

Bulletin d'histoire politique

La culture musicale militaire au Canada au temps de la Guerre de 1812

Ilene McKenna



Volume 25, Number 2, Winter 2017

La Guerre de 1812 entre histoire, mémoire et perspectives

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1038794ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1038794ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association québécoise d'histoire politique
VLB éditeur

ISSN

1201-0421 (print)

1929-7653 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

McKenna, I. (2017). La culture musicale militaire au Canada au temps de la Guerre de 1812. *Bulletin d'histoire politique*, 25(2), 85–100.
<https://doi.org/10.7202/1038794ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique et VLB Éditeur, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

La culture musicale militaire au Canada au temps de la Guerre de 1812*

ILENE MCKENNA

Archiviste

Services de référence, Bibliothèque et Archives Canada

Depuis l'antiquité, la musique accompagne l'homme en guerre et constitue un élément essentiel de la performance militaire. La musique joue en marche, dans les camps, dans les salons et même au combat. C'est une musique réglée, qui accompagne le mouvement des armées, mais peut-être encore plus une musique vocale chantée par les soldats, souvent la manifestation d'une expérience partagée.

Dans le contexte canadien, les études sur la musique militaire sont peu nombreuses et se concentrent sur la musique instrumentale plutôt que sur la musique vocale. Dans son chapitre sur la vie de musiciens professionnels, tiré de *La vie musicale en Nouvelle-France*, Élisabeth Gallat-Morin offre une introduction très détaillée à la musique céleustique de l'armée française de l'ancien régime afin de mettre en contexte social la vie des musiciens militaires en Nouvelle-France¹. Quant à lui, Jean-François Plante analyse le rituel et la symbolique de la musique militaire (tambours et fifres), pour démontrer comment elle jouait un rôle essentiel dans le fonctionnement de la société coloniale durant le Régime français². Et si Dominique Bourassa scrute les journaux et autres publications de l'époque, c'est pour suivre les activités et les influences des formations instrumentales militaires sur les formations musicales civiles et la musique jouée au Québec de 1759 à 1836³. Aucune de ces études ne parle de la musique vocale des soldats ou de la musique instrumentale en temps de guerre.

Si l'on a publié beaucoup sur la Guerre de 1812, les articles et les monographies se focalisent sur les faits d'armes et leurs mémoires: les victoires ou défaites des batailles de l'infanterie ou de combats navals.

* Cet article scientifique a été évalué par deux experts anonymes externes, que le Comité de rédaction tient à remercier.

Cependant, peu de ces textes abordent de façon spécifique l'importance de la musique durant cette guerre. Les seules exceptions sont le chapitre de Jeanne d'Arc Lortie, « Victoire sur les Bostonnais, 1812-1818 », où elle transcrit plusieurs chansons de loyauté populaire des Canadiens français, ainsi qu'un livret de musique pour le fifre compilé par Mark McDayter⁴. Cet essai tente d'une manière nécessairement brève de combler cette lacune en offrant une analyse des types de musiques liées à l'armée durant la Guerre de 1812. Une introduction aux formations musicales de l'armée donne le contexte pour la discussion qui suit sur les chansons satiriques et les chansons sur timbre – la musique plutôt spontanée chantée par les hommes.

La musique militaire et ses musiciens en Amérique du Nord britannique, 1812-1815

Il est important de comprendre en quoi consistait une formation musicale de l'armée, particulièrement de l'Armée britannique, dans la période 1800-1815. Au tournant du XIX^e siècle, il y avait deux types de formations de musique associés à l'armée (et dans une certaine mesure la marine) : les musiques de manœuvres et les bandes (dans le sens musical anglais de « band ») militaires⁵.

Par « musiciens de manœuvres » (la céleustique), on désigne les musiciens engagés dans l'armée pour rythmer aux évolutions militaires : les tambours et les fifres des régiments d'infanterie et les trompettes des régiments de cavalerie ; et après 1812, le clairon (*bugle horn*). On utilise les tambours pour définir la cadence (le nombre de pas d'un soldat par minute) pour la marche ; avec les temps précis calculés et fixés pour les marches lentes et rapides⁶. Après 1740, les fifres (seulement deux par compagnie de grenadiers de régiments d'infanterie) accompagnent les tambours et jouent des lignes mélodiques à cause de la puissance de leur timbre aigu. Ce n'est qu'en 1816 qu'un système standardisé d'instruction pour tambour et fifres (celui de Samuel Potter) est adopté formellement par l'Armée britannique⁷.

Les musiciens de manœuvre sont considérés membres de la force régulière et à ce titre sont payés par l'armée. Des références à ces musiciens se trouvent systématiquement dans les dossiers et registres historiques officiels de l'armée. Dès les débuts, les musiciens de manœuvre sont intégrés dans des formations de combat, reçoivent une formation militaire et servent de signaleurs.

Contrairement aux musiciens de manœuvre jusqu'à 1803, les musiciens de bande appartiennent à des formations non-officielles. Composées de musiciens éduqués professionnellement, les bandes sont financées à même la solde des officiers, ce qui reflète le statut personnel des

officiers et des régiments. Les *Regulations and Order for the Army* (ou *King's Regulations*) de l'Armée britannique de 1803 rendent la formation de bandes plus officielles⁸. Dorénavant, les musiciens des bandes militaires seront formés et utilisés comme soldats. En 1811, les *General Regulations and Orders for the Army* stipuleront clairement que les musiciens des bandes militaires «are to be effective to the Service as Soldiers, are to be perfectly drilled, and liable to serve in the Ranks on an emergency⁹». Le statut de 1803 assure qu'ils ont solde et hébergement, et éventuellement la perspective de promotion et d'une éducation musicale formelle. En dépit de leur statut maintenant officiel, les bandes continuent toujours à être financées en grande partie par les officiers du régiment. La composition de base comprend des hautbois, clarinettes, cors et bassons par paires, auxquels peuvent s'ajouter des instruments de percussion¹⁰.

