

Une longue histoire d'amour Le violon et les québécois

Jean-Pierre Joyal

Numéro 67, automne 2001

Magie de la musique traditionnelle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/8262ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Cap-aux-Diamants inc.

ISSN

0829-7983 (imprimé)

1923-0923 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Joyal, J.-P. (2001). Une longue histoire d'amour : le violon et les québécois. *Cap-aux-Diamants*, (67), 14–20.

UNE LONGUE HISTOIRE D'AMOUR

LE VIOLON ET LES QUÉBÉCOIS



Jean-Pierre Joyal,
violoniste, violoneux
et ethnomusicologue.
Photographie Josée Lambert.
(Archives de l'auteur).

PAR JEAN-PIERRE JOYAL

Le violon a toujours été considéré comme l'instrument de prédilection pour la danse en terre française d'Amérique et ce, dès le début de la colonie. L'Europe, avant elle, avait déjà accolé au violon l'épithète d'instrument à danser. À l'origine, il s'agissait même là de la seule qualité reconnue à cet instrument, son acceptation dans le monde de la musique savante tardant à venir, en France à tout le moins. Philibert Jambe de Fer, théoricien français du XVI^e siècle, n'écrivait-il pas, en 1556 : «Nous appelons violes celles desquelles les gentils hommes, marchantz et autres gens de Vertuz passent leur temps... L'autre sorte s'appelle violon et c'est celui du quel l'on use en dancierie communément»? Jehan Tabourot spécifiait dans son *Orchésographie*, en 1589 : «Si voulés bien dancier ces branles coupés, il vous fault scavoit les airs par cœur et les chanter en vostre esprit avec le violon». Branles et violon semblent donc ici aller de pair.

David Boyden nous apprend que dans les années 1600, le violon avait déjà réussi à s'imposer en Europe comme le principal instrument destiné à la danse. À ce sujet, il précise que : «*For the requirements of dancing, the sprightly tone of the violin proved particularly suitable, and in this field the violin was much sought after, whether for peasant dancing in the meanest tavern or for the aristocratic Court ballet in the palace of a king.*»

En 1638, Pierre Trichet déclarait dans son *Traité des instruments de musique* : «Les

violons sont principalement destinés pour les danses, bals, balets, mascarades, sérénades, aubades, festins, et autre joyeux passe-temps, ayant esté jugés plus propres pour ces exercices de récréation qu'aucune autre sorte d'instrument».

Le Sieur Ménestrier renchérit, en 1682 : «Je ne sais aussi, si leurs cordes étant faites des intestins des animaux, il n'y a pas dans leurs sons quelque chose de plus harmonique et de plus proportionné au mouvement des corps que dans le son des autres instruments qui sont fait de bois ou de métal».

La France du XVII^e siècle donne donc une place de choix au violon partout où la danse et la joie de vivre sont à l'honneur; cette joie de vivre typiquement gauloise sera bientôt exportée vers l'Amérique, le violon suivra.

Les annales rapportent qu'à Québec, le 21 novembre 1645, aux noces de Marie-Françoise Giffard et Jean Juchereau : «Il y eut deux violons pour la première fois».

Voilà qui augure bien. Pourtant, si l'on en croit Robert-Lionel Séguin : «Le dépouillement des archives notariales confirme l'absence d'instruments de musique en Nouvelle-France, notamment dans la région montréalaise. De 1642 à 1760, il en est à peine mentionné deux ou trois dans quelque douze cents inventaires de biens». Voilà qui est étrange quand on sait que plusieurs bals furent donnés durant cette période et que danses et divertissements, à l'époque, allaient toujours de pair avec le violon. Plusieurs témoins de la vie en terre canadienne, au XVIII^e siècle, tiennent d'ailleurs des propos fort révélateurs contredisant les conclusions de Robert-Lionel Séguin.

