

La musique traditionnelle pour violon: Jean Carignan. Par Carmelle Bégin (Ottawa, Musée National de l'homme, Collection Mercure, Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle, dossier no 40, 1981, 146 p., biographie, transcriptions musicales, discographie.)

Jean-Pierre Joyal

Volume 3, numéro 2, 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1081072ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1081072ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (imprimé)

1708-0401 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Joyal, J.-P. (1981). Compte rendu de [*La musique traditionnelle pour violon: Jean Carignan.* Par Carmelle Bégin (Ottawa, Musée National de l'homme, Collection Mercure, Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle, dossier no 40, 1981, 146 p., biographie, transcriptions musicales, discographie.)]. *Ethnologies*, 3(2), 158–161. <https://doi.org/10.7202/1081072ar>

montage photographique manquant de soin.

En conclusion, Georges Arsenault par cet ouvrage s'est taillé une place enviable dans cette nouvelle génération de folkloristes se situant dans la lignée directe des Marius Barbeau et Edward D. Ives (folkloriste de l'Université de Maine [Orono] qui a beaucoup travaillé sur les *Song makers* des Maritimes). C'est un ouvrage qui marque un moment dans l'édition de la chanson traditionnelle au Canada français, le meilleur sur le folklore acadien depuis *Chéticamp, histoire et tradition* du R.P. Anselme Chiasson, mais qui aurait eu avantage à demeurer chez le premier éditeur à qui il fut présenté.

Donald Deschênes
Université Laval
Québec

**La musique traditionnelle pour violon:
Jean Carignan**

Par Carmelle Bégin
(Ottawa, Musée National de l'homme,
Collection Mercure, Centre canadien
d'études sur la culture traditionnelle,
dossier no 40, 1981, 146 p., biographie,
transcriptions musicales, discographie.)

Voilà assurément le premier ouvrage sérieux à être publié sur la musique traditionnelle instrumentale du Canada français. Cette musique, dont pourtant plus d'un chante les louanges, a toujours été considérée comme le parent pauvre des études folkloriques. Depuis le bref article de Marius Barbeau et E.Z. Massicotte paru dans "Veillées du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice à Montréal, 18 mars et 24 avril 1919," rien de substantiel n'a vu le jour dans ce domaine. Il va sans dire que l'ouvrage de Carmelle Bégin était attendu depuis longtemps.

Ce recueil se veut le portrait fidèle de Jean Carignan: le violoneux, l'homme et sa musique. Il s'agit en fait d'un condensé de la thèse de doctorat de Mme Bégin déposée à l'Université de Montréal en 1979. Dans un premier temps, une biographie de Jean Carignan nous présente l'homme et nous décrit son évolution musicale tout au long de sa vie et de sa carrière artistique; à cela fait suite la transcription musicale de cent mélodies du répertoire de M. Carignan (choisies sur un total de deux cent-soixante-dix-huit mélodies comprises dans la thèse de doctorat) enregistrées en 1976 par Mme Bégin, alors qu'une discographie complète le tout.

La réputation de Jean Carignan n'est plus à faire, celui-ci ayant joué sur les plus grandes scènes du monde. Une virtuosité comme la sienne ne saurait laisser indifférent, voilà pourquoi Calvin Sieb, ancien premier violon de l'Orchestre Symphonique de Montréal disait de lui "qu'il est l'un des plus grands au monde parmi les interprètes de musique traditionnelle pour violon" (p. 10). Malgré la relativité d'une telle déclaration, car comment comparer des musiques de cultures différentes, il demeure que M. Carignan est un remarquable technicien du violon. Cette technique, il la puisa tant chez les maîtres de la musique celte que furent Coleman, Morrison et Skinner, que chez les plus grands violonistes classiques. Le jeune Carignan ne manquant jamais un concert de violon classique, ce sera grâce à une étude minutieuse du jeu d'artistes tels que Heifetz, Kreisler, Szigeti et Elman qu'il parviendra à s'improviser une technique d'inspiration classique plus que satisfaisante. Carignan est donc un virtuose autodidacte et cette virtuosité il la consacre à la musique traditionnelle qu'il puise tant en Irlande, en Ecosse que dans de son coin de pays. Evidemment qu'un talent comme le sien cherchera les défis et ceux-ci il les trouvera dans la subtile musique irlandaise de la région de Sligo. Malheureusement, l'on ne peut se le