Bien que les deux groupes de musiciens rythment la vie des militaires, ils ont également un impact significatif sur les populations civiles des villes de garnison. Dans de nombreux cas, ces musiciens s'intègrent dans la culture musicale locale, en jouant avec les sociétés symphoniques lors des bals et autres événements sociaux¹¹.

En Amérique du Nord britannique, les musiciens militaires ont une présence régulière dans les villes de garnison de Halifax, Québec, Montréal, Kingston et York (Toronto). Pendant la période 1764-1839, la documentation de première main confirme l'existence de pas moins de trente-quatre bandes militaires attachées à l'armée (force régulière et provinciale) britannique dans la ville de Québec même, dont les formations du 1^{er} Régiment ou Royal Scots (de 1812 à 1815), du 24^e régiment South Wales Borderers (de 1789 à 1800) et du 60^e Régiment, le Royal American (de 1787 à 1803 et de 1817 à 1823)¹². Pendant la Guerre de 1812-1815, deux régiments suisses viennent en renfort au Québec: le régiment de Meuron (cantonné dans le Bas-Canada) et le régiment de Watteville (cantonné dans le Haut-Canada), les deux avec leur propre bande. En décrivant son voyage au Québec à l'automne de 1819, Benjamin Silliman fait remarquer que: «On voit des soldats mêlés ici et là avec les citoyens, on perçoit l'uniforme britannique, et allemand dans le service britannique [...] trompettes et clairons, et cors français nous font sursauter au son de musiques martiales; nous pouvons à peine croire que nous ne sommes pas dans une ville fortifiée d'Europe¹³.»

Outre les formations de l'armée régulière, les unités de milice canadiennes officiellement autorisées ont leurs propres musiciens. Si les compagnies de milice du Haut-Canada ont la permission d'avoir un tambour pour chaque compagnie¹⁴ (mais le Major-General Isaac Brock recommande un clairon et un tambour pour chaque compagnie de 50 hommes dans les compagnies de volontaires¹⁵), quelques unités de milice ont leurs propres

bandes. Les *Rules and Regulations for the Formation, Exercise and Movements of the Militia of Lower-Canada (1812)* donnent les instructions pour la fonction des « bandes » de compagnies de milice¹⁶.

Une réclamation pour la perte d'instruments survenue lors de la destruction de Fort George le 28 mai 1813 confirme que la composition instrumentale des bandes militaires des deux Canadas est comparable à celle observée en Grande-Bretagne et en Europe : « 14 clarinettes, 2 bassons, 10 flûtes, 2 cors, 1 trompette, 1 serpent [généralement utilisé comme instrument de basse], une timbale et 1 paire de triangles [les triangles ainsi que les cymbales et les tambourines sont populaires à partir de la fin du 18^e siècle, à l'imitation des bandes janissaires de l'Empire ottoman; ces instruments sont généralement joués par des musiciens noirs habillés en uniformes exotiques] et un coffre de partitions de musique¹⁷. »

Mais ce n'était pas seulement une question de quantité d'instruments ou de musiciens, la qualité était également en évidence au Canada. Au moins deux musiciens – James Gillis et James Mansfield –, sont transférés aux Royal Fusiliers, à la demande de Son Altesse Royale, le duc de Kent : « Je dois reconnaître avec beaucoup de grâce, la marque fraîche de votre attention à mes souhaits par le soin que vous avez pris à me réserver James Gillis et James Mansfield, anciens musiciens du 2^e Bataillon du 60^e Régiment, pour service aux Fusiliers royaux¹⁸. »

Alors que la population de langue française du Bas-Canada avait une longue tradition de service dans la milice, une seule bande de milices paraît avoir existé entre la Conquête et 1836 : la Bande militaire de l'artillerie de Québec. En 1813, lors de la bataille de la Châteauguay, les seuls musiciens de la milice d'élite et incorporée sont des joueurs de tambour et de trompette. Dans le corps des Voltigeurs, les clairons sont les seuls musiciens autorisés¹⁹. Selon les observations du médecin militaire britannique William « Tiger » Dunlop, les unités canadiennes-françaises rassemblées à la fin de 1813 « défilaient joyeusement à la musique de leurs chansons de voyageurs dès qu'elles discernaient [l'écarterlate] de notre uniforme²⁰ ».

