

Trois quadrilles canadiens du troisième quart du XIX^e siècle

Réal Vautour

À la lecture de certains auteurs québécois du XVII^e au XIX^e siècle — Boisseau, De Sales Laterrière, Brooke et autres —, nous constatons qu'à ces époques, la danse occupe une place importante dans la vie normale des collectivités traditionnelles au Québec. Plusieurs catégories de danses sont mentionnées dans ces écrits historiques. Parmi celles-ci, le quadrille jouit d'une forte popularité, qui s'est continuée jusqu'à la période contemporaine¹.

Bien que le quadrille soit « né de la contredanse française, elle-même constituée d'un amalgame de sources françaises et anglaises autour des années 1700² », il semble que sa tradition dansée n'a pas évolué de la même façon au Québec qu'en France. Il en résulte que le quadrille québécois est imprégné de caractéristiques qui lui sont propres. Notre propos est de faire ressortir certaines de ces caractéristiques, tant sur le plan des figures que sur le plan musical, par une brève analyse de ses origines et de son évolution, premièrement en France, et ensuite au Québec.

Notre étude débouchera par la suite sur trois quadrilles spécifiques, composés par trois compositeurs québécois pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Les trois quadrilles sont dans l'ordre : le *Quadrille canadien* d'Antoine Dessane (1855)³; le *Carnaval de Québec* d'Ernest Gagnon (1862)⁴; et le *Quadrille national canadien* de Jean-Baptiste Labelle (1876 ?)⁵. Nous tenterons de dégager leur importance en tant que manifestations musicales caractéristiques du Canada français vers le milieu du XIX^e siècle, sous le double aspect de leur appartenance à la catégorie des pièces de danse et des emprunts au folklore qui y sont décelables⁶. Mais dégageons d'abord l'importance de la danse dans la vie quotidienne des Canadiens français, en particulier celle du quadrille.

Importance de la danse au Canada français

Selon Simonne Voyer, « il existe très peu de documentation écrite de la danse folklorique au Canada. De plus, celle-ci est ordinairement incomplète et on y

¹ Hélène Fournier (1982). « Examen comparatif des quadrilles charentais et québécois ». *Culture et tradition*, p. 52.

² Jean-Michel Guilcher (1969). *La Contredanse et les renouvellements de la danse française*. Paris : Mouton, p. 234.

³ Antoine Dessane (1855). *Quadrille canadien*. Québec : Édition J. et O. Crémazie.

⁴ Ernest Gagnon (1862). *Le Carnaval de Québec*. Québec : Wm. Saint-Laurent & Co.

⁵ Jean-Baptiste Labelle (1916). *Quadrille national canadien*. *Le Passe-temps* (n° 554) : 229-234.

⁶ Lucien Poirier (1983). *Séminaire en musique canadienne*, cahier de travail.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 4, p. 33-45.

déplore l'absence de relevé technique⁷. » Jean Trudel, dans son article « La Danse traditionnelle au Canada », appuie l'énoncé de Voyer : « S'il est un champ d'étude ignoré dans la gamme des faits de l'ethnologie en général et de l'ethnologie québécoise en particulier, c'est certainement celui de la danse traditionnelle et de son support musical⁸. »

Cependant, grâce à la publication de quelques écrits sous forme de mémoires, de lettres, de romans, et grâce à l'apport de quelques chercheurs, il nous est possible de déduire qu'au Canada français, et dès le début de sa colonisation, « la danse folklorique est intimement liée à la tradition. Elle est présente à toutes les grandes étapes de la vie paysanne : fiançailles, mariages, fêtes de toutes sortes ou simples divertissements⁹. » Selon Helmut Kallmann, « une des plus anciennes références à la danse des colons français vient du Père Le Jeune... en 1636 : '... on fit danser quelques-uns de nos jeunes gens au son d'une vielle que tenait un petit François'¹⁰. » Ce même auteur rapporte que « François Bigot, dernier Intendant de la Nouvelle-France, participa à des bals et en donna. Ces bals avaient lieu à Québec plusieurs fois par semaine durant l'hiver, et ce tout au long des années critiques de 1758 et 1759...¹¹ » Madame Bégon, dans sa correspondance entre 1748-1753, fait aussi souvent allusion aux soirées dansantes auxquelles elle assista et participa¹².