Frances Brooke dans son *Histoire d'Émilie Montague* mentionne, à l'occasion d'un grand souper, en 1767 : «Il est inutile de vous dire qu'il y avait des violons. On ne donne pas un repas au Canada sans violons. Quelle race de danseurs». En 1777, l'officier britannique Thomas Anburey nous souligne que «Les Canadiens ont, pour la danse, le même goût que les François; & ils se rassemblent presque tous les soirs tantôt dans une maison & tantôt dans une autre, pour se livrer à ce divertissement». Ces coutumes ont dû se



développer graduellement; aussi croyons-nous que le violon devait être beaucoup plus répandu au début du XVIII^e siècle que ne le laisse entendre Séguin.

Cet engouement pour la danse stimula l'arrivée de maîtres à danser dont Louis Renault dit Duval qui dispensa son enseignement à Montréal, de 1737 à 1749. Parlant des maîtres à danser en France, au début du XVIII^e siècle, Marcelle Benoît affirme que «Tout maître à danser joue du violon, et vice versa : tout état de violoniste entraîne la connaissance de la danse». En était-il de même en Amérique? Si oui, on aurait pu s'attendre à y trouver plusieurs violonistes, car Marie-Élisabeth Bégon souligne dans sa correspondance de 1748 qu'à Montréal «Les nouvelles sont aujourd'hui que tous le monde apprend à danser. On s'éforce à bien faire pour briller au bal que l'on espère que M. Bigot donnera issy». Elle ajoute quelques jours plus tard : «On peut dire que M. Bigot occasionne bien de la dépansse, car il n'y a point assez de maître pour tous ceux qui veule apprendre à danser».

S'agit-il d'un caprice réservé aux gens de haut rang? Eh bien non! John Long nous dit en 1794 que «Les Canadiens sont très passionnés pour la danse, depuis le seigneur jusqu'à l'habitant». Les rapports entre les classes sociales sont ici beaucoup moins stricts qu'en Europe. L'isolement géographique, dû à l'immensité du pays, et la froidure d'un hiver qui n'en finit plus eurent tôt fait de rapprocher les habitants de la nouvelle colonie. Parlant de la vie de l'habitant au début du XIX^e siècle, l'Anglais William Fermor écrit : «L'hiver se passe parmi eux dans un mélange d'enjouement et d'inaction. Leurs momens de gaité sont remplis par la danse et les festins». Parlant également de la vie hivernale en ce pays, l'Irlandais Isaac Weld écrit, en 1799 : «Les festins, les visites, les assemblées, les parties de musique, de danse, de jeu, emploient tout le temps et fixent l'attention du riche comme du pauvre, des jeunes comme des vieux, en un mot des habitants de tout état, de tout âge, de tout sexe».

Voilà qui est clair. Le climat rigoureux, loin de nuire aux divertissements, les encouragerait plutôt et le violon y est fréquemment associé. John Lambert, qui voyagea chez nous au début du XIX^e siècle, nous dit, parlant d'un souper des jours gras, vers 1806 : «The clash of the knives and forks cesse, than the violin strikes up and the dances commence». L'Américain Benjamin Silliman, qui nous visite à l'automne de l'année 1819, mentionnera en parlant des habitants : «Like the people of the parent country, they continue



very fond of music; we frequently heard the violon [sic] in the streets of the towns and villages.

Un violoneux
(détail, *La danse ronde*,
par George Hériot, 1807).
(Archives nationales
du Canada, C 251).

L'image laissée par ces chroniqueurs est unanime : danse et musique font partie intégrante de la vie des premiers Canadiens. Ce même esprit se retrouvera tout au long du XIX^e siècle. «Deux ou trois fois par semaine, les jeunes gens se réunissaient pour danser, en hiver», raconte le Beauceron Charles Barbeau (père du folkloriste Marius Barbeau). Il ajoute que : «Le violon était l'instrument favori. Il y avait toujours quelqu'un dans chaque paroisse, qui pouvait faire un violon. Le prix d'un bon violon était de une piastre et demie. Il y avait partout des violoneux, qui jouaient à l'oreille et qui ne prenaient pas grand temps à apprendre un nouvel air».