Le Canada français et la chanson satirique

Mais quelles étaient les chansons des miliciens du Bas-Canada signalées par Dunlop ? Des chansons de voyageurs, telles que préservées dans la collection de Edward Ermatinger²¹ ? Peut-être. Mais Jacques Viger donne de meilleurs indices. Journaliste, auteur, fonctionnaire, homme politique, érudit et collectionneur, Viger s'enrôle dans la milice comme lieutenant dans le 3^e bataillon de la Ville de Montréal lors de la Guerre de 1812. Promu capitaine dans le corps des Voltigeurs canadiens, Viger est présent à la

bataille de Sackets Harbor, New York, en mai 1813. Fasciné par l'expérience militaire vécue dans la Guerre de 1812, Viger continuera de servir dans la milice jusqu'à la fin de sa vie et continuera à s'intéresser à la chose militaire jusqu'à se faire « peindre en costume de Voltigeur, avec shakos, long sabre et Saberdache »²². Les documents conservés dans la *Saberdache bleue* nous permettent de suivre les expériences de guerre de Viger à travers sa correspondance de l'époque méticuleusement recopiée entre 1839 et 1841. Il note que les voltigeurs avaient la « hardiesse de chanter tous les soirs, dans les rues et par bandes » des couplets visant le major Charles-Michel d'Irumberry de Salaberry et qu'« ils ne craignent pas de chanter jusque sous ses fenêtres »²³.

Le romancier Philippe Aubert de Gaspé, qui lui aussi a servi dans la milice sous de Salaberry, récite dans ses *Mémoires* deux couplets « assez drôles » dans leur « naïveté toute canadienne » d'une chanson (la même que celle de Viger ?) dans laquelle plusieurs des officiers et sous-officiers attrapèrent un compliment ou un coup de griffe :

Nous avons un Major
Qui a le diable au corps.
Il nous caus'ra la mort.
Il n'y a ni loup ni tigre
Qui soit si rustique
Sous la rondeur du ciel
Il n'a pas son pareil.

Qu'en a fait la chanson,
C'est trois jolis garçons
Qui sont dans les prisons :
Qui n'ont ni pain ni viande ;
Et pas même un sou
Pour boire un s...é coup²⁴.

Il se souvient que « le Colonel de Salaberry nous menait sous le fouet, mais c'était un homme juste ». Selon Aubert de Gaspé, les voltigeurs craignaient leur commandant « comme le feu » mais l'aimaient, car soldat ou officier « chacun buvait à la même tasse ». Les chansons de Viger et d'Aubert de Gaspé suivent une tradition de chansons populaires et satiriques, des « plaintes » de soldats mécontents, qu'elles aient été composées au Canada ou apportées en Amérique du Nord par des ancêtres français.

La chanson *Le matin, dès le point du jour* offre un autre exemple de ce type de chanson chantée par les miliciens du Bas-Canada durant la Guerre de 1812. Collectée en 1864 par J.-A. Richard, la chanson était chantée par son oncle, Jérémie Laurence, milicien de 1812.

Le matin, dès le point du jour,
On entend ce maudit tambour,
Maudit tambour et maudit exercice,
Toi, pauvr' soldat, tu en as d'la fatigue.

Ils nous font mettre dans les rangs,
Les officiers et les sergents,
L'un dit: recule et l'autre dit: avance!
Toi, pauvr' soldat, t'en faut de la patience.

Nos sergents et nos officiers
Sont bien traités dans leurs quartiers,
Nos capitain' boiv' le vin et la bière
Toi, pauvr' soldat, va boire à la rivière.

Allons dons à la guerre, allons!
Les coups de cann' se payeront
Les coups de cann' les prisons et les gardes
Tout se pay'ra, à la premier' décharge.

Qu'en a composé la chanson
C'est un tambour du bataillon
C'est un tambour en battant sa retraite
Toujours regrettant sa joli' maîtresse²⁵.

Mais il n'est pas question ici que tous boivent «à la même tasse!» Le ton n'est ni drôle ni naïf, mais plutôt révolutionnaire avant la lettre.

Le texte anonyme ouvre sur une allusion au battement de la *diane* qui, selon le *Dictionnaire Universel* de 1708, était «une certaine manière de battre le tambour, ou la quaisse au point du jour pour réveiller les soldats²⁶». Sans aucune notion romanesque, les couplets décrivent dans un français populaire l'existence impitoyable et implacable du fantassin en campagne, et soulignent la division entre la vie de l'officier et celle du simple soldat. Popularisée par Yves Montand comme chanson politique en 1963, cette chanson d'origine nivernaise est parue en France bien avant le début du XVIII^e siècle sous le titre *Le Soldat mécontent* et semble avoir été populaire et bien connue très tôt. Une parodie de la chanson apparaît dans la farce *Les Trois Comères [sic]* (acte III, scène III, air 135) de Le Sage et d'Orneval représentée à la foire de Saint-Germain en 1723. Le texte suivant est chanté par Arlequin :

J'aperçus heir Joli-coeur
Qui bûvoit avec l'engeolleur.
Ce Coquin-là (J'en pénètre la cause)
Sûrement dans son vin aura mis quelque chose²⁷.

Afin de gagner une bague, sa femme Colombine lui joue un tour et le fait vêtir en soldat et transporter, ivre-mort, dans un camp militaire. La

version publiée de la farce (1727) inclut la première version gravée de la mélodie avec son titre²⁸.

On voit là un bon exemple non seulement d'une complainte burlesque, mais aussi d'une chanson sur timbre – un air populaire qui sert à plusieurs textes aux finalités plus ou moins proches²⁹. Si le principe de composition sur timbre remonte à l'époque médiévale, en France, c'est au XVII^e siècle et plus encore au XVIII^e que cette technique se popularise. De transmission orale, les chansons sur timbre des farces et vaudevilles offraient au public français, militaires inclus, un reflet des réalités contemporaines sociales, politiques ou historiques dans un registre plutôt irrévérencieux ou satirique³⁰.