On serait porté à croire que vers la fin du XVIII^e siècle, la danse au Québec n'était qu'une manifestation de la bourgeoisie. Plusieurs écrits historiques nous informent pourtant du contraire. Par exemple, Boisseau, dans ses *Mémoires*¹³, évoque à plusieurs occasions l'importance de la danse dans les soirées paysannes. Vers 1775, De Sales Laterrière écrit dans ses *Mémoires* : « Jamais je n'ai connu nation aimant plus à danser que les Canadiens; ils ont encore les contre-danses françaises et les menuets, qu'ils entremêlent de danses anglaises. Les nuits, durant l'hiver, qui dure huit mois, se passent en fricots, soupers, dîners et bals¹⁴. » Au XIX^e siècle, la tradition de la danse s'amplifie. Selon Trudel, « le XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle seront sur le plan de la danse et de la musique un âge d'or pour les Québécois¹⁵. » Il ajoute : « On a dansé partout, en toutes occasions et ce, malgré les traits acerbes de

⁷ Simonne Voyer (1959). « Danses et folklores ». *Le Congrès de la refrancisation*, Québec, 21-24 juin 1957, vol. 6 Québec : Éditions Ferland, p. 10.

⁸ Jean Trudel (1975). « La Danse traditionnelle au Québec ». *Forces* (n^o 32) : 34.

⁹ Voyer (1959 : 9).

¹⁰ Kallmann (1983). *Encyclopédie de la musique au Canada*, art. « Danse », p. 258.

¹¹ Idem.

¹² Idem.

¹³ Nicolas-Gaspard Boisseau (1907). *Mémoires de Nicolas-Gaspard Boisseau*. Lévis : [s.é.]. Voir entre autres « Le Mariage des habitants de la campagne autrefois » (p. 56-59) et « Le Cérémonial de mai dans les campagnes » (p. 85-86).

¹⁴ Pierre De Sales Laterrière (s. d.). *Mémoires de Pierre De Sales Laterrière et de ses traverses*, p. 62. Cité par Marius Barbeau (1920). *Veillées du bon vieux temps à la bibliothèque Saint-Sulpice*, p. 83-84.

¹⁵ Trudel (1975 : 35).

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N° 4, p. 33-45.

l'Église, qui voyait dans cette pratique une occasion de débauche pour le corps et de corruption pour l'âme¹⁶. » En effet, malgré l'attitude négative de l'Église face aux divertissements, les auteurs sont unanimes à souligner qu'à cette époque, les soirées dansantes chez les paysans et les établissements de bals vont en augmentant¹⁷.

Mais que danse-t-on au Québec à partir du XVII^e siècle ? Dans ses mémoires, De Sales Laterrière écrit : « Ils [Les Canadiens] ont encore des contre-danses françaises et des menuets qu'ils entremêlent de danses anglaises¹⁸. » À partir de la fin du XVIII^e siècle viennent s'ajouter plusieurs autres catégories de danses : les quadrilles, les reels, les cotillons, les danses carrées, les giges, les rondes et les jeux dansés¹⁹. Mais c'est le quadrille qui connaîtra le plus de popularité jusqu'au XX^e siècle. Pour reprendre l'expression de Jean Trudel : « À tout seigneur tout honneur, consacrons-nous d'abord au 'quadrille'. C'est le genre le plus répandu au Québec²⁰. » Au milieu du XIX^e siècle, le quadrille devient plus stéréotypé et comprend et comprend cinq parties : le pantalon, l'été, la poule, la pastourelle et la finale²¹. Plus tard ces figures de danses, qui changeront de noms d'une région à l'autre, seront, au fond, presque identiques²².