En 1903, parlant des mœurs musicales de ses compatriotes quelque 30 années auparavant, J. E. Prince écrivait : «Il [le violon] était partout, au village, dans les rangs et jusque dans les concessions les plus éloignées». Nous pouvons affirmer sans crainte qu'il en est de même aujourd'hui, le violon ayant conservé sa place d'instrument par excellence de la musique de danse au Québec. Le répertoire musical a pu se transformer, des premiers temps de la colonie à nos jours, mais le rôle du violon n'a pas changé : danse et violon sont toujours indissociables.



Violoneux (détail, *Le rigodon chez Baptissette Augé à Lanoraie*, par Henri Julien. Photographie Patrick Altman. (Musée du Québec).

LA LUTHERIE

Parlons maintenant plus en détail de l'instrument. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la plupart des violons utilisés en Nouvelle-France étaient probablement d'origine européenne. En 1772, Jacques Sinclair annonce dans la *Gazette de Québec* : «Reçu Nouvellement de Londres, et à Vendre en Gros et en Détail [...] des Cordes Romaines à violon; des Violons beaux et communs». On retrouvera dans les journaux de l'époque d'autres mentions du genre vantant les mérites des établissements de Friedrich Heinrich Glackemeyer et Francis Vogeler, commerçants concurrents à Québec, vers la fin du XVIII^e siècle.

L'art de la lutherie s'implante graduellement dans la colonie. En 1820, Pierre-Olivier Lyonnais, de Québec, devient un des premiers luthiers à faire profession au Canada (ses descendants suivront d'ailleurs son exemple, jusqu'au début du XX^e siècle). La lutherie d'art progresse graduellement, plusieurs artisans autodidactes décidant de se perfectionner en Europe et aux États-Unis. Par ailleurs, l'habitant s'improvise lui aussi luthier, plus souvent par nécessité que par goût.

J. E. Prince nous apprend ainsi qu'«Il y avait [vers 1870] deux sortes de violon, le violon de commerce, c'est-à-dire le violon importé, et le violon indigène. Le premier était générale-

ment rare, au moins à la campagne». Il poursuit plus loin en affirmant que «La valeur élevée d'un bel instrument met généralement ce dernier hors de toute atteinte. Elle fait que le violon médiocre est partout».

L'habitant se devait, obligatoirement, d'être habile dans le travail du bois pour effectuer les réparations sur la ferme. Celui qui s'aventurait à la fabrication d'un violon n'était donc pas en terrain inconnu, mais on ne pouvait espérer d'un tel travail qu'il ait la finesse de celui du maître-luthier : «Les S n'eurent jamais la tournure élégante, les coins furent trop effacés, le cou trop gros pour la tête». Parlant du violon fabriqué par son frère, une citoyenne de Saint-Irénée dans Charlevoix raconte :

«Son violon était bien tourné. Seulement il n'avait pas un beau son. Il était un petit peu trop épais. Mon frère n'avait pas le bois qu'il fallait. Il faisait ses cordes avec de la tripe de chat, de la tripe qu'il grattait, étirait, tordait et tendait sur quelque chose. À part la corde en métal, il faisait toutes ses cordes comme ça. Ça ne sonnait pas trop mal, de la tripe de chat. Je ne sais pas où il avait pris cette idée. Il faisait son archet en bois et en crin de queue de cheval. Il prenait le modèle sur un violon et un archet achetés».



Le violoneux Fifi Labranche, dessin d'Henri Julien. *Almanach du peuple*, 1904, p. 114. (Collection Cap-aux-Diamants).

Voilà qui fait preuve d'ingéniosité. La tripe de chat sert ici à la fabrication de cordes de boyau en imitation des méthodes européennes qui utilisent la tunique médiane de l'intestin grêle du mouton. Quant au crin de cheval, facilement accessible sur la ferme, utilisé pour l'archet, notre homme ne fait que suivre la pratique courante en lutherie, le crin de cheval ayant de tout temps été le compagnon nécessaire de l'archet.

Certains luthiers amateurs durent pourtant avoir plus de succès que notre habitant de Saint-Irénée. Comparant le violon importé à l'instrument indigène, J.E. Prince affirme qu'«Il ne valait pas mieux, le plus souvent il valait moins pour le son que celui du pays». Parlant toujours de ces violons de la campagne, il nous dit aussi que le chevalet «Était à peine arrondi, mais on le construisait ainsi pour permettre au musicien de gratter plus aisément deux ou trois cordes à la fois et faire de la polyphonie».

Le violoneux
par Edmond-Joseph Massicotte.
Almanach du peuple. Montréal,
Beauchemin, 1912, p. 271.
(Collection Cap-aux-Diamants).



Ces commentaires du début du siècle illustrent bien la situation des campagnards pour qui l'éloignement des grands centres et le prix élevé d'un violon et de ses accessoires devenaient des stimuli aux talents d'artisan. De nos jours, cordes fabriquées industriellement, accessoires et instruments manufacturés sont disponibles partout, sans parler ici des instruments de lutherie d'art. Malgré cela, le luthier amateur est toujours présent à la campagne comme à la ville. Pourtant, comme le disait, avec une légère pointe d'ironie, Louis Boudreault violoneux de Chicoutimi : «Ça prend autant de temps à faire un mauvais violon qu'à en faire un bon». Les modèles européens étant maintenant facilement accessibles, on reproduit généralement ceux-ci fidèlement; l'ère des instruments non conformistes, tels que décrits ci-haut, est en régression.

TECHNIQUE INSTRUMENTALE

Comment se servait-on de ces instruments autrefois? Les documents iconographiques du XVII^e siècle représentent généralement les violonistes appuyant leur instrument contre la poitrine près du cœur. Avec le temps, l'instrument fut ramené vers l'épaule, sans que le menton n'exerce de pression, le violon étant légèrement maintenu vers le bas.

Nos premiers violonistes durent se plier aux courants européens, car ces deux positions se sont perpétuées auprès de nos violoneux. La musique de danse de l'époque, tout comme la majeure partie du répertoire folklorique d'aujourd'hui, ne demandait pas l'utilisation du démanché. Le musicien, se limitant à la première position, n'avait nullement besoin de tenir fermement l'instrument avec le menton pour faciliter l'accès aux positions élevées sur le manche, comme la technique moderne du violon le préconise aujourd'hui.

Parlant encore de ses compatriotes des années 1870, J. E. Prince soulignait : «Le musicien de chez-nous ne démanche pas; "il ne monte pas", dit-on populairement. Pas de mentonnière; à quoi cela servirait-il puisque c'est la main et la poitrine qui appuient le violon? Quelquefois un coin de l'instrument entre un peu sous le gilet - coquetterie d'artiste. Le bel air, aussi, demande que le joueur penche un peu la tête; cela donne quelque chose de pénétré, d'inspiré».

Breandán Breathnach nous décrit, de son côté, la position du violoneux irlandais en ces termes : «*The forearm of the left hand, holding the neck of the fiddle, may be almost at a right angle to the body. Resting rather than held under the chin, the instrument drops at*

a distinct slope instead of being held at a right angle to the shoulder as is the modern habit. The wrist is not held as a swan's neck. Instead, the hand is depressed so that the neck of the instrument is supported to some extent on the ball of the hand».

Voilà qui ressemble fort à l'ancienne pratique québécoise. De fait, les deux méthodes décrites ici ont longtemps été l'exclusivité des violoneux. Elles contribuaient, en quelque sorte, à mieux les identifier, permettant à la population de les différencier de leurs confrères de formation académique. Certains musiciens âgés utilisent encore ce type de position aujourd'hui, mais cet usage tend à disparaître.

Les médias de communication ont grandement contribué, auprès des violoneux, à faire du violoniste classique l'incarnation de la perfection. Les musiciens autodidactes cherchent donc maintenant, au meilleur de leurs capacités, à reproduire la tenue de l'instrument, la tenue de l'archet et parfois même la sonorité proposées par le milieu académique.

Cet envahissement du domaine de la tradition par le monde académique n'est nullement circonscrit au Québec. Une tendance similaire se retrouve à travers l'Amérique et les îles Britanniques. Breandán Breathnach s'élève avec force contre la propagation de cette esthétique en Irlande : *«People who advocate applying classical tone and technique to fiddle-playing miss the point that traditional fiddling is an art form in its own right. The techniques they seek to advance belong to a different system, and their adoption shows a pitiful ambition in the fiddler who uses them».*

N'en déplaise à monsieur Breathnach, le disque et les médias électroniques ont bouleversé le processus de transmission orale en introduisant de nouveaux paramètres dans le cycle de la tradition. L'acculturation est ici évidente, mais ces innovations donneront peut-être un nouveau souffle de vie à cette musique devenue marginale.

LE RÔLE SOCIAL

Autrefois, nous venons de le voir, le violon était omniprésent et le violoneux de toutes les fêtes. J.E. Prince, en bon chroniqueur de son époque, ne manque pas de noter que : «L'on emporte son violon aux pique-niques, à la cabane à sucre, au chantier [...] dans les bois. "C'est un beau joueur de violon", voilà qui désigne, sans plus, à la considération générale. L'on recherche son amitié, on l'attire chez soi et plus d'une jolie fille lui fait de l'œil. Le violoneux est de tous les partis de plaisir».



Le brayage du lin et les réjouissances, peinture de Paul Caron. La Presse, magazine illustré, le samedi 4 septembre 1937, page frontispice. (Collection Cap-aux-Diamants).

Les Québécois s'identifièrent tant et si bien à leur instrument favori qu'ils l'emportèrent avec eux dans leurs migrations. Ainsi, parlant des anciens colons français des Grands Lacs, le Wisconsin Historical Collections déclarait : *«They were famous fiddlers, those French Canadians. The fiddle was indispensable on social occasions. No wilderness so far away that the little French fiddle has [not penetrated] [...] In the village, no christening or wedding was complete without the fiddler; and at the almost nightly social gatherings, in each other's puncheon-floored cabins, the fiddler, enthroned cross-legged on a plank table, was the King of the feast».*

Décrivant la colonisation de la région de Détroit, G.B. Catlin soulignait, au sujet du quartier français : *«The streets of the town were noisy day and night with the folksongs of the old homes across the ocean. The sound of violins could be heard from many houses and dancing was the popular amusement».* Plus près de nous, Ralph Page, autorité en danse traditionnelle de la Nouvelle-Angleterre, soutenait que plusieurs violoneux de talent de cette région des États-Unis étaient de descendance canadienne-française. Comme il le disait lui-même : *«They are without peer in this field».*



Il ne faut donc pas se surprendre que le violon soit toujours l'instrument national du Québec. Une longue histoire d'amour perdure entre lui et le peuple québécois. Laissons la parole à l'ethnologue Jean Trudel qui a su dépeindre, mieux que quiconque, le rôle du violoneux au sein de la société québécoise traditionnelle : «L'importance du violoneux est si grande dans la vie traditionnelle que, sans lui, le peuple québécois n'aurait pas pu franchir avec autant de sérénité les longs soirs d'hiver de son histoire. C'est lui qui apporte la note de gaieté qui se transforme vite en gigue, quadrille ou cotillon; c'est lui qui devient, au sein de la collectivité, la charnière facilitant le passage entre la vie obligatoire du travail et la vie donnée et peut-être plus fondamentale de la fête. Bref, le violoneux est le symbole vivant d'un trait de caractère essentiel du Québécois, celui d'être un homme de la fête». ♦

Jean-Pierre Joyal est violoniste, violoneux et ethnomusicologue. Il enseigne au Cégep de Drummondville.

Ce texte est tiré de *Instruments de musique et pratique musicale dans la tradition populaire québécoise*, mémoire présenté par Jean-Pierre Joyal à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, en mars 1989, en vue de l'obtention du grade de maître ès arts en musicologie.

Pour en savoir plus :

Willy Amtmann. *La musique au Québec 1600-1875*, traduit de l'anglais par Michelle Pharand. Montréal, Les éditions de l'Homme, 1976, 420 p.

Thoinot Arbeau (anagramme de Jehan Tabourot). *Orchésographie* (fac-similé de l'édition de 1596). Genève, Minkoff Reprint, 1972, 104 p.

Marius Barbeau. *Véillées du bon vieux temps* (à la bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919). Montréal, G. Ducharme, 1920, 102 p.

Marcelle Benoît. *Versailles et les musiciens du Roi 1661-1733*. Paris, Éditions A. et J. Picard, 1971, 474 p.

David D Boyden. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. London, Oxford University Press, 1965, 569 p.

Breandán Breathnach. *Folk Music and Dances of Ireland*. Dublin, Educational Company of Ireland, 1971, 152 p.

Dominic Gill, éd.. *Le grand livre du violon*, traduit de l'anglais par Y. Deberques. Luynes, Éditions Van de Velde, 1984, 256 p.

Helmut Kallmann. *A History of Music in Canada 1534-1914*. Toronto, University of Toronto Press, 1960, 311 p.

Lionel de La Laurencie. *L'école française de violon de Lully à Viotti*, vol. I, (fac-similé de l'édition de 1922). Genève, Minkoff Reprint, 1971, 440 p.

François Lesure. «Le traité des instruments de musique de Pierre Triche» in *Annales musicologiques*, tome III, 1955, p. 283-387; tome IV, 1956, p. 175-248; suite in *The Galpin Society Journal*, n° XV, 1962, p. 70-81; n° XVI, 1963, p. 73-84.

François Lesure. *Musique et musiciens français du XVII^e siècle* (fac-similés d'articles écrits entre 1950 et 1969). Genève, Minkoff Reprint, 1976, 283 p.

Catherine Massip. *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661)*. Paris, Éditions A. et J. Picard, 1976, 186 p.

Ralph Page. *Heritage Dances of Early America*. Colorado Springs, The Lloyd Shaw Foundation, 1976, 64 p.

J. E. Prince. «Les violons d'autrefois» in *Bulletin du parler français au Canada*, vol. VI, n° 9, janvier, 1908, p. 330-337.

Jean Provencher. *C'était l'hiver*. Montréal, Les éditions du Boréal express, 1986, 279 p.

Robert-Lionel Séguin. *La danse traditionnelle au Québec*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1986, 176 p.

Robert-Lionel Séguin. *Les divertissements en Nouvelle-France*. Ottawa, Musée national du Canada, 1968, 79 p.

Jean Trudel. «La danse traditionnelle au Québec» in *Forces*, n° 32, 3^e trimestre, 1975, p. 33-43.

Jean Trudel. «La musique traditionnelle au Québec» in *Possibles*, volume 1, n° 3/4, printemps-été, 1977, p. 165-197.

Simonne Voyer. *La danse traditionnelle dans l'est du Canada*. Québec, Les presses de l'Université Laval, 1986, 509 p.

EDITIONS
MULTIMONDES
des mondes à votre portée !

À ne pas manquer !



Un siècle capital !

QUÉBEC 1900-2000
Le siècle d'une capitale
Jean-Marie Label et Alain Roy,
photos de Gabor Szilasi, Éditions
MultiMondes et CCNQ, Québec, 2000,
24 x 24 cm, reliure rigide,
164 pages, en quadrichromie, 29,95 \$,
ISBN 2-89544-008-5

Un tableau vivant et passionnant
de l'évolution de Québec
au xx^e siècle.