Comme toutes chansons transmises oralement, les versions varient d'individu à individu et de région à région. Beaucoup de textes parlant des événements politiques ou militaires contemporains semblent avoir été associés à cet air en France et au Québec – de la Révolution française jusqu'à nos jours.

Quelque peu surprenant, donc, est la version plutôt anodine et pastorale sous le titre *La bergère séduite* collectée formellement à Saint-André en Morvan en 1884 auprès de Pieuchot Simon (née en 1819) qui semble avoir été aussi transmise au Québec³¹. Le frère Marie-Victorin fait allusion à cette dernière version dans le chapitre « Ne vends pas la Terre » dans ses *Récits laurentiens*:

C'est bien fini! Il est clos, le rêve simple et tenace de s'identifier au sol natal, de s'enraciner à lui pour toujours. Et à cette minute, sa vue s'embrouille, il lui semble voir tous les anciens Delage accoudés auprès de lui : l'ancêtre, l'officier de cavalerie dont il a les pistolets et le sabre ; Jean, l'aïeul, dont le profil courbé et l'éternel tablier de cuir hantent ses souvenirs lointains ; Alexis, le père, qui chantait toujours en revenant des champs la vieille chanson d'amour, sans doute apportée de France sur la selle de l'officier :

« Dès le matin au point du jour,
J'ai entendu chanter l'amour »³²

Comme le signal Conrad Laforte, la popularité d'une chanson se manifeste « par la fréquence des utilisations et des mentions dans le temps et l'espace³³ ». Outre la musique utilisée pour la signalisation et les manœuvres, la musique chantée par des soldats s'inspire de, et contribue à la culture civile et aux divertissements populaires de façon régulière. Cette plasticité de transmission et de transformation au fil du temps est une caractéristique pour ainsi dire structurelle de la chanson de soldat. Pendant toute la période de la Guerre de 1812, cette caractéristique se trouve en évidence non seulement chez les unités canadiennes-françaises, mais aussi chez les Habits Rouges.

La tradition anglophone et la chanson sur timbre

S'appuyant sur la longue tradition de «la ballade», les Habits Rouges s'approprient eux aussi les chansons qui ont déjà une circulation répandue. «Over the Hills and Far Away» et «Yankee Doodle Dandy», deux chansons extrêmement populaires pendant les guerres de 1793 à 1815, offrent de bons exemples de la complexité de cette tradition dans le milieu anglophone.

Une chanson traditionnelle avec des origines remontant à la fin du XVII^e siècle, «Over the Hills and Far Away» est spécifiquement mentionnée par les écrivains militaires contemporains au cours de la période 1812 à 1815. Elle est souvent chantée lorsqu'un régiment quitte ses cantonnements. La ballade originale semble avoir été publiée sous le titre *A Proper New Ballad, entitled "The wind hath blown my Plaid away, or a Discourse betwixt a young Maid and the Elphin Knight"* à chanter «with its own pleasant tune [avec sa propre mélodie agréable]». Une copie de la version précitée datant de 1673 se trouve dans la collection de Samuel Pepys, à Oxford. Cependant, les sources imprimées du XVIII^e siècle suggèrent que la ballade est probablement apparue pour la première fois en 1670.

La mélodie, avec un nouveau texte appelé «The Distracted Jockey's Lamentations / Lamentations du Jockey amoureux», écrit pour la pièce de théâtre *The Campaigners* (1698), est publié par Thomas d'Urfey dans sa collection de musique *Pills to Purge Melancholy* de 1706. La même année, la ballade est présentée avec un nouveau texte martial dans la pièce de George Farquar *The Recruiting Officer: or The Merry Volunteers* (acte II, scène III), où elle est chantée pour encourager l'enrôlement dans l'armée de la reine Anne. Elle commence ainsi :

Hark how the drums beat up again
For all true soldiers, gentlemen:
The let us 'list and march, I say,
Over the hills and far away.
*Over the hills and o'er the main,
To Flanders, Portugal, and Spain
Queen Anne commands, and we'll obey,
Over the hills and far away.*

Plusieurs décennies après la pièce de Farquar, la ballade semble avoir été exclusivement associée avec la carrière militaire de John Churchill, duc de Marlborough («Caporal John»). Le major Robert Donkin, écrivant en 1776, longtemps après l'événement, fait référence à la mélodie chantée par les soldats anglais avec un texte déplorant le congé du duc de Marlborough en tant que commandant en chef des armées alliées en 1711 :

Grenadiers, now change your song
And talk no more of battles won
No victory shall grace us now,
Since we have lost our Marlborough.
*Over the hills and o'er the main,
To Flanders, Portugal, and Spain
Queen Anne commands, and we'll obey,
Over the hills and far away*³⁴.

La ballade apparaît sous les traits d'une chanson anti-jacobite en 1745. Pendant la Guerre de Sept Ans, une version américaine est devenue populaire dans le Maryland avec le texte suivant :

Over the Hill with Heart we go,
To fight the proud insulting foe,
Our country calls and we'll obey,
Over the hills and far away
*Over the Mountains dreary waste,
To meet the enemy we haste.
Our king commands and we'll obey
Over the hills and far away.*

La popularité de «Over the Hills and Far Away» au cours de la période 1812-1815 a sans doute plusieurs raisons. C'est peut-être en raison de son association avec des réussites militaires ou un chef militaire du passé (le duc de Marlborough). Il se peut également qu'une version publiée comme contre-danse par John Walsh en 1740 ou bien la version pour voix, violon, violoncelle et piano du compositeur Joseph Haydn, connue en Angleterre et en Écosse à partir de 1805 et largement disponible aux messieurs de la classe des officiers, fournissent un catalyseur supplémentaire à sa célébrité. Mais c'était peut-être simplement le texte du refrain, qui parle des tribulations du service outre-mer pour le roi et son pays, qui a permis d'assurer sa circulation.