Le quadrille, ses origines et son évolution

Son origine

Selon Guilcher, « la contredanse, quant à son étymologie, aurait au moins deux origines. Une première viendrait de la francisation des mots *country dance* [danse de campagne], qui était dansée en Angleterre à la cour d'Elizabeth dès la fin du XVI^e siècle²³. » « Une deuxième viendrait du latin *contra saltare*, danser contre, danser en face les uns des autres²⁴. » Toutefois, « des témoignages concordants, précis, émanant de contemporains, renseignent sur les débuts de la contredanse en France à la fin du XVII^e siècle. Tous la déclarent de provenance anglaise²⁵. » À toute fin pratique, il semble qu'entre la contredanse et le quadrille, il n'y aurait qu'un changement d'appellation. Selon Desrat, quadrille est le « nom donné depuis un demi-siècle environ à notre contredanse que l'on peut appeler nationale. Jusqu'en 1820 et 1825, on trouve le mot

¹⁶ Idem.

¹⁷ Kallmann (1983). *Encyclopédie de la musique au Canada*, art. « Danse », p. 259.

¹⁸ Laterrière (s. d. : 84).

¹⁹ Trudel (1975 : 36).

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

²² Voyer (1959 : 10).

²³ Guilcher (1969 : 14-15).

²⁴ G. Desrat (1895). *Dictionnaire de la danse*. Paris : Librairies-imprimeries réunies, p. 98.

²⁵ Guilcher (1969 : 14-15).

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N° 4, p. 33-45.

contredanse appliqué à la qualification d'une réunion de cinq figures constituant une danse²⁶. » Enfin, dans la *Grande Encyclopédie* de 1886, on peut lire :

On exécuta alors les contredanses, groupées en quadrille, et les deux noms devinrent synonymes, quadrille finissant par signifier une sonate de cinq morceaux, ceux que l'on préférerait finirent par exclure tous les autres et les quadrilles furent tous exécutés sur des airs de contredanse²⁷.

Selon Fournier, ces cinq morceaux, suite à une adaptation de la contredanse, déterminent cinq figures bien précises : le pantalon, l'été, la poule, la pastourelle et le finale; « ce quadrille serait le descendant du pot-pourri de contredanses, ensemble de neuf contredanses qui se dansaient à la fin de l'Ancien Régime²⁸. »

L'Évolution du quadrille en France

C'est surtout à partir du début du XVIII^e siècle que le quadrille commence à prendre forme en France²⁹. Les danseurs de la cour et des salons de Paris en auraient répandu les figures entre 1830 et 1850³⁰. Selon Trudel, à ses débuts, le quadrille « désigne d'abord un nombre de danseurs préparés pour l'exécution spectaculaire d'une suite de contredanses. Habituellement, il est composé de huit personnes³¹. » Trudel ajoute : « Au début du XIX^e siècle, nombre de figures de contredanses tombent dans l'oubli et l'esprit des danseurs change. Aux trajets élaborés et compliqués du siècle précédent succède un échantillonnage limité des figures les plus populaires³². » Vraisemblablement, le quadrille français s'oriente vers une forme de danse beaucoup plus stéréotypée, même chez les paysans : « Petit à petit, durant la Révolution et l'Empire, les suites se sont réduites et la danse a pris, peu à peu, une forme stéréotypée, au niveau à la fois des enchaînements et des figures³³. »

En 1825, le quadrille français commence déjà à perdre des adeptes. Ce phénomène serait dû en grande partie à la simplification des figures, au nombre toujours grandissant de danseurs, et au nombre appréciable d'imprimés. À propos des pas, Cellarius écrit :

[...] la nature des pas, prétentieux pour la plupart, exigent par leur conformité avec les pas de théâtre un trop grand déploiement d'agilité extérieure pour convenir aux personnes du monde... et surtout, l'exiguïté des salons actuels... il

²⁶ Desrat (1895 : 304).

²⁷ Hartwig Berthelot, Derembourg et al. (1806). *La Grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*. Paris : [s. é.], t. 27, p. 873.

²⁸ Fournier (1982 : 53).