cacher, Jean Carignan nous paraît souvent plus virtuose que puriste, recherchant l'effet au détriment de la tradition. Aussi délaissa-t-il graduellement la musique du Canada français parce que trop facile à ses yeux. C'est là, je crois, le grand drame car s'il avait défendu la musique québécoise avec autant d'énergie et de conviction qu'il le fit pour les musiques d'Écosse et d'Irlande, notre musique ne serait peut-être pas dans le piètre état que nous connaissons. Un homme de son talent, possédant à la fois une sensibilité musicale et une maîtrise instrumentale exceptionnelle aurait pu révolutionner la musique québécoise. Au lieu de cela, combien de fois n'a-t-il pas condamné publiquement cette musique comme n'étant qu'un appauvrissement de la musique irlandaise.

L'homme est cependant contradictoire car malgré ces levées de boucliers contre le patrimoine local, Jean Carignan demeure un érudit de ce folklore indigène, même s'il regarde maintenant celui-ci d'un air hautain. De là à conclure, comme le fait Carmelle Bégin à la page 12 de son ouvrage, que: "La musique canadienne-française n'a donc aucun secret pour lui", il y a nuance. Je tendrais plutôt à croire qu'une certaine musique canadienne-française n'a plus de secret pour lui: celle de son maître Joseph Allard et de la région métropolitaine fortement influencée par la musique des Îles Britanniques. Qu'en est-il des musiques des régions de Québec, du Lac-Saint-Jean, de la Gaspésie, pour ne nommer que celles-là, car il serait illusoire de penser qu'il n'y a qu'un style généralisé sur l'ensemble du territoire québécois. La musique québécoise sait prendre plus d'un visage et là comme ailleurs M. Carignan s'est attardé à ce qui se rapprochait le plus de la musique celtique. Il importe donc de garder présent à l'esprit que, bien que Jean Carignan soit le détenteur d'un immense bagage de mélodies du terroir, il existe d'autres répertoires tout aussi valables que le sien, bien que moins

popularisés par les médias. Quiconque aura eu le bonheur d'entendre des musiciens tels que Philippe Bruneau, Jos. Bouchard, Marcel Messervier, Yves et Jules Verret, comprendra mon propos. Ceci n'enlève rien au prestige de Jean Carignan mais replace l'artiste dans son contexte. Il n'en demeure pas moins qu'il aura joué un rôle prépondérant dans l'histoire de cette musique et cela nul ne pourra le nier.

Carmelle Bégin tient ici figure de pionnière. La qualité et l'ampleur de son travail mérite d'être souligné bien que certains aspects de sa méthodologie aient avantages à être révisés dans la perspective de recherches futures.

Les genres musicaux usités de la musique de danse au Canada français, pour ne pas dire en Amérique du Nord, nous ont été transmis des Îles Britanniques. Aussi devrions-nous prendre en considération qu'une tradition concernant la notation d'airs instrumentaux s'est développée tant en Angleterre, en Irlande qu'en Écosse où il se publie des collections d'airs à danser depuis plus de deux siècles. Malgré tout, aucune entente quant à la métrique à utiliser pour ces transcriptions ne fut établie entre les éditeurs et l'on se retrouve donc aujourd'hui face à un éventail de procédés.

Avant d'entrer dans des domaines purement techniques, précisons que la plupart de ces collections ne donnent qu'un squelette de la mélodie sans y inclure d'ornements. Carmelle Bégin, par contre, nous offre ici, et l'on doit l'en remercier, la notation complète et détaillée des airs tels que joués par Jean Carignan, incluant non seulement l'ornementation mais également toute variation apportée à celle-ci au cours des répétitions successives des phrases mélodiques. Elle pousse également la perfection jusqu'à inclure les coups d'archet de l'interprète. Une telle approche m'apparaît cependant hasardeuse car, à moins de travailler à partir d'enregistrements vidéoscopiques du musicien, comment définir avec

précision des coups d'archet aussi sophistiqués que ceux utilisés par M. Carignan? Il ne suffira que d'une seule erreur (confondre un coup tiré avec un coup poussé par exemple) pour que la séquence s'en trouve bouleversée. De plus, ces coups d'archet ne représentent que l'interprétation d'un moment, variant au gré de la fantaisie de l'interprète (et d'autant plus si celui-ci se nomme Jean Carignan). L'entreprise de Mme Bégin n'en demeure pas moins louable mais il convient de faire preuve de prudence face au résultat obtenu.

Les cent mélodies compilées ici ont été classées en quatre sections selon les genres auxquels elles appartiennent (1. reels; 2. hornpipes-clogs; 3. gigue-slip jigs et 4. divers - regroupant valsés, marches, parties de quadrille et la grondeuse/grande gigue simple). Le problème de notation musicale auquel nous faisons allusion ci-haut resurgit ici. Bien que le caractère intrinsèque du reel suggère une notation en mesure à $\frac{2}{4}$, une notation en mesure Alla breve ($\frac{2}{2}$, \mathcal{C}) fut popularisée dès le XVIII^{ème} siècle, celle-ci étant de surcroît fréquemment confondue avec une mesure à $\frac{4}{4}$ (C). La mesure Alla breve éliminant la présence de doubles-croches, les musiciens dilettantes n'en déchiffraient leurs partitions préférées qu'avec plus de facilité. Mais, aucun consensus n'ayant été établi, et cela même de nos jours, il ne sera pas rare de voir cohabiter les trois procédés ($\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{4}$) à l'intérieur d'un même recueil. Devant pareille situation, serait-il trop demander aux éditeurs de s'en tenir à une méthode et de s'y contenir. Mme Bégin, après avoir noté les reels dans une mesure à $\frac{4}{4}$ tout au long de sa thèse de doctorat, opte maintenant pour la mesure à $\frac{2}{2}$ (\mathcal{C}), plus près de la réalité. Tous les reels de son ouvrage sont donc marqués \mathcal{C} , à l'exception de trois items, dont deux (no 19 et no 48) sont en mesure à $\frac{2}{4}$, et l'autre (no 46) en mesure à $\frac{4}{4}$ (ce dernier étant à mon avis plus près de la galope que du reel). Il en est de même des hornpipes qui sont présentés en mesure \mathcal{C} sauf pour

le cas des numéros 76, 77, 78 et 79 transcrit en mesure à $\frac{4}{4}$. L'on aurait apprécié, de la part de l'auteur, de faire preuve d'un peu plus de constance dans ses choix. De même, pourquoi des pièces étiquetées "straight jigs" se retrouvent-elles à la fois dans la section "hornpipes-clogs" (no 75) et dans la section "divers" (no 94).

Carmelle Bégin nous offre ici une sélection de cent pièces tirées des deux cent-soixante-dix-huit contenues dans sa thèse de doctorat. Elle nous signale dans son introduction que: "ces pièces ont été choisies parce que Jean Carignan semble leur accorder une importance particulière par ce qu'elles évoquent de souvenirs ou d'expériences passées, ou par leur intérêt mélodique et rythmique et, dans certains cas, pour la difficulté technique que représente leur exécution". Dommage que le répertoire de Joseph Allard ne soit pas mieux représenté dans ce volume, M. Carignan étant aujourd'hui le plus fidèle représentant de cette école, mais l'on ne peut ici en blâmer Mme Bégin car une large partie du répertoire d'Allard est absent de son corpus de 278 pièces.

Le texte ne donne aucune information concernant l'origine des mélodies. Il eût été des plus utiles d'avoir, accompagnant chacune des pièces: une identification précise concernant tant l'origine que les liens de filiation; une bibliographie des sources imprimées s'y rapportant; ainsi que d'une discographie reliant la version présentée à d'autres versions en disques. Un excellent exemple de cette démarche rigoureuse serait le combiné disque/livret (33pp) "New England Traditional Fiddling — an anthology of recordings 1926-1975" publié par The John Edwards Memorial Foundation de l'Université de Californie à Los Angeles (JEMF-105), où chaque plage du disque est accompagnée d'une transcription musicale ainsi que d'une documentation exhaustive préparée par Paul F. Wells. Evidemment il s'agit là d'un travail de bénédictin mais celui-ci s'avère nécessaire si l'on désire étudier à fond notre patrimoine musical.

Malgré ces quelques lacunes, le travail de Carmelle Bégin n'aura pas été vain, car au fil des pages les connaisseurs remarqueront une évolution dans le jeu de Jean Carignan (en comparaison avec des versions endisquées par le passé) se caractérisant entre autres par une présence accrue de chromatisme, une ornementation plus sophistiquée (à la Sligo) ainsi que par de légères transformations de la ligne mélodique. Nous ne pouvons qu'espérer que cette publication entraîne dans son sillage la parution d'ouvrages subséquents dans ce domaine où tout reste à faire et à dire.

Jean-Pierre Joyal
Université de Montréal
Montréal, Qué.

Adirondack Voices: Woodsmen and Woods Lore

Par Robert D. Bethke
(Urbana: University of Illinois Press,
1981. Pp. 148. \$12.50)

This book is based on Robert Bethke's field collecting in northern New York State between 1970 and 1977. It is noteworthy because it is not only the first book-length study of New York folklore and oral traditions dealing exclusively with lumbermen, but also because it combines a number of different elements. Where most other books about lumbering deal either with songs or with the life of the lumbering men, Mr. Bethke deals with both songs and folklife, and also with storytelling and reminiscences. Further, he shares the approach that Edward Ives pioneered with his books on the singer-songmakers of the Maritimes: he writes in some detail about a colorful innkeeper-

storyteller and two brothers who were noted singers and songwriters, relating their songs to their lives and to the lumbering background. His book also has something in common with my own *Traditional Singers and Songs from Ontario* in that it concentrates on particular singers and lists their entire repertoires. He has issued a record, *Ted Ashlaw: Adirondack Singer* (Philo 1022), which enables us to hear one of his major informants, and his notes cover other versions of the songs in print or on records.

The songs reported confirm Norman Cazden's conclusions in "Regional and Occupational Orientations of American Traditional Song" (*JAF*, 72 [1959, 310-44]: that the lumbercamp setting played a key role in maintaining and transmitting traditional song, thus accounting for the notable similarity of repertoires in the Maritimes, Michigan, and the Catskill region of New York. My subsequent book, *Lumbering Songs from the Northern Woods*, offered additional evidence. There is a striking parallel between the songs in the Adirondacks and Ontario, not only in the specific lumbering songs like "Driving Saw Logs on the Plover" and "The Wild Mustard River," but also in the particular Child and broadside ballads that circulated in both areas: for example, Ted Ashlaw sang "The Braes of Yarrow" and "Willie Was as Fine a Singer," both of which are very rare in North America but are known in Ontario. Particularly interesting is a song titled "A Hobo's Life" that Ted Ashlaw credited to Charlie Cunningham, but which, as Bethke notes, is "a personalized recomposition of an eighteenth-century traditional English drinking song collected in Ontario under the title 'The Faggot Cutter'" (p. 132), and which, I might add, has also turned up in New Brunswick as "Bachelor's Song," but is apparently unknown elsewhere in North America.

Despite the remarkable similarity of the Ontario and Adirondack singing traditions, there seems to be one striking