«Yankee Doodle» – Une tradition britannique et américaine commune

«Yankee Doodle», l'un des plus anciens et des plus durables airs de marche des États-Unis, figure en bonne place dans les chroniques de bataille du théâtre nord-américain de 1812 à 1815. Jouée et chantée par les deux parties au conflit, la chanson témoigne d'une chaîne complexe d'appropriations burlesques et parodiques et une suite encore plus complexe d'interprétations selon le contexte dans lequel elle était jouée et chantée.

Tout au long de la période 1755-1800, la chanson sert de base pour des comptines d'enfants et des parodies politiques. Elle apparaît dans des

représentations théâtrales et sert de marche militaire, dans un contexte principalement américain.

Malgré son immense popularité, les origines de la mélodie de «Yankee Doodle» restent obscures. La comptine d'origine anglaise «Lucy Locket lost her Pocket» datant de la mi-XVIII^e siècle est une source possible :

Lucy Locket lost her pocket
Kitty Fisher found it
Not a penny was there in it,
Only ribbon 'round it.

Quant aux paroles, il est généralement accepté que le docteur Richard Shackburg, un chirurgien de l'Armée britannique, écrit le premier texte vers 1755, par dérision de l'apparence bizarre de la milice coloniale américaine qui, sous le commandement du colonel Thomas Fitch V (fils du gouverneur du Connecticut), est venue à Albany pour aider les troupes régulières britanniques pendant la Guerre de Sept Ans. Bien que l'origine du mot «Yankee» demeure inconnue, «Doodle» dérive probablement du mot plat-deutsch *Dudel / Doedel* qui veut dire idiot ou imbécile. Un dandy est un terme familier à l'époque pour désigner un gentilhomme aux manières affectées.

L'inclusion de «Yankee Doodle» dans le «ballad opera» *The Disappointment; or The Force of Credulity. A New American Comic-Opera, of Two Acts by Andrew Barton Esq. [Thomas Forrest]*, en particulier à l'acte I, III, air IV, où on lit dans la mise en scène «*chœur, Yankee Doodle, & c*», imprimé à New York et Philadelphie en avril 1767, prouve que la chanson et le chœur sont populaires au-delà de la Nouvelle-Angleterre une dizaine d'années avant la Guerre d'indépendance américaine.

Pendant la Guerre d'indépendance, la chanson est jouée régulièrement par les Britanniques pour ridiculiser les Américains. Selon F. J. Chastellux, en 1787, l'armée anglaise à Bunker Hill marchait au son de la mélodie insultante du «Yankee Doodle³⁵». Thomas Anburey, un officier britannique présent à la reddition du général Burgoyne à Saratoga le 17 octobre 1777, écrit :

[...] the name [Yankee] has been more prevalent since the commencement of hostilities. The soldiers at Boston used it as a term of reproach, but after the affair at Bunker's Hill, the Americans gloried in it. *Yankee Doodle* is now their *paen*, a favourite of favourites, played in their army, esteemed as warlike as the *Grenadier's March* – it is the lover's spell, the nurse's lullaby. After our rapid successes, we held the Yankees in great contempt, but it was not a little mortifying to hear them play this tune, when their army marched down to our surrender³⁶.

Dans une inversion burlesque de l'attitude britannique envers les Américains, tout au long des années de la Guerre d'indépendance améri-

caine, «Yankee Doodle» est devenue une expression de fierté patriotique et l'hymne national *de facto* des *minutemen*. Après les batailles de Lexington et de Concord, l'idée des troupes anglaises contraintes de «danser» une retraite au son du «Yankee Doodle» est devenue un trope populaire dans les journaux pour le reste de la Guerre d'indépendance américaine et par la suite.

Pendant la période 1812-1815, la tradition d'utiliser le «Yankee Doodle» comme chanson nationale s'établit. «Une nouvelle chanson de recrutement», une variante de la chanson, paraît dans le journal *The Reporter* de Pennsylvanie en novembre 1812 avec le texte suivant :

«Yankee Doodle»

To meet Britannia's hostile bands
We'll march, our heroes say, sir
We'll join all hearts, we'll join all hands;
Brave boys we'll win the day, sir.

*Yankee doodle, strike your tents,
Yankee doodle dandy,
Yankee doodle, march away,
And do your parts right handy*³⁷.

Lors du retour du 8^e régiment d'une expédition militaire contre Fort Detroit en août 1812, P. Finan (fils d'un militaire irlandais au Canada) rapporte que la bande du régiment précède les prisonniers de guerre américains en jouant «Yankee Doodle» :

In a few days General Hull's Army, which had been captured by General Brock at Detroit, arrived, as prisoners of war at La Chine, a village nine miles about Montreal [...] The band of the 8th regiment marched at the head of them, playing the well known air, "Yankee Doodle". General Hull, a venerable looking old gentleman, and his son, with the other officers, in calashes, followed the band; and were succeeded by the soldiers, guarded on either side by a rank of our own troops. As it was dark when they reached the town, the streets they passed through were quite illuminated by numbers of candles, held out from the windows of all the houses, which were crowded with people assembled to witness the scene³⁸.