²⁹ Trudel (1975 : 36).

³⁰ Fournier (1982 : 55).

³¹ Trudel (1975 : 36).

³² Trudel (1975 : 37).

³³ Guilcher (1969 : 147-167). Tout le chapitre intitulé « Naissance du quadrille ».

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 4, p. 33-45.

a fallu de toute nécessité renoncer aux pas, aux enchaînements, aux attitudes, à tout ce qui faisait le mérite de la véritable danse³⁴.

En conséquence, d'après Guilcher :

Jusque vers 1840, les auteurs des traités et manuels proposent des enchaînements stéréotypés de pas, comme leurs prédécesseurs proposaient des enchaînements stéréotypés de figures élémentaires... chassés, jetés, assemblés... la danse ainsi codifiée perdit jusqu'à sa raison d'être³⁵.

Mais c'est surtout à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle que l'on assiste de plus en plus à l'impopularité du quadrille en France. À ce sujet, Cellarius écrit : « [...] on ne peut guère se dissimuler que son règne, en tant que danse, semble à peu près fini [...] »³⁶. Fournier dit encore : « [...] les danses traditionnelles sont pratiquement disparues sauf, si nous pouvons nous exprimer ainsi, dans la tradition des troupes de danses folkloriques depuis une vingtaine d'années »³⁷.

Deux questions se posent. D'abord, les airs ou les mélodies qui servent à accompagner le quadrille français sont-ils stéréotypés comme ce fut le cas pour les figures, et deuxièmement, quel moyen de diffusion emploie-t-on ? Il nous est possible d'apporter une seule réponse à ces questions puisque celles-ci sont étroitement liées. Il semble, du moins en ce qui concerne la danse bourgeoise, que la musique utilisée s'identifie à des compositions écrites par des musiciens compositeurs de l'époque. À titre indicatif, citons deux exemples. Vers les années 1800, Gustave Dugazon compose une pièce musicale pour piano et violon — ou flûte —, intitulée *Quadrille favori de la Dame blanche*³⁸. Cette suite, qui se veut dansée, comprend cinq parties : le pantalon, l'été, la poule, la pastourelle et le finale. Chacune des parties comprend 40 mesures, soit une introduction de huit mesures et 32 mesures au cours desquelles les danseurs exécutent quatre petites figures, que le compositeur prend d'ailleurs le soin de préciser. À titre indicatif, le pantalon comprend les petites figures suivantes : la chaîne anglaise, le balancier, la chaîne des dames et la queue de cheval. Il est à noter que cette composition est une adaptation musicale à partir de mélodies extraites de *La Dame blanche* de Boieldieu. Le deuxième exemple nous vient de Desrat (1855), où il est question de la pastourelle. « La pastourelle fut dansée pour la première fois en 1812. La musique et la danse sont de Collinet, artiste fort goûté. Cette contredanse fut arrangée par l'auteur sur une romance qu'il avait publiée en 1810 et intitulée *Gentille Pastourelle*³⁹. »

³⁴ Cellarius (1847). « Le Quadrille français ». *La Danse des salons*. Paris : J. Helzel, p. 24.

³⁵ Guilcher (1969 : 175).

³⁶ Cellarius (1847 : 26).

³⁷ Fournier (1982).

³⁸ Gustave Dugazon (v. 1800). *Quadrille favori de la Dame blanche : quadrille de contredanse*. Paris : [s. é.].

³⁹ G. Desrat (1855). « Moulinet avec valse ». *Le Cotillon*. Paris : Imprimerie Walder.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 4, p. 33-45.

De par son évolution, nous constatons donc que le quadrille français fut surtout dansé par la bourgeoisie, respectant des figures bien stéréotypées et se servant d'un accompagnement musical à diffusion essentiellement écrite.

