rendre compte. Ça ressemble beaucoup à un reel. Pour moi c'est de la même famille qu'un reel. Je vois pas une différence avec un reel ordinaire. »⁷⁸

Au contraire, le violoneux Jean Desgagné connaît la signification irlando-britannique du terme *hornpipe*. Ce dernier explique que son père, le violoneux Louis-Henri, avait travaillé avec des Irlandais musiciens dans les années 1930 sur les bateaux du Saguenay, desquels il avait appris que le *hornpipe* était une forme différente du *reel* :

« Papa, oui [il savait c'était quoi un hornpipe]. C'est parce qu'il l'avait appris des Irlandais, là. William Gagnon, non [William est violoneux, père de Paul-Henri Gagnon]. Dans région, c'tait un reel. Ben souvent i disaient un *reel irlandais*. Pour pas dire *hornpipe*. »⁷⁹

Si les violoneux du SLSJ, excepté pour Jean Desgagné et son père avant lui, n'emploient pas le mot *hornpipe* dans le sens irlando-britannique, en revanche, ils interprètent occasionnellement des *reels* de façon plus lente, en swingnant les croches plus qu'à l'habitude, rappelant le style du *hornpipe*. Et qui plus est, deux de nos violoneux, soit Philippe Gagnon et Robert Gendron, ont même parlé de *reels* qui seraient joués « pas vite » (voir la définition de « *reel* pas vite » à l'annexe 7). Par exemple, il arrive que Robert Gendron interprète un même *reel* de deux façons différentes : il joue d'abord le reel lentement (le violoneux décrit

⁷⁸ Témoignage de notre informateur Robert Gendron provenant d'un entretien le 6 novembre 2016.

⁷⁹ Témoignage de Jean Desgagné provenant d'un entretien le 19 février 2018.

alors le *reel* de « pas vite »), avec les croches bien swingnées, puis il poursuit avec le même *reel*, mais en augmentant la vitesse. De la même manière, Philippe Gagnon interprète la pièce *The Pride of Petravore* (qu'il identifie comme étant un *reel* « pas vite »), considérée comme un *hornpipe* chez les Irlandais, avec une vitesse plus lente que la plupart de ses *reels*, en swingnant également les croches. Ces exemples démontrent que le fait que les violoneux ne connaissent pas la définition irlandaise-britannique du *hornpipe* ne signifie pas pour autant qu'une forme similaire n'est pas jouée parmi les violoneux du SLSJ. Il reste que cette catégorie musicale, auquel aucun terme consacré n'est associé – excepté pour ce qui est de « *reel* pas vite » relevé chez deux de nos violoneux –, est peu fréquente dans le répertoire des violoneux de la région.

Quant au *two-step*, le violoneux Paul-Henri Gagnon semble être le seul à avoir des pièces de ce type dans son répertoire. Or pour ce violoneux, le *two-step* serait identique au *reel* :

« Je l'sais pas [c'est quoi la différence entre un reel et un two step].
C't'un reel. Comme le *reel Liberty Two-step*. »⁸⁰

Enfin, la forme musicale que nous avons appelée *reel* inclut également les polkas. Selon les violoneux, la polka est une forme proche du *reel*, mais elle se distingue de celle-ci par des « arrêts » et des « repos » (Paul-Henri Gagnon, 2018-08-23) :

« C'tune danse. C'est des tounes spéciales, là. Ça ressemble à un reel un peu là. [...] Non c'pas un reel. Ça s'appelle pas un reel. Non i a pas autant de notes. Non. I a beaucoup de ... de croches. Habituellement t'as des double-croches [dans les reels]. I a beaucoup de croches... plus que dans les reels, là. »⁸¹

Encore une fois, la polka ne semble pas être une forme fréquente dans le répertoire des violoneux du SLSJ selon les échantillons que nous avons collectés.

⁸⁰ Témoignage de Paul-Henri Gagnon provenant d'un entretien le 23 août 2018.

⁸¹ Témoignage de Robert Gendron provenant d'un entretien le 6 novembre 2016.

3.1.2 Autres éléments de classification : les sources d'apprentissage et les tonalités

Dans un autre ordre d'idées, Ornstein divise le répertoire du violoneux Saguenéen, Louis « Pitou » Boudreault, selon les différentes sources d'apprentissage de ce dernier, qui sont les quatre catégories suivantes : le répertoire familial, le répertoire de Xavier Dallaire, les compositions et adaptations et le répertoire commercial. Par la suite, chacune de ces catégories est subdivisée selon la tonalité :

« [...] learning sources is a particularly appropriate device for folk music since it provides historical and geographical information about each tune and informs generally about the type and range of influences which affect an informant's musical formation. [...] Key signature [...] is well suited to the classification of a fiddle repertoire since many fiddlers, including Mr. Boudreault, permanently associate each tune with a specific key signature. »⁸²

En dépit du fait que les sources du répertoire sont des éléments pertinents dans la compréhension du répertoire d'un violoneux, Ornstein spécifie qu'une typologie selon les sources d'apprentissage serait surtout appropriée lorsqu'il s'agit de catégoriser le répertoire d'un seul musicien, étant peu efficace pour la classification à grande échelle (Ornstein, 1985, p.265). Aussi, dans le cadre de notre recherche sur le répertoire de quatre violoneux, nous avons choisi d'inclure dans nos données les sources du répertoire lorsque ceux-ci pouvaient les fournir (voir les tableaux des annexes 8, 9, 10 et 11, colonne 5) de même que les tonalités (voir les annexes tableaux des 8, 9, 10 et 11, colonne 3).

En effet, les sources du répertoire sont multiples chez les violoneux du SLSJ, et elles se diversifient d'autant plus que les modes de transmissions de la musique évoluent grâce au développement des médias :

⁸² Ornstein, Lisa, *A life of Music : History and Repertoire of Louis Boudreault, Traditional Fiddler from Chicoutimi, Quebec*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 1985, p.265.

« J'ai pogné ça su... ché pu, là.. .J'ai tellement de CDs! J'ai encore ma table tournante! J'ai du Pointu, j'ai tout ça, moi. J'ai des longs jeux. Sont flambants neufs, j'mettais ça su des cassettes, moi. »⁸³

Aussi nos échantillons nous ont permis d'identifier différents types de répertoires selon les modes de transmissions privilégiés par les violoneux. Premièrement, nous avons relevé au moins quatre types de répertoires acquis par transmission directe, c'est-à-dire grâce au contact direct avec un autre musicien : le répertoire familial, le répertoire régional, le répertoire extrarégional et les compositions.

Le répertoire familial occupe une place relativement importante dans les répertoires des violoneux Jean Desgagné, Paul-Henri Gagnon et Robert Gendron, qui tous les trois ont appris le répertoire de leur père étant jeunes (voir le chapitre 2). Au contraire, nous n'avons identifié que deux pièces appartenant au répertoire familial chez le violoneux Philippe Gagnon, son père n'étant pas violoneux : ces deux pièces lui proviennent plutôt de sa tante Alice Gagnon. Pour ce qui est du répertoire régional, qui comprend des pièces apprises auprès de musiciens locaux, et du répertoire extrarégional, qui comprend des pièces apprises auprès de musiciens à l'extérieur de la région, celui-ci est de moindre importance dans nos échantillons, et semble être réparti de façon similaire chez les quatre violoneux. Enfin, Robert Gendron se distingue des autres violoneux du fait qu'il compose beaucoup de pièces et qu'il joue également les compositions de sa soeur Yolande Gendron. Ce répertoire de compositions est spécifique à Robert Gendron.

Un second mode d'acquisition du répertoire, celui de l'apprentissage au moyen des différentes technologies – les cahiers de partitions, les enregistrements audio et vidéo (vinyles, cassettes, CDs, You Tube), les émissions de radio et de télévision, etc. – nous a permis d'identifier 4 autres sources de répertoire : le répertoire québécois, le répertoire canadien, le répertoire américain, et enfin, le répertoire non-traditionnel ou populaire.

⁸³ Témoignage de Philippe Gagnon provenant d'un entretien le 8 mars 2018.

Le répertoire québécois comprend des pièces de violoneux québécois d'autrefois comme Jean Carignan, Joseph Allard, Ti-blanc Richard, Isidore Soucy, et J.O. LaMadeleine, alors que le répertoire canadien comprend des pièces de violoneux Canadiens d'hier, comme Don Messer, Winston Fitzgerald, mais aussi d'aujourd'hui, comme Natalie McMaster, Edmond Leblanc, Kevin Vollrath, Mark Sullivan et Jacynthe Trudeau. Pour ce qui est du répertoire américain, les violoneux ne connaissent pas nécessairement le nom de pièces de ce répertoire, mais ils l'identifient comme étant « américain ». Enfin, le répertoire populaire fait partie presque uniquement du répertoire du violoneux Philippe Gagnon. Ce dernier interprète des pièces comme « Il était une fois dans l'ouest », « Noël à Jérusalem » et « L'hymne au printemps » en guise de *fox trots* et de valse.

3.2 L'échantillonnage du répertoire

Le répertoire peut être appréhendé selon différents points de vue. D'emblée, il peut être considéré au niveau collectif ou individuel (Rosenberg, 2002, p.193), comme nous le verrons plus bas. Au-delà du choix d'un angle d'analyse collectif ou individuel, il est possible d'aborder les répertoires selon divers aspects du fait que le répertoire constitue une entité changeante et dynamique (Robert A. Georges, 1994, p.317)⁸⁴. Notamment, non seulement le répertoire donné d'un violoneux est susceptible de changer au cours de sa vie, mais il est également susceptible de varier sur une même période en fonction du contexte de jeu (Duval, 2012, p.402), et bien certainement, de la mémoire de l'individu. L'anecdote suivante du violoneux Jean Desgagné illustre bien l'aspect dynamique du répertoire d'un violoneux au cours de sa vie :

« Quand j'ai commencé à suivre Carignan [à apprendre des pièces du violoneux Jean Carignan], pis à suivre la gang, les affaires à papa [les pièces qu'il avait appris de son père le violoneux Louis-Henri Desgagné], dans ma tête à moi, i sont quasiment entrées dans un tiroir

⁸⁴ « The Concept of *Repertoire* in Folkloristics, Robert A. Georges, p.317, cité dans Neil V. Rosenberg, Don Messer's Media Repertoire, *Journal of American Folklore*, Volume 115, Number 456, Printemps 2002, 191-208.

de passé date. Tsé à un moment donné je leu touchais pu. I a
reviennent de temps en temps. L'autre jour au chalet chez Jean-Luc là,
i m'en a sorti deux trois. Jean-Luc i dit : « que c'est ça? » Ça a sorti là,
là pis eh... Tsé c'est bizarre, là. Pis je pratique pas beaucoup c'temps
citte. »⁸⁵

Aussi pour les fins de notre étude, les échantillons ayant servi à la description des répertoires individuels et collectif proviennent de deux contextes de jeu distincts, ou « sous-échantillons », comme nous les nommerons par la suite : le « sous-échantillon rencontre », constitué de pièces collectées lors de deux à quatre rencontres avec les violoneux, et le « sous-échantillon album », constitué de pièces sélectionnées et enregistrées par les violoneux pour un album dans une période passée.⁸⁶

Tel que présenté en annexe, nous avons élaboré quatre tableaux de données (annexe 8 – Jean Desgagné; annexe 9 – Philippe Gagnon; annexe 10 – Paul-Henri Gagnon; annexe 11 – Robert Gendron) qui comprennent les échantillons du répertoire de nos quatre violoneux. Pour chacun des violoneux, les pièces ont d'abord été classifiées selon leur forme musicale, soit le *reel*, le 6/8, la valse ou le *fox trot* (colonne 1). Ensuite, les variables de l'asymétrie et de la tonalité ont été considérées pour chacune des pièces (colonne 3 et 4). Nous avons également inscrit (colonne 5), pour chacune des pièces, des informations de nature qualitative lorsque nous pouvions l'obtenir, notamment la source d'apprentissage de la pièce, le nom donné à la pièce par le violoneux ou toute information que nous avons jugée pertinente. Enfin, nous avons également indiqué si le répertoire provenait du sous-échantillon collecte ou du sous-échantillon album (colonne 6).

⁸⁵ Témoignage de Jean Desgagné à St-Fulgence, le 20 février 2018.

⁸⁶ À l'exception de Jean Desgagné, qui n'a jamais produit d'album, et pour lequel un seul échantillon était à notre disposition.

3.3 L'analyse quantitative du répertoire

3.3.1 Les formes musicales

À partir des tableaux des annexes 8 à 11, nous avons obtenu les pourcentages du répertoire attribués à chacune des formes musicales et tonalités employées, de même que le pourcentage d'asymétrie dans les répertoires de chacun des violoneux.⁸⁷

Premièrement, les formes musicales relevées démontrent une forte tendance vers les pièces de type *reel*. Comme le démontre le tableau II, le *reel* représente une moyenne de 75% du répertoire des quatre violoneux, alors que le 6/8 et la valse représentent à peu près le même pourcentage du répertoire, soit 11% pour chacune de ces formes. Enfin, le *fox trot* ne représente qu'un maigre 3,7%, d'autant plus qu'il constitue la seule des quatre formes à ne pas être présente chez tous les violoneux : le *fox trot* ne fait pas partie des échantillons du répertoire de Jean Desgagné, ni de celui de Robert Gendron. Bien entendu, ces données auraient présenté des proportions différentes si elles avaient été collectées dans un autre contexte de jeu, notamment en situation d'accompagnement de la danse. Dans un contexte de danse, nous pourrions nous attendre à des pourcentages plus élevés de valse et de *fox trot* – Jean Desgagné et Robert Gendron nous ont d'ailleurs confirmé qu'ils possédaient des *fox trots* dans leur répertoire lorsque nous les avons interrogés à ce sujet malgré le fait que nos échantillons n'en comprenaient aucun.

⁸⁷ Selon Jean Duval, la façon la plus simple de définir une pièce asymétrique « est de préciser ce qu'elle n'est pas : une pièce asymétrique est simplement une pièce dont la ligne mélodique n'est pas symétrique. » (Duval, 2012, p.3).

Tableau II – Proportion des types de pièces selon les violoneux

Violoneux	Reel	6/8	Valse	Fox trot
Jean Desgagné	82,8	13,8	3,4	0
Philippe Gagnon	57,1	1,3	31,2	9,1
Paul-Henri Gagnon	74,1	18,5	5,6	1,7
Robert Gendron	85,8	10,2	4,1	0
Total				
Tous les violoneux (moyenne des proportions)	74,9	11	11,1	3,7

Le tableau II nous permet d'observer une différence marquée dans le répertoire de Philippe Gagnon par rapport aux autres violoneux quant aux formes musicales privilégiées. En effet, environ 40% du répertoire de ce violoneux est réservé à la valse et au *fox trot*, alors que les trois autres présentent des pourcentages beaucoup plus faibles pour ce type de répertoire (3,4%; 7,3%; 4,1%).

3.3.2 Les tonalités

Poursuivons avec les tonalités jouées par nos violoneux, présentées à la figure 3. La moyenne des pourcentages des tonalités jouées par les quatre violoneux démontre que les tons de ré et de sol se démarquent nettement par rapport aux autres tons employés : ces tonalités représentent chacun environ 35% du répertoire des violoneux. Les résultats révèlent également la préférence marquée des violoneux pour le mode majeur, avec une quasi-absence du mode mineur : seulement 2,8% du répertoire est joué dans le mode mineur.⁸⁸

⁸⁸ Le mode des pièces a été déterminé d'après le mode de la partie A des pièces, peu importe que la partie B soit de mode majeur ou mineur. Aussi, la couleur du mode mineur représenterait un pourcentage plus élevé que 2,8% du répertoire si l'on considérait que certaines pièces comprennent une moitié dans le mode mineur.

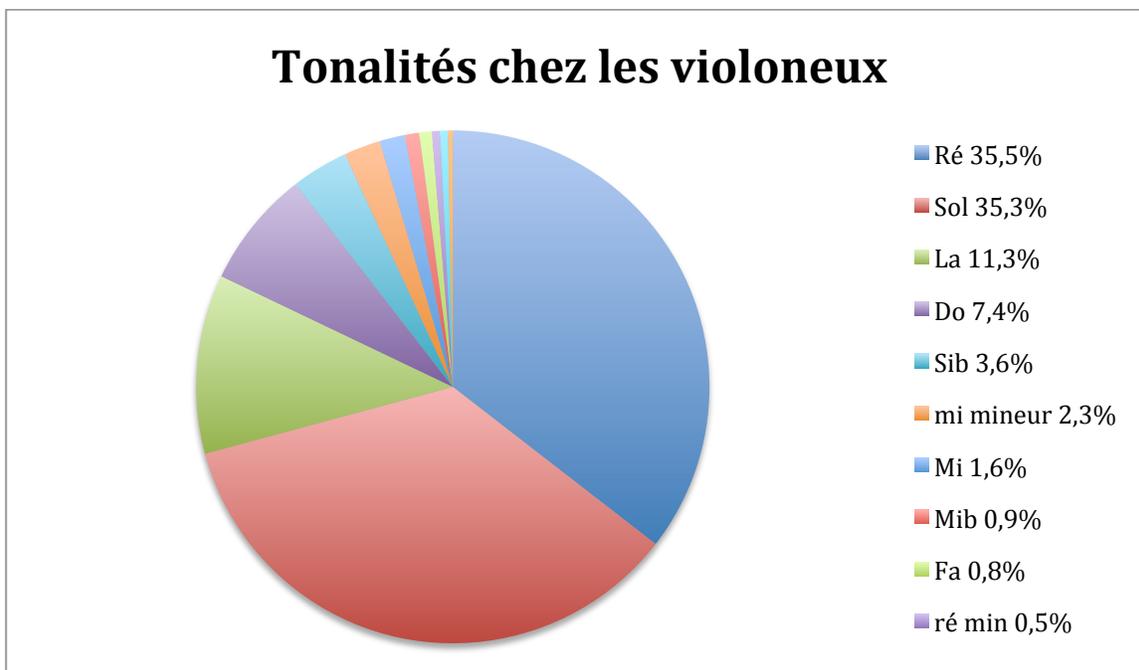


Figure 3 – Pourcentage moyen des tonalités jouées par les quatre violoneux

Au niveau individuel, le violoneux Philippe Gagnon se distingue à nouveau des trois autres violoneux par la diversité des tonalités employées. Le tableau III présente les proportions des tonalités des pièces jouées pour chacun des violoneux. Pour Philippe Gagnon, les chiffres démontrent une importance moins marquée des tonalités de ré (26,5%) et de sol (23,5%) au profit d'autres tonalités, notamment les tonalités de la (20,4%) et de do (12,2%). De plus, alors que les pièces des répertoires de Jean Desgagné, de Paul-Henri Gagnon et de Robert Gendron ne couvrent que 5 à 6 tonalités différentes, celles de Philippe Gagnon sont jouées dans 11 tonalités différentes. Notamment, il est le seul à interpréter des pièces en fa, ré mineur, la mineur et sol mineur. Il se démarque nettement des autres violoneux également par sa dissociation complète du couple pièce/tonalité. Comme l'avait observé Ornstein dans son étude du répertoire de Louis Boudreault, la plupart des violoneux associent de façon permanente la pièce à sa tonalité (Ornstein, p.265, 1985). Au contraire, chez Philippe Gagnon, une même pièce peut – et même devrait préférablement – être jouée dans différentes tonalités : M. Gagnon interprète la plupart de ses pièces dans deux tonalités différentes, allant même à l'occasion jusqu'à trois tonalités différentes

pour une même pièce. Pour le violoneux, qui déplore la surutilisation des tons de ré et de sol, le changement de tonalité donne un intérêt supplémentaire à la pièce :

« Moi je te le fais en sol un boutte là, pis si chu pris pour le jouer longtemps, tu remontes ça en... en la. [...] Si tu joues en do, tu peux monter en ré. En ré tu vas monter en mi. En fa, tu vas monter en sol. En sol tu montes en la. Pis en si bémol tu descends : en si bémol tu descends en mi bémol. »⁸⁹

En revanche, nous avons constaté que les trois autres violoneux jouissaient tout de même d'une certaine latitude quant au ton de la pièce. Ainsi n'est-il pas rare d'entendre un violoneux interpréter un air dans une tonalité autre que celle qui lui est généralement associée. Le choix d'une tonalité autre peut même constituer un élément distinctif du jeu, une sorte d'appropriation de la pièce qui revêt le violoneux d'une certaine fierté, commenté par une phrase du type « je suis le seul à le jouer dans ce ton-là ». À d'autres occasions, le fait de jouer une pièce dans une tonalité différente est simplement dû à l'oubli de la tonalité originale.

Tableau III – Proportions des tonalités des pièces jouées selon les violoneux

Violoneux	Ré	Sol	La	Do	Sib	mi	Mi	Mib	Fa	ré	la	sol
Jean Desgagné	41,4	34,5	3,4	0	10,4	6,9	0	3,4	0	0	0	0
Philippe Gagnon	26,5	23,5	20,4	12,2	2	1	6,1	0	3	2	2	1
Paul-Henri Gagnon	35,2	44,4	13	5,6	0	1,9	0	0	0	0	0	0
Robert Gendron	38,8	38,8	8,2	10,2	2	2	0	0	0	0	0	0
Tous les violoneux (Moyenne des proportions)	35,5	35,3	11,3	7,4	3,6	2,3	1,6	0,9	0,8	0,5	0,5	0,3

⁸⁹Témoignage de Philippe Gagnon provenant d'un entretien le 8 mars 2018.

3.3.3 L'asymétrie

Pour terminer, nous avons observé que l'asymétrie constituait un élément notable dans le répertoire des violoneux du SLSJ. Nous considérons qu'une pièce est « asymétrique » lorsque celle-ci se présente différemment du modèle standard inhérent aux pièces du répertoire traditionnel qui sont originellement venues d'Europe, notamment de la Grande-Bretagne et de l'Irlande. Ce modèle est constitué de deux sections répétées de type AABB, chacune des sections étant généralement divisée en deux phrases de huit temps. En effet, selon l'ethnomusicologue Jean Duval, « il s'agit d'une mélodie qui est réalisée de telle façon qu'on y discerne à l'écoute ou après analyse une ou plusieurs asymétries, elles-mêmes identifiables et définies en rapport à une forme symétrique existante ou théorique de la même mélodie ou d'un prototype de la forme à laquelle est associé la mélodie » (Duval, 2012, p.3-4). Concrètement, chez les violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean, l'asymétrie se présente dans le répertoire à la fois au niveau de la forme générale de la pièce - par exemple, une pièce qui serait de forme AAABB - qu'au niveau du phrasé, notamment lorsqu'une phrase est écourtée ou prolongée - par exemple, des phrases de 7 ou de 9 temps.

La figure 4 montre le pourcentage du répertoire qui est asymétrique selon les violoneux, pour une moyenne régionale de 38%. L'écart entre les deux extrémités est cependant considérable : 57% du répertoire de Jean Desgagné est asymétrique, alors que seulement 21%⁹⁰ du répertoire de Robert Gendron est asymétrique. Serait-ce possible que le pourcentage relativement faible

⁹⁰ Ce pourcentage a été calculé à l'aide de l'échantillon rencontré seulement : l'échantillon album a été écarté. En effet, nous avons observé une différence significative au niveau de la variable asymétrie dans les sous-échantillons du violoneux Robert Gendron. Le tableau de l'annexe 13 présente les pourcentages des pièces asymétriques pour les deux sous-échantillons, indiquant un écart de 20% chez Robert Gendron : le pourcentage de pièces asymétriques dans le sous-échantillon album est égal à 0, alors que celui du sous-échantillon rencontré est de 21%. Cette différence s'explique du fait que le sous-échantillon album comprend uniquement des compositions du violoneux. Or les compositions de Robert Gendron n'étant jamais asymétriques, nous avons considéré qu'elles ne représentaient pas bien le répertoire du violoneux, c'est pourquoi nous avons choisi d'exclure ce cas déviant. Ainsi, pour le violoneux Robert Gendron, seulement l'échantillon rencontré est considéré dans notre analyse de données.

d'asymétrie chez Robert Gendron par rapport aux autres violoneux soit relié au fait qu'il ne soit pas natif de la région du SLSJ?

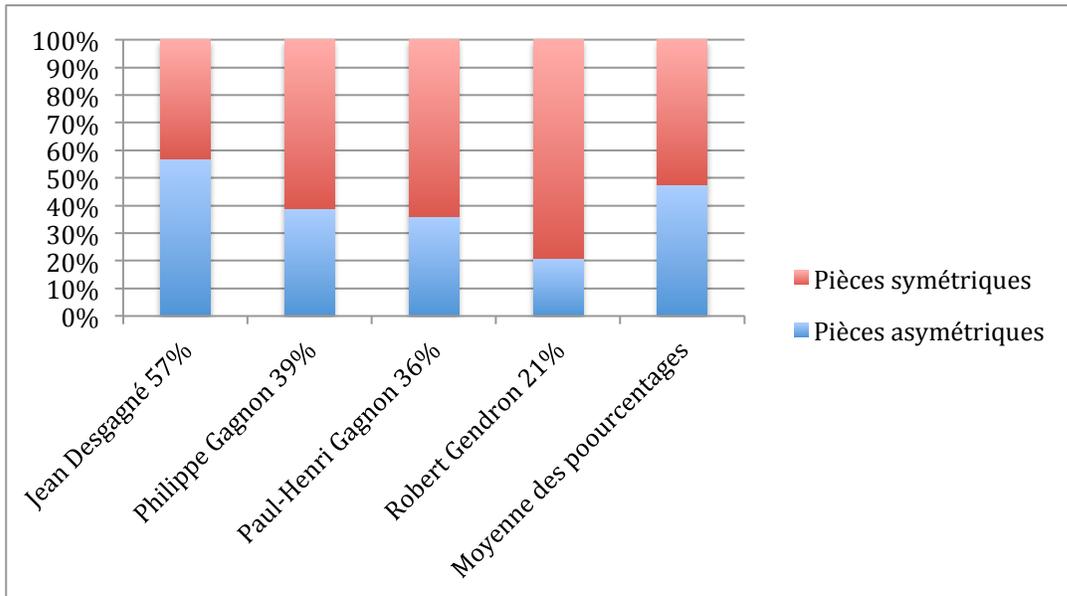


Figure 4 – Pourcentage des pièces asymétriques selon les violoneux

3.4 Le répertoire collectif

À l’instar du répertoire individuel, le répertoire collectif est dynamique. Aussi à une certaine époque, comme nous l’apprend notre informateur Jean Desgagné, tout violoneux de la région du Saguenay-Lac-St-Jean devait posséder un répertoire de base, à savoir le répertoire qui était imposé par certaines danses :

« Toutes les violoneux jouaient ça, toute la gang [dans la région]. Même les joueurs d'accordéon. Fallait que tu saches ça pour faire des veillées dans l'temps, là [Jean Desgagné parle du temps qu'il était jeune]. [...] Pour être un violoneux, pour être un joueur d'accordéon pour danser, fallait que tu saches c'tes tounes-là : c'tait obligatoire. On a Le capitaine trompeur, on a La contredanse, on a Le brandy, on a La cardeuse, on a Le cotillon... c'est pas mal inque ceux-là... On a La gigue à simpe : c'tait un solo, c'tait pas une danse de groupe. »⁹¹

⁹¹ Témoignage de Jean Desgagné à St-Fulgence, le 20 février 2018.

Effectivement, ces airs de danse énumérés par Jean Desgagné étaient exigés d'un violoneux puisqu'aucun autre air ne pouvait leur être substitué. Par exemple, pour la danse appelée « Le capitaine trompeur », tout violoneux devait inmanquablement jouer un même air de métrique 6/8 dans le ton de ré, qui prenait lui aussi le nom « Le capitaine trompeur » – il s'agit de l'air enregistré par Joseph Allard sous le nom de « Gigue du violoneux » (voir la définition de « Le capitaine trompeur », annexe 7). Jean Desgagné nomme ce type de danse, qui exige un air spécifique, une « grande danse » (voir définition, annexe 7). Par ailleurs, nous avons observé que les grandes danses étaient des danses giguées en groupe ou en solo, et qu'elles pouvaient prendre une métrique binaire ou ternaire.

Au cours de notre recherche, nous avons constaté que six grandes danses étaient encore jouées aujourd'hui par un ou par plusieurs de nos violoneux : « Le cotillon valsé » (un 6/8 gigué en groupe); « Le capitaine trompeur » (un 6/8 gigué en groupe); « La cardeuse » (un *reel* gigué en groupe); « La gigue simple » (un *reel* gigué en solo); « Le brandy » (un *reel* gigué en groupe); « La contredanse » (un *reel* gigué en groupe). Le tableau IV témoigne de la présence de ces danses dans le répertoire des quatre violoneux de notre étude, de même que dans celui d'un violoneux de la région d'une génération antérieure, Louis Boudreault.

Tableau IV - Présence de grandes danses dans le répertoire de violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean d'hier et d'aujourd'hui

	J. Desgagné	P. Gagnon	P.-H. Gagnon	R. Gendron	Taux observé chez les violoneux d'aujourd'hui	Louis Boudreault
La contredanse	X	X	X	X	4/4	X
Le cotillon valsé	X		X	X	3/4	X
La gigue simple	X		X	X	3/4	X
La cardeuse	X		X		2/4	X
Le capitaine trompeur	X				1/4	X
Le brandy			X		1/4	X

Les chiffres indiquent que la présence de grandes danses dans le répertoire de nos quatre violoneux est variable, allant de 1 à 5 pièces selon le violoneux. De plus, l'identification de ces 6 grandes danses parmi les enregistrements du violoneux Louis Boudreault corrobore avec le discours de Jean Desgagné, selon lequel toutes les grandes danses furent jadis « obligatoires », à une époque qui fut aussi celle du violoneux Louis Boudreault. Enfin, nous aimerions spécifier que tous les violoneux étudiés connaissent à différents degrés – que ce soit par le nom, par l'air, par la danse – les 6 grandes danses dont il est question, même lorsque celles-ci n'ont pas été relevées dans leur échantillon. Par exemple, le violoneux Philippe Gagnon, pour lequel nous n'avons dénombré qu'une seule grande danse, connaît bien les 5 autres grandes danses jouées par ses compatriotes, et il aurait même été en mesure de jouer plusieurs d'entre elles. Cependant, lorsque nous l'avons interrogé sur l'absence de pièces comme « Le Brandy » ou « La gigue simple » dans son répertoire, le violoneux a exprimé son désintérêt pour le « vieux » répertoire. À part pour « La contredanse », le violoneux a refusé de jouer les autres grandes danses, expliquant qu'il les avait trop jouées et rejouées à l'époque où il accompagnait des troupes de danses.

Outre les grandes danses, nous n'avons identifié que quatre pièces dans nos échantillons qui étaient jouées par plus d'un violoneux. Le tableau V présente les quatre pièces et les taux observés dans les échantillons : le *ree/* St-Anne (4/4); un 6/8 pour lequel les violoneux n'avaient pas de nom, mais qui fut enregistré par le joueur d'accordéoniste du Lac-St-Jean Tommy Duchesne sous le titre « La gigue de Chicoutimi » (3/4); « Le Talencourt » (2/4); « La polka Bailey's »(2/4); une valse en mi mineur sans nom (2/4).

Tableau V - Pièces communes dans le répertoire des violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean d'aujourd'hui (grandes danses exclues)

	J. Desgagné	P. Gagnon	P.-H. Gagnon	R. Gendron	Taux observé chez les violoneux
Reel St-Anne	X	X	X	X	4/4
La gigue de Chicoutimi	X		X	X	3/4
Le Talencourt	X		X		2/4
Valse en mi mineur	X		X		2/4
Polka Bailey's	X		X		2/4

L'étude du répertoire collectif demanderait une étude beaucoup plus approfondie et des échantillons plus complets. Notamment la collecte de répertoire dans différents contextes de jeu (en concert, dans des soirées de danse, dans des rencontres informelles entre musiciens etc.) permettrait d'identifier un plus grand nombre de pièce de répertoire commun, compte tenu du fait que les violoneux sont plus susceptibles, dans un contexte de collecte et d'enregistrement d'album, de jouer le répertoire qui les distingue des autres violoneux du SLSJ. En dépit des limites de représentativité des échantillons que comporte l'étude collective du répertoire, les tableaux IV et V nous permettent d'observer notamment que les violoneux Jean Desgagné et Paul-Henri Gagnon se distinguent de Philippe Gagnon et de Robert Gendron du fait que les pièces communes font davantage partie de leur répertoire.

Conclusion du chapitre 3 sur le répertoire

S'il nous a été difficile d'obtenir un échantillon assez représentatif pour évaluer les limites du répertoire collectif des violoneux du SLSJ, en revanche nous avons pu relever certaines caractéristiques individuelles des répertoires. Philippe Gagnon se démarque pour ses nombreuses tonalités inusitées, ainsi que pour son penchant pour les valse et les *fox trots*; Robert Gendron se démarque par ses nombreuses compositions et une faible proportion de pièces asymétriques dans son répertoire. Enfin, Jean Desgagné et Paul-Henri Gagnon affichent une appartenance considérable au répertoire du SLSJ : leur répertoire comprend à tous les deux une bonne proportion de pièces apprises de leur père, et ils

possèdent tous les deux dans leur répertoire 10 des 11 pièces identifiées dans le répertoire collectif.

4. Le style

Que ce soit pour apprendre des pièces d'un J.O. LaMadeleine du Québec d'autrefois, ou encore d'un Kevin Vollrath du Canada actuel, les violoneux du SLSJ ont manifestement toujours suivi les avancées technologiques dans le but de nourrir leur répertoire. Au niveau du style, en revanche, nous avons observé un certain conservatisme dans le discours des violoneux. Par exemple, selon Jean Desgagné, le répertoire pour violon qui est joué dans les provinces de l'Est du Canada est malléable au niveau de l'interprétation, c'est-à-dire qu'il doit être adapté afin d'être joué « en québécois » :

« I a des affaires après ça, qui jouait [que le violoneux Fitzgerald de la Nouvelle-Écosse jouait], que... on jouait de lui, là, pis on les jouait en québécois, les mêmes maudites tounes. Joué à notre façon à nous autres. Lui, i venait de la Nouvelle-Écosse. Cap Breton! »⁹²

Dans ce chapitre, nous proposons d'abord de faire l'état des lieux sur ce langage de violon « québécois » que nomme Jean Desgagné, par le survol des quelques publications d'intérêt ayant traité des techniques de violons caractéristiques au style québécois (Hart et Sandell, 2001; Remon et Bouchard, 2011; Patterson, 2014-2015). Par la suite, nous discuterons plus spécifiquement des éléments de style communs aux violoneux du SLSJ : après avoir présenté le répertoire transcrit à partir duquel nous avons fait nos observations, nous discuterons des éléments de style significatifs relevés dans le jeu de nos quatre violoneux, respectivement au niveau de l'ornementation, des liaisons et des notes détachées, de la rythmique et de la variation. Nous terminerons en discutant de l'importance de l'individualité chez les violoneux du SLSJ.

⁹² Témoignage de Jean Desgagné provenant d'un entretien à St-Fulgence le 19 février 2018.

4.1 Le jeu de violon chez les Québécois

À ce jour, les maigres écrits sur le violon traditionnel au Québec ne sont pas unanimes quant à l'élément ou aux éléments de style qui donneraient aux violoneux québécois le fameux « swing » qui d'après les dires populaires, leur serait caractéristique. Pour Remon et Bouchard (2011), le point commun entre les différents joueurs se situerait au niveau de l'accentuation :

« De Jos Bouchard à Jean Carignan, de Louis Boudreault à Henri Landry, de Aimé Gagnon à André Alain, de Jules Verret à Wille Ringuette, d'Isidore Soucy à J.O LaMadeleine, les différences sont telles qu'on les croirait venus de pays différents! Malgré toutes ces différences de style, la grande majorité des joueurs mettent l'accent sur le premier temps mais plusieurs insistent également sur chacun des temps forts de la mesure de façon à créer un *swing* bien caractéristique du Québec ». ⁹³

Avançant également l'accentuation comme caractéristique du style québécois, Hart et Sandell rapportent que la musique québécoise devrait son « entrain à une utilisation capricieuse des accents », à une sorte de combinaison judicieuse « des groupements de notes accentuées et non-accentuées », et notamment de la présence de syncopes (Hart et Sandell, 2001, p.23). Les auteurs ajoutent également quelques éléments de style communs aux violoneux québécois, notamment au niveau de l'articulation, c'est-à-dire dans la présence de pauses ou de staccati, et dans les types de coups d'archets, qu'ils décrivent comme étant généralement « simple[s] avec, de temps en temps, deux ou trois notes liées (jamais plus de trois) » (Hart et Sandell, 2001, p.24). Plus spécifiquement, les auteurs décrivent deux coups d'archets typiques aux violoneux québécois : le « coup d'archet effleuré »⁹⁴, qui consiste à effleurer la troisième croche d'un groupe de quatre croches, créant alors une syncope, ainsi que le « double coup d'archet poussé », un coup d'archet qui serait caractéristique du jeu du violoneux

⁹³ Remon, Liette et Guy Bouchard (éd.), « Airs tordus : airs de violon traditionnels du Québec », *Trente sous Zéro*, Québec, 2011, p.5.

⁹⁴ Dans la langue anglaise, les auteurs traduisent le « coup d'archet effleuré » par « ghost note ».

Louis Pitou Boudreault de Chicoutimi, consistant à jouer deux notes poussées consécutives (Hart et Sandell, 2011, p.24-25).

Enfin, Patterson décrit deux techniques de jeu caractéristiques aux violoneux de communautés anglophones de deux villages de la Gaspésie, le *hook* et le *stutter*.⁹⁵ Le *hook* consiste à remplacer une noire par deux croches de même hauteur (Patterson, 2013-2014, p.21), alors que le *stutter*, qui est basé sur le principe du « coup d'archet effleuré » décrit par Hart et Sandell, consiste à effleurer la première et la troisième note d'un groupe de quatre croches, voire même également la cinquième note d'un groupe de six croches, créant ainsi un effet de syncope répété (Patterson, 2013-2014, p.16).

4.2 Les violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean : le processus de sélection des 16 pièces transcrites

Lorsque nous avons discuté de la possibilité d'un style régional chez les violoneux du SLSJ avec le violoneux Jean Desgagné, ce dernier s'empressa de déclarer l'existence d'un style de violon distinct dans la région. Néanmoins, plutôt que d'avoir recours à des termes techniques pour parler de ce style régional, Jean décrit l'impression générale que cette musique produisait chez l'auditeur. Selon Jean Desgagné, la musique du SLSJ serait une musique « carrée » (voir p.31), une musique qui a du « swing », comme le disaient aussi Hart et Sandel à propos des violoneux québécois plus généralement.

Malgré que Jean Desgagné ne mentionne ici ni ornementation spécifique, ni coup d'archet typique, ni encore quelconque technique de jeu originale à la région du SLSJ, ce « swing » et cette « carrure » particuliers dont il parle, s'ils existent, se traduisent vraisemblablement par un, voire même par plusieurs éléments de jeu observables. Aussi, dans les pages qui suivent, nous présenterons quelques éléments de style communs aux violoneux du SLSJ que

⁹⁵ Les termes *hook* et *stutter* font partie du vocabulaire émique des violoneux anglophones de ces communautés.

nous avons observés dans nos recherches et qui, potentiellement, pourraient contribuer au « swing » du SLSJ ressenti par Jean Desgagné. Ces éléments furent relevés à partir des 16 transcriptions se trouvant aux annexes 14 à 17.⁹⁶

Le processus de sélection pour les pièces à transcrire se déroula en deux temps. À partir de la liste des pièces figurant dans les échantillons de nos quatre violoneux des annexes 8 à 11, nous avons, dans un premier temps, écarté toutes les pièces dont la forme musicale était « 6/8 », « valse » ou « *fox trot* », ne conservant que les pièces de type « *reel* ». En effet, puisque l'objectif de nos transcriptions consistait à identifier les éléments de style caractéristiques aux violoneux du SLSJ, nous avons choisi d'étudier la forme musicale que nous croyons la plus susceptible de faire ressortir ces éléments stylistiques. Or, c'est le *reel* qui constitue la forme musicale la plus fréquente pour tous les violoneux du SLSJ étudiés : il représente 74,9% du répertoire moyen (voir chapitre 3, p.64). À l'inverse, les autres formes musicales sont moins souvent jouées par les violoneux, et le *fox trot* est même absent dans les échantillons des violoneux Jean Desgagné et Robert Gendron. En outre, ces chiffres corroborent avec le discours des violoneux : malgré que le 6/8, la valse et le *fox trot* soient des formes musicales jouées dans la région depuis un certain temps, ce sont les *reels* qui semblent être les plus importantes dans le répertoire au SLSJ, comme le raconte Jean Desgagné :

« En autant que t'avais [dans les soirées du temps de son père] un rythme de 2/4 ou de 4/4 ou encore du 3/... du 6/8. Y avait quelques 6/8 comme gagues, mais pas beaucoup. Le 6/8 t'ait pas très, très exploité. C'tait du 2/4, 4/4. Pis le 4/4 ils l'jouaient en méthode 2/4 ben souvent. [Des vales], I en faisaient peut-être une ou deux dans veillées. Pas grand monde qui dansait là-dessus. Fallait que ça grouille. Fallait que ça grouille. [...] Ma grand-mère, a jouait de l'accordéon pi a faisait... a jouait des valeses. ... Les valeses, ça existait avant. Chez nous, dans ma

⁹⁶ L'annexe 14 comprend 4 transcriptions du violoneux Jean Desgagné, et ainsi de suite pour chacun des violoneux : l'annexe 15 regroupe celles de Philippe Gagnon, l'annexe 16, celles de Philippe Gagnon, et l'annexe 17, celles de Robert Gendron.

famille, ça faisait des valse, là. C'était plus des *fox trots* que d'la valse.
Cé a même maudite affaire. »⁹⁷

Dans un deuxième temps, nous avons sélectionné, parmi les pièces de formes *reel*, celles qui nous semblaient davantage susceptibles d'illustrer le style de la région du SLSJ. Notamment, nous avons transcrit quelques pièces que les violoneux avaient apprises d'un parent violoneux⁹⁸, ainsi que plusieurs pièces faisant partie du répertoire commun chez les violoneux du SLSJ (chap. 3, p.69-70)⁹⁹. Parmi celles-ci se trouvent trois grandes danses¹⁰⁰, pour lesquelles nous avons transcrit deux versions différentes de « La contredanse » et de « La cardeuse ». Enfin, l'une des pièces transcrites est « La traversée du Saguenay », jouée par Jean Desgagné; cette pièce est une composition régionale, celle du violoneux Louis Pitou Boudreaut de Chicoutimi. Précisons également que pour chacun des violoneux, deux des pièces transcrites furent également l'objet d'une transcription paradigmatique. Celles-ci se trouvent à l'annexe 18, et elles nous ont permis d'élaborer les principes de variation que nous présenterons plus bas (chap. 4, p.96).

4.3 Éléments de style communs et individuels chez les violoneux du SLSJ

4.3.1 L'ornementation

« French Canadian fiddling has comparatively little melodic or rhythmic ornamentation. The tunes are performed in a straightforward manner with moderate ornamentation in either the right or the left hands. »¹⁰¹

Comme le souligne Zenger (1980, p.62), les violoneux Canadien-Français useraient comparativement de moins d'ornements mélodiques et rythmiques que

⁹⁷ Témoignage de Jean Desgagné provenant d'un entretien à St-Fulgence le 19 février 2018.

⁹⁸ « Le reel à mon père » et « Le cotillon canadien » de Paul-Henri Gagnon, que celui-ci a appris de son père William Gagnon, ainsi que « Les quatre coins de St-Malo » de Robert Gendron, que ce dernier a appris de son père Ti-Georges Gendron, figurent parmi cette catégorie.

⁹⁹ « Le reel St-Anne » de Philippe Gagnon et « La polka Bailey's » de Jean Desgagné sont deux pièces du répertoire commun qui figurent dans cette catégorie.

¹⁰⁰ Les grandes danses qui furent transcrites sont « La cardeuse » de Jean Desgagné, « La contredanse » de Philippe Gagnon, « La cardeuse » et « La contredanse » de Paul-Henri Gagnon ainsi que « La gigue à simple » de Robert Gendron.

¹⁰¹ Zenger, Dixie Robison, *Violin Technique and Traditions Useful in Identifying and Playing North American Fiddle Styles*, thèse de doctorat, Stanford University, 1980, p.62.

les autres violoneux du continent nord-américain (chap. 1, p. 4). Chez les violoneux du SLSJ, les 16 transcriptions nous ont permis de relever effectivement un usage relativement modéré de 7 types d'ornements : les doubles-cordes, le triolet, le glissando, l'appogiature simple, l'appogiature double, le trille et le vibrato. Le tableau VI présente ces ornements, ainsi que le taux moyen d'apparition de chaque ornement pour une phrase typique d'un *reel* de 8 mesures à 4 temps.¹⁰² À titre d'exemple, le tableau démontre que dans une phrase typique de 8 mesures jouée par le violoneux Jean Desgagné, l'on pourra entendre environ 7 doubles-cordes, presque à tous les coups une appogiature simple (0,92 = environ 9 fois sur 10) et un triolet (0,74 = environ 7 fois sur 10), à de rares occasions une appogiature double (0,15 = environ 1,5 fois sur 10), et encore plus rarement, un glissando (0,06 = environ 6 fois sur 100).

D'emblée, ce tableau nous révèle que seulement trois types d'ornements sont présents chez les quatre violoneux étudiés, soit les doubles-cordes, le triolet et le glissando. Toutefois, en ne conservant que les violoneux natifs du SLSJ, c'est-à-dire en excluant le violoneux Robert Gendron (chap. 2, p.46), nous constatons que le nombre d'ornements communs parmi les violoneux de la région grimpe alors au nombre de 6 : s'ajoutent sous la condition d'être un violoneux né au SLSJ l'appogiature simple et double, de même que le trille. En effet, le violoneux Robert Gendron se démarque considérablement des autres violoneux par l'emploi de peu d'ornements distincts – seulement quatre types différents - et par la faible fréquence d'apparition de ceux-ci, mis à part pour le vibrato, dont il fait un emploi beaucoup plus élevé comparativement aux trois autres violoneux. À titre d'exemple, Robert Gendron fait vibrer en moyenne un peu plus d'une note par phrase de 8 mesures (1,36 de notes vibrées).

¹⁰² Les taux ont été calculés en dénombrant d'abord, pour chacun des violoneux, les ornements employés au total pour les 4 pièces transcrites. Dans un deuxième temps, le nombre de temps total de temps pour les quatre pièces transcrites fut calculé pour chacun des violoneux. Le dénombrement est présenté sous forme de tableau à l'annexe 14. Enfin, à l'aide de la règle de trois, le taux ornement/32 temps (phrase de 8 mesures à quatre temps) fut calculé pour chacun des violoneux.

Tableau VI – Nombre moyen d’ornements, en ordre d’importance, joués au cours d’une phrase de huit mesures à quatre temps chez les violoneux du SLSJ

	Doubles-cordes	Appogiature simple	Triolet	Glissando	Appogiature double	Vibrato	Trille
J. Desgagné	7,15	0,92	0,74	0,06	0,15	0,03	0,09
Philippe G.	2,08	0,39	0,42	0,54	0,08	0,73	0,12
Paul-Henri G.	1,28	1,24	0,88	0,32	0,64	0	0,2
Robert G.	0,83	0	0,08	0,04	0	1,36	0
Moyenne des violoneux	2,84	0,64	0,53	0,24	0,22	0,53	0,1
Moyenne des violoneux natifs du S-L-S-J	3,5	0,85	0,68	0,31	0,29	0,25	0,14

En outre, le tableau VI démontre que, de façon générale, les ornements sont relativement clairsemés dans le jeu des violoneux du SLSJ. En effet, à part pour le violoneux Jean Desgagné, qui se démarque nettement avec une moyenne élevée d’emploi du double-corde, c’est-à-dire avec un jeu qui atteint environ 7,15 doubles-cordes par phrase typique de 32 temps - dit autrement, une double-corde à tous les quatre ou cinq temps - chacun des ornements est relativement peu fréquent dans le jeu des violoneux étudiés, lorsque ceux-ci sont dénombrés séparément. Néanmoins, lorsque combinés, les ornements observés contribuent nécessairement au style des violoneux du SLSJ, bien qu’ils ne sauraient, à eux seuls, expliquer le fameux « swing » de la région.

Signalons également le fait notable que nous n’avons relevé aucune occurrence de la double broderie¹⁰³ dans les 16 pièces transcrites. Or cet ornement, autrement appelé « grupetto » par Hart et Sandell (2001, p. 21), et communément le *roll* dans les milieux anglophones, figure parmi les types d’ornements du violoneux québécois énumérés par Hart et Sandell, et fut notamment observé par Bégin dans le jeu du violoneux Jean Carignan (Bégin, p.96 1978). De plus, le *roll*, qui fut entre autres largement employé par le célèbre violoneux Irlando-Américain Michael Coleman, est aujourd’hui un ornement

¹⁰³ Ce terme est notamment employé par Carmen Bégin pour décrire l’ornement de type « grupetto » dans le jeu du violoneux Jean Carignan.

largement répandu dans plusieurs milieux, entre autres parmi les violoneux d'Irlande. L'absence du grupetto ou *roll* observée au cours de nos recherches au SLSJ témoigne d'un certain conservatisme au niveau du style chez les violoneux du SLSJ par rapport aux violoneux d'autres régions du monde.

Par ailleurs, contrairement à la terminologie concernant les formes musicales chez les violoneux du SLSJ, qui présentait de nombreuses ambiguïtés à cause de l'abondance de termes synonymes, polysémiques et hyponymes employés indifféremment les uns des autres (chap. 3, p.53), la terminologie employée par les violoneux pour décrire les ornements est parfois absente, et lorsque des termes sont employés, ceux-ci peuvent varier d'un violoneux à l'autre. Ainsi, nous n'avons entendu aucun nom commun consacré qui équivaldrait au concept général d'ornementation au cours de nos discussions avec les quatre violoneux. Cependant, lorsque nous avons questionné Jean Desgagné sur cette absence de terme au sujet des ornements, il s'est souvenu deux mots équivalents qui étaient employés à l'époque de son père : les termes « fioriture » et « accroc » (voir la définition de ces termes dans le lexique, annexe 7). Aussi, au niveau individuel, nous avons relevé le terme « trille » pour parler de différents types d'ornements chez le violoneux Robert Gendron (voir « trille » dans le lexique, annexe 7). Pour ce qui est des termes émiques employés pour décrire les types d'ornements et leurs variantes, ceux-ci sont souvent absents, comme nous le verrons plus bas.

4.3.1.1 Les doubles-cordes

Nous avons observé neuf types d'intervalles chez les violoneux du SLSJ : l'unisson, la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, la sixte, la septième, l'octave et la neuvième. Nous distinguons également deux modes d'emplois des doubles-cordes, que nous avons nommés les doubles-cordes en « harmonie » et en « bourdon » :



Figure 5 – Deux modes d’emploi de la technique de doubles-cordes chez les violoneux du SLSJ : en « harmonie » et en « bourdon »

Comme l’illustre la figure 5, le mode « harmonie » consiste à employer les doubles-cordes de façon relativement isolée, en jouant deux notes d’un même accord - l’unisson, la tierce, la quinte, la sixte ou l’octave -, produisant ainsi un effet généralement harmonieux, alors que le mode « bourdon » consiste à répéter une note de la même hauteur, celle-ci combinée à une note mélodique changeante, créant alors un effet constant de bourdons et des dissonances occasionnelles, par l’enchaînement de plusieurs intervalles différentes consécutives - de l’unisson à la neuvième.

Par ailleurs, les doubles-cordes de type « harmonie » sont employées par les quatre violoneux, alors que les doubles-cordes de type « bourdon » ont été observées de façon généralisée chez Jean Desgagné, ainsi que chez Robert Gendron dans son interprétation de « La gigue simple » (voir annexe 17). En effet, les doubles-cordes harmoniques et bourdons sont caractéristiques du style de Jean Desgagné (pour un exemple de type bourdon, voir le « Quadrille de Rimouski », mesures 29-30-31, annexe 18), qui décrit lui-même son jeu comme étant « quasiment tout le temps double-cordes ». Cet emploi généralisé de la technique de doubles-cordes, que ce soit en mode bourdon ou en mode plus harmonieux, fait partie de l’esthétique de jeu apprise de son père Louis-Henri Desgagné, selon laquelle le violon était un instrument qui devait « sonner » (chap. 2, p.36). En effet, les doubles-cordes permettent d’augmenter le volume

sonore de l'instrument. Le cas de l'unisson¹⁰⁴, qui était déjà un type de double-corde employé par les violoneux de l'époque, illustre bien cette esthétique de volume sonore, comme l'explique Jean Desgagné par rapport au jeu de son père, Louis-Henri :

« Il [Louis-Henri Desgagné] se servait de son petit doigt quand à m'ment né, il voulait harmoniser, si tu veux, faire le double mi... i l'doublait. Ouais. Sur quelques tounes, ça faisait plus sonore. Ça faisait deux cordes qui donnaient à même note. »¹⁰⁵

Ainsi le concept de doubles-cordes est avoué chez les violoneux du SLSJ. Le verbe « harmoniser » est employé pour parler de cette technique, comme nous pouvons le lire chez Jean Desgagné dans l'extrait plus haut, mais nous avons également relevé les locutions verbales « jouer sul doubles-cordes » et « faire son harmonie », ainsi que le nom commun « double-note » comme synonyme de « double-corde » (voir les détails de ces termes dans le lexique, annexe 7).

4.3.1.2 L'appoggiature simple, l'appoggiature double et le glissando

La figure 6 présente les différentes variantes possibles de l'appoggiature simple et du glissando, qui peuvent être réalisés en mode ascendant et descendant, de même que l'appoggiature double, pour laquelle nous n'avons relevé qu'un seul type :

¹⁰⁴ L'unisson est produite lorsque le violoneux joue simultanément une corde à vide avec la corde qui est située à la quinte inférieure, sur laquelle il place le doigt qui produit la même note que la corde à vide. Précisons que chez Philippe Gagnon, le doigt employé pour jouer l'unisson est le troisième doigt, plutôt que le quatrième doigt, c'est-à-dire que le violoneux monte à la première position pour jouer un unisson. La technique de doubles-cordes à l'unisson avec troisième doigt peut être observée notamment dans les mesures 21-22 de la pièce intitulée « Reel » de l'annexe 16).

¹⁰⁵ Témoignage de Jean Desgagné provenant d'un entretien à St-Fulgence le 19 février 2018.



Figure 6 – L'appoggiature simple, l'appoggiature double et le glissando

En ce qui a trait à la terminologie employée par nos violoneux au sujet des ces ornements, nous avons relevé les termes « glissando », « glissade » et « glisse » selon les violoneux (voir lexique, annexe 7). Pour traiter des appoggiatures en général, ou des variantes simples ou doubles, nous n'avons relevé aucun terme consacré parmi les violoneux. En outre, comme nous l'avons mentionné plus haut (chap. 4, p.79), le terme « trille » fut employé par Robert Gendron pour décrire un concept un peu plus englobant qui est plus ou moins équivalent à « des petites notes ornementales » (voir lexique, annexe 7).

4.3.1.3 Les triolets

Nous avons relevé quatre principales variantes de l'ornement de type « triolet » chez les violoneux du SLSJ en fonction de la hauteur des notes jouées, comme le démontre la figure 7 : le triolet de type « simple broderie », tel que nommé par Carmen Bégin pour le jeu du violoneux Jean Carignan (Bégin, 1978, p.32-33), le triolet ascendant, constitué de trois notes ascendantes à des intervalles de secondes, et le triolet descendant, constitué de trois notes descendantes à des intervalles de secondes. Également, le triolet sur une même note fut relevé chez Jean Desgagné.



Figure 7 – Les 4 principales variantes de triolets chez les violoneux du SLSJ

Dans le langage des violoneux, nous avons effectivement relevé le terme générique « triolet » chez Jean Desgagné et Paul-Henri Gagnon. Pour Jean Desgagné, le triolet sur une même note, qu’il considère également comme un triolet, peut aussi être appelé « sautillage », un terme qui était également employé par son père (voir lexique, annexe 7).

4.3.1.4 Le vibrato et le trille

Selon les résultats de nos recherches, le vibrato ne serait pas un ornement caractéristique des violoneux natifs du SLSJ, alors qu’il serait employé plus abondamment par le violoneux Robert Gendron, natif de la Vallée de la Matapédia. Par ailleurs, aucun des violoneux n’emploie le terme « vibrato ». Le seul terme que nous ayons relevé pour traiter de cette technique est « trémolo », un terme employé par Philippe Gagnon (voir lexique, annexe 7). Et lorsque nous avons interrogé Jean Desgagné au sujet du vibrato, il nous confirma néanmoins que, s’il ne connaissait pas de nom pour la technique de vibrato dans la région, celle-ci était tout de même employée à l’occasion du temps de son père, « dans des notes ben précises », c’est-à-dire sur les notes longues comme les noires et les rondes (Jean Desgagné, 2019-07-08).

Quant au trille, qui figure à la liste des ornements communs parmi les natifs de la région du SLSJ – c’est-à-dire qu’il n’a pas été relevé dans le jeu de Robert Gendron, natif de la Matapédia – il n’est employé qu’occasionnellement, et aucun terme spécifique n’a été relevé chez les violoneux du SLSJ. Par ailleurs, lorsque

nous avons discuté de cet élément ornemental à double battement avec le violoneux Jean Desgagné, ce dernier nous a confessé n'en avoir jamais pris connaissance.¹⁰⁶ La figure 8 présente différents trilles accompagnés de leurs coups d'archets :



Figure 8 – L'emploi du trille chez les violoneux natifs du SLSJ (excluant Robert Gendron)

4.3.2 Le jeu lié

Nous avons observé une grande diversité dans le maniement de l'archet au niveau des liaisons chez les violoneux du SLSJ. En effet, de même que l'avaient observé Hart et Sandell chez les violoneux québécois (2001, p.24), les liaisons les plus fréquemment employées par les violoneux du SLSJ sont celles reliant deux ou trois notes à la fois. Cependant, les violoneux étudiés se démarquent du fait qu'ils varient leur jeu en employant également des liaisons plus longues et ce, de façon plus ou moins aléatoire, ou plus exactement, en ne suivant aucun modèle que nous n'ayons pu identifier selon nos transcriptions. Ainsi, nous avons relevé des liaisons de quatre, cinq, six, sept, et même huit notes consécutives¹⁰⁷ pour lesquelles nous n'avons observé aucun modèle d'emploi particulier, à part du fait que ces longues liaisons n'étaient généralement pas jouées plus qu'une fois à un même endroit dans une même pièce (voir les principes de variation des liaisons, annexe 19).

¹⁰⁶ Lors d'une rencontre avec le violoneux Jean Desgagné le 8 juillet 2019, nous avons discuté de tous les éléments de style décrits dans ce mémoire, et le trille constitua le seul élément dont il ignorait l'existence. Cependant, le fait que les trois violoneux natifs du SLSJ aient employé le trille au moins une fois au cours de l'exécution de quatre pièces nous porte à croire que cet ornement, bien qu'employé rarement, fait partie des éléments de style des violoneux du SLSJ, qu'ils en soient conscients ou non.

¹⁰⁷ Nous n'avons relevé qu'une seule liaison de huit notes, et celle-ci se trouve aux mesures 42 et 43 du « Reel St-Anne » de Philippe Gagnon, à l'annexe 16.

Toutefois, au niveau individuel, quelques modèles dans les liaisons ont été relevés. Parmi ceux-ci, deux furent décrits par Zenger : le *Georgia bowing*, observé chez Robert Gendron et Paul-Henri Gagnon, et le *double shuffle*, observé chez Philippe Gagnon (Zenger, 1980, p.47, 48)¹⁰⁸ :



Figure 9 – Modèles de coups d’archets individuels : le *Double shuffle* et le *Georgia bowing*

De plus, deux modèles de coups d’archets individuels supplémentaires furent observés : Robert Gendron affectionne particulièrement les liaisons de trois croches, qu’il débute à n’importe quel endroit d’une mesure, alors que Paul-Henri Gagnon préfère les liaisons de deux croches, qu’il débute généralement sur la deuxième croche d’un groupe de deux croches :

¹⁰⁸ Le *double shuffle* a été relevé à deux reprises dans le « Reel » de Philippe Gagnon à l’annexe 16, aux mesures 22 et 26. Le *Georgia shuffle* a été relevé dans le « Reel des ouvriers » de Robert Gendron, à l’annexe 18, mesure 3, ainsi que dans « Le cotillon canadien » de Paul-Henri Gagnon à plusieurs reprises.



Figure 10 – Types de liaisons les plus courantes dans le jeu de Robert Gendron et de Paul-Henri Gagnon

Par ailleurs, aucun terme spécifique n'a été observé dans le langage émique des violoneux pour parler de liaisons typiques ou de quelconques modèles de coups d'archets. Nous avons cependant relevé le terme générique de « dentelle » chez le violoneux Philippe Gagnon pour identifier le double shuffle (voir « dentelle », annexe 7).

4.3.3 Le jeu détaché

*« Often the bow is off the string or nearly so, and has the distinct impression that the fiddler is about to burst into spiccato bowing. The action of the bow, however, is not light and breathy, but rather biting and foreful. »*¹⁰⁹

Voilà comment Zenger décrit le maniement de l'archet du violoneux canadien-français, toujours en comparaison avec le jeu des autres violoneux de l'Amérique du Nord (chap. 1, p.4). Or, le chercheur met en évidence l'un des éléments clés du jeu des violoneux du SLSJ, et à notre avis, l'un des éléments les plus caractéristiques de leur style : le jeu détaché. En effet, alors qu'aucun modèle de coups d'archets incluant des liaisons étant commun aux quatre violoneux ne s'est dégagé lors de l'analyse des 16 transcriptions, au contraire, nous avons

¹⁰⁹ Zenger, Dixie Robison, *Violin Technique and Traditions Useful in Identifying and Playing North American Fiddle Styles*, thèse de doctorat, Stanford University, 1980, p.44.

relevé plusieurs techniques révélatrices d'un style commun dans le maniement de l'archet pour ce qui est des notes détachées.

Ainsi, nous avons remarqué que les quatre violoneux partageaient différentes techniques d'archets dans les notes détachées selon la direction de l'archet, l'articulation et la pression sur l'archet. Brièvement, trois d'entre elles sont des techniques ayant été observées par les différents auteurs cités plus haut (chap. 4, p.73-74), soit le coup d'archet effleuré, que nous simplifierons désormais par « coup effleuré », le *hook*, que nous traduirons par la suite par « crochet », et le double coup d'archet poussé, que nous nommerons par la suite « pousse-pousse ». D'autres techniques communes relatives à la direction de l'archet sont également employées, comme celles que nous nommerons le « tire-tire », le « multiple-pousse » et le « coup inversé ». Enfin, le staccato est une technique d'articulation familière dans la pratique du violon classique employée par les violoneux du SLSJ pour le jeu de notes détachées, que nous nommerons plus tard « sautillage », pour reprendre le terme émique de Jean Desgagné (voir « sautillage », annexe 7).

4.3.3.1 Le coup effleuré, le crochet et ses variantes

D'abord, le coup effleuré, qui consiste à appuyer plus légèrement sur une note avec l'archet, n'est pas employé dans le même contexte par les violoneux du SLSJ que le coup d'archet effleuré et le *stutter*, tel qu'observé par les auteurs cités plus haut (Hart et Sandell, 2001; Patterson, 2013-2014). En effet, pour les violoneux du SLSJ, les notes effleurées se situent toujours sur les demies des temps, c'est-à-dire sur les deuxièmes croches d'un groupe de deux croches plutôt que sur les premières croches, ce qui fait que plutôt que de créer une syncope, l'effleurement contribue à la carrure et à la régularité rythmique du jeu. La figure 11 présente le coup d'archet effleuré syncopé décrit par Hart et Sandell par rapport au coup effleuré non syncopé observé dans le jeu des violoneux du

SLSJ. Nous avons indiqué les notes effleurées en les mettant entre parenthèses :

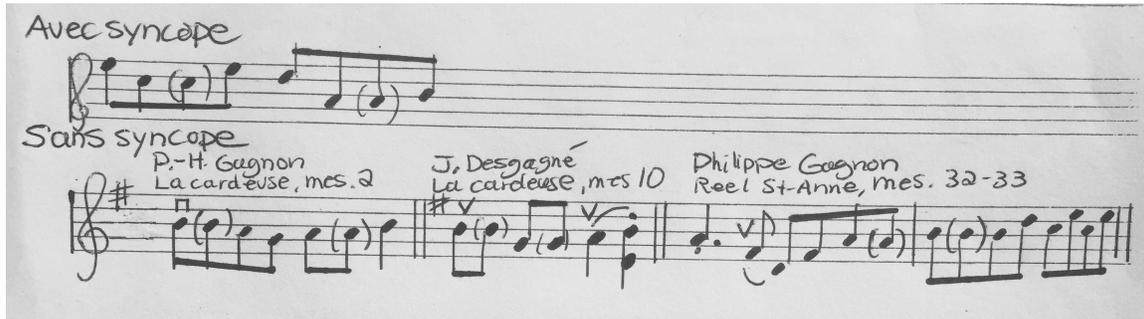


Figure 11 – Les coups d’archet effleurés avec et sans syncope

De plus, le coup effleuré sans syncope que nous avons observé chez les violoneux du SLSJ est souvent réalisé en employant la technique du *hook* (ou crochet), telle que décrite par Patterson (Patterson, 2013-2014, p.21; voir plus haut, p.74). Ainsi, les violoneux du SLSJ ont l’habitude de remplacer les notes noires d’un reel par deux notes dont la deuxième est effleurée, ce qui donne un effet plutôt machinal au jeu.

Chez les violoneux du SLSJ, le crochet possède également une variante qui consiste à remplacer la noire par deux notes de hauteur différente, c’est-à-dire que le violoneux remplace alors la noire par une croche de même hauteur et une deuxième croche de hauteur différente. Nous avons qualifié ce crochet de « mélodique ». Par ailleurs, le crochet ainsi que sa variante, le crochet mélodique, peuvent tous les deux être joués en effleurant la seconde note ou en la jouant avec le même poids, ce qui augmente les possibilités de jeu à quatre combinaisons. La figure 12 présente les quatre possibilités de crochets relevés chez les violoneux du SLSJ selon les notes jouées et la pression utilisée sur l’archet, soit le crochet, le crochet effleuré, le crochet mélodique et le crochet mélodique effleuré :

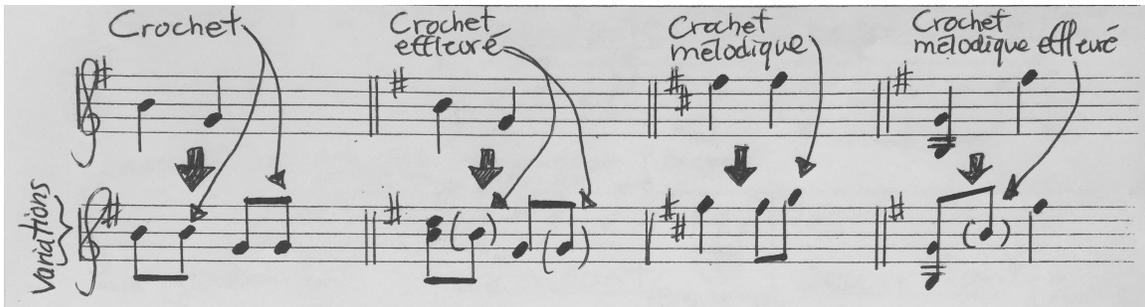


Figure 12 – Quatre types de crochets chez les violoneux du SLSJ

4.3.3.2 Le coups d’archet doubles et multiples : pousse-pousse, tire-tire, multiple-pousse

Le pousse-pousse, le tire-tire et le multiple-pousse sont joués grâce à une articulation d’archet qui se rapproche du staccato. La figure 13 illustre ces trois types de coups d’archet. Notons que le multiple-pousse est souvent employé pour la fin d’une pièce :



Figure 13 – Coups d’archets doubles et multiples chez les violoneux du SLSJ

Si les violoneux n’ont pas de terme pour décrire les coups d’archet doubles et multiples, en revanche, nous avons identifié le terme « sautillage » chez Jean Desgagné pour décrire la technique d’archet qui sert à réaliser ces coups doubles et multiples. En effet, bien que nous ayons identifié ces types de coups d’archet comme étant plus ou moins équivalents au concept du staccato selon la terminologie de style classique, nous avons constaté que le terme n’était pas employé selon cette définition dans le langage émique des violoneux au SLSJ (voir « staccato » à l’annexe 7). Tel que le décrit le violoneux Jean Desgagné

dans l'extrait de conversation suivant, le terme « staccato » serait plutôt employé par ce violoneux dans le sens de « spiccato » :

« Ça dépend des pièces... [lorsqu'on lui demande s'il joue des staccati] mais... pas vraiment... c'est pas vraiment mon style. C'est surtout... tsé, à un m'ment né, je prends l'achette pis j'a cogne su es cordes, je fais rien que la tenir, qu'à rebondisse un peu. [Au contraire,] Un staccato c'est vraiment détaché [ce qu'il ne fait pas]. Dans ma tête à moi, staccato, faut que tu te serves et de l'archette et des doigts. Un flying staccato, c'est l'archette et les doigts, ta ta ta ta ta ta, l'archette passe au travers. Les doigts pis l'achette passent au travers... comme Carignan. Oui. Ça vient du classique, ça. Même dans le classique, les places où tu n'entends le plus c'est dans les Caprices de Fellini [le violoneux parle sans doute du jeu de flying spiccato dans les Caprices de Paganini]. C'est lui qui a emmené ça icitte, j'ai pas entendu d'autres le faire. »¹¹⁰

En effets, les techniques de jeu détaché avec lesquelles les crins quittent complètement la corde, comme le spiccato volant, le spiccato ou le ricochet, ne constituent pas des techniques généralement employées les violoneux du SLSJ, bien que nous les ayons observées occasionnellement. Par exemple, nous n'avons observé le ricochet, c'est-à-dire une suite de plusieurs rebondissements de l'archet sur la corde, qu'une seule fois chez Robert Gendron, dans sa version du « Reel du pendu »¹¹¹, ainsi que quelques notes de spiccato, toujours chez ce violoneux, à la fin du « Reel des ouvriers » (voir la transcription de cette pièce en annexe 17); nous avons également observé des doubles-cordes rebondissants rappelant la technique du ricochet pour la finale de « La polka Bailey's » de Jean Desgagné (voir la transcription à l'annexe 14).

4.3.3.3 Le coup d'archet inversé

Enfin, le coup d'archet que nous avons qualifié d' « inversé » consiste à commencer un groupe de deux croches en poussant pour un passage d'une

¹¹⁰ Témoignage de Jean Desgagné provenant d'un entretien à St-Fulgence le 19 février 2018.

¹¹¹ Cette pièce ne fait pas partie des 16 pièces transcrites.

durée de deux à plusieurs croches. S'il est moins fréquent que le coup d'archet naturel « à l'endroit », qui consiste à débiter plutôt un groupe de deux croches en tirant, le coup d'archet inversé est tout de même pratiqué occasionnellement par les violoneux du SLSJ. Alors que les violoneux Robert Gendron et Paul-Henri Gagnon pratiquent rarement le coup inversé - et s'ils le font, ce n'est habituellement que pour la durée de deux croches - les violoneux Jean Desgagné et Philippe Gagnon peuvent au contraire jouer de longs passages de plusieurs croches consécutives dans le mode inversé :



Figure 14 – Le coup d'archet inversé chez les violoneux du SLSJ

4.3.4 La rythmique

Selon Jean Desgagné, c'est la rythmique qui serait caractéristique du jeu des violoneux au SLSJ : un « swing » particulier, qu'il décrit en employant le qualificatif « carré » (chap.1, p.31). Nous soulèverons maintenant quelques techniques de jeu qui, combinées, pourraient contribuer à cette rythmique particulière décrite par Jean Desgagné.

Dans un premier temps, le qualificatif « carré » nous force à considérer l'hypothèse selon laquelle les violoneux du SLSJ joueraient leurs croches sans les faire « swingner », c'est-à-dire que toutes leurs croches seraient approximativement de même durée, ce qui contribuerait à une certaine rythmique « carrée ». Or, lorsque nous observons la rythmique générale des violoneux du SLSJ, nous constatons que si les croches sont généralement jouées de façon « carrée », il arrive néanmoins que celles-ci soient jouées de façon irrégulière, c'est-à-dire que la première croche d'un groupe de deux croches soit prolongée, écourtant de ce fait la suivante. Nous avons notamment observé que les violoneux « swignaient » à l'occasion un, voire plusieurs couples

de croches au cours d'une pièce, sans que le sentiment de carrure, ni le « swing », n'en soit compromis.¹¹² Pour ces raisons, nous ne croyons pas que le concept de jeu « carré » décrit par Jean Desgagné ne se situe littéralement dans le jeu égal des croches.

Un second élément à considérer dans l'étude de la rythmique est l'accentuation. Au violon, les accents peuvent être réalisés, entre autres, en accélérant la vitesse de l'archet, c'est-à-dire en augmentant la distance parcourue sur les crins de l'archet, ainsi qu'en appuyant davantage sur l'archet, c'est-à-dire en ajoutant du poids sur ce dernier – ou même en combinant ces deux techniques. Ce jeu dans le poids et la vitesse de l'archet peut s'observer notamment dans les modèles de coups d'archets, qui sont créés en combinant de différentes façons des notes liées avec des notes détachées. Par exemple, selon Zenger, le coup d'archet *slur two, saw one*, qui consiste à enchaîner un modèle de deux notes liées suivie d'une note détachée, favoriserait l'accent attribuable à la vitesse d'archet, un accent qu'il considère comme « naturel », n'étant pas forcé par un ajout de poids :

*« The accent is always on the single note which must cover the distance on the bow which two slurred notes covered, so it quite naturally is accented. »*¹¹³

Cependant, tel que discuté plus haut (chap. 4, p.84), nous n'avons relevé aucun modèle commun dans les coups d'archets comprenant des liaisons chez les violoneux du SLSJ, c'est pourquoi nous nous permettons d'avancer que les modèles de coups d'archet ne seraient pas révélateurs d'un « swing » commun parmi ces violoneux.

¹¹² Spécifions que l'irrégularité des croches n'a généralement pas été notée lors des transcriptions afin de ne pas alourdir la lecture. Lorsqu'elle fut notée, elle est indiquée par la figure rythmique « croche pointées double ».

¹¹³ Zenger, Dixie Robison, *Violin Technique and Traditions Useful in Identifying and Playing North American Fiddle Styles*, thèse de doctorat, Stanford University, 1980, p.47.

En revanche, nous avons observé que le jeu des violoneux du SLSJ était généralement réalisé avec une accentuation plutôt mécanique qui se réalisait en appuyant davantage sur les temps forts. Une monotonie rythmique qui pourrait contribuer à créer un effet de swing « carré » chez ces violoneux. En effet, l'accentuation des violoneux du SLSJ est généralement régulière, c'est-à-dire que d'une part, il se fait peu d'accentuations sur les contres-temps, que ce soit sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps, et que de façon générale, ce sont les temps forts qui sont accentués, comme l'avait observé Remon et Bouchard (chap.4, p.73) au sujet des violoneux québécois en général, le tout produisant pour l'oreille un effet plutôt monotone et mécanique. Selon Jean Desgagné, l'accentuation des temps forts s'explique du fait que la musique du SLSJ aurait toujours été associée à la danse. Ainsi, il était autrefois nécessaire de « marquer » les temps forts (voir lexique, annexe 7), c'est-à-dire qu'il fallait appuyer plus sur l'archet lors des temps forts, ou pour reprendre le terme de Jean, il fallait « l'écraser » (voir lexique, annexe 7) afin de bien accompagner les danseurs :

« I a une raison pour ça [pour laquelle on n'accentue pas les contre-temps au SLSL] : c'tait pour danser. Ça fait que l'temps fort... i jouaient pas sul contre-temps. Asteure, on essaye, mais on n'en fait pas beaucoup. De temps en temps c't'intéressant. Mais pas tout le temps. »

Enfin, signalons également les techniques de jeu détaché comme la note effleurée et le crochet, qui contribuent à créer cette régularité rythmique. Rappelons que chez les violoneux du SLSJ, la note effleurée ne produit aucune syncope, puisque c'est la première des deux croches qui est jouée avec plus de poids, la deuxième n'étant qu'effleurée. Quant au crochet, ce dernier pourrait également contribuer à une certaine stabilité au niveau rythmique. En effet, les noires d'une mélodie sont souvent remplacées par deux croches, ce qui fait que dans un reel, plutôt que de jouer une combinaison de croches et de noires, les violoneux ont tendance à ne jouer que des croches successives, dans un « ta-ca-ta-ca-ta-ca-ta » continue, les notes ne s'arrêtant plus. Selon Jean Desgagné, la technique du crochet, aussi pratiquée du temps de son père et pour laquelle il

ne connaît aucun terme spécifique, aurait probablement été développée à cause du contexte de jeu du violoneux, qui devait autrefois jouer seul pour les danses. Le violoneux aurait eu tendance à remplacer les notes longues – les noires, mais aussi les blanches – par des croches : « chu certain qu’i faisaient ça rien que pour faire plus de son. Fallait que l’violon, i sonne fort. » (Jean Desgagné, 2019-08-07). Ainsi, non seulement le crochet, mais plus généralement, la technique de monnayage, également observée par Duval dans le style de certains musiciens Québécois (Duval, 2012, p.102), pourrait contribuer à la régularité rythmique chez les violoneux du SLSJ.

En outre, les techniques de jeu détaché comme le crochet, les coups doubles et les coups multiples sont réalisées avec un coup d’archet saccadé, ou « sautillage », contribuant également à une rythmique « carrée » ou mécanique.

4.3.5 La variation

« Repetitions of each section of the tune have slight variations and modifications so that they do not exactly duplicate the previous iteration. Each repetition of a section seems to increase in virtuosity with the first iteration being a basic melody and the reiterations adding complexity and interest. »¹¹⁴

Dans ses recherches sur les styles des violoneux d’Amérique du Nord, Zenger constate que, bien que la variation soit comparativement utilisée avec modération par les Canadiens-Français, elle permettrait à ces violoneux de faire progresser une pièce dans les répétitions des parties. Or, nos recherches auprès des violoneux du SLSJ nous ont permis de constater que la variation était effectivement très présente dans cette région, et qu’elle était même avouée des violoneux. De plus, comme le souligne Zenger, la variation permettrait entre autres de conserver un certain intérêt lors de la répétition d’une pièce, qui selon l’usage établi, doit être jouée plusieurs fois par les violoneux. Philippe Gagnon

¹¹⁴ Zenger, Dixie Robison, *Violin Technique and Traditions Useful in Identifying and Playing North American Fiddle Styles*, thèse de doctorat, Stanford University, 1980, p.62.

explique qu'il est possible de varier de multiples façons, comme par exemple en changeant un coup d'archet et même, en changeant la tonalité d'une pièce :

« Tu fais un coup de temps en temps au travers de ton jeu [dit-il en expliquant l'ajout du double shuffle, comme dans sa pièce « Reel » à l'annexe 16, mesures 22 et 26, ce qu'il nomme de « la dentelle »]. Ça fait différent, tsé. Ça fait un changement. Pis ça, tu le fais là quand tu vas jouer longtemps. Moi je te le fais en sol un boutte là, pis si chu pris pour le jouer longtemps, tu remontes ça en... en fa. Tu remontes ça en sol. »¹¹⁵

Au sujet de la gradation dans les variations, nous avons également remarqué l'affection généralisée parmi les violoneux du SLSJ pour les finales à tendance flamboyante, qui sont souvent marquées par de nouvelles variations, notamment au niveau des coups d'archets et de l'ornementation – que ce soit par l'ajout des doubles-cordes ou, plus occasionnellement, par l'ajout de multiples-pousses, de spiccato, de staccato, ou même de ricochet – et au niveau de la forme – par l'ajout d'une finale inventée par l'interprète.

Cependant, excepté pour les finales, nous avons observé que dans la pratique, les violoneux du SLSJ semblaient plutôt posséder ce que nous pourrions appeler un bagage de variations accessible en tout temps, c'est-à-dire que les violoneux se permettent d'y puiser à tout moment, et non uniquement dans le but de produire une gradation dans l'interprétation au fur et à mesure que la pièce est répétée. Nous pourrions, par exemple, entendre un violoneux jouer un triolet à la première occurrence d'un passage, qui serait ensuite omis lors des reprises. Ainsi n'y aurait-il pas forcément gradation au cours d'une pièce dans l'emploi de la variation, bien que cela puisse arriver, comme le soulignaient plus haut Zenger et Philippe Gagnon.

Par ailleurs, au niveau de la terminologie, nous avons relevé le terme « variation » dans le discours de Robert Gendron (voir le lexique, annexe 7).

¹¹⁵ Témoignage du violoneux Philippe Gagnon à Jonquière, le 8 mars 2018.

Cependant, de façon générale, les violoneux ont recours à des figures de styles variées – généralement des verbes et des locutions verbales – pour évoquer l'idée de variation. Signalons que certaines de ces figures de style sont plus englobantes que d'autres, c'est-à-dire qu'elles peuvent également être employées pour parler des concepts de « version » ou d' « ornementation ». Ainsi, Robert Gendron se permet de « mettre du personnel » ou de « voler alentour » d'une pièce; Philippe Gagnon emploie des verbes et locutions comme « tricoter », « mettre de la dentelle », « faire de la dentelle », « pogner des *touches* » et « faire un coup de temps en temps »; Jean Desgagné dit « broder une toune »; Paul-Henri Gagnon parle de « fleurir la toune » (voir le lexique à l'annexe 7 pour plus d'informations sur ces termes).

Outre le discours des violoneux, qui nous permet d'attester de la pratique consciente de la variation chez les violoneux du SLSJ, c'est au moyen de l'analyse paradigmatique que nous avons pu identifier les principaux types de variations et les principes les régissant (voir les transcriptions paradigmatiques, annexe 18). Nous avons élaboré un tableau pour présenter les principales variations (voir annexe 19).

Parmi les principes généraux qui se dégagent, soulignons d'abord que toute variation peut être ajoutée ou omise : non seulement les violoneux ajoutent-ils des variations, mais inversement, ils les omettent également. Deuxièmement, nous avons observé que tous les éléments de style décrits dans ce chapitre, que ce soit au niveau de l'ornementation, du coup d'archet ou de la rythmique, étaient sujets à variation. Troisièmement, nous avons observé que les violoneux du SLSJ combinaient les différentes variations possibles, ce qui fait que les possibilités de variation s'en trouvent multipliées. Par exemple, un même passage peut être varié à la fois au niveau du coup d'archet (liaisons, notes détachées), de l'ornementation, de la rythmique et de la mélodie.

Enfin, les transcriptions paradigmatiques nous ont permis non seulement de confirmer que tous les éléments de style décrits plus hauts étaient sujets à variation (voir le tableau de l'annexe 19 : appoggiatures, doubles-cordes, triolet, glisses, trilles, vibrato, accent avec poids de l'archet que nous avons appelé « marquage », sautillage, liaisons, pousse-pousse, tire-tire, multiple-pousse, crochet et coups inversés), mais également d'identifier deux éléments de variation supplémentaires au niveau de la rythmique et de la mélodie. Ces deux types de variation sont décrits dans les deux dernières rangées du tableau de l'annexe 19. Brièvement, il semble que tout passage puisse être varié au niveau de la rythmique, suivant le principe de monnayage, c'est-à-dire que le principe du crochet peut s'appliquer à toute figure rythmique. Ainsi, il est possible de remplacer une blanche, une noire pointée ou une noire par plusieurs notes, et le processus inverse est également possible. Enfin, au niveau mélodique, la variation est également possible : il est admis de remplacer une note de la mélodie par une autre, que ce soit par une note du même accord, ou encore par une note de passage, celle-ci étant alors généralement la note qui se trouve à une seconde inférieure de la note variée (voir annexe 19).

4.4 Le style individuel : une originalité requise

Si, dans ce chapitre, nous avons souhaité relever les éléments de style communs aux violoneux du SLSJ, il reste que l'esthétique que ceux-ci privilégient se trouve plutôt dans le développement d'un jeu original, comme l'explique Robert Gendron dans l'interprétation de la pièce « Le reel du pendu » :

« C'est comme « Le reel du pendu », c'est plus sophistiqué.... C'est simple, mais... tu y mets du personnel tout le temps. C'est ça qui est intéressant dans c'te musique là. I n'a pas deux pareil. »¹¹⁶

En effet, il est requis pour chaque violoneux de développer non seulement un jeu original au niveau de la variation dans l'interprétation d'une pièce, mais également au niveau de la version de chacune des pièces au sein de son

¹¹⁶ Témoignage du violoneux Robert Gendron à Kénogami, 6 novembre 2016.

répertoire. En d'autres termes, tout air de musique doit être appréhendé comme du matériel de base, à partir duquel le violoneux doit créer sa propre version. Et non seulement est-il possible de varier la pièce au niveau des ornements, des coups d'archets, des notes et de la rythmique, comme nous l'avons vu plus haut dans l'étude de la variation, mais il est également admis de transformer carrément la forme d'une pièce. Comme l'explique Jean Desgagné au sujet de « La gigue simple », cette esthétique d'originalité de la forme était également pratiquée du temps de son père :

« I en par exemple, qu'la première partie, i pouvaient la faire 6 fois, i en a d'autres qui a faisaient 8 fois, i en d'autres qui a faisaient rien que 4 fois; i arrivaient dans deuxième partie, ben là ils faisaient rien que deux fois, 16 mesures, i tombaient su a troisième partie. I avait des différences comme ça dedans, là. Même papa quand i était en forme, i décolait su a première partie, ça pouvait durer, quasiment 8 fois la phrase avant d'changer »

Ainsi, non seulement les variations au niveau dans la forme et dans l'interprétation sont-elles acceptées, mais elles sont également exigées d'un bon violoneux. Car, comme nous le rappelait Jean Desgagné lorsque nous discutons de la « La gigue simple » : « Il le faut, il le faut! Il le faut que tout le monde la joue de façon différente. » (Jean Desgagné, 28 août 2016).

Conclusion du chapitre 4 sur le style

Ce chapitre nous a permis de relever plusieurs éléments de jeu communs aux violoneux du SLSJ. Au niveau de l'ornementation, les trois violoneux natifs de la région emploient six ornements, soit les doubles-cordes, le triolet, le glissando, l'appoggiature simple, l'appoggiature double et le trille. Bien qu'au niveau des coups d'archets, nous n'ayons pas identifié de modèles communs, nous avons relevé plusieurs techniques de jeu détaché qui sont partagées par les violoneux du SLSJ, soit les coups doubles et multiples comme le pousse-pousse, le tire-tire, le multiple-pousse, de même que le coup effleuré, le crochet et le coup inversé. Enfin, les violoneux du SLSJ ont en commun cette quête de l'originalité

dans leur jeu, c'est-à-dire qu'ils travaillent à obtenir un jeu unique, que ce soit au niveau de s'établir une version originale d'une pièce, ou encore de varier celle-ci au cours de l'exécution.

Conclusion

L'inspiration de ce mémoire nous vient de nos rencontres musicales sur le territoire du Saguenay-Lac-St-Jean. L'idée émergea sans doute de nos discussions avec le violoneux Jean Desgagné, qui sut faire le pont entre la génération de son père et la nôtre, mais également de nos échanges de mots et de notes avec les violoneux Philippe Gagnon, Paul-Henri Gagnon, ainsi que Robert Gendron et sa sœur, Yolande Gendron. Forcée de constater le déclin de la transmission orale dans notre région natale par ces amitiés qui criaient urgence, à cause de l'âge avancé des violoneux, mais surtout, à cause de l'absence de disciples intéressés à récupérer ces générations de connaissances que nos amis avaient emmagasinées, nous avons amorcé cette recherche sur les violoneux du Saguenay-Lac-St-Jean. Ainsi, les quatre violoneux desquels nous avons entrepris l'étude du répertoire et du style avaient essentiellement appris par transmission orale auprès de violoneux de la région, et plus spécifiquement, chacun d'entre eux avait côtoyé dans sa jeunesse un ou plusieurs violoneux qui figuraient aussi parmi les membres de sa famille.

La démarche que nous avons entreprise, qui consiste à avoir comparé les techniques de jeu et le répertoire de quatre violoneux du SLSJ, était aussi la première en son genre au sein de la musique traditionnelle du Québec. Bien que Lisa Ornstein et Carmen Bégin se soient autrefois penchées sur le jeu et le répertoire au niveau individuel des violoneux Louis Boudreault et Jean Carignan, aucun chercheur n'avait encore comparé, ni quantitativement, ni qualitativement, le jeu de plus d'un violoneux au Québec. Ainsi, notre recherche est une première dans le milieu du violon traditionnel québécois. Notre démarche comparative a permis de distinguer à la fois les caractéristiques communes et les caractéristiques individuelles de quatre violoneux évoluant dans une même région, et ce, tant au niveau du répertoire que des techniques de jeu employées.

Dans un premier temps, cette recherche nous a amenée à nous interroger sur les habitants du SLSJ à un niveau plus global, en tant que collectivité culturelle.

À savoir : les habitants de cette région se distinguent-ils sur le plan culturel par rapport à ceux des autres régions du Québec, comme nous laisse présumer l'imaginaire collectif? Et en admettant la présence d'une culture spécifique, comment l'élément musical a-t-il pu se développer au cours de l'histoire? Ainsi, le chapitre 1 nous a permis d'élaborer les réponses à ces deux questions sous des angles pluridisciplinaire et historique.

Nous avons d'abord découvert que la région du SLSJ était située géographiquement dans une enclave appelée le Graben du Saguenay qui, bien que propice à l'établissement de l'être humain, contribuait à l'isolement des populations qui s'y étaient installées, et par conséquent, à une certaine homogénéité sur le plan culturel. Une approche pluridisciplinaire nous a permis de faire le bilan sur la question d'homogénéité au sein de diverses disciplines : nous avons assemblé les études régionales sur le SLSJ et rapporté l'opinion de plusieurs spécialistes dans les domaines de l'histoire (Girard et Perron, 1989; Tremblay, 1968), de la génétique (Vézina, 2004; Bouchard et De Braekeleer, 1992), de la linguistique (Bergeron, 2017; Dolbec et Ouellon, 1999; Bouchard, 1992; Lavoie, Bergeron et Côté, 1985; Lavoie, 1984; Tremblay, 1951; Laliberté, 1943), du patrimoine culinaire (Lemasson, 2011; Centre de recherches technologiques de l'Industrie du tourisme et d'hôtellerie du Québec, 1985) et de la musique (Joyal, 1980; Jean Desgagné, 2016). Cette approche nous a appris de constater que les gens qui habitaient actuellement dans la région du SLSJ étaient des descendants, pour la plupart, de familles ayant immigré de Charlevoix entre 1840 et 1870 (Pouyez et Lavoie; Gauvreau et Bourque), et qu'ils constituaient un groupe homogène et unique sur la planète au niveau de la génétique (Bouchard et De Braekeleer, 1992). De plus, l'éloignement et l'isolement des habitants du SLSJ depuis la colonisation aurait contribué au développement d'un sentiment d'appartenance et d'identité fort (Verdon, 1973; Lavoie, 1984; Bélanger et Bouchard, 1995; Tremblay, 1968), ainsi qu'à la préservation d'une certaine homogénéité se traduisant par la présence d'éléments culturels spécifiques au niveau de la langue et de certaines habitudes

culinaires, et selon certains, au sein de la musique. Relativement à la langue, le parlé des habitants du SLSJ constituerait une variante régionale du français québécois, et il aurait d'une part, comparativement au parlé des autres régions, conservé une phonétique et un lexique plus archaïques (Lavoie, 1984), d'autre part, innové par le développement de particularismes lexicaux (Bouchard, 1992). Au niveau de l'alimentation, le SLSJ aurait développé des spécificités régionales à partir de mets qui étaient à l'origine cuisinés dans Charlevoix, notamment la soupe aux gourganes, la tourtière et la tarte aux bleuets. En ce qui concerne la musique, l'existence d'un style de violon spécifique à la région du SLSJ serait admise chez certains violoneux (Joyal, 1980; Desgagné, 2016). Cette convergence dans différents domaines d'étude vers une spécificité culturelle ou génétique au SLSJ nous a servi de prémisse pour proposer l'hypothèse selon laquelle les violoneux du SLSJ présenteraient des points communs au niveau du répertoire et du style.

Dans une perspective historique, nous avons retracé le mouvement des populations sur le territoire du SLSJ depuis l'arrivée des premiers Blancs, ce qui nous a permis de discuter de différentes pistes de recherches sur les développements de la musique traditionnelle sur le territoire du SLSJ. Du temps de la traite des fourrures, nous avons avancé la possibilité d'échanges au niveau musical entre les Français et les différents peuples qui parcouraient d'est en ouest la route des fourrures, parmi lesquels se trouvaient les Anglais, les Écossais, ainsi que les Amérindiens. Nous avons évoqué le rapprochement possible entre les violoneux Cris de la Baie d'Hudson et ceux du SLSJ; une recherche ethnomusicologique future pourrait révéler des liens significatifs entre les musiques de ces deux populations.

À partir de 1840, la région fut ouverte à la colonisation. Comme nous le soulignons plus haut, l'immigration massive qui s'ensuivit fut constituée à 80% de familles en provenance de la région de Charlevoix. Or, au niveau musical, ce groupe relativement homogène arrivait avec une musique qui avait probablement

déjà été en contact avec celle de l'Écosse, compte tenu de la présence d'une communauté écossaise dans la région de Charlevoix. Enfin, avec l'industrialisation, ce sont les Irlandais qui se seraient ajoutés à l'équation : parmi les travailleurs industriels, des musiciens Irlandais auraient échangé avec les musiciens du SLSJ, comme le révéla entre autres l'anecdote de Jean Desgagné sur son père, qui était violoneux et chauffeur de bateau.

Par ailleurs, ce survol historique du mouvement des populations sur le territoire du SLSJ ne prétend pas couvrir tous les facteurs ayant pu affecter la musique traditionnelle depuis la colonisation. Soulignons notamment l'émigration et les mouvements de va-et-vient chez les habitants du SLSJ, qui furent souvent contraints d'émigrer temporairement afin de trouver du travail à l'extérieur de la région. Par exemple, les recherches de Tremblay sur le violoneux Achille Moreau, qui fut parmi les premiers colons du Lac-St-Jean, nous apprennent que celui-ci s'exila dans la région d'Ottawa en raison du travail pour une durée de quelques mois en l'an 1873 (Tremblay, 2019). Soulignons également le développement des médias, qui est un facteur non négligeable dans l'histoire de la musique traditionnelle - que ce soit l'écoute d'enregistrements, d'émissions de radio et de télévision, ou encore la recherche sur internet.

Nous avons ensuite poursuivi nos recherches en resserrant plus spécifiquement notre attention sur la thématique du violon au SLSJ. Au chapitre 2, nous avons élaboré notre analyse sous un angle historique. En premier lieu, nous avons présenté un recensement de violoneux ayant habité sur le territoire du SLSJ depuis la colonisation. Bien que notre recensement ne constitue jusqu'à maintenant qu'une première ébauche, il comprend néanmoins les noms de plus de 100 violoneux de la région, ainsi que des informations supplémentaires variées, notamment au sujet du lieu de naissance ou d'activités des violoneux, ainsi que des anecdotes instructives. Cette ébauche de recensement des violoneux au SLSJ constitue une première initiative de recensement de violoneux au Québec.

En deuxième partie du chapitre 2, nous avons reconstitué les éléments de vie significatifs au niveau musical chez les violoneux Jean Desgagné, Philippe Gagnon, Paul-Henri Gagnon et Robert Gendron. Cette approche individuelle porte l'avantage d'avoir fourni certaines informations de base sur chacun des violoneux, à savoir des données qualitatives relatives à la période d'apprentissage et aux influences musicales au niveau familial, mais aussi d'avoir relevé certaines caractéristiques distinctives et communes chez ces violoneux. Cette section a fait ressortir notamment que les quatre violoneux à l'étude étaient des musiciens multi-instrumentistes et qu'ils avaient tous les quatre appris par l'observation de violoneux dans leur entourage plutôt que sous la tutelle d'un maître proprement dit. Au niveau individuel, nous avons mis en évidence les caractéristiques suivantes : Jean Desgagné est le plus jeune des violoneux de notre étude et il a fabriqué plusieurs accordéons; Philippe Gagnon est le seul violoneux dont le père n'était pas aussi un violoneux, et il se distingue nettement des autres au niveau du choix du répertoire et des tonalités; Paul-Henri Gagnon a débuté la musique avec la mandoline, et même si son père William était violoneux, il n'a jamais vraiment eu la chance de jouer avec lui; bien qu'il habite au SLSJ depuis presque 70 ans, Robert Gendron est natif de la Vallée de la Matapédia, et il se distingue du fait qu'il s'adonne à la composition, qu'il est peintre et facteur de violons.

Notre recherche s'est ensuite poursuivie avec l'analyse de deux aspects dans la musique des ces quatre violoneux : le répertoire et le style. Nous avons consacré le chapitre 3 à la classification et à l'analyse qualitative et quantitative du répertoire. En premier lieu, nous avons développé une typologie selon les formes musicales, que nous avons divisées au nombre de quatre : le *reel*, le 6/8, le *fox trot* et la valse. Cette classification, qui respecte autant que possible la terminologie émique des violoneux, fut élaborée dans le but de révéler les éléments de style, qui sont l'objet du chapitre suivant. Ainsi, nous avons découvert que la valse et le *fox trot* étaient des formes sans équivoque chez les

violoneux du SLSJ, c'est-à-dire qu'elles ne possédaient qu'un seul nom et que leur concept était clair pour tous les violoneux. Également, ces deux formes nous ont permis d'illustrer comment la mélodie était indépendante de la forme, puisque la plupart des mélodies de *fox trots* chez les violoneux du SLSJ étaient des adaptations de mélodies normalement jouées en vales. Le 6/8 et le *reel* nous ont permis d'observer comment la synonymie, la polysémie et l'hyperonymie pouvait compliquer la terminologie chez les violoneux du SLSJ. Afin de clarifier les relations entre tous ces termes - ainsi que de nombreux autres termes, au sujet du style notamment - nous avons rédigé un lexique endogène de la terminologie des violoneux du SLSJ, qui se trouve à l'annexe 7. Ce lexique constitue une mine d'informations, car il constitue une entrée dans le monde des violoneux du SLSJ; concrètement, il comprend des exemples d'emploi de chaque terme ainsi que de nombreuses anecdotes enrichissantes.

À partir de la typologie des formes que nous avons élaborée, nous avons fait des analyses quantitatives du répertoire. Aussi nos chiffres révèlent que les $\frac{3}{4}$ du répertoire des violoneux du SLSJ sont des *reels*, alors que l'importance des autres formes musicales varie beaucoup d'un violoneux à l'autre. Sur le plan individuel, le violoneux Philippe Gagnon s'est démarqué des autres en ce qui attrait au répertoire, présentant des pourcentages plus élevés que les autres pour la vales (31,2%) et le *fox trot* (9,1%), et des pourcentages plus bas pour le 6/8 (1,3%) et le *reel* (57,1%). Pour les tonalités, nous avons constaté que les tonalités de ré et de sol étaient également importantes (environ 35% du répertoire dans chacune des tonalités pour la moyenne des violoneux), et que les tonalités mineurs étaient plutôt rares. Au niveau individuel, le violoneux Philippe Gagnon s'est également démarqué par un nombre comparativement élevé de tonalités (11 tonalités) et par sa dissociation du couple pièce/tonalité. Enfin, nos analyses quantitatives ont permis de faire ressortir que l'asymétrie était importante dans le répertoire des violoneux du SLSJ (38% du répertoire des quatre violoneux).

Nous avons également recueilli des données qualitatives auprès des violoneux afin de proposer une deuxième classification du répertoire, cette fois-ci selon les sources d'apprentissage. Nous avons identifié deux modes d'acquisition du répertoire : la transmission directe et l'apprentissage au moyen des technologies. Le premier mode d'apprentissage, qui consiste en un contact direct avec un autre musicien, s'est divisé en quatre catégories selon les sources - le répertoire familial, le répertoire régional, le répertoire extrarégional et les compositions -, alors que l'apprentissage au moyen des technologies a révélé quatre catégories supplémentaires - le répertoire québécois, le répertoire canadien, le répertoire américain, et le répertoire non-traditionnel ou populaire. Cette typologie des sources n'est certainement qu'une ébauche, néanmoins elle nous a permis de constater à quel point les sources du répertoire pouvaient être complexes et multiples chez les violoneux du SLSJ.

Enfin, nous avons relevé les pièces de répertoire communes chez les quatre violoneux du SLSJ. Nous avons notamment identifié ce que Jean Desgagné appelle les « grandes danses », qui sont des pièces spécifiques associées à des danses spécifiques. Si ces danses étaient autrefois obligatoires dans le répertoire d'un violoneux, aujourd'hui, ces pièces ne sont plus exigées pour un violoneux du SLSJ, ceux-ci ne possédant actuellement qu'entre une à cinq grandes danses selon le violoneux.

Une fois notre répertoire classifié et analysé, nous avons entrepris l'étude du style. Comme nous l'avons décrit dans la méthodologie (introduction, p.9), nous avons d'abord sélectionné 4 pièces par violoneux afin de les transcrire, pour un total de 16 transcriptions. C'est grâce à notre typologie selon les formes musicales et les analyses quantitatives qui s'en sont dégagées que nous avons nommé la forme *reel* comme étant, de loin, la forme la plus représentative du style des violoneux du SLSJ. Comme nous cherchions précisément à relever les éléments de style, nous n'avons transcrit qu'uniquement des *reels* (voir les transcriptions, annexe 14-17). De plus, nos données qualitatives nous ont permis

d'identifier les pièces à transcrire les plus représentatives du répertoire du SLSJ parmi cette catégorie, notamment les grandes danses, les pièces apprises auprès d'un parent violoneux et les pièces faisant partie du répertoire commun. Enfin, nous avons fait l'analyse paradigmatique de 8 pièces parmi les 16 transcriptions (voir les transcriptions paradigmatiques, annexe 18).

Ainsi, c'est à partir de ces 24 transcriptions que nous avons fait nos analyses quantitatives et qualitatives des techniques de jeu spécifiques et communes aux quatre violoneux du SLSJ. Brièvement, au niveau de l'ornementation, nous avons relevé 7 types d'ornements et leurs variantes chez les violoneux du SLSJ. Nous avons également constaté que les violoneux employaient des longueurs variées de liaisons, pouvant aller de deux à huit notes liées. Bien que nous n'ayons relevé aucun modèle commun de coup d'archet, nous avons identifié de multiples techniques communes aux violoneux dans le jeu détaché : le coup effleuré, le crochet et ses variantes, le pousse-pousse, le tire-tire, le multiple-pousse, le coup d'archet inversé et le sautillage. Au niveau de la rythmique, nous avons examiné les différents éléments qui auraient pu contribuer à ce que Jean Desgagné appelle le « swing carré » des violoneux du SLSJ. Nous avons discuté du fait que généralement, les violoneux du SLSJ n'accentuaient pas les contre-temps, que les syncopes étaient plutôt rares, et que les différentes techniques de jeu détaché, notamment le crochet et le sautillage, mais aussi le monnayage, contribuaient à un certain effet mécanique du rythme. Enfin, nous avons souligné l'importance de la variation chez les violoneux du SLSJ, qui se situe dans tous les éléments étudiés : les types et les variantes d'ornements, les longueurs de liaisons et les techniques jeu détaché, la rythmique, mais aussi la mélodie. En outre, nous avons élaboré un tableau (voir annexe 19) qui comprend différents types de variations avec leurs variantes, ainsi que quelques principes généraux observés à partir de nos transcriptions.

Enfin, nous avons conclu le chapitre 4 en traitant de l'aspect du jeu individuel chez les violoneux du SLSJ. En effet, nous avons observé que l'originalité des

violoneux se réalisait généralement en variant doublement le squelette d'une pièce : dans un premier temps, le violoneux crée sa propre version plus ou moins permanente des pièces qu'il apprend; dans un deuxième temps, le violoneux varie la pièce au cours de son exécution au moyen de différentes techniques de variation décrites plus haut.

Ainsi, si notre démarche comparative nous a permis de constater que les quatre violoneux du SLSJ analysés possédaient des caractéristiques communes au niveau du répertoire et des techniques de jeu utilisées, elle nous également permis d'observer que la présence de points communs entre plusieurs violoneux n'étaient pas une contrainte dans l'atteinte d'un jeu ou d'un répertoire original. Bien que les violoneux analysés aient en commun une partie de leur répertoire – notamment les grandes danses –, et qu'ils emploient des ornements et des techniques d'archet communes, chaque pièce qu'ils jouent est unique. Une individualité qui peut se révéler tant dans la forme que dans l'interprétation.

De façon plus spécifique, notre recherche a permis d'identifier des techniques de violon de jeu détaché encore peu ou point documentées dans la musique traditionnelle québécoise. Nous avons associé des termes à ces techniques lorsque ceux-ci étaient encore inexistants (« coup d'archet inversé », « tire-tire », « multiple-pousse »), francisé la terminologie lorsque le terme anglais existait déjà (« crochet ») et simplifié certains termes (« pousse-pousse », « coup effleuré »).

Si la mission principale de notre recherche était de préserver, de documenter et d'analyser une partie de la tradition musicale orale des violoneux du SLSJ, tant au niveau de l'histoire, du parlé, du répertoire que du style, nous espérons également avoir sensibilisé les amateurs et les professionnels du milieu aux enjeux contemporains de l'apprentissage de la musique traditionnelle au Québec. Notamment, à l'importance de la rencontre humaine dans l'acquisition du langage musical, qui est multiple et complexe. Car le discours est tout aussi

essentiel que le répertoire, et parce que le style s'apprend aussi avec les yeux. Mais également, au paradoxe du violoneux, ce musicien qui se doit d'être à la fois un imitateur et un innovateur. Parce que les violoneux du SLSJ exemplifient de quelle manière il est possible de faire preuve d'originalité tout en partageant des caractéristiques communes au sein d'une communauté de violoneux. C'est grâce à une démarche empreinte de sagesse, d'un équilibre délicat entre le respect et la curiosité; un respect pour leurs aïeux musiciens, que les violoneux ont imité abondamment dans leurs débuts, mais aussi une curiosité et une ouverture envers d'autres modèles, ainsi qu'envers soi-même, qui a permis aux violoneux de s'épanouir en tant que musiciens uniques. Ainsi, au puriste, nous dirons que l'innovation est un mal nécessaire; à l'innovateur, nous rappellerons que l'imitation est un mal nécessaire.

Enfin, dans une perspective de recherche, nous aimerions terminer en signalant que les études sur la musique traditionnelle québécoise sont encore peu nombreuses à ce jour, alors que le sujet est vaste et riche pour qui voudrait s'y lancer. Ainsi, nous concluons en souhaitant que les chercheurs en musique s'intéressent davantage au violon du Québec. Qu'ils racontent notre patrimoine, dont les possibilités de recherches sont multiples, grâce à des styles, des répertoires, des histoires, des parlés qui, comme toute tradition orale, sont en constante transformation.

Bibliographie

- Barbeau, Charles Marius, *Veillées du bon vieux temps; à la bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919*, Montréal, G. Ducharme, libraire-éditeur, 1920.
- Bégin, Carmelle, *La musique traditionnelle pour violon : Jean Carignan*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 1978.
- Bélanger, Nicole et Claire Bouchard (éd.), *La vie musicale dans l'histoire du Saguenay-Lac-St-Jean*, Vol. 1 à 4, Chicoutimi, Les éditions VIVAT, 1995.
- Bergeron, Gaston, *Discours simple!*, Presses de l'Université Laval, 2017.
- Bouchard, Gérard et Marc De Braekeleer, *Pourquoi des maladies héréditaires? : population et génétique au Saguenay-Lac-St-Jean*, Les éditions du Septentrion, 1992.
- Bouchard, Gérard et Lise Bergeron (éd.), « Aux origines d'une population régionale : mythes et réalités démographiques et sociales. » *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 42, no. 3, 1989, p.389-409.
- Bouchard, Normand, *Quatre aires linguistiques québécoises : étude de régionalismes*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 1992.
- Bouchard, Russel, *Le Saguenay des fourrures : Histoire d'un monopole*, Presses de l'Imprimerie Gagné, Louiseville, 1989.
- Boucher, J.A. 1933. *Le Répertoire du Violoneux; Cloggs, Danses, Giges, Valses; tels que joués par J.A. Boucher*, Éditeur inconnu, 1933.
- Bourbeau, Catherine, « La communauté écossaise de Montréal : histoire et questions identitaires » *Histoires d'immigrations au Québec*, Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 7-23.
- Brassard, François, « French-Canadian Folk Music Studies : A Survey », *Ethnomusicology*, vol, 16, no, 3, 1972, p.351-359.
- Burman-Hall, Linda C., « Southern American Folk Fiddle Styles », *Ethnomusicology*, vol. 19, no. 1, 1975, p.47-65.
- Carr, Kevin, « Québécois Fiddling », *Strings*, vol. 16, no. 1, 2001.
- Cranitch, Matt, « The Rhythmic Dimension in Fiddle Playing as the Music Moves Newer Performing and Learning contexts », *Crossing over : Fiddle and*

- Dance Studies from around the North Atlantic 2*, The Elphinstone Institute, Aberdeen, 2008
- CORAHM, « L'effet fondateur », *Hérédité et génétique*, <https://www.coramh.org/heredite-et-genetique/leffet-fondateur.html>, consulté le 26 mars 2018.
- Centre de recherches technologiques de l'Industrie du tourisme et d'hôtellerie du Québec, *Cuisine du Québec*, Les Éditions TransMo Inc., Montréal, 1985.
- Doherty, Liz, « Inishowen Uncovered : Further Strands of the Donegal Fiddle Tradition », *Crossing over : Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic 3*, The Elphinstone Institute, Aberdeen, 2010.
- Dolbec, Jean et Conrad Ouellon (éd.), « Peut-on distinguer des variétés phonétiques en français québécois ? » *Dialangue, Bulletin de linguistique*, vol. 10, avril 1999.
- Duval, Jean, *La musique d'Isidore Soucy; 370 pièces avec commentaires et biographie*, Copyright Jean Duval, 2017.
- Duval, Jean, *La musique de Joseph Allard (1873-1946)*, Copyright Jean Duval, 2018.
- Duval, Jean, *Porteurs de pays à l'air libre : jeu et enjeux des pièces asymétriques dans la musique traditionnelle du Québec*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2012.
- Duval, Jean, *Singularités et similitudes chez les compositeurs de musique traditionnelle québécoise, écossaise et irlandaise*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2008.
- Favreau, Éric, « Violoneux et violonistes, jeu moderne et ancien ». *Bulletin Mnémo*, février 2008, <http://www.mnemo.qc.ca/spip/bulletin-mnemo/article/violoneux-et-violonistes-jeu>, consulté le 20 mars 2018.
- Fox, William, *Statistiques sociales*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2005.
- Gallat-Morin, Élisabeth et Jean-Pierre Pinson (éd.), *La vie musicale en Nouvelle-France*, Les Éditions du Septentrion, Sillery, 2003.
- Gagnon, Ernest, *Chansons populaires du Canada*, Bureaux du « foyer Canadien », Québec, 1865.
- Gauthier, Serge et Harvey, Christian, « La gourgane : parcours culturel et gastronomique de la fève des marais », *Encyclopédie du patrimoine*

- culturel de l'Amérique française*,
http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-501/La_gourgane:_parcours_culturel_et_gastronomique_de_la_fève_de_s_marais.html#.WqLe3Bh7SRs, consulté le 9 mars 2018.
- Gauvreau, Danielle et Mario Bourque (éd.), « Mouvements migratoires et familles : le peuplement du Saguenay avant 1911 », *Revue d'histoire d'Amérique française*, vol. 42, no.2, 1988.
- Genet, Sylvie, *Savoir sur quel pied danser : la Bottine souriante, son succès, ses médiations*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1997.
- Girard, Camil et Normand Perron, *Histoire du Saguenay-Lac-St-Jean*, Institut Québécois de recherche sur la culture, 1995.
- Graben du Saguenay, *Musée virtuel du Canada*,
http://www.virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/fjord/francais/g_graben_saguenay.html, consulté le 13 février 2018.
- Greenhill, Pauline et Peter Narvaez, « Introduction : Folklore in Canada », *Journal of American Folklore*, vol. 115, no. 456, 2002, p.116-128.
- Hébert, Donna, « The Fiddle Music of Louis Beaudoin », *Sing Out ! The Folk Song Magazine*, vol. 52, no. 3, 2008.
- Hart, Laurie et Greg Sandell, *Danse ce soir ! Fiddle and Accordion Music of Québec*, Mel Bay Publications, 2001.
- Hogan, Dorothée, *La grande ronde : recueil de musique traditionnelle du Québec*. Drummondville : Centre Mnémo, 2001, 147 pages.
- Irwin, Thomas et Katherine Irwin (éd.), « Play : Master Class – Learn how to Make Irish Music Sound Irish », *Strings*, vol. 24, no. 3, 2009.
- Igartua, José E. et Marine de Fréminville (éd.), « Les origines des travailleurs de l'Alcan au Saguenay, 1925-1939 » *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 37, n. 2, 1983, p. 291-308,
<http://id.erudit.org/iderudit/304158ar>, consulté le 25 mars 2018.
- Joyal, Jean-Pierre, « Une longue histoire d'amour : Le violon et les Québécois », *Cap-aux-Diamants*, no. 67, 2001, p.14-20.
- Joyal, Jean-Pierre, « Au-delà du réel : introduction à la musique traditionnelle instrumentale québécoise ». *Bulletin Mnémo*, 1999.
- Joyal, Jean-Pierre, *Danses d'ici; Musique traditionnelle du Québec*, Association

- québécoise des loisirs folkloriques, Montréal, 1994.
- Joyal, Jean-Pierre, « Instruments de musique et pratique musicale dans la tradition populaire québécoise », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1989.
- Joyal, Jean-Pierre, « Le processus de composition dans la musique instrumentale du Québec », *Canadian Folk Music Journal*, vol. 8, 1980, p.49-54.
- Labbé, Gabriel, *Musiciens traditionnels du Québec*, VLB Éditeur, Montréal, 1995.
- Labbé, Gabriel, *Les pionniers du disque folklorique québécois 1920-1950*, Les Éditions de l'Aurore, Montréal, 1977.
- Laliberté, André, *Le parlé populaire au pays des bleuets*, présenté à la Séance publique de la Société du Parler français le 11 février 1942, *Le Canada français*, vol. XXX, no. 5, 1943, http://collections2.banq.qc.ca/jrn03/dn0284/src/1943/01/07/164315_1943-01-07.pdf, consulté le 25 mars 2018.
- Lavoie, Thomas, Gaston Bergeron et Michelle Côté (éd.), « Tome 1 : Présentation », *Les parlers français de Charlevoix, du Saguenay, du Lac-Saint-Jean et de la Côte-Nord*, Les publications du Québec, 1985.
- Lavoie, Thomas, « Quelques particularismes linguistiques des régions de Charlevoix et du Saguenay-Lac-St-Jean », *Conseil supérieur de la langue française*, 1984, http://www.cslf.gouv.qc.ca/bibliotheque-virtuelle/publication-html/?tx_iggcpplus_pi4%5Bfile%5D=publications/pubf112/f112a6.html, consulté le 10 janvier 2017.
- Le Guevel, Yves, *La musique traditionnelle instrumentale canadienne-française en milieu urbain : le cas de Québec (1930-1960)*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1997.
- Lemasson, Jean-Pierre, *L'incroyable odyssée de la tourtière*, Del Busso Éditeur, Montréal, 2011.
- Lyth, H. David, *Bowing Styles in Irish Fiddle Playing*, vol. 3, 2016, http://davidhlyth.co.uk/wp-content/uploads/2017/04/bowing_styles_vol_3.pdf, consulté le 16 janvier 2017.
- Mc Cullough, Lawrence E., « Style in Traditional Irish Music », *Ethnomusicology*, vol. 21, no. 1, 1977, p.85-97.

- Mclean, Alan, « Légende, reel à bouche, chansons à boire », *Focus : Saguenay-Lac-St-Jean*, vol. 1, no.1, 1977.
- Ministère des Ressources naturelles et de la Faune, « Portrait territorial : Saguenay-Lac-Saint-Jean », Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2006. Version en ligne <http://mern.gouv.qc.ca/publications/territoire/planification/portrait-saguenay.pdf>, consulté le 13 février 2018.
- Ornstein, Lisa, « Play It ! Music and Musicians - The Quebec Fiddle Tradition », *Strings*, vol. 23, no. 8, 2009.
- Ornstein, Lisa, « Choisir le chemin le moins fréquenté : regard sur la musique traditionnelle », *Port Acadie*, no. 13-14-15, 2009, p. 373-380.
- Ornstein, Lisa, *A life of Music : History and Repertoire of Louis Boudreault, Traditional Fiddler from Chicoutimi, Quebec*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 1985.
- Ornstein, Lisa, « Instrumental Folk Music of Quebec : An Introduction ». *Canadian Folk Music Journal*, no. 10, 1982, p.3-11.
- Pagé, Jocelyn, « Louis Pitou Boudreault, une musique qui renaît, *Focus : Saguenay-Lac-St-Jean*, vol. 1, no. 7, 1977.
- Patterson, Glenn, « The Gaspé Sound : Fiddle Music from Two Anglo-Gaspesian Villages », *Canadian Folk Music*, vol. 47, no. 4, 2013-2014
- Plante, Gilles, « De l'épinette au serpent : La gamme des instruments en Nouvelle-France », *Cap-aux-diamants*, no.67, p.11-13, automne 2001.
- Prince, J.E., « Les violons d'autrefois », *Bulletin du parler français au Canada*, vol. 4, no.9, 1908, p.330-337.
- Pouyez, Christian et Yolande Lavoie (éd.), *Saguenayens : introduction à l'histoire des populations du Saguenay XVIe-XXe siècles*, Presses de l'Université du Québec, 1983.
- Reighard, John, « Les recherches et les caractéristiques du français québécois », *Actes du Congrès Langue et société au Québec / textes colligés et présentés par Michel Amyot ... [et al.]*, Québec Français, Québec, 1984, http://www.csif.gouv.qc.ca/bibliotheque-virtuelle/publication-html/?tx_igccpplus_pi4%5Bfile%5D=publications/pubf112/f112a6.html, consulté le 10 janvier 2017.
- Remon, Liette et Guy Bouchard (éd.), « Airs tordus : airs de violon traditionnels du Québec », *Trente sous Zéro*, Québec, 2011.

- Risk, Laura, « The Chop : The Diffusion of an Instrumental Technique across North Atlantic Fiddling Traditions », *Ethnomusicology*, vol. 57, no. 3, 2013, p.428-454.
- Roberge, Martine et Raynald Ouellet, (éd.), « Le monde de l'accordéon au Québec », *Cap-aux-Diamants*, no.27, automne 2001, p.24-28.
- Saguenay-Lac-St-Jean, *Hommage à nos bâtisseurs*, Les Distributions OM, Jonquière, 1997.
- Slottow, Stephen P., « Ornamentation in Irish Fiddling : Eileen Ivers as a Case Study », *Journal of Society for American Music*, vol. 1, no. 4, 2007, p. 485-510.
- Spielman, E.V., *Traditional North American Fiddling : a Methodology for the historical and Comparative Analytical Style Study of Instrumental Musical Traditions*, thèse de doctorat, The University of Wisconsin, 1975.
- Société d'histoire du Saguenay, *L'histoire du Saguenay : depuis l'origine jusqu'à 1870*, Tome 1, Édition du centenaire, Chicoutimi, 1938.
- St-Hilaire, Marc, « Peuplement et dynamique migratoire au Saguenay : 1840-1960 », Les Presses de l'Université Laval, 1996.
- Tremblay, Christian, « Le violon rouge du Lac-St-Jean (partie 1) », *Journal Le Lac-St-Jean*, publié le 12 février 2019, <https://lelacstjean.com/histoire/le-violon-rouge-du-lac-saint-jean-partie-1/>, consulté le 11 juillet 2019.
- Tremblay, Christian, « Le violon rouge du Lac-St-Jean (partie 2) », *Journal Le Lac-St-Jean*, publié le 19 février 2019 <https://lelacstjean.com/histoire/le-violon-rouge-du-lac-saint-jean-partie-2/>, consulté le 11 juillet 2019.
- Tremblay, Gervais, *Profil démographique des travailleurs de la compagnie Price de Kénogami, 1912-1942*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 1999.
- Tremblay, Victor, « La langue française au Saguenay », *Saguenayensia*, vol. 19 no. 5-6 (nov.-déc. 1977), p.121-125.
- Tremblay, Victor, *Histoire du Saguenay depuis les origines jusqu'à 1870*, Publications de La Société historique du Saguenay, Chicoutimi, 1968.
- Vasquez, Alfonso Franco, « The Galician Fiddle style », *Crossing over : Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic 3*, The Elphinstone Institute, Aberdeen, 2010.

- Verdon, Michel, *Anthropologie de la colonisation au Québec. Le dilemme d'un village du Lac-Saint-Jean*, Montréal, P.U.M., 1973.
- Vézina, Hélène, Marc Tremblay et Louis Houde, « Mesures de l'apparentement biologique au Saguenay-Lac-St-Jean (Québec, Canada), à partir de reconstitutions généalogiques », *Annales de démographie historique* vol.2, no. 108, 2004, p.67-83.
- Voyer, Simone et Gynette Tremblay, *La danse traditionnelle québécoise et sa musique d'accompagnement*, Les Éditions de l'IQRC, Presses de l'Université Laval, 2001.
- Whidden, Lynn, *Essential Song: Three Decades of Northern Cree Music*. Wilfred Laurier University Press, Waterloo, 2007.
- Wilkins, Frances, « The Fiddlers of James Bay: Transatlantic Flows and Musical Indigenization among the James Bay Cree », *MUSICultures*, vol. 40, no.1, 2013, p.57-99.
- Zenger, Dixie Robison, *Violin Techniques and Traditions Useful in Identifying and Playing North American Fiddle Styles*, thèse de doctorat, Stanford University, 1980.

Annexe 1 – Exemple de généalogie au SLSJ : les Lavoie et les Dallaire

Exemples tirés de ma généalogie : les familles Lavoie et Dallaire proviennent de France et ont habité dans Charlevoix plusieurs générations avant leur arrivée au SLSJ.

Les Dallaire (11 générations depuis le premier Français) :

- 1-Sophie Lavoie LAC-ST-JEAN
- 2-Denise Dallaire (1948, St-Coeur-de-Marie) LAC-ST-JEAN
- 3-Lorenzo Dallaire (1905, inconnu) LAC-ST-JEAN
- 4-David Dallaire (1866, L'Anse St-Jean) SAGUENAY
- 5-William Dallaire (1845, Grande Baie) SAGUENAY
- 6-Louis Dallaire (1796, L'île-aux-Coudres) CHARLEVOIX
- 7-Joseph Dallaire (1759, L'île-aux-Coudres) CHARLEVOIX
- 8-François Dallaire (1703, inconnu) INCONNU
- 9-Jacques Allaire (1699, île d'Orléans) QUÉBEC
- 10-Charles Allaire (1655, île d'Orléans) QUÉBEC
- 11-Charles Allaire (1650, Luçon, Poitou, 1691, île d'Orléans) FRANCE

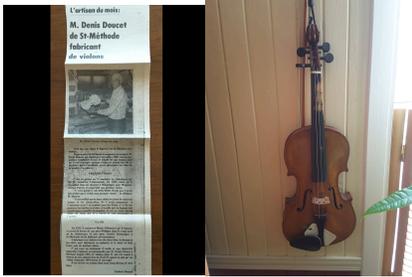
Les Lavoie (10 générations depuis le premier Français) :

- 1-Sophie Lavoie LAC-ST-JEAN
- 2-Jean-Bernard Lavoie LAC-ST-JEAN
- 3-Bernard Lavoie (Saint-Gédéon) LAC-ST-JEAN
- 4-Aquilas Lavoie (1882, Baie-St-Paul. marié en 1908 à Chambord) CHARLEVOIX
- 5-François Lavoie (1839, Baie-St-Paul) CHARLEVOIX
- 6-Grégoire Lavoie (1786, Petite-Rivière) CHARLEVOIX
- 7-Michel Lavoie (1756, Petite-Rivière) CHARLEVOIX
- 8-Jean Lavoie (1700, Petite-Rivière) CHARLEVOIX
- 9-René Lavoie (1665, Château-Richer) CHARLEVOIX
- 10-René Lavoie (1635, St-Malclou, Rouen, Normandie) FRANCE

Annexe 2 – de violoneux natifs du SLSJ ou ayant résidé sur le territoire depuis la colonisation

Période active et/ou génération	Lieu	Violoneux	Source / infos
Actif dans les années 1960 (39 ans en 1962)	Saint-Bruno	Beaumont, Roger	Archives de Folklore de l'Université Laval, Fonds Jules Lord, enregistrements no 47 à 50, 12 juin 1962.
Violoneux champion du Lac-St-Jean en 1926	Lac-St-Jean	Bédard, Octave	Le violoneux Octave Bédard était champion violoneux du Lac-St-Jean en juillet 1926 (Revue Le colon, 1917-1946, 8 juillet 1926, p.4). De plus, il se mesure à la championne du Canada Mme Eugène Labbé lors d'un concours tenu à Roberval mardi le 13 juillet 1926 (Revue Le colon, jeudi 8 juillet 1926, p.4).
Vers 1843, 1 ^{ière} génération de violoneux au Saguenay	Chicoutimi	Belleau, Charles	La vie musicale au SLSJ, vol. 2, p.1
Génération du violoneux Philippe Gagnon	NA	Bergeron (des cousins de Philippe Gagnon)	« Moi dans mes cousins i n'avaient qui jouaient, des Bergeron mais c'tait pas des joueurs... [pas d'excellents joueurs]» (témoignage de Philippe Gagnon 03/03/2018)
Participe au concours de violon de 1959	Jonquièrre	Bernard, Paul	Concurrent au concours de violon à Chicoutimi en 1959, éliminé au premier tour. (Le progrès du Saguenay, Vendredi 28 août 1959)
2 ^{ème} génération de violoneux au Saguenay	Chicoutimi	Blackburn, William	La vie musicale au SLSJ, vol. 2, p.1-2 Selon l'abbé Alexandre Maltais, il était « un joueur de violon incomparable », « le plus célèbre du temps ».
Était encore actif dans les années 1990.	Alma	Boivin	Monsieur Boivin est un violoneux d'Alma à qui j'ai rendu personnellement rendu visite à quelques reprises dans les années 1990, mais qui est aujourd'hui décédé. Je ne suis pas parvenue à retracer son prénom.
NA		Boivin (les frères Boivin)	Violoneux connus de Monsieur Gilbert Gagnon, interrogé le 10/03/2018.
NA	Laterrière	Boivin, Johnny	Johnny Boivin a vécu à Laterrière (entretien avec Jean Duval)
25 ans en 1959	« Saint-Charles-Borromée, Comté de Roberval » (i.e. Saint-Charles-de-Bourget)	Bossum, Pierre	Archives de Folklore de l'Université Laval, Fonds Simonne Voyer, enr. no 338-339, 28 juin 1959.
NA	NA	Bouchard, Amédée	La vie musicale au SLSJ, vol. 2, p. 3
Contemporain	Chicoutimi	Bouchard, Madeleine	Violoneuse qui fait partie de Québec Redneck Bluegrass Project
38 ans en 1959	Chicoutimi	Bouchard, Maurice	Archives de Folklore de l'Université Laval, Fonds Simonne Voyer, enr. no 362 à 366, 3 septembre 1959.
Actif en 1929	NA	Bouchard, Philiias	Enregistrement qui date de 1929 au violon en duo avec Albertine Villeneuve, disponible sur le Gramophone Virtuel du Canada.
NA	NA	Bouchard, Willie	La vie musicale au SLSJ, vol. 2, p. 3
Né après 1881,	Laterrière	Boudreault,	Frère d'Idas Boudreault.

génération d'Idas Boudreault	(?)	Frédéguin	(Ornstein, 1985, p. 20 et 22).
NA	Saguenay	Boudreault, Idas	Père de Louis Pitou Boudreault
(1905-1988)	Chicoutimi	Boudreault, Louis « Pitou »	Ornstein, Lisa, <i>A life of Music : History and Repertoire of Louis Boudreault, Traditional Fiddler from Chicoutimi, Quebec</i> , Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 1985.
Née en 1909, génération de Louis Boudreault	Chicoutimi	Boudreault, Lydiane	Jouait du piano et du violon (classique, peut-être ? À voir...). Sœur de Louis Boudreault. (Ornstein, 1985, p.20)
Génération de William Gagnon	NA	Boulianne, Raymond	« I avait mononcle Jo Gagnon qui jouait du violon, mononcle Armand, sirgérard [sic], ben i étaient trois. Quatre. Pis Raymond Boulianne pis le père à Paul-Henri. Pis mon grand-père jouait du violon. I avait une autre de mes tantes. Matante Alice ça c'tait une Gagnon, c'tait une soeur de mon père. » (témoignage de Philippe Gagnon, 03/03/2018).
Vers 1843, 1 ^{ière} génération de violoneux au Saguenay	Chicoutimi	Chaperon, John	La vie musicale au SLSJ, vol. 2, p.1
Actif au Saguenay dans les années 1880	Région de Chicoutimi	Claveau, Éloi	Violoneux qui était actif dans les environs de Chicoutimi dans les années 1880. Sa filleule mademoiselle Isola Claveau décrit une veillée dans laquelle Éloi Claveau avait joué du violon : « J'ai dansé toute la veillée le cotillon, la cardeuse, le brandy, le quadrille, la belle Catherine, etc. Le joueur de violon était Éloi Claveau, mon parrain. Il n'y a jamais eu de joueur compare à lui pour faire danser. » (Ornstein, 1985, p.19)
NA	Alma	Côté, Jean-Noël (frère d'Ovila Côté)	https://www.youtube.com/watch?v=p04pV1919Vg&feature=youtu.be
NA	Alma	Côté, Ovila	Père de Michel Côté (le comédien)
NA	NA	Coutu, Gilles	«Tu te rappelles-tu de Gilles Coutu? Tabarouette le violon tait plus gros que lui » (témoignage de Thérèse Bergeron, cousine de Philippe Gagnon, 2016-12-12).
NA	NA	Curry (grand-oncle de Jean Desgagné)	« Il jouait des vieilles, vieilles tounes lentes » « Je l'ai entendu jouer un peu. C'tait un joueur qui avait un jeu très lent. D'après moi par les premiers enregistrements de J.O. de la Madeleine. Ça ressemblait beaucoup à ça. » (témoignage de Jean Desgagné).
NA	NA	Dallaire, Berthe, grande-tante de Jean Desgagné, qu'il appelle « Matante Berthe »	Grande-tante par alliance de Jean Desgagné, mariée à un Blackburn, oncle de sa mère. « Très, très versée du côté des marches, giges 6/8, même des strasthpey. I a rien que Skinner qui jouait ça, » (témoignage de Jean Desgagné).
NA	Saguenay	Dallaire, Xavier	Père de Berthe Dallaire, grande-tante de la femme de Louis-Henri Desgagné, le père de Jean Desgagné.
NA	NA	Darvaux, Lauréat	La vie musicale au SLSJ, vol. 2, p. 3
NA	NA	Desbiens, Ghislain	« Un bon que j'ai connu c'est Ghislain Desbiens. C'tait un bon violoneux ça. C'tait un bon, un très bon violoneux ça. » (témoignage de Philippe Gagnon, 2018-03-08).
Génération du père de Louis-Henri Desgagné	Lac Bouchette	Desgagné, Adélar, dit « tite plume »	Violoneux et danseur, génération du père de Louis-Henri Desgagné, il était le cousin du grand-père paternel de Jean Desgagné.
contemporain	St-Fulgence	Desgagné, Jean	Violoneux qui est l'objet de cette recherche.
NA	NA	Desgagné, Louis-Henri	Père de Jean Desgagné

	St-Méthode	Doucet, Denis	 <p>Violoneux et fabricant de violons. Voici un article sur le violoneux et une photo d'un de ses violons, fabriqué en 1967. Le violoneux aurait commencé à apprendre le violon en prison, à Roberval, alors qu'il avait refusé d'aller à la guerre. (témoignage de Régis Gosselin, petit-fils de Denis Doucet, 01/04/2019)</p>
NA	Normandin	Fortin, Arthur	Frère du violoneux Louis-Georges Fortin. Cette information nous vient d'une informatrice, Guylaine Fortin, la nièce d'Arthur Fortin.
NA	Normandin	Fortin, Louis-Georges	Frère du violoneux Arthur Fortin. Cette information nous vient d'une informatrice, Guylaine Fortin, la nièce d'Arthur Fortin.
Décédé en 2008	St-Henri-de-Taillon	Fortin, Ti-Paul	« Il a commencé en jouant dans les chantiers et a fait noces, mariages dans la région dans les années 50-70 probablement! Relaté dans le livre du centième de St-Henri. C'était mon grand-père maternel! » (témoignage de Normand Gasnier 10/03/2018).
NA	NA	Les frères Gagné	Informateur Jean Desgagné
Actif en 1928	Ste-Croix	Gagné, Adélarde	Le Progrès du Saguenay, mercredi 31 octobre, p.2. Ce violoneux aurait joué des « morceaux de violon » lors d'un goûter.
Décédé à peu près dans les années 1940.	Laterrière	Gagné, François	Le Progrès du Saguenay, Vendredi le 28 Octobre 1955, vol. 66 no. 344, page couverture. Rapporte qu'un violon a été donné à la Société historique du Saguenay. Le violon appartenait à François Gagné, violoneux décédé, selon l'article datant de 1955, « il y a environ une quinzaine d'années ».
Génération de William Gagnon	NA	Gagnon, Alice (tante de Philippe Gagnon, sœur de William Gagnon)	Le violoneux Philippe Gagnon raconte qu'Alice Gagnon lui a appris ses premières pièces au violon.
Génération de William Gagnon	NA	Gagnon, les frères Armand et Jo (frères de William Gagnon)	« J'avais mon oncle Jo Gagnon qui jouait du violon, mon oncle Armand, sirgérard [sic], ben i étaient trois. Quatre. Pis Raymond Boulianne pis le père à Paul-Henri. Pis mon grand-père jouait du violon. J'avais une autre de mes tantes. Matante Alice ça c'était une Gagnon, c'était une sœur de mon père. » (témoignage de Philippe Gagnon, 03/03/2018).
Vers 1863	Alma	Gagnon, Johnny	La vie musicale au SLSJ, vol. 2, p. 2
NA	NA	Gagnon, Magloire (grand-père de Paul-Henri)	Informateur Paul-Henri Gagnon.
contemporain	Jonquière	Gagnon, Paul-Henri	Violoneux qui fait l'objet de cette recherche.
contemporain	Jonquière	Gagnon, Philippe	Violoneux qui fait l'objet de cette recherche.
1901-1979	Saguenay	Gagnon, William (1901-1979)	Père de Paul-Henri Gagnon, l'un des quatre violoneux de notre étude.
NA	Lac-St-Jean	Garneau, Curé Gilles	Information à confirmer.
contemporain	Arvida	Gendron, Robert	Violoneux qui fait l'objet de cette recherche.
contemporain	Chicoutimi	Gendron, Yolande	Sœur de Robert Gendron.
NA	NA	Gilbert, Honoré	Informateur Paul-Henri Gagnon
Génération de Louis « Pitou » Boudreault	Mistassini	Guay	Violoneux de la même génération que « Pitou » Boudreault. « [!] t'ait bien meilleur joueur que Pitou » Jean Desgagné, entrevue 19 février 2018.
Vers 1870	Hébertville	Hébert, Léon	La vie musicale au SLSJ, vol. 2, p. 3

			« Léon Hébert accompagne les cantiques et le chant liturgique sur son violon »
Génération d'Idas Boudreault	Chicoutimi (?)	Duchesne, Édouard	« In addition to learning the family repertoire, Mr. Boudreault picked up some tunes from neighborhood musicians. Fiddlers Ernest Lalancette and Edouard Duchesne, button accordionist Arvide Fortin, and other local players sometimes gathered at the Boudreault household for informal music sessions. » (Ornstein, 1985, p. 26)
76 ans en 1965	Saint-Ambroise, Comté de Chicoutimi	Duchesne, Hubert	Archives de Folklore de l'Université Laval, Fonds Yvon Pilote, 12 et 20 avril 1965.
52 ans en 1965	Saint-Ambroise, Comté de Chicoutimi	Duchesne, Simon	Archives de Folklore de l'Université Laval, Fonds Yvon Pilote, 20 avril 1965.
Membre du jury au concours de violon de 1959	Chicoutimi	Gagnon, Patrick	« Le jury, formé de MM. Jean-Guy Barbeau, publiciste en chef du « Progrès », Patrick Gagnon et Eugène Lemieux, deux anciens « violoneux » de Chicoutimi, a dû délibérer pendant un bon moment avant de fixer définitivement son choix. » (Progrès du Saguenay, 28 août 1959, p. 1)
28 ans en 1959	Sacré-Cœur, Comté de Saguenay	Hovington, Albert	Archives de Folklore de l'Université Laval, Fonds Simonne Voyer, enr. no 340, 16 juillet 1959.
83 ans en 1959	Sacré-Cœur, Comté de Saguenay	Hovington, Charles	Archives de Folklore de l'Université Laval : - Fonds Simonne Voyer, enr. no 341, 16 juillet 1959. - Fonds Russell Scott Young, enr. no. 273 à 275, 21 juillet 1954.
29 ans en 1959	Sacré-Cœur, Comté de Saguenay	Hovington, Guy	Archives de Folklore de l'Université Laval, Fonds Simonne Voyer, enr. no 342 à 345, 16 juillet 1959.
(Hébertville 1863 – Métabetchouan 1953)	Hébertville	Hudon, Lazarre	Le violoneux Louis « Pitou » Boudreault parle du violoneux Lazarre Hudon dans un enregistrements. Il a été collecté en août 1943 par Luc Lacourcière, Archives de folklore de l'Université Laval.
Vers 1863	Alma	Jourdain, Billy	La vie musicale au SLSJ, vol. 2, p. 2
Génération d'Idas Boudreault	Chicoutimi (?)	Lalancette, Ernest	« In addition to learning the family repertoire, Mr. Boudreault picked up some tunes from neighborhood musicians. Fiddlers Ernest Lalancette and Edouard Duchesne, button accordionist Arvide Fortin, and other local players sometimes gathered at the Boudreault household for informal music sessions. » (Ornstein, 1985, p. 26)
Actif dans les années 1950	Sacré-Cœur, Comté de Saguenay	Laprise, Pierre	Archives de Folklore de l'Université Laval, Fonds Simonne Voyer, enr. no 348, 16 juillet 1959.
Décédé dans le début des années 1930.	Saguenay	Larouche, Albert	Albert Larouche : Selon Jean Desgagné, il était « très bon violoneux » : « selon mon père, Louis-Henri Desgagné, c'était le meilleur violoneux au Saguenay. » Décédé dans le début des 1930, Louis-Henri Desgagné avait 20 ans. (témoignage de Jean Desgagné)
contemporain	Alma	Lavoie, Sophie	Violoneuse (Sophie & Fiachra + André Marchand, Tu m'en diras tant)
Membre du jury au concours de violon de 1959	Chicoutimi	Lemieux, Eugène	« Le jury, formé de MM. Jean-Guy Barbeau, publiciste en chef du « Progrès », Patrick Gagnon et Eugène Lemieux, deux anciens « violoneux » de Chicoutimi, a dû délibérer pendant un bon moment avant de fixer définitivement son choix. » (Progrès du Saguenay, 28 août 1959, p. 1)
NA	Grande Baie	Lemieux, les frères William, Elzéar et Louis	La vie musicale au SLSJ, vol. 2, p.1-2-3
NA	Desbiens	Martel, Lucienne	« La seule chose dont je me souviens c'est que, sauf mon père qui était le 15 ^{ième} et dernier enfant, tout le monde faisait de la musique dans la famille. Il ne reste que ma tante Jeannette de vivante et elle a 93 ans, mais je peux peut-être

			me renseigner par le biais de ma cousine. » (témoignage de Christine Martel, 10/03/2018)
2 ^{ème} génération de violoneux au Saguenay	Chicoutimi	Ménard, Adolphe	La vie musicale au SLSJ, vol. 2, p.1
Participe au concours de violon de 1959	Chicoutimi	Ménard, René	Concurrent au concours de violon à Chicoutimi en 1959, éliminé au premier tour. (Le progrès du Saguenay, Vendredi 28 août 1959)
Génération de Louis-Henri Desgagné	NA	Michaud, Antoine	Violoneux de la génération de Louis-Henri Desgagné : les deux qui se côtoyaient (informateur Jean Desgagné).
Violoneux pendant la colonisation du Lac-St-Jean	Colon du Lac-St-Jean (Né à Baie-St-Paul, enfance à Grande-Baie, puis colonisation de Métabetchouan, Roberval et Mistassini.)	Moreau, Achille	Né en 1840 à Baie-St-Paul. Il émigre au Saguenay avec sa famille (père Jean-Baptiste Moreau) « entre 1841 et 1844 ». Puis, il devient un des premiers colons du Lac-St-Jean, d'abord de Métabetchouan, puis de Roberval, et enfin de Mistassini : « En 1861, nous retrouvons au moins deux enfants Moreau (Achille et Ovide) dans le grand secteur Métabetchouan. Le recensement mentionne qu'ils étaient dans un territoire non encore attribué. Ce n'était donc pas à Hébertville, mais sans doute pas très loin, peut-être dans les premiers défrichages de Saint-Jérôme. [...] Achille, puisqu'il est le centre de cette partie de l'histoire, déménagera ses pénates à Roberval entre 1862 ou 1863. [...] Pour Achille Moreau, le chemin menant à son établissement définitif se termine en 1896 alors qu'il déménage sa famille à Mistassini. Nous sommes dans les premières années de colonisation de ce secteur. Il achète un lot au bord de la rivière, tout au bout de la rue Hébert aujourd'hui. C'est à cet endroit qu'il y construit sa première maison. » Christian Tremblay, article « Le violon rouge du Lac-Saint-Jean (partie 1) », publié le 12 février 2019, consulté le 19 mars 2019. https://www.letoledulac.com/le-violon-rouge-du-lac-saint-jean-partie-1/ Le violon d'Achille a été localisé chez sa petite-petite-petite fille Nancy Beaulieu de St-Stanislas, en 2018.
Fils d'Achille Moreau		Moreau, Ovide	Fils du violoneux Achille Moreau. Il a appris le violon auprès de son père, duquel il a hérité du violon rouge.
Fils d'Ovide Moreau		Moreau, Joseph	Fils d'Ovide Moreau, violoneux. Il hérite du violon d'Achille, son grand-père. Cependant le violon se fait briser dans les années 1930 dans une carriole alors que quelqu'un s'assoit dessus. Le violon fut localisé et réparé en 2018 : « En effet, Madame Beaulieu m'expliqua que le violon ne jouait plus depuis des lunes, car trop abimé. Elle continua en me mentionnant que dans les années 1930, son grand-père, Joseph Moreau, l'avait prêté à un ami pour une veillée. Malheureusement, une personne s'était assise dessus dans la carriole, le brisant définitivement. Depuis, il n'avait jamais rejoué, mais son grand-père l'avait donné à sa mère, et que sa mère le lui avait donné à son tour. » Christian Tremblay, article « Le violon rouge du Lac-Saint-Jean (partie 2) », publié le 19 février 2019, consulté le 19 mars 2019, https://www.nouvelleshebdo.com/le-violon-rouge-du-lac-saint-jean-partie-2/
contemporain	Alma	Munger, Lauréat	Violoneux qui habite actuellement à Alma et que j'ai rencontré chez lui en 2018, alors qu'il était âgé de 90 ans.
Décédé en 2017	La Doré	Ouellet, Eugène	Décédé en 2017. J'ai un album maison dans ma collection personnelle du violoneux Eugène Ouellet.
Né en 1930	Jonquières	Parizeau, Edmond dit Ti-mousse (frère de Fernand)	Il participe au concours de violoneux organisé à Chicoutimi par le journal Le progrès du Saguenay en 1959. Il est alors âgé de 29 ans, et joue du violon depuis 19 ans. (Le progrès du Saguenay, Jeudi le 27 août 1959).
Actif en 1959	Chicoutimi	Parizeau, Fernand (frère d'Edmond)	Il participe au concours de violoneux organisé à Chicoutimi par le journal Le progrès du Saguenay en 1959. (Le progrès du Saguenay, Jeudi le 27 août 1959)
Vers 1839, 1 ^{ère} génération de violoneux au Saguenay	Bagotville	Ratté, Cléophe	La vie musicale au SLSJ, vol. 2, p. 2
Vers 1863	Alma	Rousseau, Joseph	La vie musicale au SLSJ, vol. 2, p. 2

contemporain	Roberval	Savard, Sébastien	Violoniste pour le Cirque du soleil pendant plusieurs années
contemporain	St-Félicien	Simard, David dit Dâvi	Joue du violon dans divers projets (Le cirque Alphonse, Robert Legault et les mercenaires du terroir)
contemporain		Simard, Marie-Claude	Joue du violon dans le duo Les bouffons.
NA	Jonquière	Tremblay, Améric	« Le frère à Charles là qui jouait du violon. Améric Tremblay. C'tun joueur de jonquière ça. Il est décédé ça fait une quinzaine d'années. » (témoignage de Philippe Gagnon, 2018-03-08).
76 ans en 1965	Saint-Cœur-de-Marie, Comté du Lac Saint-Jean	Tremblay, David	Archives de Folklore de l'Université Laval, Fonds Yvon Pilote, 15 avril 1965.
Participe au concours de violon de 1959	NA	Tremblay, Eugène	Eugène Tremblay aurait pris part au concours de violoneux organisé en 1959 par le journal Le progrès Dimanche. (Ornstein, 1985, p. 34)
contemporain	Lac-St-Jean	Tremblay, Michel	Violoneux qui fait partie du groupe Les quêteux du Lac-St-Jean
Participe au concours de violon de 1959	Chicoutimi	Tremblay, René	Concurrent au concours de violon à Chicoutimi en 1959, éliminé au premier tour. (Le progrès du Saguenay, Vendredi 28 août 1959)
contemporain	La Baie	Tremblay, Sheila-Ann	A étudié au Cégep de Joliette en traditionnel
NA	NA	Tremblay, Wilbrod	« Il a également travaillé avec Matante Berthe, Xavier Dallaire, Albert Larouche, les frères Gagné, Wilbrod Tremblay » (témoignage de Jean Desgagné)
Né autour de 1890, entre la génération d'Idas Boudreault et de Louis Boudreault	Chicoutimi (?)	Vaillancourt, Edgar	Violoneux, harmoniciste et gigueur, fils de Philibert Vaillancourt et Alphéda (Alfréda) Boudreault. Cousin de Louis Boudreault. (Ornstein, 1985, p. 20)
Né en 1915, génération de Louis Boudreault	Chicoutimi (?)	Vaillancourt, Gustave	Violoneux et gigueur, fils d'Edgar Vaillancourt et petit-fils de Philibert Vaillancourt et Alfréda Boudreault. Petit cousin de Louis Boudreault. (Ornstein, 1985, p. 20)
Né autour de 1900, génération de Louis Boudreault	Hébertville (?)	Vaillancourt, Philibert (dit « Petit Philibert »)	Violoneux et gigueur, fils de Thomas Vaillancourt (grand-oncle maternel de Louis Boudreault). (Ornstein, 1985, p.20)
NA	Hébertville	Vaillancourt, Thomas	Oncle du violoneux Idas Boudreault, père de Louis « Pitou » Boudreault.
NA	Descente-aux-femmes (Ste-Rose-du-Nord)	Inconnu	Photographie du Fonds ministère de la Culture et des Communications, Banq numérique http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3005180?docsearchtext=violoneux , consulté le 19 mars 2019.



Annexe 3 – Photographie du violoneux Jean Desgagné



Photographie prise dans la demeure de Monsieur Jean Desgagné le 20 février 2018. Le violon sur lequel il joue est celui qui appartenait à son père, et précédemment, au violoneux Antoine Michaud.

Annexe 4 – Photographie du violoneux Philippe Gagnon



Photographie prise dans la demeure de Monsieur Philippe Gagnon le 8 mars 2018. Philippe est gaucher et tient son archet un peu moins au talon que ne l'exige la position standard.

Annexe 5 – Photographies du violoneux Paul-Henri Gagnon



Photographies prises dans la demeure de Monsieur Paul-Henri Gagnon, respectivement le 4 octobre 2017 et le 23 août 2018. Dans la première photo, Philippe joue sur son violon préféré teinté de bleu par son cousin Marcel Desgagné, et duquel il a fabriqué la table d'harmonie; dans la deuxième, il joue sur le violon de son grand-père Magloire Gagnon.

Annexe 6 – Photographie du violoneux Robert Gendron en compagnie de sa sœur Yolande Gendron



Photographie prise dans la demeure de Monsieur Robert Gendron le 25 août 2018. Le violon que Monsieur Gendron tiens dans les mains est celui qu'il a fabriqué.

Annexe 7 – Petit lexique endogène de la terminologie des violoneux

Note : Les expressions et les termes employés par les violoneux du SLSJ ne sont pas toujours consacrés : non seulement ils peuvent varier d'un violoneux à l'autre, mais un même violoneux peut employer différentes expressions ou termes pour décrire un même concept. Ainsi, différents termes ou syntagmes peuvent être associés à des concepts plus ou moins similaires par un ou par plusieurs violoneux (clé/ton/gamme; air/toune/pièce; broder/mettre de la dentelle/faire de la dentelle/fleurir la toune/tricoter/y mettre du personnel; pas être diversifié/pas avoir un gros répertoire; jouer sul double corde/ faire son harmonie; accorder son violon sul faux ton/accorder son violon en viole/monter son violon); picage/sautillage/cognage. Inversement, un même terme peut être employé dans des sens différents par un même violoneux ou par des violoneux différents. Pensons aux termes polysémiques *gigue* et *reel*. En outre, les violoneux font preuve d'une grande créativité, et notamment d'un emploi original de différentes figures de style, lorsque vient le temps de discuter de leur musique : les sauteurs (les danseurs); les frotteurs (les violoneux); voler alentour d'une toune (improviser, varier); fleurir une toune (ornementer, varier).

accroc : Terme qui était employé par les violoneux du temps de la génération du père de Jean Desgagné pour parler d'un élément original exécuté par un violoneux; « -Quel accroc t'as faite-là? [C'est quand] Tu sors du contexte. » (J. Desgagné, 2019-08-07).

air : (voir aussi pièce et toune) Mélodie ou morceau de musique (P. Gagnon).

archette : Terme employé au lieu d'« archet », (P. Gagnon, J. Desgagné); l'archet est considéré comme féminin par les violoneux (une archette) ex. : « Pése dessus! A [« elle », c'est-à-dire l'archette] sonne pas! » (P. Gagnon, 2018-03-08).

allonger son archette : Jouer en prenant plus d'archet (P. Gagnon); ex. : " J'i dis [à un ami violoneux débutant] : *allonge ton archette! C'est faite pour ça!* » (P. Gagnon, 2018-03-08).

brandy (Le) : **1**-Danse spécifique de type « contredanse » pratiquée au SLSJ, faisant partie des grandes danses, et à laquelle on associe une mélodie spécifique. **2**-Mélodie qui accompagne la danse appelée « Le brandy ».

broder (une toune) : Jouer une pièce à sa façon, tant au niveau de la forme que de la variation ou de l'ornementation (J. Desgagné); ex : « C'est moi qui l'a brodé un peu comme ça » (J. Desgagné, 2016-08-28).

être bon de (quelque chose) : Non spécifique au langage musical, signifie « aimer »; ex : « Gendron, i est bon des vales. » (P. Gagnon, 2018-03-08).

capitaine trompeur (Le) : **1**-Danse de groupe avec pas de giges de métrique 6/8; ex. : « Comme *Le capitaine trompeur*, i a toujours un homme de plus. Tu joues à quatre pis i y a un homme de plus, c'est le capitaine. Il n'a pas de partenaire, lui-là. I vole la partenaire d'un autre, lui redonne, va en rechercher une autre. I agace, i agace, a manné i part avec une. I y avait plusieurs façons de l'faire, mais c'était toute basé sur l'même principe. » (J. Desgagné, 2018-02-19). **2**-Air associé à la danse « Le capitaine trompeur »; cette mélodie fait également partie du répertoire de Joseph Allard, qui l'a enregistrée sous le nom de « Gigue du violoneux ». Un air similaire appelé *John Kelly's slide* est aussi joué en Irlande. La source de cette pièce serait une chanson humoristique du début du XIXe siècle, *Captain Kinks of the horse marine*.

cardeuse (La) : **1**-Danse de groupe sur pas de giges et de métrique binaire, dans laquelle les femmes doivent exécuter notamment des mouvements avec les bras qui imitent des femmes qui cardent de la laine. Cette danse fait partie des grandes danses. **2**-Air associé à la danse « La cardeuse »; ex. : « Ça fait des années, des années qu'je l'ai pas jouée. Quand je jouais pour la Saguenéenne, fallait jouer ça [...]. La première partie, i la jouaient rien qu'une fois. » (J. Desgagné, 2018-02-19); « Dans le bas du fleuve, ça se jouait *La cardeuse*. Ça vient pas d'ici [de la région du Saguenay-Lac-St-Jean] non plus, là. [...] Chu pas sûr que ça vient de là [du Bas du Fleuve], mais... » (R. Gendron, 2016-11-06).

cassage : Jouer de façon sèche, par opposé à lyrique « Tu peux prendre une valse, pis ta monte de vitesse, ça va t'donner un fox trot. En changeant un peu le cassage, là » (J.Desgagné, 2018-02-20).

cassé : Selon Jean Desgagné, signifie « joué plus sec » (J. Desgagné, 2019-08-07).

casser son archette : Prendre son archet plus haut que le talon (J. Desgagné).

clé : (voir aussi ton ou gamme) Synonyme de tonalité (P. Gagnon).

cogner du pied : Synonyme de taper du pied (J. Desgagné).

cogner l'archette/cognage : Type de coup d'archet au violon (J. Desgagné) qui équivaut plus ou moins au ricochet dans le milieu classique; ex : « Tsé à un moment donné je prends l'achette, pis j'a cogne su es cordes. Je fais rien que la tenir, qu'à rebondisse un peu. » (J. Desgagné, 2018-02-20).

compter de menteries : Raconter des histoires (R. Gendron, en parlant du violoneux Louis Boudreault, 2016-11-06).

contredanse (La) : 1-Danse spécifique qui fait partie des grandes danses, à laquelle une mélodie spécifique est associée. 2-Mélodie associée à la danse appelée « La contredanse ».

contrepartie : Mélodie complémentaire jouée par un violoneux lorsqu'il accompagne un autre violoneux (R. Gendron); ex : « [...] je me pratiquais à faire des contreparties » (R. Gendron, 2016-11-06).

corde à vide : Note jouée sur le violon sans placer de doigt sur la corde (J. Desgagné, P.-H. Gagnon).

cotillon valsé (Le) : 1-Danse de groupe sur pas de gigue et de métrique 6/8; ex. : « Ils appelaient ça un cotillon. Ça se dansait à six couples. Fallait que ça soit pair. Quatre, six, huit. À un moment donné, i se mettaient à tourner pour valser, mais le reste c'était un cotillon. » (J. Desgagné, 2018-02-19); Cette danse fait partie des grandes danses. 2-Air associé à la danse « Le cotillon valsé » qui provient de la pièce communément appelée *Irish Washerwoman*; l'air est généralement asymétrique (l'air est asymétrique et appelé « Le cotillon valsé » par Paul-Henri Gagnon et Jean Desgagné, mais il n'est pas asymétrique et n'a pas de nom pour Robert Gendron – rappelons que ce dernier n'est pas natif de la région).

coup d'archette : Remplace le syntagme « coup d'archet » (P. Gagnon, J. Desgagné, R. Gendron, P.-H. Gagnon); ex. « C'pas toujours les même coups d'archette [en parlant de la valse]. C'est différent des reels, là. » (R. Gendron, 2016-11-06).

dentelle (mettre de la, faire de la) : Ajouter des éléments (variation, ornement) à une pièce par rapport à la version standard (P. Gagnon); ex : « La dentelle qu'on met, là... [en parlant d'une variation mélodique de type shuffle] le joueur que je t'ai fait écouter y en fait de t'ça. » (P. Gagnon, 2018-03-08).

diversifié (pas être) : (voir aussi « pas avoir un gros répertoire ») Ne pas avoir un répertoire étendu, que ce soit au niveau des genres ou des influences musicales (P. Gagnon); ex : « I est pas diversifié lui. D'la valse i en joue pas... I est rien que sul Ti-Jean Carignan lui, pis... » (P. Gagnon 2018-03-08).

double corde (jouer sul) : Technique de violon qui consiste à jouer plus d'une note à la fois (J. Desgagné, R. Gendron).

double note : Technique de violon qui consiste à jouer plus d'une note à la fois, synonyme de double corde (R. Gendron).

faux ton (accorder son violon sul) : Violon accordé autrement que de la façon standard sol-ré-la-mi (P.-H. Gagnon).

fioriture : Terme générique qui correspond à peu près au concept générique de l'ornement; terme qui était employé par les violoneux de la génération du père de Jean Desgagné; « En général, les petites particularités qui appartenaient à un violoneux.[...] Ça inclut toutes les bizarreries, tout ce que c'est qui a pas de nom. Des affaires qui sortent de l'ordinaire. » (J. Desgagné, 2019-08-07).

fleurir la toune : Ornementer ou varier une pièce (P-H Gagnon, 2018-08-23).

fox trot : **1**-Danse qui ressemble à la valse mais qui est dansée un peu plus vite. **2**-Pièce musicale jouée pour faire danser le *fox trot*; le *fox trot* peut se faire à partir de la mélodie d'une valse : « J'ai fait un *fox trot* avec [une valse de Vollrath]. Je l'ai remontée un peu a vitesse. Lui i a joue plus lent. C't'un maudit beau *fox trot*. [...] Tu vas prendre un *beat* de *reel*, tu baisses la vitesse [pour faire un *fox trot*]. Je l'joue lentement. » (P. Gagnon 2018-03-08) ; « *Red River Blue*, c't'un *fox trot* » (R. Gendron, 2016-11-06); « Chez nous dans ma famille, i faisaient des vales, là. C'tait plus du *fox trot* que de la valse là. Ça même maudite affaire. C't'un peu plus vite. Tu peux prendre une valse pis t'a monte de vitesse ça va te donner un *fox trot* là. Tu changes un petit peu le passage là. » (J. Desgagné 2018-02-20).

frotteux : Terme employé comme synonyme de « violoneux » (P. Gagnon).

gamme : (voir aussi clé ou ton) Synonyme de tonalité (P. Gagnon).

gigue : **1**-Danse qui se fait en solo ou en groupe et qui se caractérise par des mouvements de type « claquette » **2**-Pièce sur laquelle on gigue en solo ou à plusieurs, comme « Le brandy », « La contredanse », « La gigue simple », etc.; cette acception est unanime chez les violoneux, et elle est plus ancienne que son acception comme 6/8; ex. : « Mon père quand i jouait des giges, comme *Le brandy*, *La contredanse*, *La gigue simple*, i cassait son archette icitte », (J. Desgagné 2016-08-29); ex. : « Non non non, nous autres c'est g-i-g-u-e : c'tait pour gigner [et non une pièce de métrique 6/8]. C'tait d'la danse à claquette. » (J. Desgagné, 2018-02-20); ex. : « Moi, c'que je comprenais, une gigue c'tait pour faire gigner le monde, là, comme *La gigue simple* pis a *Le brandy* » (P.-H. Gagnon, 2018-08-13). **3**-Pièce dont les chiffre indicateurs sont 6/8 ; cette définition est relativement récente; ex. : « Une danse [la gigue est une danse]. C'qu'on appelait la gigue simple. Mais aujourd'hui, j'ai appris que les giges, c't'un 6/8. Mais ça se danse pas la gigue là-dessus. » (R. Gendron 2016-11-06).

gigue simple (La) : **1**-Danse giguée en solo faisant partie des grandes danses; ex. : « Tu dansais ça seul. I avait in que la gigue que t'étais capable de faire là-dessus. C'est simple dans ce sens-là. » (J. Desgagné, 2016-08-28); « C'tait pas une danse de groupe. C'tait un solo. » (J. Desgagné, 2018-02-19). **2**-Nom qui est consacré chez les musiciens du Saguenay-Lac-St-Jean pour identifier l'air typiquement joué pour accompagner la gigue en solo dans la région, qui est aussi connu sous le nom de « La grande gigue simple ». Notons que le nom « La grande gigue simple », davantage populaire à l'extérieur de la région du SLSJ, aurait pu être popularisé par le joueur d'harmonica Wilbrod Gagnon sur le vinyle

« Quadrille s'autrefois avec Wilbrod Boivin », car nous n'avons à ce jour jamais relevé l'emploi de ce titre parmi les musiciens rencontrés dans la région; Cette pièce est la première pièce que Jean Desgagné a apprise au violon. Il l'a apprise de son père Louis-Henri, qui remontait la corde de sol en la. Selon Jean Desgagné, les parties n'étaient jamais jouées le même nombre de fois par tout le monde : la forme variait selon les violoneux; ex. : « Il faut que tout le monde la joue de façon différente »; le violoneux Robert Gendron, qui n'est pas natif de la région, confirme qu'à l'époque, « La gigue simple » était jouée aussi dans la vallée de la Matapédia : ex. : « Non, non [*La gigue simple* ne vient pas de la région]. Mon père jouait ça. » (R. Gendron 2016-11-06).

glissade, glissando, glisse (une) : Technique de violon qui consiste à faire glisser le doigt de la main gauche, communément appelée *slide* dans le milieu anglophone de la musique traditionnelle; ex : « Dans le classique, c'est glissando » (R. Gendron, 2016-11-06); Jean Desgagné parle plutôt d' « une glisse ».

grande danse : Danse spécifique à laquelle un air spécifique est associé; nous avons identifié les grandes danses suivantes : « Le brandy », « La contredanse », « La cardeuse », « La gigue simple », « Le capitaine trompeur » et « Le cotillon valsé »; Selon Jean Desgagné, l'expression aurait peut-être été donnée aux danses du SLSJ par des gens de l'extérieur de la région : « Les vieux disaient pas ça. C'est l'extérieur, quand i nous ont découverts. » Il évoque aussi la possibilité que ce soit les troupes de danses de la région qui se soient mises à employer ce terme; « Les veillées de danse que papa faisait, c'tait quasiment tous des sets, des giges pis des grandes danses. » (J. Desgagné, 2018-02-19); « C'est sûr qu'i avait un paquet de reels qui étaient connus, mais i servaient pas pour des danses spécifiques [comme c'est le cas pour les grandes danses] » (J. Desgagné, 2018-02-19).

gratter : Une pièce que l'on ne considère pas que l'on joue « comme il faut que ce soit » (P.-H. Gagnon, 2018-10-04).

harmonie (faire son) : Terme employé pour parler de l'emploi des doubles-cordes par les violoneux de l'époque du père de Jean Desgagné, mais par Jean Desgagné également; « Faut que tu fasses ton harmonie. » (J. Desgagné, 2019-08-07).

hornpipe : Pièce musicale que les violoneux du SLSJ distinguent difficilement du *reel*, à part pour Jean Desgagné; R. Gendron fait une traduction littérale de *horn* pour s'expliquer les origines du *hornpipe* : « J'imagine que ça doit être ceuz-là qui... ché pas si c'est en Irlande...mais c'est primitif, qui jouaient dans une corne là, une corne d'animal. [...] I a plusieurs joueurs qui les jouent sans s'en rendre compte. Ça ressemble beaucoup à un *reel*. Pour moi c'est de la même famille qu'un *reel*. Je vois pas une différence avec un *reel* ordinaire. » (R.

Gendron 2016-11-06); Grâce à son père Louis-Henri, qui a rencontré des musiciens irlandais dans les années 1930 sur les bateaux du Saguenay, Jean Desgagné est informé du fait que les Irlandais considèrent le *hornpipe* comme une forme différente du *reel* : « Papa, oui [il savait c'était quoi un hornpipe]. C'est parce qu'il l'avait appris des Irlandais, là. William Gagnon, non. Dans région, c'tait un *reel*. Ben souvent i disaient un *reel* irlandais. Pour pas dire *hornpipe*. » (J. Desgagné, 2018-02-19).

jouer d'la valse : Avoir des valses dans son répertoire (P. Gagnon).

lamentation : Pièce musicale lente et de type langoureux qui était jouée autrefois, notamment par une tante de Jean Desgagné, Berthe Dallaire, mais qui ne serait pas typique de la région selon Jean Desgagné (J. Desgagné); ex. : « J'en avais appris une coupe pis là j'ai arrêté ça. C'est vraiment écossais ça là. Mais c'est pas nous autres. ».

marche : **1**-Danse de groupe qui était notamment dansée du temps du père de Jean Desgagné; ex. « Oui, papa n'en jouait des marches. I avait des figures de danse qui se faisaient su des marches. Ouais. Ça portait vraiment l'nom de marche. Ça se jouait en groupe. C'tait quasiment comme une Paul Jones. » (J. Desgagné, 2018-02-19). **2**-Forme musicale pouvant être jouées sur une danse de type marche, et dont la métrique peut être tantôt binaire (notamment 2/4, et même $\frac{3}{4}$ dans le cas de Berthe Dallaire), tantôt ternaire (6/8), selon les exemples musicaux et le discours de nos violoneux.

marquer : Faire ressortir une note ou un passage d'une pièce en appuyant davantage sur l'archet, notamment lorsque l'on veut faire ressortir la rythmique pour guider les danseurs; les violoneux de la région du SLSJ marquent généralement les temps forts selon Jean Desgagné; « Tu l'écrases. Tu le marques. » (J. Desgagné, 2019-08-07).

medley : Pot pourri de pièces (J. Desgagné).

monter son violon : Accorder son violon plus haut que ne l'exige la façon standard, notamment pour jouer le reel du pendu en la-mi-la-do#, ou encore en la-mi-la-mi.

pas avoir un gros répertoire : (voir aussi « diversifié ») Ne pas avoir un répertoire étendu (P. Gagnon).

paul jones : Danse pratiquée au SLSJ; ex. : « Ça se joue sur un *reel*. Comme ils font au Lac-St-Jean. Ils font ça quasiment à fin de semaine longue, esprit. Les femmes au centre, les hommes tournent autour, tournent en sens inverse. *Choisissez-vous une compagnie*. Ils se choisissent une compagnie, ils valsent, règle générale. La majorité du temps ils finissent avec une *Raspa*. C't'américain bin raide. Le *Paul Jone* i finit avec une *Raspa*. C'tait fait pour que tout le monde

se rencontre au début d'la veillée. Dans l'fond c'tait bon. » (J. Desgagné, 2018-02-19).

picage : Terme plus ou moins synonyme de « sautillage », inventé par Jean Desgagné pour les « coups vites sans traîner l'archette » (J. Desgagné, 2019-08-07).

pincer : Terme qui était employé par les violoneux du temps de la génération du père de Jean Desgagné dans le sens de « jouer un pizzicato » (J. Desgagné, 2019-08-07).

pizzicato : Chez le violoneux, technique de violon qui consiste à pincer la corde avec la main gauche; ex : « Je fais un pizzicato à place de faire sul violon [en parlant des quatre coups donnés avec bout du talon pour la pièce *Les quatre coins de St-Malo*] Je l'ai appris... j'ai appris ça chez nous. Mon père jouait du violon. » (R. Gendron, 2016-11-06).

pièce : (voir aussi air et toune) Morceau de musique (P. Gagnon).

polka : **1**-Danse; ex. : « La polka on dansait ça icitte, tu t'en vas de côté avec ton couple, pis à un moment donné tu fais un sautillage en tournant après ça. I a deux figures là-dedans. Pour ça que t'es vois comme i faut là-dessus [en parlant de la pièce « Polka Baileys »]. T'es rendu là faut que te reviennes. T'es rendu là faut que te reviennes. T'es rendu là faut que te reviennes. Pis quand c'est feni tu tombes dans l'autre partie. Ben là tu, tu... Ça tourne. [...] A explique bien la danse [la « Polka Bailey's »]. I n'a d'autres que ça, là, mais a explique bien la danse. Le vrai titre, je l'sais pas. Moi je l'ai appris de Bailey's. Moi j'ai joué ça icitte pis personne avait entendu ça. Même je l'ai jouée à Paul-Henri pis... On avait jamais entendu ça par personne. », (J. Desgagné 2018-02-20). **2**-Type de pièce jouée sur une danse polka que les violoneux considèrent comme une forme proche du reel, possiblement à cause de la division binaire du temps et de la vitesse relativement rapide de l'exécution qui leurs sont communes, mais tout de même distincte de ce dernier du fait que les polka se jouent avec moins de notes; selon le discours des violoneux, le terme « polka » aurait commencé à être employé couramment dans la région suite à l'écoute d'enregistrement ; ex. : « Mais ça les polkas, icitte dans région... Ça serait J.O. de la Madeleine sur disque qui aurait rapporté ça, des polkas. Pis Montmarquette à l'accordéon. Même Tommy Duchesne, i se servait du mot « polka », mais sul tard, pas sul début. » (J. Desgagné, 2018-02-19); ex. : « Pointu i jouait *Clarinet polka* [...] Une polka c't'une danse. Des arrêts pis des repos. [...] Tu peux pas jouer n'importe quelle toune sur une polka » (P.-H. Gagnon 2018-08-23); « C'tune danse. C'est des tounes spéciales là. Ça ressemble à un reel un peu là. [...] Non c'pas un reel. Ça s'appelle pas un reel. Non i a pas autant de notes. Non. I a beaucoup de ... de croches. Habituellement t'as des double-croches [dans les reels]. I a beaucoup de croches... plus que dans les reels, là. » (R. Gendron, 2016-11-06).

reel pas vite : Reel qui est joué plus lentement que la norme (ce type de reel est noté chez deux de nos violoneux (R. Gendron et Philippe Gagnon) : « C't'un reel, mais i est pas vite » (P. Gagnon); certaines pièces de type *hornpipe* du répertoire irlandais-britannique sont à l'occasion interprétées comme des reels lents ou « pas vite » par les violoneux du SLSJ, comme dans l'exemple de la pièce *The Pride of Petravore*, qui est considérée comme un *hornpipe* en Irlande, mais que le violoneux Philippe Gagnon place sous la catégorie des reels « pas vite ».

rester dans l'accord : Technique de jeu qu'applique un violoneux lorsque ce dernier joue avec un autre violoneux dont il ne connaît pas les pièces; ex : « Faut qui en ait un qui s'adapte à l'autre là [...] On s'essaye pis on ressaye de rester dans l'accord, là. » (R. Gendron, 2016-11-06).

sautillage : **1.** Ornement qui consiste à jouer trois notes rapides de même hauteur, soit un triolet sur une note répétée (J. Desgagné); ex. : « I a beaucoup de sautillages que j'fais pas, là [parlant de son interprétation de La traversée du Saguenay, une composition de Louis Pitou Boudreault, lorsqu'il compare son jeu à ce dernier] (J. Desgagné 2018-02-20); aussi appelé couramment *triolet* dans la culture traditionnelle anglophone. **2.** Plus généralement, technique de jeu qui consiste à faire sautiller l'archet, concept qui serait plus ou moins synonyme de « staccato » **3.** Mouvement de danse (J. Desgagné); ex. : « [...] tu t'en vas de côté avec ton couple, pis à un moment donné tu fais un sautillage en tournant après ça. I a deux figures là-dedans. » (explication d'un mouvement de polka, J. Desgagné, 2018-02-20).

sauteux : Personnes qui aiment danser, en parlant des gens de la région du SLSJ (J. Desgagné)

set : Danse de groupe sur laquelle aucun air spécifique n'est requis; « Les veillées de danse que papa faisait, c'tait quasiment tous des sets, des giges pis des grandes danses. » (J. Desgagné, 2018-02-19).

simple : Synonyme de solo quand on parle d'une danse; **ex.** : « Parce que... la vraie gigue, là.. C'est beaucoup de monde qui danse. Comme un quadrille, si tu veux.... Je sais pas mais... Pis la gigue qui dansait, qui swingnait là vite là, c'tait *La gigue simple*. » (R. Gendron).

staccato / flying staccato : Type de coup d'archet que l'on appelle « spiccato » ou « flying spiccato » dans le milieu classique (J. Desgagné); ex. : « C'est pas vraiment mon style. C'est surtout... un staccato, c'est vraiment détaché. Dans ma tête à moi, staccato, faut que tu te serves et de l'archette et des doigts. Un flying staccato, c'est l'archette et les doigts, ta ta ta ta ta ta, l'archette passe au travers. Les doigts pis l'archette passent au travers. [...] oui, comme Carignan. [...] ça vient du classique, ça. Même dans le classique, les places où tu n'entends le plus c'est dans les *Caprices* de Fellini [ou de Paganini ?]. C'est lui qui a emmené

ça icitte j'ai pas entendu d'autres le faire [...] On s'en sert beaucoup dans la troisième partie du *Torbolton*. » (J. Desgagné, 2018-02-20).

spiccato : Type de coup d'archet notamment employé par Ti-Jean Carignan (R. Gendron); ex : « C'est une espèce de spiccato. C'est du spiccato. Toi t'as appris ça, t'as appris le violon. Moi... J'ai entendu jouer ça là... Ti-Jean Carignan. J'ai essayé de faire pareil. J'lai pas pogné tu suite ça a pris du temps là. Comme si tu trainais l'archet sur é cordes de même. Ça vient du classique aussi. Lui i était ami avec le premier violoniste de l'orchestre symphonique de Montréal. » (R. Gendron, 2016-11-06).

ton : (voir aussi clé ou gamme) Synonyme de tonalité (J. Desgagné)

touch (pogner des) : Techniques de jeu au violon (P.-H. Gagnon) ; ex : « Ah j'en ai tellement entendu des violoneux... on pogne des *touch* ! » (P.-H. Gagnon, 2018-08-23).

toune : (voir aussi air et pièce) Morceau de musique (P. Gagnon).

tricoter : Faire des variations ou des ornements (P. Gagnon); ex : « C'est ben beau d'essayer de tricoter, mais si tu perds le *beat*... » (P. Gagnon, 2018-08-23).

trille : Petite note qui ornemente (R. Gendron); ex. : « Il y en a beaucoup dans les reels. J'en fais un petit peu. » (R. Gendron 2016-11-06).

turlutter : Chantonner l'air d'une pièce (P. Gagnon).

trémolo : Employé au lieu du terme « vibrato » (P. Gagnon); « Ton trémolo, tu le fais en haut [en parlant d'un changement de position du troisième doigt pour faire le vibrato], c'est ben plus beau. C'est plus doux. » (P. Gagnon, 2018-03-08).

triolet : **1**-Terme employé par Paul-Henri Gagnon pour décrire l'ornementation dans le jeu du violoneux Don Messer (P.-H. Gagnon) **2**-Technique de jeu qui consiste à jouer trois notes rapides consécutives sur des notes différentes ou sur une même note (J. Desgagné); ex : « Même des fois, la majorité des triolet où il faut changer de corde là, je l'fais avec el [doigt] quatre. Quand tu joues une toune pis tu fais ta ta ta, pis faut tu changes de corde, ben souvent je change pas de corde. » (J. Desgagné, 2018-02-20).

two-step : Forme musicale qui est difficilement distinguée du *reel*, c'est-à-dire que sa définition n'est pas claire (P.-H. Gagnon); « Je l'sais pas [c'est quoi la différence entre un *reel* et un *two-step*]. C't'un *reel*. Comme le *reel Liberty Two-step*. » (P.-H. Gagnon, 13/08/23).

valse : **1**-Danse pour deux individus de métrique $\frac{3}{4}$ qui est dansée librement ou de façon organisée, notamment suivant un grand cercle en groupe; la valse peut être une partie d'une danse de groupe plus large, comme dans le cas du *Paul Jones* **2**-Figure qui consiste à tourner avec son partenaire, comme dans « Le cotillon valsé » **3**-Pièce jouée sur la valse de métrique $\frac{3}{4}$; la valse est jouée depuis plusieurs générations dans la région ex. : « Chez nous, dans ma famille, i faisaient des vales, là. [...] Papa oui. Même ma grand-mère, la mère à maman, a jouait de l'accordéon, pis a disait qu'a jouait des vales. » (J. Desgagné, 2018-02-20).

variations (d'un violoneux) : Différentes tournures que donne un violoneux à une pièce rendant celle-ci unique (R. Gendron); ex : « Oui, ça se fait [jouer du violon à deux violoneux]... Faut qui en ait un qui s'adapte à l'autre, là. C'est sûr qu'on peut pas... on connaît pas ses variations. » (R. Gendron, 2016-11-06).

version : Tournure unique d'une pièce par un violoneux (R. Gendron).

viole (accorder son violon en) : Accorder son violon mi-la-mi-la (J. Desgagné).

voler alentour : Adapter son jeu lorsqu'on joue une pièce avec un autre violoneux dont on ne connaît pas la version de la pièce (R. Gendron); ex. : « [...] lorsqu'on veut jouer avec un autre violoneux, mais qu'on n'a pas la même version. On s'essaye, pis on rassaye de rester dans l'accord, là. On vole alentour, là. » (R. Gendron, 2016-11-06).

y mettre du personnel : Manière unique de jouer une pièce de musique (R. Gendron); ex. : « C'est comme *Le reel du pendu*, c'est plus sophistiqué.... C'est simple, mais... tu y mets du personnel tout le temps. C'est ça qui est intéressant dans c'te musique là. I n'a pas deux pareil. » (R. Gendron, 2016-11-06).

6/8 : Terme employé pour les pièces jouées dans une rythmique de 6/8; forme musicale sur laquelle il se danse notamment la gigue, le cotillon, le serpent; à l'écrit, les violoneux conservent le terme *jig* lorsque le 6/8 leur provient d'un répertoire anglophone; forme musicale qui était jouée du temps de la génération du père à Jean Desgagné « oui il en jouait [mon père, des 6/8] (J. Desgagné, 23-08-13), mais qui était peu jouée : « En autant que t'avais un rythme de 2/4 ou 4/4 selon ce que tu voudrais ou encore du 6/8, i avait quelques 6/8, mais pas beaucoup. Le 6/8 tait pas très, très exploité. C'était du 2/4, 4/4. Pis le 2/4 ils le jouaient en méthode 4/4 ben souvent. A ouais, ah ouais. », (J. Desgagné, 2018-02-20).

Annexe 8 - Échantillon du répertoire de Jean Desgagné (échantillon « rencontre » seulement)

Note sur les échantillons. Si la plupart des pièces des échantillons rencontre (pièces collectées lors de rencontres) furent interprétées en entier et à un rythme relativement régulier par les violoneux, en revanche certaines pièces furent interprétées avec plus de difficultés ou de manière incomplète. Lorsque les données étaient manquantes (celles relatives à la vitesse d'exécution et à l'asymétrie notamment), nous avons inscrit le code 9999, tel qu'il est d'usage en statistiques sociales (Fox, 1999, p.5), et nous avons exclu ces données de notre analyse. Nous avons tout de même choisi de conserver ce type de répertoire, car il révèle tout de même des informations pertinentes par rapport au répertoire de la région.

Toutes les vitesses sont indiquées à la noire.

Forme	Vitesse	Tonalité	Asymétrie	Infos Titre/ source /notes	Échantillon (rencontre seulement)
Reel	80	Ré	9999	« C'est de l'irlandais. un hornpipe ». Joué dans le style <i>hornpipe</i> : très <i>swingné</i> .	2018-02-20 arc131JD34
	98	Sol	Oui	« La contredanse », pièce apprise de son père Louis-Henri Gagnon. Le père de Jean ajoutait une troisième partie à « La contredanse ».	2016-08-28 arc1JD1
	98	Sol	Oui	« La cardeuse », pièce associée à une danse dont certains mouvements miment le mouvement du cardage de la laine.	2018-02-20 arc117JD21 TRANSCRIPTION 1
	99	Ré	Oui	Appris du violoneux Louis Pitou Boudreault.	2018-02-20 arc128JD31
	100	Sol	9999	NA	2018-02-20 arc132JD35
	101	Si bémol	Oui	« La pêche aux caplans », appris du violoneux Louis Pitou Boudreault.	2018-02-20 arc126JD30
	102	Sol	Non	« Polka Bailey's » : « c't'à cause qu'on l'a appris de Georges Bailey's, c't'un joueur de violon. » La pièce se danse sur une polka. Jean raconte comment il faut « marquer » des mouvements de danse avec le	2018-02-20 arc133JD36 TRANSCRIPTION 2

				violon : « le deuxième mouvement, faut vraiment le marquer ».	
102	Mi bémol	Oui		« La traversée du Saguenay », appris du violoneux Louis Pitou Boudreault.	2018-02-20 arc124JD28 TRANSCRIPTION 3
103	Sol	Oui		« St-Paul l'hermite ». « J'ai jamais entendu ça par personne ». Appris de son père Louis-Henri Desgagné	2018-02-20 arc120JD24
103	Ré	Non		Appris du répertoire du violoneux Fitzgerald.	2018-02-20 arc123JD27
104	Ré	Oui		Appris de son père Louis-Henri Gagnon, qui l'avait appris de violoneux Xavier Dallaire. « Ça c'est vieux ça. » « Monsieur Dallaire jouait ça. D'après moi ça a une descendance celtique ça ».	2016-08-28 arc3JD3
104	Si bémol	Non		NA	2018-02-20 arc131JD34
106	Sol	Oui		« Le galop de St-Blandine » qui viendrait d'Isidore Soucy selon Jean. « Moi je joue ça là [parlant de la tonalité], mais le monde joue pas ça là. » Aussi appelé Quadrille de Québec 5 ^e partie.	2018-02-20 arc121JD25
106	Sol	Non		Appris de son père Louis-Henri Gagnon. Jean n'a pas le nom. Pièce aussi appelée « Les esquimaux » dans le répertoire québécois.	2016-08-28 arc9JD9
108	La	Oui		« Je sais pas. On jouait ça avec papa. » Appris de son père Louis-Henri Gagnon, mais Jean crois que ça vient du violoneux Ti-Blanc Richard. « Je soupçonne que ça	2016-08-28 arc11JD11

				vienne de Ti-Blanc Richard ».	
108	Ré	Oui		« La gigue à simple » Appris de son père Louis-Henri Gagnon. Appelé aussi « La grande gigue simple ». Pièce sur laquelle les gigueurs dansent en solo.	2016-08-28 arc4JD4
110	Sol	Non		« L3 reel St-Sauveur ». Appris de son père Louis-Henri Gagnon.	2016-08-28 arc13JD13
110	Ré	Non		Appris de son père Louis-Henri Gagnon, qui selon Jean l'aurait appris d'un enregistrement de J.O. LaMadeleine.	2016-08-28 arc14JD14
110	Si bémol	9999		« Un morceau que je jouait, ça ».	2018-02-20 arc129JD32
114	Sol	Non		« Le quadrille de Rimouski ». « C'est Bouchard qui l'a popularisé là, mais ça été composé par Fortunat Malouin. »	2016-08-28 arc12JD12 TRANSCRIPTION 4
115	Ré	Oui		« Le grand talencourt ». Appris de son père Louis-Henri Gagnon. Son père Louis-Henri enchaînait « Le talencourt » à « La gigue à simple » (avec corde de sol montée en la)	2016-08-28 arc7JD7
115	Ré	Non		« Reel St-Anne », « À l'époque de papa, c'était tout nouveau. C'est un <i>hornpipe</i> qui a été modifié. T'auras pas ça en Irlande. »	2016-08-28 arc15JD15
116	Ré	Non		Appris du répertoire de J.O. LaMadeleine	2016-08-28 arc6JD6
9999	Mi mineur	9999		Appris d'un enregistrement du violoneux Irlandais Michael Coleman : « Nous autres on l'a appris de Coleman ». Répertoire de Jean avec son groupe AQLF Saguenay. « l appelle ça <i>Le reel de</i>	2018-08-28 arc268JD57

6/8	110	Ré	Oui	<p><i>Tarabolton</i> ».</p> <p>« Le capitaine trompeur » « Ça fait longtemps j'ai pas joué ça ! ». Pièce associée à une danse à 9 danseurs. Le neuvième danseur s'appelle le capitaine.</p>	2018-02-20 arc119JD23
	115	Ré	Non	<p>Appris du répertoire de Joseph Allard. Aussi joué par le violoneux Paul-Henri Gagnon. Enregistré par le joueur d'accordéon du Lac-St-Jean Tommy Duchesne, qui lui donne le nom de « Gigue de Chicoutimi ».</p>	2018-02-20 arc130JD33
	114	Sol	Oui	<p>« Le cotillon valsé » Pièce associée à un cotillon dans lequel se trouve un mouvement valsant. Cette pièce est une version croche de la pièce communément appelée <i>Irish Washerwoman</i>. Jean constate la différence entre <i>Irish Washerwoman</i> et « Le cotillon valsé » : "Y a rien que la deuxième partie... c'est c'ta partie la qui change". Aussi jouée et nommée « Le cotillon valsé » par Paul-Henri, aussi jouée par Robert Gendron.</p>	2018-08-28 arc2JD2
	9999	Ré	9999	<p>Première pièce d'une suite que Jean Desgagné joue avec son groupe de l'AQLF Saguenay. Également un set que Jean jouait pour la Saguenéenne : « Ça faisait ben, la musique était longue. [...] Ça, c'est un répertoire ben tard. » Cette pièce est communément appelée <i>The</i></p>	2018-08-28 arc270JD59

				<p><i>Wandering Minstrel</i> dans le répertoire irlandais. Première pièce d'un medley de Coleman (dans lequel il y avait trois 6/8) :</p> <p>« C'est Carignan qui l'a mis en medley comme ça. I en a deux que c'est Coleman qui faisait. La première c'tait une toune tu seule, ça. » Pièces de Coleman mises ensemble par Carignan. Apprises d'un enregistrement de Carignan.</p> <p>« Même, Jean Carignan le joue sur le disque <i>Gigue à deux</i> ou le disque bleu avec <i>Les sortilèges</i>. »</p>	
Valse	9999	Mi mineur	9999	<p>Appris d'un enregistrement irlandais sur You tube : « Tu vas l'avoir su la musique en Irlande. Ça s'appelle <i>Across Ireland</i> ou Erin [inaudible] ». Pièce jouée aussi par Paul-Henri Gagnon, qui l'a apprise de Jean. Cette pièce fut effectivement enregistrée par Winston Fitzgerald sous le nom de « Crossing to Ireland ».</p>	2018-08-28 arc269JD58

Annexe 9- Échantillon du répertoire de Philippe Gagnon

Forme	Vitesse	Tonalité	Asymétrie	Infos Titre/ source /notes	Échantillon (sous échantillons rencontre et album)
Reel	74	Sol et Ré	Non	Joué en swingnant les croches.	Rencontre 2018-03-08 arc213PG66
	76	Do	Oui	Appris d'un enregistrement de Jacynthe Trudeau, violoneuse Franco-Ontarienne : « C'en est une autre <i>clogg</i> . C'est Jacynthe Trudeau, la joueur de violon de l'Ontario. J'avais une cassette de elle. »	Rencontre 2018-03-08 arc216PG69
	76	Ré	Non	« C'est une toune irlandaise. J'ai pogné ça, <i>Art journey</i> su un long jeux. C'tait tout un joueur. » Joué en swingnant les croches.	Rencontre 2018-03-08 arc234PG87
	77	La	Non	« <i>Begin to begin</i> »	Album - piste20
	78	Ré	Non	« Une <i>clogg</i> irlandaise » Joué en swingnant les croches.	Rencontre 2018-03-08 arc215PG68
	92	Sol et La	Non	« <i>Swing Liberty</i> »	Album - piste 19
	95	Mi mineur	Oui	« <i>Irlande Jubily</i> », qui fut enregistré par le groupe De Dannan sous le nom de <i>The Pride of Petravore</i> .	Album piste 14
	96	Ré	Non	« Calypso »	Album - piste 13
	100	la mineur	Oui	Appris d'un groupe irlandais qui était venu à Montréal donner un spectacle. « appris d'un groupe Irlandais qui était venu à Montréal. Dans ce groupe-là, là, i avait un joueur de cornemuse. ouais pis j'te dis qui jouait en.. [...]Oui c't'un reel, mais il est pas vite. » La pièce, appelée <i>The Pride of Petravore</i> , fait partie du répertoire irlandais et y est	Rencontre 2016-12-12 arc189PG42

				catégorisée comme un <i>hornpipe</i> . Elle a été popularisée par De Dannan sur l'album <i>How the West Was Won</i> . La pièce fait également partie des pièces de l'album de Philippe, mais est y est enregistrée en mineur.	
103	La	Non	Appris d'un joueur de violon de la Nouvelle-Écosse « I jouait ça aussi [le joueur de la Nouvelle-Écosse. »	Rencontre 2018-03-08 arc211PG64	
105	Sol	Oui	Pièce apprise de Mark Sullivan.	Rencontre 2016-12-12 arc167PG19	
105	Sol et Ré	Non	Pièce apprise de Ti-Blanc Richard.	Rencontre 2016-12-12 arc197PG50	
107	Ré	Non	Appris de sa tante Alice Gagnon qui était violoneuse « Le premier morceau que j'ai appris. J'me rappelle plus c'qui jouait ça. C'est des violoneux dans c'temps-là. »	Rencontre 2018-03-08 arc225PG78	
107	Ré	Oui	« Reel de la confédération »	Album - piste 3	
108	Sol	Non	« <i>My special waltz to you</i> »	Album - piste 8	
109	La	Non	« Reel Bonaventure »	Album - piste 1	
110	Sol	Oui	« La contredanse », « J'ai déjà fait danser de troupes de danse. C'est toujours à même affaire. C'est La contredanse pis Le brandy ».	Rencontre 2016-12-12 arc193PG46 arc223PG76 TRANSCRIPTIO N 5	
110	Ré	Non	Appris de Ti-Noir Joyal.	Rencontre 2016-12-12 arc191PG44	
110	Sol et La	Oui	« <i>March Winds Waltz</i> »	Album - piste 10	
110	La	Oui	« Reel de la montagne bleue »	Album - piste 11	
110	La	Oui	« <i>Big John Mc Neill</i> »	Rencontre 2016-12-12 arc177PG29	
111	Do et La	Oui	« <i>Don Messer Breakdown</i> », appris du répertoire de Don Messer.	Rencontre 2016-12-12 arc194PG47	

112	la mineur	Non	« En fumant ma pipe », appris de la radio de CKC Montréal, à une émission de folklore : « J'ai pogné ça au poste de CKC à MTL. I avait une émission qui faisait du folklore. C'te toune-là avait passé là. I appelaient ça <i>En fumant ma pipe</i> . »	Rencontre 2016-12-12 arc164PG16
113	Sol et La	Non	NA	Rencontre 2016-12-12 arc182PG34
113	Sol	Oui	« <i>Lutes Mountain Two Step</i> »	Album - piste 6 et arc218PG71
113	La	Non	« <i>Red Lion Hornpipe</i> »	Album - piste21
114	Ré	Oui	« Retour à Boston »	Rencontre 2016-12-12 arc188PG41
114	Ré	Oui	« Reel Ste-Anne »	Rencontre 2018-03-08 arc236PG89
115	Sol	Non	« Reel de Sherbrooke »	Album - piste 16
115	Sol	Oui	Appris d'un enregistrement de Kevin Vollrath : « Eille, j'ai quatre CDs de lui ! »	Rencontre 2018-03-08 arc204PG57
115	Sol et La	Non	Pièce apprise de Ti-Jean de Desbiens, au Lac-St-Jean.	Rencontre 2016-12-12 arc169PG21
115	Ré	Oui	« Le reel st-Anne »	Rencontre 2016-12-12 arc195PG48 TRANSCRIPTI ON 8
115	Ré et Mi	Non	NA	Rencontre 2016-12-12 arc172PG24
115	Do et Ré	Non	Pièce apprise de Réal Martel, qui jouait cela à l'accordéon.	Rencontre 2016-12-12 arc171PG2
115	Do	Non	« Reel de Matane ». Pièce apprise des frères Brisson.	Rencontre 2016-12-12 arc170PG22 arc212PG65
116	Ré et Mi	Non	« <i>First Camp Waltz</i> »	Album - piste 4
118	La	Non	« Pièce américaine »	Rencontre 02/03/2018 arc175PG27
119	Ré	Oui	Apprise sur un cd.	Rencontre 2018-03-08 arc206PG59

	121	Ré	NA	« Reel » appris d'un professeur de violon au Festival des crevettes de Matane.	Rencontre 2018-03-08 arc259PG11 TRANSCRIPTI ON 7
	122	Ré	Non	« Les gars jouent ça icitte la toune à Réal. C't'un reel ça. [...] I est décédé maintenant. Ça c'tait sa toune préférée. » Répertoire de Réal Martel, joueur d'accordéon.	Rencontre 2018-03-08 arc217PG70
	122	Fa	Non	NA	Rencontre 2018-03-08 arc220
	122	Do	Non	Exemple de « polka »	Rencontre 2018-03-08 arc228PG81
	124	Sol	Non	Apprise de Germain Leduc : « une tite toune à Germain Leduc ».	Rencontre 2018-03-08 arc208PG61
	124	Sol	Oui	« La cucaracha », pièce sur laquelle se danse le cha cha.	Rencontre 2018-03-08 arc210PG63
	128	Ré et Mi	Oui	Philippe joue une « marche ». Joué en swingnant les croches.	Rencontre 2018-03-08 arc227PG80 TRANSCRIPTI ON 6
Valse	120	La	Non	Apprise d'un joueur de violon de la Nouvelle-Écosse Valse de la Nouvelle-Écosse.	Rencontre 2016-12-12 arc168PG20
	127	La	Non	Appris d'un joueur de violon de la Nouvelle-Écosse.	Rencontre 2018-03-08 arc211PG64
	129	La	Oui	Appris d'un joueur de violon de la Nouvelle-Écosse : « Ça i y a des couples qui demandaient ça. Ils dansent la valse, pis là ben ils swingnent. C't'un ti swing avec un valse là. C't'un joueur d'la Nouvelle-Écosse. Il jouait ça »	Rencontre 2018-03-08 arc211PG64
	135	sol mineur	Non	« Le laboureur » « C'tait dans un livre de la bonne chanson. C'tun joueur d'accordéon qui jouait ça. Un gars de Trois-Rivières. il a pris ça aux archives nationales. »	Rencontre 2018-03-08 arc233PG86

138	Sol	Oui	Appris d'un enregistrement de Kevin Vollrath.	Rencontre 2018-03-08 arc205PG58
148	Si bémol	Oui	NA	Rencontre 2018-03-08 arc222PG75
151	Do	Oui	« L'hymne au printemps », chanson de Félix Leclerc.	Album - piste 17
154	La	Non	NA	Rencontre 2016-12-12 arc186PG39
158	Fa et Sol	Non	« Vingt ans de prison » : pièce composée au Lac-St-Jean selon Philippe Gagnon et sa cousine pianiste Thérèse Bergeron. « C'ben juste si c'est pas Parizeau qui a composé ça ».	Album - piste 18
158	Do et Ré	Oui	« Valse à Micheline »	Rencontre 2016-12-12 arc184PG36
159	Do et Ré	Oui	Valse du répertoire à Ti-Blanc Richard	Rencontre 2016-12-12 arc173PG25
168	Fa et Sol	Non	« Frisco Waltz »	Album - piste 5
160	Ré et Mi	Non	Appris de Mark Sullivan.	Rencontre 2016-12-12 arc190PG4
160	Sol et La	Oui	« Westfalia »	Rencontre 2016-12-12 arc196PG49
161	Ré et Mi	Non	« Le reel à grand-père »	Album piste 7
163	Sol	Non	« Valse à Athanase »	Rencontre 2018-03-08 arc203PG56
165	Sol et La	Non	« Gram Lees Waltz »	Album - piste 12
165	La	Non	« La valse des pauvres filles »	Album - piste 15
165	La	Oui	« Les montagnes rocheuses », appris de Fernand Thibault de Trois-Rivières.	Rencontre 2016-12-12 arc166PG18
166	Do et Ré	Non	« Fiddler Roast »	Album - piste 9
168	Ré	Non	NA	Rencontre 2018-03-08 arc202PG55
169	Ré	Oui	« La valse des neiges », apprise de Ti-noire Joyal.	Rencontre 2018-03-08 arc207PG60

	170	Ré	Oui	« Première valse que j'ai appris ». Valse apprise de sa tante Alice Gagnon, qui était violoneuse	Rencontre 2018-03-08 arc226PG79
	172	Ré	Non	« <i>Georgian day jig</i> »	Album - piste 2
Fox trot	103	Sol	9999	« Il était une fois dans l'ouest », adaptation de la mélodie du film « Il était une fois dans l'ouest ».	Rencontre 2016-12-12 arc165PG17
	109	ré mineur	Oui	Pièce de Noël en <i>Fox trot</i> : « Noël à Jérusalem ».	Rencontre 2016-12-12 arc176PG28
	115	Ré et Mi	Non	NA	Rencontre 2016-12-12 arc199PG52
	140	Do	Non	NA	Rencontre 2016-12-12 arc178PG30
	140	ré mineur	Non	NA	Rencontre 2016-12-12 arc179PG31
	150	Sol	Non	Appris d'un ami qui « avait ramassé ça sur internet ».	Rencontre 2016-12-12 arc192PG45
	161	Sol et La	Non	« Des joueurs de violon qui jouaient ça. Dans le country américain »	Rencontre 2016-12-12 arc174PG26
	162	Si bémol et Do	Oui	Appris de Vollrath, mais la pièce était une valse à l'origine : « Tu peux faire un <i>fox trot</i> avec [En parlant d'une valse de Vollrath]. M'a te le jouer comme un <i>fox trot</i> là. »	Rencontre 2018-03-08 arc209PG62
6/8	127	Do	Non	« T'un 6/8 ! » Danse le serpent 1 là-dessus.	Rencontre 2018-03-08 arc213PG66

Annexe 10 - Échantillon du répertoire de Paul-Henri Gagnon

Forme	Vitesse	Tonalité	Asymétrie	Infos Titre/ source /notes	Échantillon (sous échantillons rencontre et album)
Reel	78	Ré	Non	Appris d'un enregistrement de Natalie MacMaster. Interprété en swingnant les croches.	Rencontre 2016-09-21 arc26PHG11
	84	La	Non	« Gigue du Saguenay », une pièce composée par Paul-Henri Gagnon.	Rencontre 2018-08-23 arc55PHG21
	94	Sol	Non	« <i>Red Wing</i> »	Rencontre 2016-09-21 arc27PHG
	96	Ré	Non	« Reel du goglu », du répertoire de Joseph Allard.	Album piste 4
	96	La	Non	« Le reel des skieurs », appris d'un enregistrement de Carignan.	Rencontre 2016-09-21 arc24PHG9
	96	Sol	Oui	« Toune à mon père », appris de William Gagnon.	Rencontre 2016-09-21 arc29PHG14 TRANSCRIPTION 12
	97	sol	Oui	« Appris il y a x années ».	Rencontre 2016-09-21 arc16PHG1
	98	Sol	Oui	« Le batteux », appris de son père William Gagnon. Le violoneux Louis Pitou Boudreault avait aussi enregistré une pièce intitulée « Le batteux », mais avec une toute autre mélodie.	Rencontre 2016-09-21 arc23PHG8
	102	Sol	Non	« William » En parlant du morceau, il lui donne différentes noms « Hommage à mon père », « Hommage à William ». Appris de son père William Gagnon.	Album piste 1
	98	Ré	Oui	Appris de son père William Gagnon Pièce appelée « Le Talencourt » mais pour laquelle Paul-Henri n'avait plus le nom.	Rencontre 2018-08-23 arc56PHG22
	98	Sol	Non	« C'est vieux, vieux, ça »	Rencontre

			« je l'sais pas l'nom de ça »	2018-08-23 arc60PHG26
98	Sol	Oui	« La cardeuse »	Rencontre 2018-02-20 arc103PHG48 TRANSCRIPTION 9
99	Do	Oui	« Reel de Napoléon » du répertoire de Joseph Allard.	Rencontre 2016-09-21 arc28PHG13
99	Sol	Non	« Reel du cultivateur » du répertoire de Joseph Allard.	Rencontre 2016-09-21 arc30PHG
99	La	Non	Appris d'un enregistrement de Don Messer.	Rencontre 2018-02-17 arc95PHG40
99	Do	Oui	« Ça en serait une polka, ça ».	Rencontre 2018-08-23 arc64PHG30
99	Ré	Non	« Hommage à Gilles Laprise », appris d'un rassemblement à Montréal et composé par Philippe Bruneau	Rencontre 2018-02-17 arc98PHG43
100	Sol	Non	« La polka Bailey's », appris de Jean Desgagné. Pièce que Jean Desgagné a apprise du violoneux Bailey's.	Rencontre 2018-02-17 arc97PHG42
100	Ré	Non	« <i>Liberty two Step</i> », appris d'un enregistrement de Don Messer.	Rencontre 2016-09-21 arc25PHG10
100	Sol	Non	« La contredanse », pièce aussi jouée par Jean Desgagné et Philippe Gagnon. Pièce associée à une contredanse.	Rencontre 2016-09-21 arc22PHG7 TRANSCRIPTION 11
100	Ré	Non	Appris d'un enregistrement de Edmond Leblanc.	Rencontre 2016-09-21 arc19PHG4
101	Ré	Oui	« La gigue à simple », pièce aussi jouée par Jean Desgagné et Robert Gendron. Pièce qui accompagne la gigue en solo.	Rencontre 2016-09-21 arc21PHG6
101	Ré	Non	« Reel St-Anne »	Rencontre 2017-10-04 arc104PHG
103	Ré	Non	« Reel St-Anne »	Rencontre 2018-08-23 arc63PHG29
103	Sol	Oui	« Le salut des dames », appris de son père William Gagnon.	Album piste 14

	103	Sol	Oui	« Le reel de Montréal », appris de son père William Gagnon.	Album piste 15
	104	Ré	Non	« La galope de la Malbaie »	Rencontre 2017-10-04 arc101PHG46
	104	La et Ré	Oui	Morceau composé par Paul-Henri Gagnon (suite de la Gigue du Saguenay).	Rencontre 2018-08-23 arc55PHG21
	104	La	9999	« La joie du soldat Landry » : « ça venait de Landry ».	Rencontre 2018-08-23 arc61PHG27
	105	Ré	Non	« Le p'tit bal à l'huile », appris de Marcel Desgagné, qui l'a lui-même appris de Messervier.	Album piste 16
	105	Ré	Non	« La grande traversée », appris de Marcel Desgagné, qui l'a lui-même appris de Messervier.	Album piste 16
	105	Ré	Non	« La belle époque », Appris de Marcel Desgagné, qui l'a lui-même appris de Messervier.	Album piste 16
	105	Sol	Oui	« Bonjour, comment ça va? » Composé par Vollrath, appris d'un enregistrement de Calvin Vollrath.	Album piste 6
	105	Sol	Non	« Le cotillon canadien », appris de son père William Gagnon.	Album piste 9 TRANSCRIPTION 10
	107	Sol	Non	« Armand <i>two-step</i> », Appris d'un enregistrement de Don Messer : « C't'un <i>reel</i> , ça. Comme le <i>reel liberty two-step</i> , j'avais ça de Don Messer. »	Album piste 2
	107	La	Non	« <i>Hill Lily reel</i> », appris d'un enregistrement de Don Messer.	Album piste 7
	108	Sol	Oui	« Le rang de la misère », appris de son père William Gagnon.	Album piste 12
	108	Sol	Non	« <i>Fisher's hornpipe</i> ».	Album piste 8
	110	Sol	Oui	« Le brandy », appris de son père William Gagnon.	Album piste 5
6/8	102	Sol	Non	« <i>Donegal Jig</i> »	Rencontre 2016-09-21 arc18PHG3

	104	Ré	Oui	Cette pièce fut enregistrée par l'accordéoniste Tommy Duchesne sous le nom de « Gigue de Chicoutimi ». Elle aussi jouée par les violoneux Jean Desgagné et Robert Gendron. Aussi connue sous le nom de <i>The knights of St-Patrick</i> .	Rencontre 2018-02-17 arc94PHG39
	104	Sol	Non	Aussi enregistré par Joseph Allard.	Rencontre 2018-02-17 arc94PHG39
	104	Ré	Non	Aussi appelé <i>Haste to the wedding</i> .	Rencontre 2018-02-17 arc94PHG39
	105	La	Non	Aussi appelé <i>Health to the ladies</i> ou <i>Sweet Biddy Daly</i> .	Rencontre 2018-02-17 arc94PHG39
	105	Sol	Non	NA	Rencontre 2018-02-17 arc94PHG39
	109	Sol	Oui	« Le cotillon valsé », appris de son père William Gagnon, et aussi joué et nommé « Le cotillon valsé » par Jean Desgagné, et joué par Robert Gendron. Il s'agit d'une version croche de la pièce connue sous le nom de <i>Irish Washerwoman</i> . Une danse lui est associée dans la région.	Album piste 10
	112	Ré	Non	« La gigue des capuchons », du répertoire de Joseph Allard. Similaire à <i>Tripping up the stairs</i> . « C'est une marche ».	Album piste 4
	114	Sol	Non	« <i>Down Eagle gigue</i> » : « Je ne sais plus [l'origine de cette pièce] ».	Album piste 11
Valse	146	mi mineur	Non	Valse apprise de Jean Desgagné, qui lui donne le nom de <i>Accross Ireland</i> .	Rencontre 2016-09-21 arc31PHG16
	162	Ré	Non	« Yvette Carriere Waltz », composé par Vollrath Appris d'un enregistrement de Calvin Vollrath.	Album piste 3
	172	Do	Non	Appris d'un enregistrement de Don Messer, « La rivière rouge » Il a traduit le nom « Red	Album piste 13

				River Waltz de Don Messer ».	
Fox Trot	139	Sol	9999	« Un <i>fox trot</i> »	Rencontre 2016-09-21 arc20PHG5

Annexe 11 - Échantillon du répertoire de Robert Gendron

Forme	Vitesse	Tonalité	Asymétrie	Infos émiques Titre/ source /notes	Échantillon (sous échantillons rencontre et album)
Reel	73	Do	Non	« Ça c'est une pièce du répertoire américain ».	Rencontre 2018-08-25 arc174RG38
	79	Ré	Non	« Avant souper », composition de Robert Gendron.	Album- piste 5
	82	Sol	Non	NA	Rencontre 2016-11-06 arc162RG26
	82 (puis joué à nouveau à 99)	La	Non	Joué à deux vitesses différentes; la première fois comme un <i>hornpipe</i> , la deuxième comme un <i>reel</i> .	Rencontre 2016-11-06 arc164RG28
	86 (puis joué à nouveau à 105)	Ré	Non	« Le reel du Western ». Ce morceau est joué à deux vitesses différentes : la première fois dans le style <i>hornpipe</i> , la deuxième fois comme un <i>reel</i> .	Rencontre 2016-11-06 arc156RG20
	97	Sol	Non	« La contredanse »	Rencontre 2016-11-06 arc51RG13
	97	Sol	Oui	« En revenant de Sept- îles », une composition de Yolande Gendron.	Rencontre 2016-11-06 arc41RG3
	99	Sol	Oui	« Reel de la chaise rouge », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 7
	99 (joué précédem ment à 82)	La	Non	Joué à deux vitesses différentes : la première fois comme un <i>hornpipe</i> , la deuxième comme un <i>reel</i> .	Rencontre 2016-11-06 arc164RG28
	100	Sol	Non	« Avant dîner », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 18
	100	Ré	non	« Le petit tambour », une composition de Robert Gendron.	Rencontre 2016-11-06 arc163RG27
	100	Ré	Non	« Un après-midi d'automne », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 15
	101	La	Non	« Mon premier violon », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 21
	101	Sol	Oui	« Le reel du pendu »	Rencontre 2016-11-06

					arc49RG11
101	Sol	Non	Morceau communément appelé <i>Lad O'Beirne's</i> .	Rencontre 2016-11-06 arc162RG26	
101	Sol	Non	NA	Rencontre 2016-11-06 arc162RG26	
101	Ré	Non	Morceau que Robert a appris dans le recueil « Milton ».	Rencontre 2016-11-06 arc46RG8	
101	Ré	Non	« Retour de Mélissa », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 2	
101	Sol	Non	Morceau que Robert a appris dans le recueil « Milton ».	Rencontre 2016-11-06 arc46RG8	
101	Mi mineur	Oui	« La gigue 2000 », une composition de Yolande Gendron, sœur de Robert.	Rencontre 2016-11-06 arc44RG6	
102	Sol	Non	« Reel de la télévision », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 10	
102	Sol	Non	Morceau connu sous le nom de <i>The Flogging Reel</i> .	Rencontre 2018-08-25 arc178RG42	
103	Do	Non	« Reel retrouvé », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 3	
103	Ré	Oui	« Les quatre coins de St-Malo » : « J'ai appris ça chez nous. Mon père jouait du violon ». Cette pièce fut aussi enregistrée par le violoneux Louis Boudreault sous le nom de « Le bobelo ». Cette pièce faisait partie du répertoire du violoneux Joseph Moreau de Mistassini, qui l'appelait « La péteuse », selon sa petite-fille Nancy Beaulieu, que nous avons interrogée.	Rencontre 2018-08-25 arc168RG32 TRANSCRIPTION 14	
103	Sol	Non	« Reel du téléphone », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 4	
103	Sol	Non	« Le lendemain de la veille », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 8	
103	Ré	Non	« Le grand ménage », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 19	
104	Sol	Non	« Hier », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 20	

	104	La	Non	« Reel du vent », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 17
	104	Sol	Non	« Le reel de la Pointe-au-Pic »	Rencontre 2018-08-25 arc171RG35 TRANSCRIPTION 15
	104	Do	Non	« Ma favorite », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 13
	104	Si bémol	Non	NA	Rencontre 2018-08-25 arc170RG34
	105	Ré	Non	« Le reel St-Anne »	Rencontre 2016-11-06 arc50RG12
	105	Ré	Non	« Avant les fêtes », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 14
	105 (joué précédemment à 86)	Ré	Non	« Le reel du Western », ce morceau est joué à deux vitesses différentes : la première fois dans le style <i>hornpipe</i> , la deuxième fois comme un <i>reel</i> .	Rencontre 2016-11-06 arc156RG20
	106	Ré	Non	« On a perdu le courant », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 1
	106	Ré	Non	« Il fait beau », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 12
	106	Sol	Non	« Le reel des ouvriers »	Rencontre arc169RG33 arc170RG34 TRANSCRIPTION 16
	106	Sol	Non	« Reel Françoise », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 6
	107	Ré	Non	NA	Rencontre 2016-11-06 arc48RG10
	107	Sol	Non	« Un matin de pluie », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 11
	107	La	Oui	« La joyeuse Québécoise », appris de son père.	Rencontre 2016-11-06 arc45RG7
	108	Sol	Oui	« La gigue simple », Appris de son père et joué désaccordé (corde de sol un ton plus haut).	Rencontre 2016-11-06 arc42RG4 TRANSCRIPTION 13
	108	Ré	Non	Appris du répertoire de Jo Bouchard.	Rencontre 2016-11-06 arc43RG5
6/8	101	Ré	Non	« Solidarité », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 9
	104	Ré	Non	« Solidarité », une	Rencontre

				compositon de Robert Gendron.	2018-08-25 arc176RG40
	106	Ré	Non	Robert Gendron n'a pas de nom pour cette pièce, mais elle est enregistrée sous le nom de « Gigue de Chicoutimi » par Tommy Duchesne. Pièce aussi jouée par Paul-Henri Gagnon et Jean Desgagné.	Rencontre 2016-11-06 arc54RG17
	106	Sol	Non	Cette pièce, qui est appelée « Le Cotillon valsé » par Jean D. et Paul-Henri G., est appelée <i>Irish Washerwoman</i> par Robert Gendron.	Rencontre 2016-11-06 arc54RG17
	113	Do	Non	« Mon cotillon », une composition de Robert Gendron.	Album- piste 16
Valse	140	Do	Non	« Valse Rita »	Rencontre 2018-08-25 arc173RG37
	145	Ré	Non	« de style violoneux ça là là »	Rencontre 2018-08-25 arc175RG39

Annexe 12 - Nombre et pourcentage des pièces asymétriques selon le répertoire sélectionné pour l'enregistrement d'un album ou celui collecté lors de nos rencontres

Ce tableau présente le dénombrement et les pourcentages des pièces asymétriques selon les violoneux en distinguant le répertoire que ceux-ci ont sélectionné pour la production de leur album (« sous-échantillon album ») et celui joué à l'occasion de la collecte dans le cadre de notre recherche (« sous-échantillon rencontre »).

Violoneux et leurs sous-échantillons	Nombre de pièces asymétriques	Nombre de pièces	Pourcentage de pièces asymétriques
Jean Desgagné	13	23	57%
Philippe Gagnon sous-échantillon album	6	21	29%
Philippe Gagnon sous-échantillon rencontre	24	55	44%
Philippe Gagnon sous-échantillons album + rencontre	30	76	39%
Paul-Henri Gagnon sous-échantillon album	6	13	46%
Paul-Henri Gagnon sous-échantillon rencontre	10	32	31%
Paul-Henri Gagnon sous-échantillons album + rencontre	16	45	36%
Robert Gendron sous-échantillon album	0	21	0%
Robert Gendron sous-échantillon rencontre	6	28	21%
Robert Gendron sous-échantillons album + rencontre	6	49	12%
Moyenne des % des violoneux	36	100	36%
Moyenne des % des violoneux (en excluant le sous-échantillon album pour le violoneux Robert Gendron)	38	100	38%

Annexe 13 - Fréquence des ornements relevés pour chacun des violoneux

	Doubles-cordes	Triolet	Glissando	Appogiature simple	Appogiature double	Trille	Vibrato
Jean Desgagné	240	25	2	31	5	3	1
Philippe Gagnon	54	11	14	10	2	3	19
Paul-Henri Gagnon	32	22	8	31	16	5	0
Robert Gendron	22	2	1	0	0	0	36

Annexe 14 -Transcriptions de quatre pièces du violoneux Jean Desgagné

1-« La cardeuse »

2-« La polka Bailey's »

Note sur la pièce. Pièce que Jean Desgagné a apprise de George Bailey's qu'il joue pour faire danser une polka. Jean explique comment il faut « marquer » les mouvements de danse avec le violon : « le deuxième mouvement, faut vraiment le marquer ».

3-« La traversée du Saguenay »

Note sur la pièce. Composition du violoneux Louis Pitou Boudreault.

4-« Le quadrille de Rimouski »

vib. *La cardeuse* (Jean Desgagné) Sophie Lavoie

6
10
14
18
23
26
30

Sophie Laroje

La Polka Bailey's

(Jean Desgagné) tr v

Handwritten musical score for 'La Polka Bailey's' by Jean Desgagné, arranged by Sophie Laroje. The score is written on ten staves in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and triplets, along with measure numbers 8, 14, 20, 26, 32, 38, 44, 50, 56, and 62.

Sophie Lavoie

Handwritten musical score for Sophie Lavoie, measures 74-140. The score is written on ten staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 74, 80, 86, 92, 98, 104, 110, 116, 122, 128, 134, and 140 are indicated on the left side of the staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. There are several instances of triplets and sixteenth-note patterns. The handwriting is clear and professional.

Handwritten musical score for three staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains measures 146 to 151. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains measures 152 to 157. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains measures 158 to 163. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The name "Sophie Lavoie" is written in the upper right corner of the first staff, and "Ricec het" is written below the third staff.

Seven empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically below the first three staves.

Sophie Lavoie, La Traversée du Saguenay (Jean Desgagné)

5
9
14
18
22
27
31
36
41
45

v (erreur)

53 *Sophie Lavoie*

Handwritten musical score for six staves, measures 53-74. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'v' and 'p'. Measure 53 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piece concludes at measure 74 with a double bar line and repeat dots.

Seven empty musical staves for practice or continuation.

Quadrille de Rimouski (Jean Desgagné)
Sophie Lavoie

Sophie Lavoie

Handwritten musical score for Sophie Lavoie, measures 49-82. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The notation includes various articulation marks such as accents (v), slurs, and breath marks (n). Measure 61 contains a section labeled "erreur" with a bracketed correction. Measure 78 also contains a section labeled "erreur" with a bracketed correction. The score ends at measure 82 with a double bar line. Below the main score are three sets of empty five-line staves.

Annexe 15 -Transcriptions de quatre pièces du violoneux Philippe Gagnon

5-« La contredanse »

6-« Marche »

7-« Reel »

8-« Le reel St-Anne »

La contredanse (Philippe Gagnon)
Sophie Lavoie

1
5
9
14
19
24
28
32
37

Sophie Lavoie n

Handwritten musical score for Sophie Lavoie, measures 50-100. The score is written on ten staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes numerous slurs, accents, and dynamic markings such as 'v' (piano) and 'n' (normal). Measure numbers 50, 55, 60, 64, 68, 73, 77, 82, 87, 91, 95, and 100 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note in measure 100.

Marche (Philippe Gagnon) Sophie Lavoie

Handwritten musical score for 'Marche' by Philippe Gagnon, arranged by Sophie Lavoie. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of 60 measures, with measure numbers 1, 8, 16, 23, 30, 37, 44, 51, and 58 marked on the left. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Numerous performance markings are present, such as 'vib.' (vibrato), 'tr.' (trill), and '3' (triplets). The notation is dense and includes many slurs and accents.

Four empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, provided for additional notation or practice.

Reel *Sophie LaVoie* vib. (Philippe Gagnon)

11

21

30

40

Reel St-Anne (Philippe Eagnon) Sophie Lavoie

The image displays a handwritten musical score for a reel titled "Reel St-Anne" by Philippe Eagnon, arranged by Sophie Lavoie. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves of music, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 22, 26, 31, 35, 39, 43, and 47 marked at the beginning of their respective staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. There are several triplet markings (indicated by a '3' in a circle) and dynamic markings like 'p' (piano) and 'v' (forte). The piece concludes with a final cadence in the tenth staff.

Annexe 16 -Transcriptions de quatre pièces du violoneux Paul-Henri Gagnon

9-« La cardeuse »

10-« Le cotillon canadien »

Note pour cette pièce. Pièce apprise de que Paul-Henri a apprise de son père William.

11-« La contredanse »

12-« Le reel à mon père » ou « La toune à mon père »

Note pour cette pièce. Pièce apprise de que Paul-Henri a apprise de son père William.

La cardeuse (Paul-Henri Gagnon)
Sophie Lavoie

The musical score is written on ten staves, each beginning with a measure number on the left margin. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and specific performance instructions:

- Staff 1: Measures 1-5. Includes a trill (tr) and a triplet (3).
- Staff 2: Measures 6-10. Includes a trill (tr) and a triplet (3).
- Staff 3: Measures 11-15. Includes dynamic markings π and v .
- Staff 4: Measures 16-20. Includes dynamic markings π and v .
- Staff 5: Measures 21-25. Includes dynamic marking v .
- Staff 6: Measures 26-30. Includes dynamic marking v and a change in time signature to 2/4.
- Staff 7: Measures 31-35. Includes a trill (tr) and dynamic marking v .
- Staff 8: Measures 36-40. Includes a trill (tr) and dynamic marking v .
- Staff 9: Measures 41-45. Includes dynamic markings π and v .
- Staff 10: Measures 46-50. Includes a triplet (3) and dynamic markings π and v .

Sophie Lavoie

Handwritten musical score for Sophie Lavoie, consisting of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff includes a 3/4 time signature and a 4/4 time signature. The third staff features a trill (tr) and a triplet (3). The fourth staff ends with a double bar line. The score is written in a cursive, handwritten style.

A series of ten empty musical staves, arranged vertically, providing space for practice or continuation of the piece.

Le cotillon canadien (Paul-Henri Gagnon)

Sophie Lavoie

1 5 9 13 17 21 25 29 33

La contredanse Sophie Lavoie Paul-Henri Gagnon

Handwritten musical score for "La contredanse" by Sophie Lavoie and Paul-Henri Gagnon. The score is written on ten staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'v' (pizzicato). Measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37, 41, and 45 are indicated on the left side of the staves. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Le reel à mon père

(Paul-Henri Gaynon)

Sophie Lavore

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

45

Sophie Lavoie

Handwritten musical score for Sophie Lavoie, measures 49-73. The score is written on seven staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as accents (v) and hairpins (p, n). Measure 61 contains the handwritten note "(erreur)". Measure 70 features a triplet of eighth notes marked with a circled '3'. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 73.

Four sets of empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically below the main score.

Annexe 17-Transcriptions de quatre pièces du violoneux Robert Gendron

13-« La gigue simple »

Note pour cette pièce. Robert Gendron joue cette pièce en remontant la corde de sol d'un ton. Il l'a apprise de son père.

14-« Les quatre coins de St-Malo »

Note pour cette pièce. Robert Gendron a appris cette pièce de son père. La pièce requiert une technique de jeu particulière qui consiste à cogner le talon de l'archet sur le violon, et ce à quatre endroits différents au court de la pièce. Le symbole octogonal suivant a été employé pour indiquer qu'il faut cogner l'archet :



Cette pièce fut également enregistrée par Louis Pitou Boudreault sous le nom de « Le bobelo », et elle faisait partie du répertoire du violoneux Joseph Moreau de Mistassini, qui l'appelait « La péteuse », selon sa petite-fille Nancy Beaulieu.

15-« Le reel de la Pointe-au-Pic »

16-« Le reel des ouvriers »

La gigue à simple (Robert Gendron)

Sophie Lavoie

Les quatre coins de St-Malo (Robert Gendron)
Sophie Lavoie

1
9
17
25
33
41
49
57
65
73
81

vib.

Pointe-au-Pic (Robert Gendron)
Sophie Favore

1 5 9 13 17 21 25 29 33 37 41 45

Reel des ouvriers (Robert Gendron)
Sophie Lavoie

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 12 staves of music, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37, 41, and 45 marked at the beginning of each staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various slurs and accents. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'spiccato' (staccato). The piece concludes with a double bar line at the end of the 12th staff.

Annexe 18 -Transcriptions paradigmatiques de huit pièces des violoneux du SLSJ

Note pour les transcriptions paradigmatiques. Nous avons divisé chaque phrase afin de relever les variations. La première occurrence est transcrite au complet, et les variations sont indiquées en-dessous lorsqu'il y a lieu. Ainsi, si rien n'est indiqué dans une mesure, cela signifie que le violoneux a joué la même chose qu'à la première occurrence.

Seulement deux des pièces transcrites pour chacun des violoneux a fait l'objet d'une transcription paradigmatique, soit les suivantes :

- 1-« La cardeuse » (Jean Desgagné)
- 4-« Quadrille de Rimouski » (Jean Desgagné)
- 6-« Marche » (Philippe Gagnon)
- 8-« Reel St-Anne » (Philippe Gagnon)
- 9-« La cardeuse » (Paul-Henri Gagnon)
- 10-« Le cotillon canadien » (Paul-Henri Gagnon)
- 14-« Les quatre coins de St-Malo » (Robert Gendron)
- 16-« Le reel des ouvriers » (Robert Gendron)

La cardeuse (Jean Desnoigne)

5 Sophie Lavoie

Handwritten musical score for the first system of 'La cardeuse'. It consists of four staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as accents (>) and breath marks (v). Measure numbers 1, 5, 9, 13, 14, 15, 16, and 17 are indicated at the beginning of their respective staves.

Handwritten musical score for the second system of 'La cardeuse'. It consists of four staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as accents (>) and breath marks (v). Measure numbers 17, 18, 19, 20, and 21 are indicated at the beginning of their respective staves.

Sophie Lavoit

Quadrille de Rimovski (Jean Desgagné) Sophie Lavoie

Handwritten musical score for the first system, measures 1 through 20. The score is written on three staves. The first staff contains measures 1-8, the second staff contains measures 9-16, and the third staff contains measures 17-20. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as *v* (accents) and *mf* (mezzo-forte). Measure numbers 1, 6, 7, 8, 13, 15, 16, 17, 18, and 20 are clearly marked.

Handwritten musical score for the second system, measures 21 through 36. The score is written on three staves. The first staff contains measures 21-24, the second staff contains measures 25-28, and the third staff contains measures 29-36. The music continues with similar rhythmic patterns and includes dynamic markings like *v* and *mf*. Measure numbers 21, 25, 26, 28, 33, 34, 36, and 37 are marked.

Handwritten musical score for the third system, measures 37 through 40. The score is written on two staves. The first staff contains measures 37-39, and the second staff contains measures 40-40. The music concludes with a triplet in the final measure. Measure numbers 21, 37, 38, 39, and 40 are marked.

Sophie Lavoie

Handwritten musical score for the first system, measures 29-47. The music is written on two staves. The upper staff contains measures 29 through 47, featuring a melodic line with various articulations such as accents, slurs, and breath marks. The lower staff contains measures 46 through 47, providing a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for the second system, measures 49-76. This system is divided into three systems of notation. The first system (measures 49-59) continues the melodic and accompaniment lines. The second system (measures 60-68) shows a continuation of the accompaniment with some rests in the upper staff. The third system (measures 67-76) includes a triplet of eighth notes in the upper staff and continues the accompaniment in the lower staff. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for the third system, measures 53-73. The music is written on two staves. The upper staff contains measures 53 through 73, with a melodic line that includes slurs and accents. The lower staff contains measures 70 through 73, with an accompaniment line that includes a vibrato marking (vib) and various articulations. The key signature has one sharp (F#).

Reel St Anne
Philippe Cogan

Sophie Lavoie

Handwritten musical score for Reel St Anne, measures 1-39. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns and articulations. Measures 1-8 are marked with '1' through '8' and feature a series of eighth and sixteenth notes. Measures 9-16 are marked with '9' through '16' and continue the melodic sequence. Measures 17-24 are marked with '17' through '24' and show a change in rhythm with more frequent notes. Measures 25-32 are marked with '25' through '32' and feature a series of eighth notes. Measures 33-36 are marked with '33' through '36' and show a change in rhythm with more frequent notes. Measures 37-39 are marked with '37' through '39' and feature a series of eighth notes. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs, as well as dynamic markings like 'v' and 'f'.

Eight empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically. These staves are provided for additional notation or practice.

Sophie Lavoie

Handwritten musical score for violin and piano. The score consists of five staves. The first staff contains measures 7-12, the second 13-16, the third 23-25, the fourth 27-28, and the fifth 47-49. The music features various techniques such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff'. The notation includes notes, rests, and performance instructions.

A series of ten empty musical staves, likely provided for practice or continuation of the piece.

La cardeuse (Paul-Henri Gagnon) Sophie Lavoie

Le cotillon canadien (Paul-Henri Gagnon) Saphi Lavoie

Handwritten musical notation for measures 1 through 8. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 1 through 8 are indicated above the notes. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents (marked with 'v').

Handwritten musical notation for measures 9 through 14. The music continues on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp. Measure numbers 9 through 14 are indicated above the notes. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents (marked with 'v').

A series of ten empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, provided for further notation or practice.

Sophie Lavoie

Handwritten musical score for three staves. The first staff (treble clef) starts at measure 63 and contains a sequence of notes with various ornaments and a final measure with a fermata. The second staff (treble clef) starts at measure 64 and contains a few notes with a fermata. The third staff (treble clef) starts at measure 80 and contains a few notes with a fermata and a double bar line.

1 Reel des ouvriers (Robert Gendron) Sophie Lavoie

Annexe 19- Les types de variations et leurs variantes

Types	Variantes	Principes
Appoggiature simple	Ascendante	<p>1) L'appoggiature ascendante s'ajoute généralement entre les deux notes d'une seconde mélodique ascendante (l'appoggiature prend alors la hauteur de la première note). Ex : « La cardeuse » de Paul-Henri Gagnon, mesure 39, annexe 18.</p> <p>2) L'appoggiature ascendante peut remplacer une croche ou une noire, la note précédente étant alors prolongée. Ex : Le « Reel St-Anne », mesure 30-31, annexe 18.</p>
	Descendante	<p>1) L'appoggiature descendante s'ajoute généralement entre les deux notes d'une seconde mélodique descendante (l'appoggiature alors prend la hauteur de la première note). Ex : « La cardeuse » de Paul-Henri Gagnon, mesure 54, annexe 18.</p> <p>2) Moins souvent, elle est ajoutée entre deux notes de même hauteur ou deux notes à un intervalle autre que la seconde. Ex : « Le reel St-Anne » de Philippe Gagnon, mesure 23, annexe 18.</p>
Appoggiature double		L'appoggiature double s'ajoute entre deux notes descendantes à la seconde. Ex : « La cardeuse » de Paul-Henri Gagnon, mesure 30, annexe 18.
Doubles-cordes	Unisson, seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave.	<p>1) Les doubles-cordes remplacent une note non doublée. Ex : « Reel St-Anne » de Philippe Gagnon, mesure 26-27, annexe 18.</p> <p>2) Les doubles-cordes remplacent une autre note doublée (c'est-à-dire qu'une double-corde est remplacée par une autre). Ex : « Les quatre coins de St-Malo » de Robert Gendron présente d'abord une sixte à la mesure 1, une seule note à la mesure 5, puis une octave à la mesure 23, annexe 18.</p> <p>-Note : les doubles-cordes terminent presque toujours les pièces (17 fois sur 18 dans les pièces transcrites).</p>
Triolet	Ascendant	<p>1) Le triolet ascendant peut remplacer une tierce mélodique ascendante. Ex : « Reel des ouvriers » de Robert Gendron, mesure 8, annexe 18.</p> <p>2) Le triolet ascendant peut remplacer une quarte mélodique ascendante. Ex : « La cardeuse » de Paul-Henri Gagnon, mesure 5, annexe 18.</p>
	Descendant	<p>1) Le triolet descendant peut remplacer une tierce mélodique descendante. Ex : « Le quadrille de Rimouski », mesure 5, annexe 18.</p> <p>2) Le triolet descendant peut remplacer une noire en mouvement descendant. Ex : Dans « La cardeuse » de Paul-Henri, la noire de la mesure 15</p>

		devient un triolet descendant à la mesure 43.
	Sautillage (triolet sur une même note)	Le triolet sur note répétée peut remplacer deux croches de même hauteur. Ex : « Le quadrille de Rimouski », mesure 7, annexe 18.
	De type simple broderie	1) Le triolet de type simple peut remplacer deux croches descendantes ou ascendantes à intervalle de seconde. Ex : Dans « Le quadrille de Rimouski » de Jean Desgagné, annexe 18, un seconde ascendante de la mesure 24 est remplacée par un triolet de type broderie à la mesure 40. 2) Le triolet broderie peut remplacer une noire lorsque celle-ci fait partie d'un mouvement descendant. Ex : « La cardeuse » de Paul-Henri Gagnon, mesure 43, annexe 18.
	Arpégé	Le triolet arpégé remplace une noire. Ex : « Marche » de Philippe Gagnon, mesure 61, annexe 18.
Glisse	Descendant ou ascendant	La glisse peut être ajoutée à une noire ou omise. Ex : « Le quadrille de Rimouski » de Jean Desgagné, annexe 18, mesure 75.
Vibrato		Le vibrato s'ajoute sur une note non vibrée, généralement une noire ou une blanche. En général, les notes vibrées le sont à tous les coups, et donc il n'y a pas beaucoup de variation au niveau du vibrato. Cependant, le vibrato est une variation lorsque combiné à une variation rythmique : lorsqu'une figure rythmique est prolongée, le vibrato peut être ajouté. Ex : Par exemple, dans la « Marche » de Philippe Gagnon, annexe 18, les deux noires de la mesure 3 sont vibrées, ainsi qu'à toutes les reprises du passage, soit aux mesures 17 et 49. Cependant, dans « Le quadrille de Rimouski » de Jean Desgagné, annexe 18, il y a ajout de vibrato combiné à une variation rythmique, c'est-à-dire que la figure rythmique de noire + deux croches de la mesure 54 est remplacée par une blanche vibrée à la mesure 71.
Marquage (accent avec poids sur l'archet)		Une note ou passage peut être marqué, généralement sur les temps forts, et inversement. Ex : « La cardeuse » de Jean Desgagné, mesures 9 et 10, annexe 18.
Sautillage (staccato)		Une note ou un passage peuvent être joués staccato ou en « sautillage », et inversement. Ex : La « Marche » de Philippe Gagnon, annexe 18, les sautillages de la mesure 7 sont moins prononcés à la mesure 52.
Liaison		1) Des liaisons de 2, 3, 4, 5, 6, et même 8 notes consécutives peuvent être ajoutées à un passage préalablement joué détaché - et inversement. Ex : Dans « Les quatre coins de St-Malo » de Robert

		<p>Gendron, annexe 18, on peut observer un passage détaché qui devient lié par 5 à la reprise en comparant les mesures 45-46 et 53-54 ; inversement, dans « Reel des ouvriers » de Robert Gendron, annexe 18, on peut observer un passage de croches liées par 3 qui devient trois croches détachées en comparant les mesures 18 et 22.</p> <p>2) Une liaison peut être variée en la remplaçant par plusieurs liaisons, ou par une combinaison de jeux liés et détaché, et inversement. Ex : Dans « Le reel St-Anne » de Philippe Gagnon, annexe 18, l'on peut voir la variation dans les liaisons d'un groupe de 8 croches qui varie d'une fois à l'autre : mesure 8-9 : 3 liées + 2 liées + 3 détachées; mesure 12-13 : une détachée + 2 liées + 2 liées + 3 détachées; mesure 41-42 : 8 liées; mesure 46-47 : 3 liées + 5 détachées.</p>
Pousse-pousse		<p>1) Un pousse-pousse peut être varié en jouant deux coups d'archets dans des directions différentes, et inversement. Ex : Dans « Les quatre coins de St-Malo » de Robert Gendron, annexe 18, un pousse-pousse est remplacé par un tire-pousse lorsque l'on compare les mesures 2 et 6.</p> <p>2) Un pousse-pousse peut remplacer une noire lorsque combiné au crochet.</p>
Tire-tire		<p>1) Un tire-tire peut être varié en jouant deux coups d'archets dans des directions différentes, et inversement. Ex : Dans le « Reel » de Philippe Gagnon, annexe 18, le tire-tire qui débute la pièce est par la suite remplacé, à la mesure 8, par un pousse-tire.</p> <p>2) Un tire-tire peut remplacer une noire lorsque combiné au crochet. et inversement. Ex : Dans le « Reel St-Anne » de Philippe Gagnon, annexe 18, la noire de la mesure 3 est remplacée par un crochet, c'est-à-dire par deux croches, avec le coup d'archet tire-tire, à la mesure 29.</p>
Multiple-pousse		<p>Le multiple-pousse peut constituer une variation rythmique d'une note poussée. Ex : « Reel St-Anne » de Philippe Gagnon, annexe 18, la croche pointée de la mesure 2 est remplacée par trois croches poussées.</p>
Crochet	Crochet effleuré	<p>Un crochet effleuré peu remplacer une noire, et inversement. Ex : Dans « Les quatre coins de St-Malo » de Robert Gendron, annexe 18, un crochet effleuré à la mesure 42 remplace la noire de la mesure 20.</p>
	Crochet	<p>Le crochet peut remplacer une noire, et inversement. Ex : « Reel St-Anne » de Philippe Gagnon, annexe 18, la première noire de la mesure 3 est remplacée par deux croches à la mesure 7.</p>
	Crochet	<p>Le crochet mélodique peut remplacer une noire, et inversement. Ex : Dans « Les quatre coins de St-</p>

	mélodique (de note différente)	Malo » de Robert Gendron, annexe 18, la noire fa# de la mesure 13 est remplacée par deux croches de notes différentes à la mesure 35, soit un fa# et un sol.
Coup inversé		Le coup inversé peut remplacer un coup d'archet standard dont la première croche d'un groupe de deux croches est jouée en tirant, et inversement.
Rythmique	Toutes les figures rythmiques peuvent être variées rythmiquement.	Une figure rythmique peut être transformée en lui ajoutant des notes (comme c'est le cas du crochet) ou prolongeant des notes, en lui en enlevant ou en écourtant des notes. Ex : Dans la première mesure du « Reel-St-Anne » de Philippe Gagnon, annexe 18, la noire devient, à la mesure 5, une noire pointée.
Mélodie	Note de passage	Une note mélodique peut être remplacée par la note qui se situe une seconde en-dessous de celle-ci. Ex : Danse « Le reel St-Anne » de Philippe Gagnon, annexe 18, la note mi de la mesure 7 est remplacée par la note ré à la mesure 33.
	Note de l'accord	Une note mélodique peut être remplacée par une autre note du même accord. Ex : Dans « Le reel St-Anne » de Philippe Gagnon, un la de la mesure 30 est remplacé par un ré à la mesure 38, et dans les mêmes mesures, un fa# est remplacé par un ré.