Lorsque la bande du 8^e régiment joue cet air, elle tourne en dérision les prisonniers qu'elle escorte et souligne une victoire britannique. Dans ce contexte, l'emploi du «Yankee Doodle» propage l'idée de la supériorité des Britanniques dans l'esprit non seulement des militaires, mais aussi des civils, qui assistent en grand nombre à la scène. Par contre, lors de l'attaque britannique du Fort McHenry le 13 septembre 1814, chaque fois que leurs munitions frappent les navires de la Royal Navy, les artilleurs américains sifflent l'air «Yankee Doodle³⁹».

On trouve partout sur le continent ce type d'appropriation locale. Pour ne donner qu'un exemple, selon le *Historical Memoir of the War in West Florida and Louisiana 1816* du commandant Arsène Lacarrière Latour (1778-1837), ingénieur principal à la 7^e région militaire de l'Armée américaine commandée par le général Andrew Jackson, à partir de début décembre 1814, les citoyens de la Nouvelle-Orléans se sont préparés pour la bataille « as cheerfully as for a party of pleasure ». Vu la nature cosmopolite de la ville, « les rues retentissaient de *Yankee Doodle*, *la Marseillaise*, *le Chant du Départ* et autres airs martiaux⁴⁰ ».

À Kingston sur le lac Ontario, les nouvelles de la paix n'arrivent que le 24 février 1815. Le lendemain, selon le journal du lieutenant John le Couteur, un groupe d'officiers américains a traversé de Sackets Harbour et a été accueilli à dîner par leurs homologues britanniques, qui ont insisté pour que la musique régimentaire joue « *Yankee Doodle* » et qu'on offre un « toast » à la santé du président Madison, ce qui fait beaucoup rire⁴¹.

* * *

Britannique, canadienne ou américaine, pour réguliers et miliciens, la musique était partie intégrante de l'expérience militaire en Amérique du Nord au cours de la période 1812-1815. Formellement réglée ou spontanée, instrumentale ou vocale, la musique était omniprésente en marche, dans les camps, dans les salons et au combat. Si la musique des fifres, tambours ou clairons accompagne le mouvement des armées, c'est la musique vocale, avec textes souvent improvisés ou adaptés et chantés par les soldats comme par les officiers, et ce même s'ils sont satiriques, qui favorise plutôt la fierté et unifie les populations militaires et civiles durant la guerre.

La musique était un élément essentiel de la performance militaire. On ne saurait trop insister sur le fait qu'elle traverse les frontières maritimes, terrestres et mentales – l'océan Atlantique de France vers la Nouvelle-France, de Grande-Bretagne vers les colonies, des rebelles américains aux Britanniques ou vice versa –, et qu'elle entretient le moral, peut-être au mieux quand elle est justement satirique. Elle est on ne peut plus plastique (les airs restent mais les paroles changent selon le contexte), est un matériau accessible à tous, éduqués musicalement ou non, lettrés ou illettrés. La guerre n'avait rien de silencieux, et pas seulement à cause du feu des canons et des mousquets.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Élisabeth Gallat-Morin et Jean-Pierre Pinson, *La vie musicale en Nouvelle-France*, Sillery, Septentrion, 2003, p. 380-381 et 390-397.

2. Jean-François Plante, *Les musiciens militaires dans l'espace sonore, social et rituel de la Nouvelle-France*, thèse de doctorat, Département d'histoire, Université Laval, 2010.
3. Dominique Bourassa, *La contribution des bandes militaires britanniques au développement de la musique au Québec de la Conquête à 1836*, mémoire de maîtrise, École de musique, Université Laval, 1993; «La musique militaire», dans Juliette Bourassa et Lucien Poirier (dir.), *Les divertissements urbains: confrontation de deux cultures. D'après le répertoire des données musicales de la presse québécoise (1800-1824)*, tome 1, vol. 2, Faculté de musique, Université Laval, 2003, p. 25-46.
4. Jeanne d'Arc Lortie, «Victoire sur les Bostonnais, 1812-1818», dans *La Poésie nationaliste au Canada français (1606-1867)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 157-166; Mark McDayter et Ken Purvis, *Military Music of the war of 1812: military Music for the Fife Compiled from 18th and 19th Century Sources with Historical Notes and Lyrics*, Toronto, Toronto Historical Board, 1993.
5. Le terme «bande» désigne un ensemble de musiciens formant un orchestre («Bande», *Trésor de la langue française: dictionnaire de la langue du XIX^e et XX^e siècle (1789-1960)*, vol. 4, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1971-1994, p. 124). Après 1766, le terme anglais est utilisé de plus en plus régulièrement pour décrire la formation de musiciens attachée à un régiment de l'armée outre les musiciens de céleustique («Band», *The Oxford English Dictionary*, vol. 1, Oxford, Clarendon Press, 1933, p. 648). C'est depuis le milieu du XIX^e siècle seulement que le terme est utilisé systématiquement pour désigner un orchestre d'instruments à cuivre et à vents qui devient dans l'usage moderne le terme «fanfare», dans un contexte d'une formation de musique militaire, et «harmonie», dans un contexte de formation de musique civile.
6. À une époque où les armées de terre se déplacent en marchant, une cadence constante et régulière est de toute première importance. Comme l'indique le texte suivant, la cadence est finement réglée: «It is extremely essential that the Music and the Drums and Fifes, when playing or beating for Military Purposes, on occasions permitted by His Majesty's Regulations, and, above all, in the Ordinary and Quick Time Marches, should be attentive not so to deviate in the most trifling degree from the Time which will allow, within the minute, the exact number of step prescribed by His Majesty's Regulations, and the Music for both slow and Quick Time should be practised under the direction of the Drum Major with the Plummet, until the exact prescribed Cadence has been acquired; the Music and the Drums should be frequently practised together, in order that when relieving each other in the Quick March, the time may not differ in the smallest degree, but the Cadence, according to Regulation, be uniformly and uninterruptedly preserved.» Voir *General Regulations and Orders*, Londres, William Clowes, 1811, p. 93. Pour une bonne introduction à la céleustique (la transmission des ordres par signaux sonores), voir Général (2s) Roland Hervé, «La céleustique: la transmission des ordres par signaux sonores dans les armées françaises», *Musique militaire, Revue Historique des armées*, Service historique de la Défense, n° 279, 2015, p. 5-12; Mylène Pardoën, «Arès et Terpsichore: quand la musique règle l'art de la guerre»,