L'Évolution du quadrille au Québec

Malgré le peu de documents à notre disposition qui traitent de l'évolution du quadrille au Québec, « il semble que la tradition dansée n'a pas évolué de la même façon au Québec qu'en France⁴⁰. »

Disons d'abord que le quadrille québécois représente, du moins sur le plan des figures, l'héritage européen de la contredanse : « [la contredanse] est très certainement passé avec l'arrivée grandissante des seigneurs français venus s'installer en Nouvelle-France jusqu'en 1759 »⁴¹. Cependant, malgré une diffusion essentiellement orale, le quadrille s'est graduellement infiltré parmi toute la population québécoise pour devenir une danse surtout paysanne. Selon Fournier, ce sont là deux importantes raisons pour lesquelles « les danses traditionnelles sont encore relativement vivantes même si dans certaines régions, la tradition s'en est estompée »⁴². Contrairement à la France, où les imprimeries et les professeurs de danse ont eu une influence directe, même réductrice sur la structure des danses populaires, ici au Québec, on note un élargissement de la tradition dansée⁴³. Deuxièmement, selon Fournier toujours :

Ce sont les danseurs traditionnels eux-mêmes dans leur famille, leur village et leur région, qui transformèrent les quadrilles au fil des décennies, leur conférant un aspect original et une vitalité dont la multiplicité actuelle des pratiques régionales est un indicateur indéniable⁴⁴.

L'auteur tire ces conclusions après avoir établi des comparaisons entre un quadrille de la noblesse, imprimé à Londres en 1822 et retracé dans le comté de Portneuf⁴⁵, et deux autres quadrilles québécois qui sont actuellement dansés au Québec, soit le *Quadrille de la Baie des Rochers* et le *Quadrille de l'Île d'Orléans*. Fournier conclut en disant : « nous ne constatons pas de diminution du nombre de figures, si ce n'est le 'tour des mains'⁴⁶. » Il est aussi intéressant de noter que les figures de ce quadrille de la noblesse sont les suivantes : le pantalon, l'été, la poule, [la quatrième est sans titre] et le finale. Plus tard, les noms de ces figures changeront sans toutefois modifier considérablement les figures dansées elles-mêmes.

⁴⁰ Fournier (1982 : 57).

⁴¹ Fournier (1982 : 58).

⁴² Fournier (1982 : 58).

⁴³ Fournier (1982 : 69).

⁴⁴ Fournier (1982 : 69).

⁴⁵ T.-W. Lloyd (1822). *Second Set of the Nobilities Quadrilles*. Londres : [s. é.], p. 7.

⁴⁶ Fournier (1982 : 61).

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 4, p. 33-45.

La musique représente elle aussi un héritage européen. Elle est surtout caractérisée par l'influence des danses campagnardes irlandaises (gigues, reels, etc.), écossaises et françaises⁴⁷. Cependant, son répertoire s'est nettement transformé au fil des années pour lui donner un caractère unique et québécois.

Selon Trudel :

Cette musique, éminemment québécoise, n'est plus celle de la rigueur irlandaise, de l'aristocratie sévère d'Écosse ou de la gravité française d'où elle est issue. Elle est devenue une musique du cœur et de l'esprit, une musique du pays, une musique du plaisir, essentiellement [...] une musique active, corporelle qui n'est pas faite pour la passivité de l'Écoute ou d'une salle de concert. Qu'on ne cherche donc pas dans cette musique traditionnelle les formes et les structures classiques du solfège, de l'harmonie et de la composition⁴⁸.

Cette opinion se justifie en premier lieu par le fait que le quadrille québécois doit sa survivance en grande partie à la pratique qu'en ont faite les milieux ruraux, la population paysanne québécoise. À défaut de personnes possédant une formation musicale réelle ou avancée, les paysans eux-mêmes s'occupent de fournir l'accompagnement musical aux danseurs. Selon Kallmann, on fait appel surtout à des violoneux itinérants, à des amateurs cultivés et aux ménétriers du village. « S'il n'y a pas de violoneux, les garçons sifflent ou les filles chantent de la musique de danse au travers de peignes recouverts de papier⁴⁹. » Il y a aussi d'autres modes d'accompagnement, ceux-ci servant surtout à établir un rythme de base : mentionnons les battements de pieds ou « accords », l'emploi d'instruments comme la bombarde, l'accordéon, l'harmonica et plus récemment, la guitare⁵⁰.