Musique militaire, Revue Historique des armées, Service historique de la Défense, n° 279, 2015, p. 29-36.

7. *General Order*, 28th December, 1816: «... the Commander-in-Chief,... is pleased to command that the System of Instruction for Drum and Fife introduced by Drum-Major Potter, ... shall be considered as the established System and be adopted accordingly.»
8. *General Orders relative to Soldiers acting as Musicians, Horse Guards*, 5 August 1803: «It is his Majesty's pleasure, that in Regiments having bands of music, not more than one Private Soldier of each Troop or company shall be permitted to act as Musician, and the one Non-commissioned Officer shall be allowed to act as Master of the Band. These men are to be drilled and instructed on their exercise, and in the case of actual service, are to fall in with their respective Troops or Companies completely armed and accoutred. / His Royal Highness the Commander in Chief desires that General Officers commanding districts will immediately communicate the above order to the several Regiments under their command, and strictly enforce its observance. / By order of His Royal Majesty / The Commander in Chief. / HARRY CALVERT, Adjutant General of the Forces», cité dans Trevor Herbert et Helen Barlow, «Appendix 1», *Music and the British Military in the Long Nineteenth Century*, Toronto, Oxford University Press, 2013, p. 271.
9. *General Regulations and Orders for the Army*, Londres, 1811, p. 92.
10. Henry George Farmer, *The Rise and Development of Military Music*, Londres, W. Reeves, 1912.
11. Souvent les fifres sont des musiciens capables de jouer d'autres instruments tels que la flûte traversière («German Flute»), le hautbois ou le violon. Dans la Royal Navy de l'époque, les musiciens doivent jouer du fifre et du violon. Ely Playter, officier de milice du Haut-Canada (York), note dans son journal intime le 6 août 1812: «About 12 of the men had gathered and we drilled them till near 3 pm. Had a little dance in the evening» (Archives of Ontario, Ely Playter fonds MS 87). Les musiciens militaires sont impliqués dans l'accompagnement musical des bals offerts après les batailles de Châteauguay (octobre 1813) et de Chrysler's farm (décembre 1814) («Recollections, Anne Elinor Prevost», Bibliothèque et Archives Canada [ci-après BAC], MG24-A9, A-1926). En 1820, les bandes des deux régiments en garnison à Québec donnent un concert à des fins charitables, afin de venir en aide aux immigrants dans le besoin (René Chartrand, *Le patrimoine militaire canadien d'hier à aujourd'hui. Tome II: 1755-1871*, Montréal, Art Global, 1995, p. 61).
12. Dominique Bourassa, *La contribution des bandes militaires britanniques au développement de la musique au Québec de la Conquête à 1836*, thèse de doctorat (M. Mus.), Université Laval, 1993, p. 48.
13. «... one sees troops mingled here and there with the citizens; he perceives the British Uniform, and the German in the British service ... Trumpets, and bugles, and French-horns now startle us with a sudden burst of martial music, and we can hardly believe that we are not arrived in a fortified town of Europe.» Voir Benjamin Silliman (1779-1864), *A Tour to Quebec in the Autumn of 1819*, Londres, 1822, p. 81.

14. Issac Brock au Lt. Col. Robert Nichol, le 8 avril 1812, dans E.A. Cruickshank (dir.), *The Documentary History of the Campaign Upon the Niagara Frontier in the Year 1812*, Welland, Welland Tribune Print, circa 1902, V. III, p. 51 et cité dans Mark Alan McDayter, *Military Music of the War of 1812*, Toronto, Toronto Historical Board, 1993, p. 4.
15. «10th The Establishment of each company will consist of One Captain, Two Subalterns, Two Seargents, one Bugle or Drum and fifty privates.» Isaac Brock, «Conditions Upon Which It is proposed to Raise Volunteer Corps for the Service of Upper Canada», BAC, RG8, série «C», volume 728, p. 72 (bobine de microfilm C-3243, image 900).
16. Adjutants-General's Office, *Rules and Regulations for the Formation, Exercise, and Movements of the Militia of Lower Canada*, Québec, The New Printing Office, 1812, p. 97, cité dans Mark Alan McDayter, *op.cit.*
17. BAC, RG8, série «C», volume 1227, p. 13 (bobine de microfilm C-3527, image 684).
18. «I have to acknowledge with many thanks, the fresh mark of your attention to my wishes shewn me in the care you have taken to reserve James Gillis and James Mansfield late musicians in the 2nd Battalion of the 60th Regiment for the Royal Fusiliers.» Voir Lettre de HRH Duke of Kent au Lt. Gen'l Hunter, Halifax 20 octobre 1799, BAC, RG8, série «C», volume 223, p. 198 (bobine de microfilm C-2843, image 559).
19. «Quebec 15th April 1812, Conditions for raising a Corps of Light Infantry (Canadian Voltigeurs) for the service of Lower Canada to consist of1 bugle Major ... 10 Buglemen. George Prevost, Commander of the Forces», BAC, RG8, série «C», volume 796, p. 65 (bobine de microfilm C-3257, image 603).
20. «marched merrily to the music of their voyageur songs as they perceived our [scarlet] uniform.» Voir Donald Graves, *The incredible War of 1812: A Military History*, Toronto, Robin Brass Studio, 1999, p. 181 ; William Dunlop, *Tiger Dunlop's Upper Canada*, Ottawa, McClelland and Stewart, 1967, p. 10.
21. Voir Marius Barbeau, «The Ermatinger Collection of Voyageur Songs (circa 1830),» *The Journal of American Folklore*, vol. 67, n° 264, Canadian Number, avril-juin 1954, p. 147-161 ; Conrad Laforte, «Chansons françaises de tradition orale en Amérique du Nord», *La Vie musicale en Nouvelle-France*, Sillery, Septentrion, 2003, p. 427-440.
22. Amédée Papineau, *Souvenirs de jeunesse, 1822-1837*, Sillery, Septentrion, 1998, p. 43.
23. Archives du Séminaire de Québec, O139-O152, *Saberdache bleue*, vol. 2, Correspondance, 1812, p. 140-141, cité dans Benedikt Miklos, *La chanson politique au Québec (1760-1840): Champ littéraire, littéarité et utopie*, thèse de doctorat, Christian-Albrecht-Universität zu Kiel, 2008, p. 210.
24. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, Ottawa, Desbarats, 1866, p. 487-488.
25. A. Roy, «Chansons militaires de 1812,» *Le Bulletin des recherches historiques*, vol. XXXVI, n° 5, mai 1930, p. 274-275.
26. Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel, Contenant généralement tous les mots françois*, 3^e éd., tome 1, Rotterdam, Chez Reinier Leers, 1708.
27. Alain-René Le Sage et Jacques-Philippe d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'opéra-comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires*

- de S. Germain et de Saint Laurent, *Avec une Table de Vaudeville & autres Airs gravés notés à la fin de chaque volume*, tome IX, Paris, Chez Pierre Gandouin, 1727, p. 528.
28. Cette mélodie ne se trouve pas dans *La Clef des chansonniers*. J-B Christophe Ballard, *La Clef des chansonniers, ou Recueil des Vaudevilles depuis cent ans et plus, notez et recueillis pour la première fois*, au Mont-Parnasse, 1717.
 29. Conrad Laforte, « Poétique des chansons sur timbre », *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Les archives de folklore: 26, Québec, Presses de l'université Laval, [1976] 1993, p. 131-141.
 30. Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, tome 1 et tome 2, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
 31. Achille Millien, J.-G. Pénavaire et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 1, Grenoble, Centre Alpin et Rhodanien d'Éthnologie, 1977, p. 176.
 32. Fr. Marie-Victorin, *Récits Laurentiens*, Paris, Editions Casterman, s.d., p. 139.
 33. Conrad Laforte, *loc. cit.*, p. 141.
 34. Robert Donkin, *Military Collections and Remarks*, New York, 1777, p. 67, cité dans Lewis Winstock, *Songs and Music of the Redcoats, 1642-1902*, Londres, Lowe & Brydone, p. 39.
 35. François-Jean de Beauvoir, Marquis de Chastellux, *Voyages de M. le Marquis de Chastellux en Amérique septentrionale dans les années 1780, 1781 & 1782*, tome I, Paris, Chez Prault, imprimeur du roi, 1786, p. 52.
 36. Thomas Anburey, *Travels through the Interior Parts of America in a Series of Letters by an Officer*, Londres, William Lane, 1789, cité dans Oscar George Theodore Sonneck, *Report on «The Star-Spangled Banner»*, «Hail Columbia», «America», «Yankee Doodle», Washington, Library of Congress, 1909, p. 109-110.
 37. Dianne Graves, *In the Midst of Alarms: The Untold Story of Women and the War of 1812*, [Montréal], Robin Brass Studio, 2012, p. 3, note 1.
 38. P. Finan, *Journal of a Voyage to Quebec in the Year 1825, with Recollections of Canada during the Late American War, in the Years 1812-1813*, Newry, Alexander Peacock, 1828, p. 192-195. Un article paru dans le *Montreal Herald* du 12 septembre 1812, p. 4, relate l'arrivée à Montréal du général Hull et de son armée le 6 septembre 1812.
 39. Anthony S. Pitch, *The Burning of Washington: the British invasion of 1814*, Annapolis, Naval Institute Press, 1998, p. 206.
 40. Arsène Lacarrière Latour (1778-1837), *Historical Memoir the War in West Florida and Louisiana 1814-1815*, Philadelphie, John Conrad and Co., 1816, p. 73.
 41. John Le Couteur, édité par Don Graves, *Merry Hearts Make Light Days: The War of 1812 Journal of Lieutenant John Le Couteur, 104th Regiment of Foot*, Ottawa, Carleton University, 1993, p. 222-223.