Si l'important sur le plan rythmique, c'est de garder l'« accord », sans le changer, il en est tout autrement sur le plan mélodique. En tant que musicien, le violoneux, par exemple, se doit de suivre les figures dansées. Or, selon les danseurs, les figures ne durent pas toujours le même nombre de mesures. Autrement dit, huit mesures peuvent facilement devenir dix mesures. L'important, répétons-le, c'est de garder l'« accord ». Ceci permet donc à l'instrumentiste de changer les mélodies à sa fantaisie. À ce sujet, Trudel écrit :

Peu importe au joueur de violon si sa phrase musicale a 14, 16, 17 ou 22 temps. S'il juxtapose deux reels que d'aucuns, en certaines régions, interprétaient séparément et d'autres, en d'autres lieux, ne connaîtraient même pas peu importe s'il joue à son humeur la gigue que l'écriture musicale, le disque ou la radio avaient fixée. Ce qui compte, c'est le rythme, le « soulevant » sur lequel le

⁴⁷ Kallmann (1983). *Encyclopédie de la musique au Canada*, art. « Danse », p. 259.

⁴⁸ Trudel (1975 : 10).

⁴⁹ Kallmann (1983). *Encyclopédie de la musique au Canada*, art. « Danse », p. 259.

⁵⁰ Voyer (1959 : 12).

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 4, p. 33-45.

cœur et le pied du danseur battront. Une « chaîne des dames » ne s'exécute pas nécessairement en 8 ou 16 temps. Elle se termine quand les danseurs se sont rencontrés, quand ils ont pris le temps de communiquer l'un à l'autre⁵¹.

C'est un style de musique qui, à cause de sa flexibilité mélodique, permet beaucoup d'initiatives personnelles de la part de l'instrumentiste, selon ses capacités de créativité et de spontanéité musicales.

Cependant, à partir des années 1830, un autre style musical approprié à la musique de danse se fait jour au Québec. Kallmann rapporte en effet que « les compositions canadiennes destinées à la danse firent leur apparition à compter des années 1830. Elles constituèrent bientôt un élément important chez les éditeurs de musique, après les chansons et un peu avant les marches⁵². » De plus, l'*Encyclopédie de la musique au Canada* rapporte que les compositeurs qui se montrent intéressés par ce style musical sont parmi les plus grands de l'époque comme Antoine Dessane, A.J. Boucher, Calixa Lavallée, etc.

Reste à savoir si ces compositions musicales ont été interprétées, entendues et dansées par le grand public. Il semble que « vers la fin du XIX^e siècle, une distinction apparut entre les danses folkloriques des régions rurales et éloignées et la danse des bals de la bourgeoisie urbaine⁵³. » C'est à l'occasion de ces bals que certains compositeurs auraient interprété leurs œuvres destinées à la danse⁵⁴.

Les Quadrilles de Dessane, Gagnon et Labelle

Le *Quadrille canadien* d'Antoine Dessane (1855)⁵⁵, le *Carnaval de Québec* d'Ernest Gagnon (1862)⁵⁶ et le *Quadrille national canadien* de Jean-Baptiste Labelle (1876 ?)⁵⁷ figurent parmi les premiers quadrilles écrits par des compositeurs québécois. Il n'en reste pas moins que leur appartenance à la catégorie des pièces de danse et les emprunts au folklore qui y sont décelables font de ces quadrilles des manifestations musicales caractéristiques du Canada français à la date de leur publication.

D'abord, le fait que les trois compositeurs considèrent la musique de danse assez importante pour y consacrer une œuvre démontre de leur part une bonne compréhension de l'opinion qu'avait toute la population québécoise envers la pratique de la danse à cette époque. De plus, il ne s'agit pas de n'importe quelle

⁵¹ Trudel (1975 : 10).

⁵² Kallmann (1983). *Encyclopédie de la musique au Canada*, art. « Danse », p. 259.

⁵³ Idem.

⁵⁴ Nazaire Levasseur (1920). « Musique et musiciens à Québec ». *La Musique*, vol. 11 : 7-11.

⁵⁵ Voir note 3.

⁵⁶ Voir note 4.

⁵⁷ Voir note 5.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 4, p. 33-45.

danse. Ces trois compositeurs écrivent pour la catégorie de danse qui jouit de la plus forte popularité, soit le quadrille.

Et que dire des titres ? Ne témoignent-ils pas d'une volonté commune ? Il semble que si Dessane, Gagnon et Labelle n'avaient pas éprouvé un sens de fierté et d'attachement pour leur pays, ils n'auraient jamais intitulé leur œuvre le *Quadrille canadien*, le *Carnaval de Québec* ou le *Quadrille national canadien*. Peut-être sont-ce là aussi les premiers signes d'une musique qui se veut « nationale » ?

En deuxième partie de ce texte, il a été signalé qu'au milieu du XIX^e siècle, le quadrille comprend déjà cinq figures. Habituellement, les chiffres de mesure respectifs pour chacune de ces figures sont les suivants : 2/4; 2/4; 6/8; 2/4; 2/4⁵⁸. Or, les trois quadrilles québécois se présentent eux aussi sous forme de suites, chacune d'elles comprenant cinq pièces. Par exemple, dans le cas du *Quadrille canadien* de Dessane, l'auteur spécifie les cinq figures telles qu'elles se dansaient à l'époque, soit le pantalon, l'été, la poule, la pastourelle et le galop. Dans les deux autres cas, les pièces sont numérotées de un à cinq, ce qui nous laisse croire qu'elles désignent les mêmes figures. Cependant, il y a changement dans l'ordre des chiffres indicateurs des danses chez Dessane (2/4; 2/4; 6/8; 2/4; 6/8), Gagnon (6/8; 6/8; 6/8; 2/4; 2/4) et Labelle (2/4; 2/4; 6/8; 6/8; 2/4). Ces différences semblent principalement dues au choix des mélodies folkloriques utilisées par les compositeurs. On peut donc conclure que les trois quadrilles en question appartiennent à la catégorie des pièces de danse de l'époque puisque ce n'est que plus tard que les figures changeront de noms sans toutefois modifier les figures élémentaires dansées.

Ces trois quadrilles présentent d'autres caractéristiques semblables. Ils sont tous trois des compositions musicales mettant en évidence certaines chansons folkloriques typiques du Canada français à l'époque.

Par exemple, dans le *Quadrille canadien* de Dessane, on retrouve les chansons folkloriques suivantes : « À la claire fontaine », « Dans les prisons de Nantes », « C'est la belle Françoise »; « Vive la Canadienne »; et « En roulant ma boule ». Le *Carnaval de Québec* d'Ernest Gagnon comprend : « Beau marinier »; « Yankee Doodle »; « C'est la belle Françoise »; « V'là l'bon vent »; et « Dans nos chantiers nous hivernerons ». Le *Quadrille national canadien* de Jean-Baptiste Labelle nous présente : « Vive la Canadienne », « À la claire fontaine »; « Par derrière chez ma tante »; « Enroulant ma boule »; et « À Saint-Malo, beau port de mer ».

Regardons de plus près quelques-unes de ces chansons. Malgré qu'elles aient été choisies par trois compositeurs différents, quatre de ces mélodies reviennent

⁵⁸ Desrat (1895 : 17).

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N° 4, p. 33-45.

deux fois. Dans son recueil de chansons populaires⁵⁹, Ernest Gagnon écrit ceci à propos de ces chansons folkloriques :

À la claire fontaine : Depuis le petit enfant de sept ans jusqu'au vieillard aux cheveux blancs, tout le monde, en Canada, sait et chante *La Claire fontaine*. On n'est pas Canadien sans cela (Gagnon 1900 : 1);

C'est la Belle Française : J'ai souvent entendu chanter cette chanson dans le district de Trois-Rivières... Cette autre manière de chanter La Belle Française nous vient sans doute des gens d'en bas. Il ne fut jamais à l'idée des habitants des rives du lac Saint-Pierre, par exemple, d'introduire le mot « loup-marin » dans ces couplets (Gagnon 1900 : 8, 10);

Vive la Canadienne : La mélodie de cette chanson ainsi que celle de *La Claire fontaine*, nous tiennent lieu d'air national... Il est inutile de dire que les paroles de *Vive la Canadienne*... sont de composition comparativement récente, et qu'elles ne nous viennent pas de France (Gagnon 1900 : 4);

En roulant ma boule : Cette chanson du Canard blanc se chante aussi en France... avec ce refrain que nous adaptions, nous, à une autre chanson : « Je suis brune, gaillarde brune, je suis brune, gaillardement » (Gagnon 1900 : 12).

Trois autres chansons attirent particulièrement notre attention, surtout à cause de leur authenticité canadienne. Le même Ernest Gagnon dit à leur sujet :

V'là l'bon vent : L'honorable Sir Georges-Étienne Cartier, de qui je tiens cette chanson si originale et si jolie, m'a dit l'avoir entendue chanter par des hommes de cages de l'Ottawa. L'air est très probablement de composition canadienne, ainsi que les paroles du refrain (Gagnon 1900 : 21);

À Saint-Malo, beau port de mer : L'air sur lequel nous chantons la chanson que voici, n'est pas connu aujourd'hui en France, que je sache (Gagnon 1900 : 24);

Dans les prisons de Nantes : Cette chanson paraît être complètement ignorée en France (Gagnon 1900 : 26).

Pour revenir aux quadrilles de nos trois auteurs canadiens, il est maintenant très évident que toutes ces pièces sont des adaptations musicales, arrangées à partir de mélodies folkloriques. De plus, elles ressemblent beaucoup, de par leur structure, au style du quadrille français de Dugazon. Généralement, en effet, les

⁵⁹ Ernest Gagnon (1900). *Chansons populaires du Canada*, 4^e édition. Québec : Imprimerie Darveau.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 4, p. 33-45.

huit premières mesures servent d'introduction et présentent quelques difficultés techniques. Puis, quand le thème folklorique apparaît à partir de la neuvième mesure, l'accompagnement devient soudainement beaucoup plus sobre. Enfin, une codetta vient parfois conclure le tout.

Il est aussi évident que le style musical de ces quadrilles ressemble très peu aux mélodies improvisées du violoneux. Plusieurs raisons peuvent expliquer cet écart entre les deux styles. Premièrement, Dessane, Gagnon et Labelle sont tous trois des musiciens ayant reçu une formation musicale dite avancée. De plus, ils ont tous trois étudié la musique avec des maîtres français de l'époque. Il n'est donc pas étonnant que leur style d'écriture s'apparente à celui du quadrille français. En effet, ces compositions musicales ressemblent plutôt à une « musique de salon », c'est-à-dire une musique sans prétention, écrite pour l'élite ou l'aristocratie dansante de la société québécoise. En effet, à part quelques modulations au ton parallèle — c'est-à-dire, Dessane : deuxième, troisième et cinquième pièces —, et quelques variations — c'est-à-dire, Labelle : deuxième pièce, mesures 13 et 16 —, il ne nous est pas possible de considérer ce style d'écriture au même niveau que celui de la musique savante. Toutefois, il fait contraste avec les airs de gigue, de reels et parfois de folklore du violoneux, sans toutefois vouloir minimiser le rôle et l'importance de ce dernier. Aussi marginales que ces trois compositions puissent paraître, elles ont quand même aidé à faire évoluer l'idée d'une musique canadienne ayant des traits bien distincts à elle seule, soit l'association de rythmes de danses et l'emprunt de mélodies folkloriques canadiennes-françaises. Elles marquent le début d'un mouvement musical qui vise de plus en plus à vouloir donner à la musique un caractère national. À ce titre, elles nous apparaissent bien comme des manifestations musicales caractéristiques du Canada français pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle.