

UNIVERSITE DE PARIS-SORBONNE
(PARIS IV)
DEPARTEMENT DE DANSE

MEMOIRE POUR LA MAITRISE EN DANSE

GIGUE ET REVIVALISME AU QUEBEC
L'EXEMPLE DU BRANDY

par :

Pierre CHARTRAND

directeur de recherches : Jean-Claude SERRE, responsable du
Département de Danse

ANNEE UNIVERSITAIRE 1989-90

UNIVERSITE DE PARIS-SORBONNE
(PARIS IV)
DEPARTEMENT DE DANSE

MEMOIRE POUR LA MAITRISE EN DANSE

GIGUE ET REVIVALISME AU QUEBEC
L'EXEMPLE DU BRANDY

par :
Pierre CHARTRAND

Directeur de recherches : Jean-Claude SERRE, responsable du
Département de Danse

Soutenu publiquement le 14 juin 1990

Jury constitué de :
Jean-Michel GUILCHER, Directeur de recherches au C.N.R.S.
Jacqueline CHALLET-HAAS, Membre expert du Conseil
international de Cinétopographie Laban
Michel GUIOMAR et Jean-Claude SERRE, responsables du
Département de Danse

Mention : Très Bien

SOMMAIRE

Sommaire	3
Remerciements	6
Introduction	7
1-TRADITION ET TRANSMISSION	10
Transmission	14
Ecriture	16
Tradition orale et médias audio-visuels	19
Revivalisme et ethnologie	26
2- LA REGION DE LA BAIE	33
Les débuts	33
Les colons	36
3- LES IRLANDAIS	41
Immigration britannique	41
Les irlandais à Québec	47
4- ORIGINE DE LA GIGUE	49
Aspects historiques	49
Aspects formels	50
Conclusion	55
5- ORIGINE DU BRANDY	56
Brandy et contredanse	56
Brandy et reel écossais	60
Conclusion	63
6- METHODOLOGIE ET REPERTOIRE ANALYSE	65
Méthodologie	65
Les pas	65
Les figures	67
Le répertoire choisi	67
Le collectage	68

Les revivalistes	71
La transmission revivaliste	71
7- LA MUSIQUE	78
La Grande Gigue Simple	78
Le Brandy	80
8- LA DANSE	82
Le Brandy	82
Description	83
Brandy de la Baie	84
Gigue à deux	92
Groupe revivaliste no. 1	113
Groupe revivaliste no. 2	117
9- LES PAS	123
Brandy de La Baie	124
Gigue à deux	130
Groupe revivaliste no. 1	139
Groupe revivaliste no. 2	144
10- LES FIGURES	147
Commentaires	148
11- CONCLUSION	151
Les pas	151
Durée	152
Formules d'appuis	152
Patrons rythmiques	153
12- EPILOGUE	155
Danse traditionnelle et spectacle	158
Bibliographie	165
Lexique	171
Table des cartes et figures	172

A tous les danseurs traditionnels sans qui
nous ne pourrions plus nous souvenir.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier monsieur Jean-Michel Guilcher ainsi que madame Jacqueline Challet-Haas pour l'aide et les conseils judicieux qu'ils ont su m'apporter dans la rédaction de ce mémoire.

Merci aussi à François Polloli pour la notation musicale (p. 77), à madame Dufour pour ses précieux souvenirs, aux deux groupes revivalistes qui ont bien voulu participer à cette étude en me fournissant les documents audio-visuels concernant leur version du Brandy, ainsi qu'à tous ceux qui ont pu m'aider de quelque façon que ce soit dans l'élaboration de ce texte.

INTRODUCTION

Danse folklorique, traditionnelle et revivaliste : tels sont les termes de la présente étude. Parfois perçus comme totalement opposés, parfois comme synonymes, ils sont trop souvent soumis aux aléas de la mode et du milieu. A l'origine, "folklore" désignait l'ensemble des arts et traditions populaires d'un pays ou d'une région, en même temps qu'il signifiait la discipline ayant pour objet ce corpus de faits populaires. La science et son objet se retrouvaient donc sous le même dénominateur.

Le milieu scientifique remédia lentement à cette ambivalence du terme en proposant "arts et traditions populaires" pour nommer le corpus ou l'objet de recherche, et "ethnologie" la science s'y intéressant¹. Ce nouveau vocabulaire s'implanta largement dans la population à partir des années '70. Par ailleurs le qualificatif "folklorique" cédera sa place à celui de "traditionnel", celui-là ayant acquis un nouveau sens.

*"Aujourd'hui Paris doit se ressaisir (...) c'est (...) l'avis de très nombreux étudiants parisiens, déçus par certains aspects "folkloriques" de la Sorbonne."*²

Devenu péjoratif, folklorique s'associe maintenant à pittoresque, à artificiel, à vieillot. C'est dans ces mêmes années '70 qu'on s'aperçoit du peu de fondement et du caractère

¹ L'expression "arts et traditions populaires" fut proposée en 1937 par Georges-Henri Rivière, fondateur du Musée des Arts et Traditions Populaires, à Paris.

² R. Backman, Y. Le Vaillant, "Le Nouvel Observateur", 7 juin 1968, p.18, coll. 14.

superficiel de la pratique "folklorique" des générations antérieures. On remet en cause le bien-fondé des danses populaires arrangées pour la scène et des chants harmonisés pour chorales. Simultanément les collectages ethnographiques sont de plus en plus disponibles sur disques, films ou cassettes, ces documents étant souvent accompagnés de commentaires, sinon d'études ethnologiques. Pour opérer le tournant nécessaire vers une nouvelle pratique des arts et traditions populaires, on se doit de proposer un nouveau terme : "traditionnel" deviendra la marque d'authenticité ethnologique de ce nouveau milieu. Ainsi les mots folklore et folklorique prendront leur nouveau sens en s'appliquant à l'ancienne pratique perçue comme ... folklorique. L'utilisation du mot revivalisme apparaît aussi suite à cette prise de conscience des deux dernières décennies. On veut distinguer ce qui provient d'une tradition réelle (le fait ethnographique lui-même) de ce qui relève d'une utilisation ultérieure de ce fait ethnographique, que ce soit à des fins artistiques, spectaculaires, de loisirs, etc.

Felix Hoerburger suggère en 1968 de parler de "first and second existence" d'une pratique populaire¹. Aux Etats-Unis on distinguera "survival" de "revival", survivance de renouveau, revivalisme désignant dès lors le transfert d'une pratique hors de son milieu avec ou sans les modes de transmission habituels. La distinction entre première et seconde existence est un peu

¹ Felix Hoerburger, *"Once again ; on the concept of folk dance"*, Journal of International Folk Music Council, no. 20, 1968, p. 30-32

réductrice, car il pourrait y avoir troisième ou quatrième existence. Considérant le cotillon à huit comme "de première existence", dirions-nous que le cotillon de Baie Sainte-Catherine est "de deuxième existence" ? La notion de survivance nous semble plus appropriée ; elle permet le changement de lieu et de couche sociale. Gardons-nous cependant d'opposer totalement survivance à renouveau, ces deux réalités s'interpénétrant plus souvent qu'on ne le croit.

Cette étude utilisera donc le terme de "revivalisme" pour les pratiques hors du milieu traditionnel et sans les modes de transmission d'origine, que ce soit pour le groupe folklorique faisant du spectacle en costume, ou pour la "veillée québécoise" récréative se déroulant en milieu urbain. A l'opposé, le terme "traditionnel" désignera ce qui relève du fait ethnographique.

1- TRADITION ET TRANSMISSION

Nous chercherons ici à illustrer les modes de transmission du milieu traditionnel et du milieu urbain moderne, surtout en ce qui regarde la danse. Aussi allons-nous parler des milieux urbains et traditionnels comme si ces deux espaces n'avaient aucuns points de rencontre, ce qui n'advient que rarement en fait. Cette procédure vise plutôt à poser des bases théoriques propres à l'étude des phénomènes de transmission, quitte plus tard à situer chaque groupe social et chaque région sur le continuum reliant ruralité traditionnelle et urbanité moderne.

"... de même que l'invention ne peut être réduite à la description, à l'histoire ou à l'analyse des objets inventés, la tradition ne saurait l'être à celles des contenus transmis, qu'il s'agisse de faits, de coutumes,..." 1

On conçoit généralement une tradition de danse comme l'ensemble de ses mouvements, et on en authentifie l'exécution selon la correspondance plus ou moins réussie avec l'original. Ainsi le discours revivaliste actuel se base principalement sur les aspects formels du mouvement en délaissant trop souvent l'autre face de la tradition. Car tradition, de "traditio", signifie transmettre. La tradition peut donc s'entendre comme l'acte même de transmission, comme le passage d'une forme quelconque d'une génération à l'autre, et cela quelque soit le contenu de la transmission. Mais alors qu'est-ce qu'un fait traditionnel ? Ne s'agit-il pas d'une manière de transmettre, d'un mode de commu-

nication au sens large ? Si la valeur intrinsèque d'une tradition est inscrite dans les modes de transmission des savoirs, les tergiversations sur l'authenticité risquent de ne pas aboutir.

"... la tâche décisive ne sera pas de transmettre au mieux un savoir ou d'assimiler la quantité optimale d'information, mais de faire l'apprentissage d'un partage pour l'instant suspendu." ¹

C'est à la façon d'aborder les savoirs populaires qu'on reconnaît chaque période revivaliste. Car même l'exécution la plus authentique qui soit sera toujours l'aboutissement d'un processus tout autre que celui du traditionnel.

Afin de mieux saisir ce que sous-tend le couple tradition-transmission, nous utiliserons les quatre notions suivantes : l'oralité, la spatialité, l'altérité et l'inconscience.²

1) Le savoir du traditionnel provient d'une transmission dite orale. Dans le cas de la danse c'est le mimétisme qui prime.

2) La spatialité : le traditionnel associe sa danse à son patelin, à son village, elle a la couleur distinctive de sa communauté, elle le démarque donc géographiquement.

¹ JANICAUD Dominique, "Rationis Traditio" in "Le passé et son avenir. Essais sur la tradition et son enseignement". Collection "Le temps de la réflexion", Gallimard, 1985, p.13

² Cette approche est grandement tributaire de l'ouvrage de Michel de Certeau, "L'écriture de l'histoire", particulièrement le chapitre IV ; "Ethnographie ; L'oralité ou l'espace de l'autre : Léry", pp.215-248.

3) L'altérité : la danse pratiquée n'est pas normative en tant que telle. Elle peut se transformer lentement, par à-coups, par influences extérieures ou par initiatives minimales provenant de la communauté. Il n'y a donc pas un modèle immuable mais plutôt un consensus social autour d'une danse aux contours légèrement modifiables.

4) L'inconscience : la pratique traditionnelle ne relève pas d'un choix ou d'une décision. Elle est perçue, comme la langue maternelle, comme un fait de nature.

"... : un héritage est d'autant plus fort qu'il n'est pas perçu comme tel, mais reçu comme fatalité, admis comme naturel".¹

Cette inconscience n'est d'ailleurs pas l'unique fait de la culture traditionnelle. Ce qu'il y a de plus caractéristique dans nos cultures contemporaines repose souvent sur l'inconscience. Demandez par exemple à un Français ce qui le caractérise culturellement ; il exprimera rarement ce que vous, étranger, aurez perçu comme l'essentiel de sa façon de vivre et de voir le monde. Son héritage le plus fort sera aussi le moins conscient, donc le plus "naturel". Énoncez-lui ce que vous trouvez spécifique à sa culture ; il vous répondra que ce n'est pas de la culture, mais que c'est naturel et normal.

On pourrait distinguer notre société moderne de la société traditionnelle par quatre notions diamétralement opposées à cel-

¹ FROMENT-MEURICE Marc, *"Moderne, Absolument"* in *"Le passé et son avenir"*, p.156

les énoncées plus haut : écriture, temporalité, identité et conscience.

1) La transmission aura toujours, à un moment donné, un support autre que l'oralité, que ce soit l'écrit, la partition musicale, l'enregistrement audio ou magnétoscopique.

2) Apparaît ensuite la notion de temporalité. La question de l'origine devient primordiale. D'où vient cette danse et quelles en sont les influences ? Comment s'est-elle développée ? Le traditionnel recevant sa danse comme naturelle n'a pas le moindre besoin d'en connaître l'origine, car elle est telle qu'elle a toujours été :

"... la fidélité têtue à un passé conçu comme un modèle intemporel, plutôt que comme une étape du devenir, ne trahit nulle carence morale ou intellectuelle ; elle exprime un parti adopté consciemment ou inconsciemment, et dont le caractère systématique est attesté, dans le monde entier, par cette justification inlassablement répétée de chaque technique, de chaque règle et de chaque coutume, au moyen d'un argument unique ; les ancêtres nous l'ont appris. Comme nous dans d'autres domaines jusqu'à une époque récente, l'ancienneté et la continuité sont les fondements de la légitimité. Mais cette ancienneté est posée dans l'absolu, puisqu'elle remonte à l'origine du monde, et cette continuité n'admet ni orientations, ni degrés." 1

3) Le concept d'identité ; le traditionnel accepte l'altérité relative des formes, tandis que le revivaliste recherche souvent la version la plus "identique" à l'original fixé par écrit, sur

¹ LEVI-STRAUSS Claude, *"La pensée sauvage"*, Paris, Plon, 1962, pp. 312-313

cassette ou sur film.

4) Finalement la pratique revivaliste relève de la conscience, du choix, et de la valorisation de certaines formes par rapport à d'autres.

TRANSMISSION

Par tradition orale nous entendons souvent plus que "transmission par la parole". Une tradition orale utilise la parole comme mode de transmission mais repose aussi, et en grande partie, sur le mimétisme. Cela semble évident durant l'enfance quand l'apprentissage se fait souvent sans l'aide du langage. De même les gestes techniques s'acquièrent par mimétisme au contact de notre famille, puis de notre communauté. Ce mimétisme généralement inconscient et sans enseignement formel n'est possible que par l'insertion totale de l'individu dans son groupe ethnique. Aussi n'apprend-t-il pas au sens strict du terme plus qu'il n'absorbe : *"Il faut pouvoir s'approprier un héritage avant même de le recevoir"*.¹ Cela est clair pour la langue maternelle. On la parle pour y avoir baigné depuis l'enfance. Si on vient par après à toucher à la grammaire ou à la syntaxe, ce sera toujours suite à l'expérience directe et première de la parole au sein d'une communauté.

Il en va de même pour la danse. Avant d'entrer dans le monde

¹ FROMENT-MEURICE Marc, op. cit, p.157

adulte, l'enfant est bercé par la musique et les mouvements qui détermineront le plein sens du mot "danse". Cette danse s'apprend par imitation et demeure imitation, comme si l'essence même de la danse traditionnelle résidait dans l'imitation, et l'apprentissage par mimétisme était le centre de la tradition. Alain disait, en parlant de la danse comme d'un langage absolu :

"Comprendre, c'est seulement savoir que l'on communique ; c'est imiter sans chercher plus loin. C'est imiter et savoir que l'on est imité" 1

La communauté danse et s'affirme unique par le partage d'un mouvement commun.

"La danse..., ce serait donc la plus ancienne conversation, celle qui n'exprime rien qu'elle-même. Nous sommes en conversation et nous nous disons ceci, que nous sommes en conversation. C'est bien plus qu'exprimer une chose ou une autre ; c'est exprimer l'homme à l'homme". 2

La valeur du signe, donc du mouvement, se trouve confirmé par le partage et l'imitation. La société traditionnelle est marquée par cette transmission de signes, de manières et de mouvements, dont on ne cherche pas tant le sens ou l'origine, que l'échange.

¹ ALAIN, *"Vingt leçons sur les beaux-arts"*, in *"Les arts et les dieux"*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, no. 129, p.497

² op. cit. p.497

ECRITURE

"Ingénieux Theuth, (...) ; c'est ainsi que toi, père de l'écriture, tu lui attribues bénévolement une efficacité contraire à celle dont elle est capable ; car elle produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire : confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs ; tu as trouvé le moyen, non pas de retenir, mais de renouveler le souvenir, et ce que tu vas procurer à tes disciples, c'est la présomption qu'ils ont la science, non la science elle-même ; car, quand ils auront beaucoup lu sans apprendre, ils se croiront très savants, et ils ne seront le plus souvent que des ignorants de commerce incommode, parce qu'ils se croiront savants sans l'être."

PLATON, *Phèdre*

La tradition tend donc à la conservation d'un passé plus ou moins lointain contenu dans la mémoire sociale et individuelle. Le savoir populaire a comme principal support la parole, la mémoire et le corps de chaque membre du groupe. Le geste appris provient de l'observation, puis de l'imitation du geste exécuté par l'autre, sans aucune médiation. La mémoire est donc totalement intériorisée chez chaque danseur, musicien, conteur. Le seul secours à l'oubli est la mémoire du voisin. On ne sait que ce dont on se souvient. Notre mémoire a comme limites notre parole et nos gestes, et ceux des anciens du groupe.

Il en va tout autrement dans notre société où la mémoire est abondamment, et de plus en plus, extériorisée. Nous possédons toujours notre mémoire individuelle, mais celle-ci se double de l'écriture et de la bibliothèque, du disque et de la vidéo. Il y a donc extériorisation de la mémoire humaine, et on sait, ou on

s' imagine savoir, beaucoup plus que ce dont on se souvient. Notre parole et nos gestes éphémères ne sont plus l'unique transmission possible : le livre se souvient pour nous, la table des matières nous dirige rapidement dans cette mémoire externe. Les banques de données modernes ne sont que le superlatif de la table des matières, en passant par le fichier, le dictionnaire, l'encyclopédie. Un savoir de plus en plus parcellaire, atomisé, dont les éléments peuvent être combinés à l'infini par l'intermédiaire de l'ordinateur, plus rapide que n'importe quelle mémoire humaine. Aussi pourrions-nous remplacer l'opposition oralité/écriture par celle de mémoire interne/mémoire externe. Il y a bien sûr différents niveaux d'extériorisation de la mémoire. Les fonctions successives de la lecture dans l'histoire en sont l'exemple. Ainsi, bien que nous trouvions normal de lire pour apprendre¹, l'écrit fut en premier lieu repos de la mémoire, étroitement lié à l'oralité.

"Les élèves reprenaient ensemble et psalmodiaient la phrase donnée par le professeur et ils répétaient le même exercice jusqu'à ce qu'ils l'aient retenu par coeur. Les prêtres pouvaient dire presque toutes les prières de l'office. Dès lors l'écriture n'était plus un outil indispensable à la connaissance. Elle servait seulement à aider la mémoire en cas d'oubli et de défaillance. Elle leur permettait seulement de reconnaître ce qu'ils savaient déjà et non de découvrir quelque chose de nouveau".²

La lecture à voix haute fut longtemps chose commune ainsi

¹ En fait on relie plus des idées ou des concepts déjà acquis que l'on apprend réellement ; le mot n'ayant de signification que par l'expérience personnelle qui lui donne un sens.

² ARIES P. , "L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime", Paris, Seuil, 1973, p.145, (les soulignés sont de nous)

qu'événement social par la présence d'auditeurs, contrairement à notre lecture individuelle et silencieuse. De même pour la danse à certaines époques où l'écrit ne permettait pas le total apprentissage du mouvement, mais plutôt la reconstitution d'une suite de mouvements déjà connus et acquis par la pratique. Ainsi du "*Manuscrit dit des Basses Danses*" de la bibliothèque de Bourgogne (15ième siècle) ou de l' "*English Dancing Master*" de J. Playford (1651). Thoinot Arbeau, quant à lui, suggérera l'apprentissage du mouvement par le seul intermédiaire de l'écrit ("*Orchésographie*", 1589). Puis viendront les systèmes d'écriture du mouvement, comme celui de Feuillet ("*Chorégraphie*", 1700), ou les plus récents (Laban, Eshkol, Benesh, etc.) qui tendent tous vers une plus grande définition du mouvement écrit, donc à une extériorisation toujours plus importante de la mémoire corporelle. Aux modes de notation abstraits s'ajoutent les moyens de reproduction mécanique : photo, cinéma, vidéo.

Parmi les multiples impacts de la généralisation de l'écrit par l'imprimerie prédominent l'individualisation de l'apprentissage, la fixation des contenus et leur généralisation dans l'espace. Les messages qui transitaient auparavant par la mémoire sociale, la parole et l'exemple de chacun, étaient soumis à l'altérité, au changement, au "jeu du téléphone". Il en va tout autrement de l'écrit ; avec lui la norme apparaît, l'étalon est toujours disponible pour vérification. Le temps linéaire s'impose, ainsi que la chronologie.

TRADITION ORALE ET MEDIAS AUDIO-VISUELS

On affirme souvent que les médias audio-visuels nous replongeraient aujourd'hui dans cette oralité progressivement perdue depuis la Renaissance. On croit donc que la disparition de l'écriture (musicale, phonétique, chorégraphique) entraîne automatiquement un retour à l'oralité. Cette méprise provient principalement du fait que l'on aborde la question par l'entremise du couple oralité/écriture. Encore ici l'opposition mémoire interne/mémoire externe semble mieux appropriée.

Il est clair que l'apprentissage d'une langue doit faire appel à l'oreille, et par delà au disque ou à la cassette, dans l'impossibilité d'une réelle conversation. L'écriture phonétique (avec quelques spécifications sur la prononciation de certaines lettres) est aussi largement utilisée, mais n'aurait guère de sens sans un continu retour au son lui-même et à la parole.

Illustrons notre propos par l'exemple du conte. Les transcriptions écrites de contes ne transmettent qu'une partie de ce qu'est réellement le conte ; les mots y apparaissent détachés de toutes intonation, inflexion ou timbre. Les transcriptions phonétiques parfois ajoutées servent d'ailleurs à combler cette lacune. Le lecteur doit reconstruire et imaginer la parole donnant naissance au texte. L'effort demandé au lecteur provient de la faible définition de l'écriture, ou, pourrait-on dire, de sa basse-fidélité. Tandis que le disque communique tout les aspects de la parole ; timbre, intensité, etc., le document se donne comme

complet. Mais comme le conteur tient souvent ses auditeurs autant par ses gestes, mimiques et regards que par sa parole, le film se présentera comme la transmission idéale, authentique, plus vraie que le vrai. Mais si cette haute-définition des médias audio-visuels facilite grandement la reproduction de l'événement, elle fixe d'autant plus les contenus que l'écriture ne le faisait. Ainsi l'altérité partielle présente chez le lecteur disparaît presque totalement chez celui qui visionne le film du conte. L'étalon que fixait l'écriture nous semble alors bien vague en regard de l'image couplée au son.

De même pour l'apprentissage de la musique par disque ou cassette. L'enregistrement sonore transmettant plus qu'une série de notes et qu'un rythme, on tendra souvent à une reproduction "note pour note", sans distinction de ce qui relève du commun et de l'individuel. Le fait d'en écouter beaucoup, par divers interprètes, peut nous amener à distinguer le style commun à tous de l'interprétation personnelle. Mais il s'agira toujours d'un phénomène bien différent pour celui qui baigne dans un univers musical produit par des gens qu'il côtoie continuellement.

La danse pose des problèmes plus complexes à la transmission par modes audio-visuels. La reproduction visuelle du mouvement ne nous dit rien (directement du moins) de la sensation motrice et de l'expérience kinesthésique du danseur. Nous pouvons parfois imaginer la sensation du danseur, bien sûr, pour avoir déjà exécuté des mouvements semblables dans le passé. Mais pour certaines formes de danses, souvent les plus simples

(comme les rondes par exemples), une transmission adéquate ne s'effectue que par la participation et l'expérience directe. Cela tient principalement à l'incommunabilité de l'expérience motrice autrement que par l'expérience commune.

" Et il est clair que, pour le geste, je ne puis reconnaître par la comparaison que mes gestes ressemblent à ceux de l'autre ; car il n'y a point de ressemblance entre mon geste, dont je ne puis ni m'éloigner ni me détacher, et que je sens par le dedans, et le geste de l'autre que je perçois comme quelque chose d'extérieur."¹

La question de la perception extérieure du mouvement se pose donc . Supposons que le film soit parfaitement apte à enregistrer tout genre de danse (en faisant abstraction du problème d'échelle et de perspective), la question de la reconstitution est loin d'être résolue. Car bien que nous ayons une vision objective du mouvement à exécuter, nous n'en avons pas de celui que nous exécutons. Comment vérifier que notre exécution est conforme à l'original ? Faudrait-il se filmer soi-même pour se percevoir de l'extérieur ? Utiliser la solution adoptée par le ballet classique, le travail au miroir ? Ou encore faire authentifier notre exécution par le danseur traditionnel lui-même ? D'une manière ou d'une autre nous attendrons toujours un jugement extérieur à nous-mêmes, confirmant ou infirmant notre exécution.

La croyance indienne affirme que la photographie vole l'âme du sujet photographié. D'aucuns auront remarqué comment le travail assidu au miroir semble parfois vider le danseur de sa

¹ ALAIN, op. cit., p.499

substance, l'attention du danseur étant entièrement tendue vers l'image projetée à quelques mètres de lui. La vision étant le sens dominant chez l'homme, et celui qui donne fondement à la raison et à l'analyse, nous tendons à ramener toute expérience sensorielle au mode visuel. L'acoustique analyse le son par le graphique, transmission visuelle d'un phénomène sonore. Si l'odorat et le goût ne peuvent être médiatisés visuellement, nous croyons parfois que cela peut être possible pour l'expérience kinesthésique. Peu de gens pourtant croient que le geste de l'artisan puisse s'apprendre par le film. On n'apprendra pas la sculpture sur bois par visionnement de bandes magnétoscopiques. L'expérience directe du matériau à transformer, par l'entremise de notre système ostéo-musculaire, semble essentielle. La résistance opposée par le bois selon le sens du fil et la pression musculaire demandée sont quasi intransmissibles, sinon de façon métaphorique. C'est pourquoi la métaphore prend parfois une si grande place dans l'enseignement du mouvement, puisqu'elle cherche à relier une expérience à acquérir à une autre déjà acquise. Bien des débutants en danse saisiront la différence d'un temps levé (ou sursaut) et d'un jeté par la métaphore du saut d'un ruisseau ou d'un obstacle.

Le mouvement figuratif, dont la danse est un exemple, n'est évidemment pas le strict équivalent du geste technique. Celui-ci est totalement orienté vers la transformation de la matière, de la nature. Celui-là vise l'humanisation des comportements moteurs, tend à nous libérer des opérations techniques et routinières. La danse est ainsi, en tout premier lieu, une esthétisation de la mar-

che, phénomène moteur essentiel. Nous danserons comme nous marchons, courrons et sauterons dans nos danses comme nous le faisons dans la vie courante, en y ajoutant un surplus stylistique. Il ne nous viendrait cependant pas à l'idée de montrer à marcher ou à courir à nos enfants par le film.

Ce que nous apprenons par mimétisme doit beaucoup à la prise de conscience de nos sensations kinesthésiques, à cette façon d'entrer en nous-mêmes pour sentir l'effort superflu, pour atteindre l'économie du mouvement. Le film nous montre les conséquences du mouvement, non son essence. Durant ma jeunesse j'ai eu un professeur de gigue¹ qui, voyant que je ne pouvais exécuter tel pas, me prenait par le poignet et me disait simplement "try with me". Le flux passait, nous emportant tous deux dans un mouvement que nous ne savions ni analyser ni imaginer visuellement. De même pour quelqu'un entrant dans une ronde et se laissant entraîner par les autres, ou pour celui qui apprend à valser en se laissant emporter par sa partenaire.

Le film peut avoir sa place dans la transmission du mouvement, mais son utilisation a des conséquences que nous devons connaître. Nous avons comparé plus haut écriture et audio-visuel en spécifiant la haute-définition de celui-ci en regard de celle-là, et donc de la faible marge d'interprétation laissée par le film. Celui-ci est cependant plus que valable pour nous présenter l'ambiance générale dans laquelle la danse s'insère. C'est souvent cette atmosphère qui nous communique un

¹ Donald Gilchrist

tant soit peu l'expérience véritable vécue par les danseurs.

L'écriture du mouvement pour sa part ne dit rien du contexte, mais propose plutôt une structure (pas, gestes) plus ou moins définie, et que le danseur interprète à sa manière en l'investissant. Le manque de définition de la partition permettra peut-être au danseur de mieux s'approprier le mouvement en question, tandis que le film poussera ce même danseur à se représenter l'image qu'il projette et à la comparer à l'image filmée. Cela est d'autant plus vrai selon les systèmes d'écriture utilisés. Certains relèvent principalement d'une vision extérieure au danseur ; parcours en plan de Feuillet, système Benesh qui représente le danseur en élévation, méthode Sutton ressemblant fort à de la bande dessinée. D'autres systèmes sont totalement abstraits, utilisant des signes non figuratifs, souvent mieux reliés à la perception spatiale qu'a le danseur puisque les déplacements ne sont pas vus de l'extérieur, mais plutôt décrits à partir de son centre de gravité (ex., écriture Laban).

Le film et l'écriture du mouvement sont à des lieues de l'apprentissage par mimétisme propre à la majorité des milieux traditionnels. Ces médias peuvent être utilisés pour l'analyse, la conservation, ou la diffusion de la danse traditionnelle. Chacun de ces trois objectifs requiert une médiation particulière. Les opinions, partagées pour ce qui est de l'utilisation du film et de l'écriture, tiennent rarement compte des besoins différents exigés par l'analyse, la conservation, ou la diffusion. La conservation pure et simple peut se satisfaire du film (bien que ce soit

une conception quelque peu étriquée de la conservation). L'analyse nécessite une transcription visuelle, préférablement par signes abstraits. On peut être contre l'analyse systématique et approfondie du mouvement, mais dès lors qu'on veut analyser au plein sens du terme il faut se doter de la grille la plus complète, la plus cohérente et la plus souple. Le film précède l'analyse. L'analyse suit le film, l'observation directe et l'expérience personnelle.

Reste enfin la diffusion, qui est l'aspect essentiel de cette étude . L'instrument privilégié pour la conservation ou l'analyse ne sera pas nécessairement idéal pour la diffusion. L'enseignement par mimétisme sera souvent utilisé par la même personne ayant analysé le contenu du dit enseignement par l'entremise de l'écriture. De même le film pourra être projeté pour évoquer une couleur, une ambiance, sans pour cela servir d'étalon à l'apprentissage.

Ainsi les question relatives à l'écriture du mouvement sont loin d'être aussi simples qu'on ne le croit parfois ; tout dépend du contexte et du but poursuivi. Le besoin d'un système d'écriture ressenti par quantité de chercheurs et de praticiens en danse populaire des années '60 est d'ailleurs étonnant. On ne développa jamais autant de systèmes qu'au cours de cette décennie ! La dernière vogue revivaliste fut donc accompagnée d'une popularité de l'écriture du mouvement. De 1910 à 1960 apparurent 47 systèmes d'écriture du mouvement, dont seulement 9 étaient dédiés à la danse traditionnelle ou folklorique. De 1964 à 1981, 17 systèmes feront leur apparition, dont 12 pour le genre de danse qui

nous intéresse. Durant la première période, 19% des écritures s'appliquaient spécifiquement à la danse traditionnelle, tandis que pour la seconde période la proportion s'élevait à 70%.¹ Cette vogue de l'écriture visait une plus grande authenticité des contenus transmis. Ainsi l'oralité cède à l'écriture, et l'altérité à l'identité.

REVIVALISME ET ETHNOLOGIE

Les discussions relatives à la vraie version et au vrai style sont inhérentes à la notion de folklore.

" Un des paradoxes du folklore c'est que depuis l'origine il se trouve confronté à une antinomie entre l'authentique, le vrai, l'originel, le primitif d'une part, et le faux, le falsifié, le fabriqué d'autre part." 2

Cette notion d'identité de la forme, découlant en partie de l'écriture, est toujours présente dans la conscience du revivaliste. Toute exécution cherche plus ou moins la sanction d'un pouvoir décrétant que telle danse est "vraie", moment à partir duquel on se dira parfois porteur d'une tradition qui s'est poursuivie jusqu'à nous ou que nous avons habilement retrouvée, recrée, reconstituée. Quel est le pouvoir qui peut ainsi sanctionner la véracité, le sens et la pertinence de notre prestation, sinon la raison, par l'entremise de la science ?

¹ Ces données proviennent du livre d'ANN HUTCHINSON-GUEST ; *"Dance Notation. The process of recording movement on paper"*, Etats-Unis, 1984.

² Encyclopedia Universalis, *"Folklore"*.

Aussi la danse revivaliste d'aujourd'hui se réclame-t-elle de l'ethnologie. Le danseur revivaliste veut impérativement être traditionnel. La constante recherche d'authenticité et l'ardent désir d'être porteur de la tradition sont caractéristiques du mouvement revivaliste ... et bien sûr absents chez le traditionnel. Comme nous le disions plus haut, la culture traditionnelle relève de l'inconscience ; elle est acceptée quasiment comme un fait de nature, est à l'opposé du choix, et s'impose au groupe qui n'a ni à l'accepter ni à la rejeter, car pour eux il n'y a pas d'ailleurs. D'autres formes d'expressions ne sont pas interdites ; elles sont impossibles et inconcevables. La pratique traditionnelle n'est ni un devoir ni une obligation : c'est une nécessité.

A l'opposé, toutes les pratiques revivalistes tendent à s'appuyer sur un discours idéologique, nationaliste, esthétique, et relèvent donc du choix conscient d'une pratique particulière en regard d'autres réputées illégitimes. Encore une fois cette légitimité sera proclamée par l'objectivité de l'ethnologie. Mais faut-il être identique à soi-même ou au modèle inscrit sur archives ? Faut-il suivre notre sensibilité kinesthésique, conditionnée par nos comportements moteurs quotidiens, ou bien se plier à une reproduction à l'échelle réelle du mouvement collecté ? La reproduction fidèle sera fréquemment privilégiée.

En ce qui concerne les discours nationalistes véhiculés par le mouvement revivaliste, les années '60-'70 sont exemplaires. On danse québécois, breton, macédonien ou slovaque pour démontrer que notre ethnie est culturellement bien portante, qu'elle résiste

avantageusement aux nouveaux modes de vie, à l'industrialisation, à l'influence des médias électroniques, à l'assimilation.

Ce qui nous préoccupe avant tout est le besoin de justification de notre époque. De même que la danse traditionnelle nous informe beaucoup sur la société dans laquelle elle s'insère, les conditions d'élaboration du revivalisme et sa constante recherche d'authenticité sont aussi très révélatrices.

Plusieurs se rendent compte à un moment ou à un autre de l'impossible fidélité à la forme et à l'esprit. S'il y a improvisation en milieu traditionnel, on aura tendance à improviser comme le traditionnel, selon les pas et les structures étudiées, ... ce qui est loin de l'improvisation.

"Bien sûr je peux inventer des broderies. Mais dans la mesure où ces broderies ne sont pas attestées ethnographiquement, je ne peux plus me réclamer de l'ethnographie. Ma conformité est condamnée à être stérile, passéiste et figée, ma liberté à être trahison." ¹

Ce scepticisme quant au bien-fondé de la danse pratiquée semble provenir de la difficulté à vivre cette expérience au niveau même où elle se présente (mise en mouvement, expérience communautaire, ...). Comme si les discours idéologiques et scientifiques obstruaient l'accès direct à la danse. On en parle, on en reparle, on la dénonce, on la justifie, avec preuves historiques et scientifiques à l'appui. La transmission ration-

¹ GUILCHER Yves, "La danse traditionnelle ; d'Untel à Oronte", Paris, 1988, collection Modal, no.1, p.41

nelle et formelle, ainsi que l'ethnologie, sont les bases du revivalisme actuel. Il y a effectivement tradition ; non pas celle que l'on cherche, mais l'autre, l'inconsciente et la "naturelle" : la transmission rationnelle. Cette même raison semble constituer le cul-de-sac du revivalisme lorsqu'on perçoit la conformité comme stérile et la liberté comme trahison. On en arrive parfois, et heureusement, à se dire qu'il ne nous reste, en dernier recours, qu'à danser pour l'expérience du moment même ! En ajoutant que malheureusement la tradition s'est perdue et que nous nous retrouvons seul avec nous-même dans un éther historique.

Voilà un siècle, Nietzsche décrivait les effets castrateurs du scepticisme et de la pensée scientifique et objective en parlant *"de cette volonté absolue de vérité dont le revers secret est la volonté de mort"* ¹. Cette recherche éperdue d'identité au modèle et de vérité objective correspond à notre dépendance envers les sciences humaines qui désamorçent souvent nos pratiques sociales.

Le traditionnel danse sans se soucier du sens profond de sa danse, ni de ce que cette danse peut lui apporter ; elle lui est plus prétexte que finalité. Tandis que nous dansons trop souvent non plus sur le sol, mais plutôt entre les mots d'un discours mille fois répété : discours historique et ethnologique, politique et nationaliste. Comme si nous dansions pour déclamer autrement ce que nous venons d'énoncer verbalement, à l'inverse de l'expérience

¹ JANICAUD Dominique, op. cit., p.132, résumant la pensée de Nietzsche dans *"Le gai savoir"*.

première de la danse.

"Tous viennent à la danse pour lire sans qu'on parle, pour comprendre sans langue. Ils sont tous, aujourd'hui, si fatigués, si saturés, si harassés de discours, de langages, d'écriture. Enfin le sens fugitif passe là, silencieux." ¹

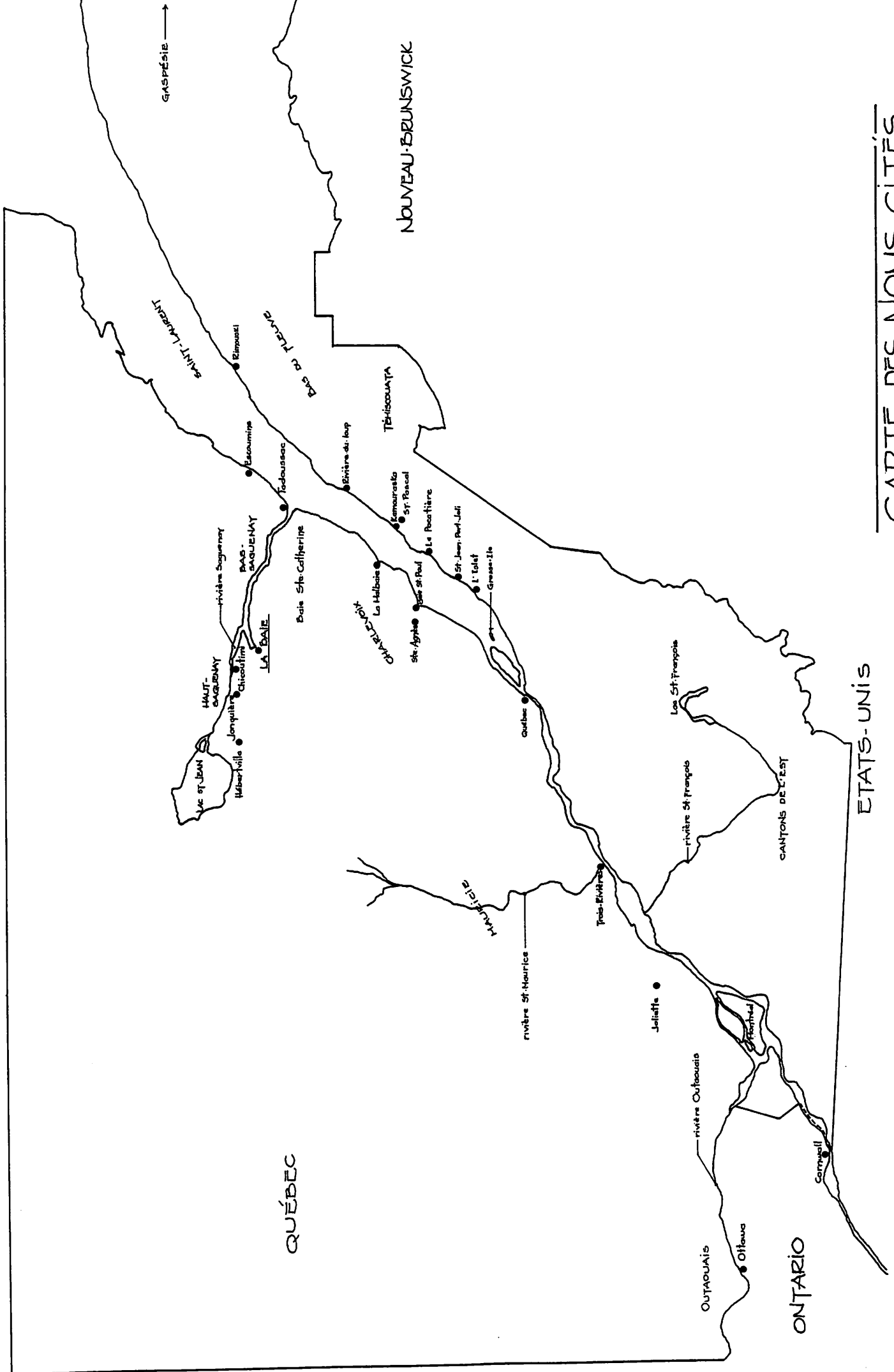
Nous nous considérons parfois presque comme objet, et non plus comme sujet, Surtout lorsque nous en venons à nous réclamer de l'ethnologie pour donner un sens à notre danse. Nous abordons la danse populaire comme objet scientifique, nous l'analysons, la décortiquons, nous faisons l'autopsie d'un corps supposé mort. De cette analyse scientifique émerge une vérité dans laquelle nous pensons devoir nous fondre. Nous dansons en nous imaginant de l'extérieur, espérant la plus grande conformité possible à la vérité préalablement énoncée. Notre danse devient objet scientifique comme le devint celle du traditionnel.

Le récent développement de l'ethnologie de la danse nous a fait prendre conscience du romantisme des revivalismes antérieurs. Ceux-ci affirmaient qu'ils pratiquaient ce qui s'était dansé depuis le début de l'humanité, qu'on répétait ainsi d'anciens rites de fertilité, qu'on redevenait "bon sauvage". La dernière période revivaliste prit conscience de la subjectivité de ces affirmations. On avait voulu nous faire prendre des vessies pour des lanternes ! On redressa donc la situation en démontrant que les danses auparavant exécutées n'étaient pas "conformes" et que le discours les appuyant était souvent sans fondement. Il ne s'agit

¹ SERRE Michel, *"Genèse"*, Paris, Grasset, 1982, p.74

pas de condamner l'esprit scientifique et la recherche de la connaissance. L'ethnologie a toute sa place dans une société qui ne sait plus se souvenir. Que nous puissions mieux connaître la vie de nos ancêtres ou de nos contemporains ruraux est loin d'être néfaste. Ce qui l'est plus, c'est notre façon de nous couler dans cette image imposée et d'être sous son contrôle au lieu de la posséder.

Notre savoir n'est ni tout à fait coupable, ni complètement innocent, il n'est que globalement responsable.



QUÉBEC

NOUVEAU-BRUNSWICK

ETATS-UNIS

CARTÉ DES NOMS CITÉS

GASPÉSIE

SAINT-LAURENT

BAS DU FLAVIN

TÉMISCOUATA

HAUT-CASBÉNY

Bas-Casbény

LA BAYE

Baie Ste-Catherine

CHARLEVOIX

Kamouraska

St-François

Le Rochère

St-Jean-Paul-Joli

L'Islet

Grasse-Isle

La Hébertie

St-Agnès

St-Ruf

MAKÉBÉ

rivière St-Haurics

Tous-Événements

Joliette

rivière Outaouais

OUTAOUAIS

Ottawa

ONTARIO

Cornwall

Les St-François

rivière St-François

CANTONS DE L'EST

2- LA REGION DE LA BAIE

Le répertoire étudié provenant de la ville de La Baie¹ et des environs, nous brosserons ici un court tableau géographique et historique de la région.

LES DEBUTS

Le Saguenay², "découvert" par Jacques Cartier, fut longtemps abandonné aux coureurs des bois et à la traite des fourrures (en n'oubliant pas les amérindiens, bien sûr). Ce territoire est donc "privé" durant tout le Régime Français. Seul un Poste du Roi a été établi à Chicoutimi.

La colonisation se fera sentir dans la région au début du 19^e siècle, et cela pour trois raisons principales :

1) A la fin du 18^e siècle, les conditions de vie des habitants de la vallée du Saint-Laurent sont de plus en plus dures. Cela est dû à l'augmentation de la population sur un territoire où les terres arables sont peu disponibles et au refus des seigneurs de concéder des terres, préférant la spéculation engendrée par l'industrie forestière.

¹ En 1975, le gouvernement québécois fusionnait les municipalités de Bagotville, de Port-Alfred et de Grande-Baie, pour constituer la ville de La Baie (20,000 habitants). La Baie tire son nom de son emplacement sur la baie des Ha ! Ha !

² Saguenay : mot montagnais signifiant "eau qui sort" ou "là où sort l'eau" et désignant la grande région du Saguenay, celui-ci s'appelant "Pitchita8itchez" (prononcer le 8 en "woo", comme "w" en anglais).

2) La traite des fourrures du 18^e siècle fait place à l'exploitation forestière. Celle-ci prend sa source dans le blocus napoléonien. L'Amirauté britannique, voyant qu'on lui coupe ses approvisionnements en bois européens, se tournera vers ses colonies nord-américaines.

3) Il faut finalement tenir compte d'un troisième aspect, bien qu'il soit d'importance secondaire. Les élites cléricales et professionnelles encouragent la colonisation de nouvelles régions du Québec, afin d'étendre le fait catholique-francophone et de restreindre l'émigration croissante vers les Etats-Unis.

Dès 1829 la population de Charlevoix présente des requêtes au gouvernement pour aller s'établir au Saguenay. En 1833, une pétition de 1,800 signataires demande l'établissement de 500 familles sur les bords du fjord. Mais le gouvernement ne peut rien faire devant les droits d'exclusivité de La Compagnie de La Baie d'Hudson. Ce n'est qu'en 1843 que le gouvernement, renouvelant le bail de La Compagnie pour 21 ans, se réservera le droit de faire des concessions agricoles.

Pendant cette dizaine d'années (1831-1843), toutes les bases de l'industrie forestière qui fera vivre la majeure partie de la future colonie auront été mises en place. Cette industrie devra son essor à William Price, agent de l'amirauté britannique, débarquant au Québec en 1810 pour fournir l'Angleterre en mâts de navire. Il est donc en quelque sorte un compétiteur la Compagnie de la Baie d'Hudson ; aussi le gouvernement ne lui accordera

pas de droit de coupe. Que cela ne tienne, la licence de coupe que la Compagnie vend en 1837 à la Société des Vingt-et-un (gens de Charlevoix), se retrouvera entre les mains de William Price en 1843, après que celui-ci ait racheté la Société tombant en faillite.

La colonisation illégale apparaît en même temps que l'industrie forestière. Dès 1838-39, la Société des Vingt-et-un permettait l'établissement de ses ouvriers sur des terres. Mais c'est surtout en 1842 qu'apparaîtront les établissements sauvages puisqu'une centaine de chefs de famille, originaires de Charlevoix, s'installèrent à Grande Baie¹, qui sera ainsi le premier centre de peuplement. Cela s'explique par la présence d'un port naturel et par la proximité de deux rivières qui serviront au flottage du bois. Aussi Price et McLeod établiront deux scieries entre 1842 et 1844, et la population vivra principalement de la coupe du bois et d'un peu d'agriculture l'été, le tout dans des conditions économiques fort déplorables.

"A force de travaux et de prières infinies, ils (les colons) parvinrent à retirer de leurs terres plus qu'ils ne gagnaient aux chantiers. Ceux qui n'étaient pas trop endettés purent se débarrasser de l'avidité sangsue qui les épuisaient." 2

La sangsue, c'est l'industrie de Price qui paie ses employés avec des "pitons", petits billets uniquement échangeables au

¹ En montagnais : Heskoue8aska.

² PILOTE F., *"Le Saguenay en 1851"*, Québec 1852, Z. Côté.

magasin général ... de M. Price ! Ces premières décennies furent pénibles sous mains aspects : travail harassant de défrichage et de mise en culture, monopole de l'exploitation forestière et du commerce grâce aux "pitons", contacts difficiles avec les autres régions du Québec. Jacques Crémazie, en 1850, parlera du Saguenay en ces termes :

"Point de marché où porter les denrées, point de chemins, point de tribunaux, point d'autorité d'aucune espèce, le droit du plus fort est dans toute son étendue. Tel était, et est encore le spectacle qu'offre le Saguenay." ¹

LES COLONS

La provenance des colons est ce qui nous intéresse particulièrement dans cette étude, puisque cela pourrait peut-être nous éclairer sur l'origine du répertoire de la région de La Baie. La Société des Vingt-et-un fut pour ainsi dire l'instigatrice de la colonisation de La Baie. Cette Société s'était formée dans Charlevoix, sous l'initiative d'Alexis Simard. On le considère d'ailleurs comme le fondateur de la première paroisse du Saguenay, Saint-Alexis-de Grande-Baie, dont la chapelle fut érigée en 1842. Les 48 premières familles à s'établir dans la baie arrivèrent tous en goélette en provenance de La Malbaie, le 20 octobre 1838.

¹ CREMAZIE Jacques, "Rapport du commissaire Jacques Crémazie sur le Saguenay", le 20 février 1850".

Cet excédent de population se déversera donc sur les rives du Saguenay, puis sur celles du lac Saint-Jean. De 1852 à 1869, la population du Saguenay semble provenir pour 80% de la région de Charlevoix, et pour 10% du Bas Saint-Laurent (voir tableau 1).¹ Les comtés de l'Islet, de Kamouraska, de Rivière-du-Loup, du Témiscouata et de Rimouski, auront une part active dans le développement de la région. "La Société de l'Islet et de Kamouraska pour coloniser le Saguenay" est fondée en 1849 à Sainte-Anne de La Pocatière sous l'initiative de l'abbé Nicolas de Tolentin Hébert, curé de Saint-Pascal. Cet organisme sera le plus souvent appelé "La Société de Monseigneur Hébert". Ces effectifs du Bas Saint-Laurent se dirigeront surtout vers le lac Saint-Jean et le Bas-Saguenay, et en tout premier lieu vers Hébertville (en l'honneur du curé de Saint-Pascal). Tout comme les émigrants de Charlevoix tendaient à se regrouper selon leur village d'origine, les gens du bas du fleuve feront de même au lac Saint-Jean :

"Ainsi les familles de Baie Saint-Paul dominaient en nombre à Saint-Alphonse (Bagotville), celles de la côte sud à Hébertville, celles de la région de Québec aux Escoumins à Saint-Jérôme, en 1870, sur 118 familles on en comptait 70 venant de Sainte-Agnès".²

l'Université du Québec, 1983, p. 128.

¹ Ibid, p. 138.

² TREMBLAY Victor, op. cit., p. 280.

"A Saint-Alexis, les premières familles sont celles d'Alexis Simard, un des "Vingt-et-un", Joseph Harvey, aussi des "Vingt-et-un", François Desbiens, Luc Martel, Simon Boudreau, François Belley; toutes ces familles venaient de la Malbaie." 1

En 1957, on comptait 1,850 descendants d'Alexis Simard. Saint-Alexis fut le chef-lieu de la région de 1851 à 1855. Parallèlement à la fondation de cette paroisse s'effectue celle de Saint-Alphonse², sous l'initiative de Mars Simard qui s'installe à l'embouchure de la "rivière à Mars", et de Philippe Castagne qui s'établit à l' "anse à Philippe". Tous deux sont de Baie Saint-Paul. Pendant ces premières années de colonisation, les gens de la Malbaie se concentreront à Saint-Alexis, et ceux de Baie Saint-Paul à Saint-Alphonse.

Charlevoix est donc la source première de la colonisation du Saguenay, et le demeurera encore longtemps. Puisque les terres cultivables de ce massif montagneux sont peu nombreuses et que la population y grandit à vue d'oeil, la migration vers le Saguenay sera souvent la solution aux problèmes des habitants.

"Dans Charlevoix, Raoul Blanchard a établi que de 1851 à 1931, la population s'est accrue de moitié (77% en fait) alors qu'elle aurait pu quadrupler sans apport extérieur." 3

1 TREMBLAY Victor, p.d., *"Histoire du Saguenay, depuis les origines jusqu'en 1887"*, Publication de la Société Historique du Saguenay, no. 21, Chicoutimi, 1968, p. 239.

2 Erigée le 28 janvier 1858, la paroisse de Saint-Alphonse passera au statut de ville en 1920. Elle correspond alors à la Corporation Municipale Canton de Bagot Nord-Ouest.

3 POUYEZ Christian, et LAVOIE Yolande, avec la collaboration de Gérard BOUCHARD, Jean-Paul SIMARD, et Mars SAINT-HILAIRE, *"Les Saguenayens"*, Presses de

C'est ainsi que s'établit sur les rives du Saguenay et du lac Saint-Jean une population depuis longtemps reconnue comme une des plus homogène du Québec. Pendant un siècle (1864-1961), la population de la région sera de 95% à 99% catholique, d'origine française, et née au Québec.

"Ce qui étonne c'est la constance de ces caractéristiques dans le temps, alors que la mobilité géographique est relativement élevée" ¹ (voir tableau 2)

Cette homogénéité démographique nous suggère qu'il y aurait eu peu d'influences culturelles exogènes parmi cette population et que leurs pratiques culturelles découleraient ainsi directement de celles de Charlevoix, surtout à La Baie.

¹ POUYEZ Christian, et LAVOIE Yolande, op. cit., p. 329.

TABLERAU 1

Provenance des colons du Saguenay à diverses dates, 1852-1869

Lieux de naissance ou de résidence antérieure	1852		1859		1869	
	N.A.	%	N.A.	%	N.A.	%
Région de Charlevoix	606	82,8	306	81,8	1 781	80,4
Région du Bas-Saint-Laurent	52	7,1	50	13,4	290	13,1
Région de Québec et environs	44	6,0	14	3,7	88	4,0
Reste du Québec	12	1,6	4	1,1	56	2,5
Hors du Québec	18	2,5				
Toutes provenances connues	732	100,0	374	100,0	2 215	100,0
Provenances indéterminées	94	—	2	—	0	—

Notes: 1. Populations observées: en 1852, tous les chefs de ménage; en 1859 et 1869, les chefs de famille.

2. La «région de Québec et environs» inclut, outre la ville de Québec, les comtés de Montmorency, Lévis, Portneuf et Bellechasse.

3. Les chiffres de 1852 et 1869 concernent l'ensemble de la région du Saguenay, tandis que ceux de 1859 ne concernent que la paroisse Saint-François-Xavier de Chicoutimi.

Sources: a) Recensement du Canada, 1852.

b) Chicoutimi, Archives de l'évêché de Chicoutimi.

Ces deux tableaux sont tirés de: "Les Saguenayens" p.138, pp.330-331

TABLERAU 2

Quelques caractéristiques culturelles de la population du Québec, du Saguenay et des régions et villes de l'échantillon de comparaison, 1852-1961

	A: Proportion (%) de la population née au Québec											
	1852	1861	1871	1881	1891	1901	1911	1921	1931	1941	1951	1961
Québec	89,3	91,4	92,7	93,4	93,2	93,1	91,1	89,8	88,4	90,0	90,4	88,4
Saguenay	97,4	99,4	99,8	99,9	98,5	98,8	98,9	98,4	97,2	98,0	98,0	97,5
Charlevoix	99,6	99,8	99,8	99,8	99,9	99,7	98,6	98,9	99,2	99,2	99,2	99,3
Lotbinière	90,8	93,7	96,6	97,9	98,7	98,7	99,2	98,1	98,4	98,7	99,0	97,4
Joliette-Montcalm	95,7	97,0	97,5	98,3	98,9	97,8	98,1	96,9	96,9	97,1	97,4	97,3
Bas-Saint-Laurent	99,2	99,5	99,3	99,4	99,3	98,1	98,1	97,7	97,7	97,9	97,9	98,2
Québec (ville)	74,9	78,3	87,6	92,2	95,0	95,5	95,7	95,8	96,1	96,4	96,9	96,5
Montréal	66,7	72,8	77,2	79,9	n.d.	n.d.	78,8	77,6	77,6	80,9	81,9	78,0

Note: En 1852 et 1861, % de la population née au Canada (Haut et Bas-Canada)

	B: Proportion (%) de la population d'origine ethnique française											
	1852	1861	1871	1881	1891	1901	1911	1921	1931	1941	1951	1961
Québec	n.d.	n.d.	78,0	79,0	n.d.	80,2	80,1	80,0	79,0	80,9	82,0	80,6
Saguenay	n.d.	n.d.	95,1	97,8	n.d.	98,5	98,0	98,1	95,6	96,3	95,9	96,0
Charlevoix	n.d.	n.d.	97,8	97,4	n.d.	98,1	98,4	97,9	97,1	98,7	98,3	98,3
Lotbinière	n.d.	n.d.	84,2	88,7	n.d.	93,9	96,2	96,4	97,8	98,1	98,1	96,4
Joliette-Montcalm	n.d.	n.d.	91,6	92,7	n.d.	95,5	95,7	95,5	95,5	96,3	96,5	96,0
Bas-Saint-Laurent	n.d.	n.d.	96,7	96,6	n.d.	97,0	97,9	98,6	98,1	98,0	98,7	98,4
Québec (ville)	n.d.	n.d.	68,5	74,4	n.d.	82,8	86,5	89,7	91,3	92,2	93,8	94,3
Montréal	n.d.	n.d.	53,0	55,9	n.d.	60,9	63,5	63,1	63,9	66,3	67,6	66,6

	C: Proportion (%) de catholiques dans la population totale											
	1852	1861	1871	1881	1891	1901	1911	1921	1931	1941	1951	1961
Québec	83,9	84,9	85,6	86,1	86,8	86,7	86,1	85,7	85,7	86,9	87,9	88,1
Saguenay	97,7	98,6	99,4	99,5	99,4	99,6	99,7	99,4	98,5	98,6	98,8	98,5
Charlevoix	99,9	100,0	99,9	99,9	99,9	99,8	99,5	99,3	99,4	99,4	99,5	99,7
Lotbinière	93,8	93,6	95,7	97,1	98,3	98,8	99,5	99,3	99,7	99,8	99,8	98,5
Joliette-Montcalm	93,7	94,5	95,4	96,4	97,3	97,5	97,6	97,5	97,6	98,2	97,9	98,1
Bas-Saint-Laurent	98,9	99,2	98,8	99,0	99,2	99,1	99,2	99,4	99,5	99,6	99,6	99,6
Québec (ville)	78,3	81,1	87,7	90,1	92,8	93,1	93,7	95,3	96,2	97,1	97,9	98,3
Montréal	71,8	73,0	72,7	73,6	75,2	75,5	75,6	74,3	76,3	77,5	78,6	81,7

3- LES IRLANDAIS

Bien que cette étude ne vise pas à élucider les origines de la gigue, nous ne pouvons résister à proposer certaines hypothèses suite à l'étude du répertoire et de la colonisation du Saguenay.

Que notre gigue prenne sa source dans les îles britanniques semble assez évident : la France ne nous offre aucun répertoire apparenté de près ou de loin à ce type de danse. De l'autre côté de l'Atlantique, les amérindiens n'ont (ou plutôt n'avaient) aucune danse similaire. Finalement, l'immigration américaine vers le Québec au 19^e siècle n'est pas assez importante. Ajoutons qu'aucune mention de gigue ne nous parvient avant la Conquête (1760).

Le rôle joué par chaque ethnie du Royaume-Uni reste à éclaircir. Aussi croyons-nous utile de dresser un rapide tableau de l'immigration britannique au Québec du 19^e siècle.

IMMIGRATION BRITANNIQUE

Précisons tout d'abord que l'immigration britannique ne représente pas la totalité de l'immigration anglophone au Canada, puisqu'après la guerre d'indépendance américaine plusieurs Loyalistes sont venus s'installer dans les Bas et Haut-Canadas. Quelques 30,000 s'établiront ultérieurement dans les futures provinces maritimes (Nouvelle-Ecosse, Nouveau-Brunswick, île du Prince Edouard), tandis que le Québec en recevra environ 6,000. Ceux-ci se fixeront principalement dans les Cantons de l'Est,

région frontalière avec la Nouvelle-Angleterre. Le Haut-Canada (le sud de l'Ontario, de Windsor à Cornwall) recevra quant à lui environ 6,600 Loyalistes lors du "Great Settlement" de 1784. La population du Québec est alors de 113,000 habitants ; les 6,000 Loyalistes qui s'y trouvent ne représentent donc que 5% de l'ensemble.

Ainsi le nombre d'anglophones au Québec avant 1815 demeure somme toute négligeable. C'est surtout à la fin des guerres napoléoniennes, en 1815, que l'immigration en Amérique du Nord prendra son essor. Cette période de conflits aura retardé, pour mieux le faire grossir, le flot d'immigrants en provenance de l'Irlande. C'est en effet la Verte Erin qui fournira la majorité des nouveaux arrivants dans le Bas et le Haut-Canada. La fin de la guerre et le second traité de Paris correspondent à une période de soulèvement de la population irlandaise. Celle-ci, sous l'influence des idées révolutionnaires diffusées par la France, affirmait de plus en plus ses prétentions nationalistes. En 1797 éclate l'insurrection irlandaise, qui se terminera dans le sang versé par la répression anglaise. Suivront l'Acte d'Union imposé par l'Angleterre en 1800 et une deuxième insurrection en 1803. C'est donc la paix de 1815 qui permettra aux habitants les plus pauvres des îles britanniques, les Irlandais, de trouver refuge en Amérique du Nord. Le tableau 3 nous montre l'augmentation de l'émigration britannique en Amérique depuis 1815. Les deux pointes observées correspondent aux deux famines d'Irlande, celle de 1832 et celle de 1847. Le choléra de 1832, en provenance de l'Europe centrale, atteint l'Irlande déjà en pleine famine, la récolte de pommes de

terre ayant été désastreuse cette année-là. Sur les quelques 60,000 émigrants britanniques, plus de la moitié seront irlandais. (voir tableau 4)

Puisque d'une part le voyage vers les Etats-Unis coûtait plus cher, et que d'autre part le gouvernement britannique subventionnait la traversée vers le B.N.A. (British North America), l'émigration des plus pauvres se dirigera vers le Canada. Il en coûtait alors 5£ pour se rendre au Nouveau-Brunswick, tandis qu'il en fallait le double pour débarquer à New-York. On estime cependant que les 6/10 des arrivants au Bas-Canada passaient ensuite aux Etats-Unis ou au Haut-Canada.

Sur les 30,935 immigrants débarqués à Québec en 1834, seulement 4,000 resteront au Bas-Canada, tandis que 22,210 iront s'établir dans le Haut-Canada, et 3,485 autres se dirigeront vers les Etats-Unis (800 sont morts du choléra et 350 sont retourné chez eux).

Puisque le principal port d'arrivée de ces immigrants est à Québec, c'est dans le district de la capitale qu'on trouvera le plus grand nombre d'immigrants :

District de Québec: 1,500immigrants

District de Montréal: 1,200 immigrants

District de Saint-François et Cantons de l'Est: 640 immigrants

District d'Ottawa: 400 immigrants

District de Trois-Rivières: 350 immigrants

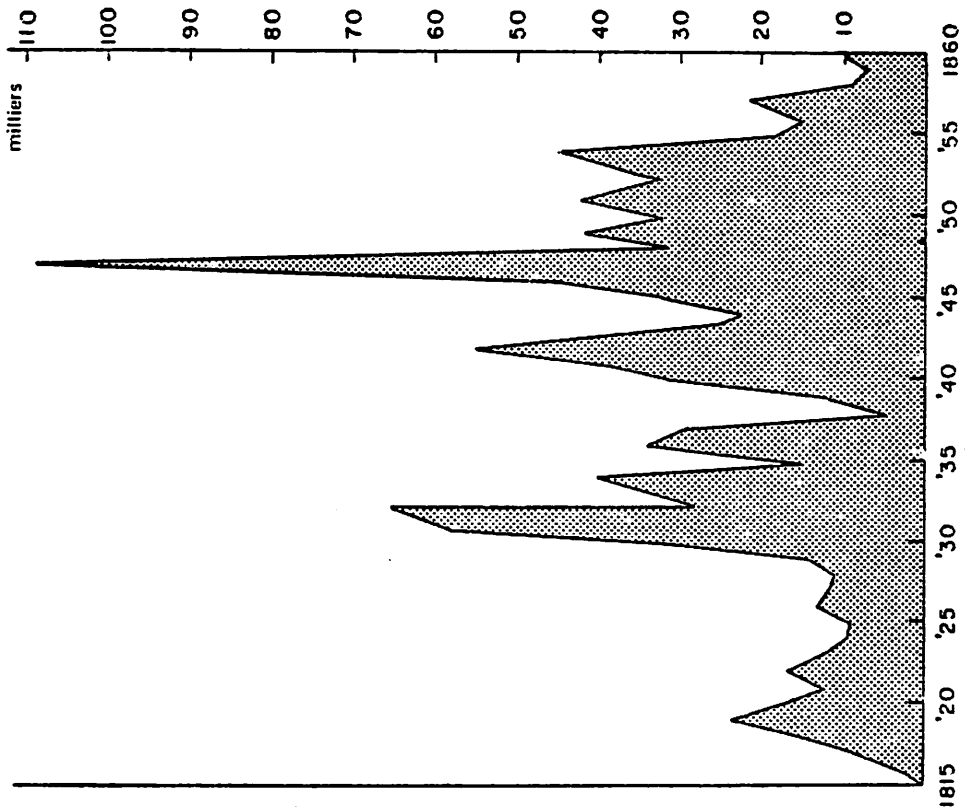


TABLEAU 3

L'émigration vers les colonies de l'Amérique du Nord en provenance des îles britanniques, 1815-1860

tiré de: "L'immigration britannique avant la Confédération" p.20

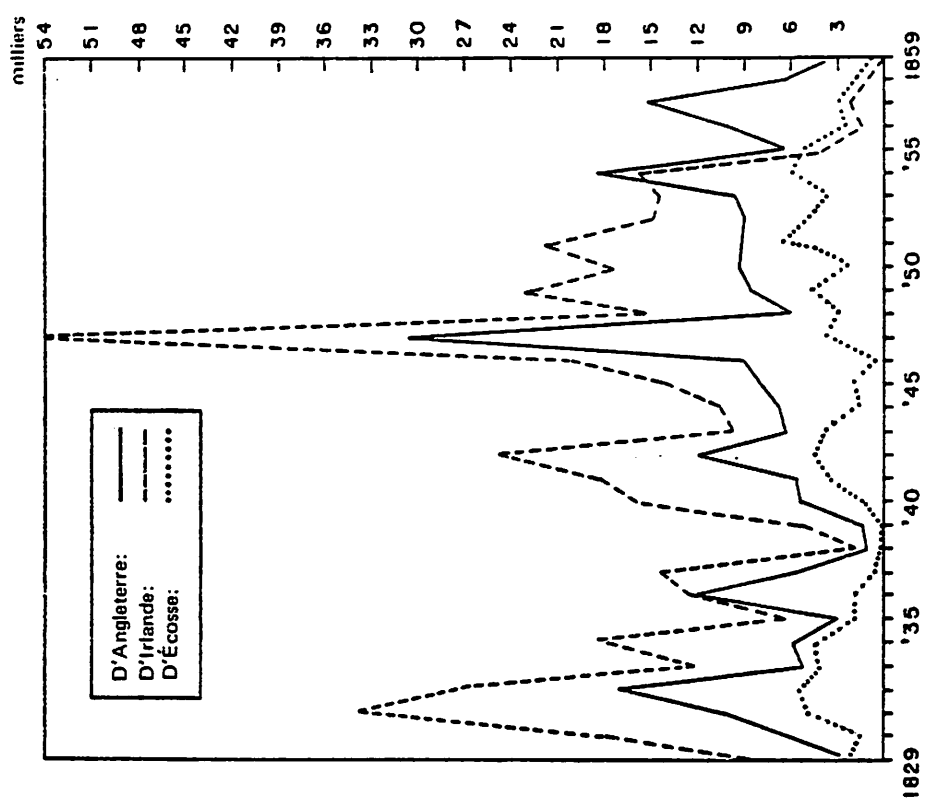


TABLEAU 4

Arrivées au Port de Québec en provenance des îles britanniques 1829-1859

tiré de: "L'immigration britannique avant la Confédération" p.21

	1829	1830	1831	1832	1833	1834
Angleterre et Pays de Galles	3,565	6,799	10,343	17,481	5,198	6,799
Irlande	9,614	18,300	34,133	28,204	12,013	19,206
Ecosse	2,643	2,450	5,354	5,500	4,196	4,591
Hambourg et Gibraltar	—	—	—	15	—	—
Nouvelle-Ecosse, Terre-Neuve, Indes occidentales, et autres	123	451	424	546	345	339
Total	15,945	28,000	50,254	51,746	21,752	30,935

En six ans, 198,632 émigrants sont arrivés à Québec :

- 50,185 viennent d'Angleterre ou du pays de Galles
- 121,470, d'Irlande
- 24,734, d'Ecosse
- 15, d'Hambourg ou de Gibraltar
- 2,228 de la Nouvelle-Ecosse, de Terre-Neuve, etc.

TABLEAU 5

Provenance des immigrants débarquant à Québec, 1829-1834 tiré de: "Boréal Express, 1834"

La majorité de ces immigrants sont irlandais (voir tableau 5), ceux-là mêmes qui se trouvent être les plus démunis à leur arrivée. On estime que les 19/20 d'entre eux n'avaient pour bagage que leurs vêtements et un peu de literie.

Un tel dénuement poussera l'évêque de Québec, monseigneur Plessis, à inciter ses ouailles à héberger des irlandais afin de les aider à passer l'hiver:

"N'y aurait-il pas moyen de placer dans toute votre paroisse une seule famille d'irlandais? Ces pauvres gens périssent de froid et misère dans les rues. Ils ne peuvent trouver à manger en ville que l'argent à la main et l'argent leur manque. En campagne, on pourrait subvenir à leurs besoins par d'autres moyens. Il y a plus de charité dans vos paroisses que parmi nos citoyens, et réellement plus de ressources. Plusieurs particuliers aisés pourraient se réunir, et nourrir et vêtir cette famille d'ici au printemps, dans la maison de celui qui la logerait. Il s'agit de catholiques, nos frères, étrangers dans ce pays où ils sont amenés sous des rapports trop avantageux. Il en restera encore assez ici pour affamer la ville, quand même chaque paroisse du district se chargerait d'une famille." ¹

Cette forte présence irlandaise amène à la fondation du journal "The Irish Vindicator" dès 1827. Ce journal se voue à la défense des irlandais ainsi que des canadiens². Le rédacteur en chef, M. Tracey, était un bon ami de Louis-Joseph Papineau. Il

¹ *Boréal Express*, (année 1820) , édition Le Boréal Express Limitée, C.P.418, station d'Youville, Montréal, Québec, no.1, année 1820.

² Rappelons qu'à cette époque "canadien" était encore synonyme de francophone.

n'est donc pas étonnant que ce journal se soit trouvé mêlé à la rébellion de 1837. Lorsque le 6 novembre 1837 les membres du "Doric Club" attaquent Les Fils de la Liberté rue Saint-Jacques, ceux-là saccageront l'imprimerie du "Vindicator" avant de s'attrouper devant la résidence de Papineau. Ceci n'est qu'un exemple des nombreuses affinités irlando-canadiennes : les deux populations sont catholiques, pauvres et sous domination anglaise, elles occupent souvent les mêmes emplois, partagent la même misère et les mêmes espoirs.

La Grande Famine de 1847-1848 entraînera une immigration encore plus importante que celle de 1832. De plus, le transport du bois aura un fort impact sur l'immigration :

"Vers 1845, le transport des émigrants s'était développé à tel point qu'il apportait plus que celui du bois ou des produits européens et qu'il permit de vendre à bas prix le bois des provinces britanniques d'Amérique du Nord." 1

En 1847 le typhus se déclare. Parmi les 100,000 émigrants partis de Grande-Bretagne cette année-là, 17,000 mourront en chemin, 20,000 à Grosse-Ile ou dans les principales villes du Bas-Canada.² Encore une fois le clergé réagira :

"Le premier juin, l'archevêque catholique de Québec écrit à tous les archevêques et évêques d'Irlande "de tout faire pour

¹ WOODHAM-SMITH Cecil, "La Grande Famine d'Irlande, 1845-1849", Plon, 1965.

² *ibid.* p.160

empêcher leurs diocésains d'émigrer en telle quantité au Canada."

" 1

Car sur les 89,562 personnes arrivées au port de Québec en 1847, 54,310 sont en provenance d'Irlande.

LES IRLANDAIS A QUEBEC

La présence des irlandais à Québec nous intéresse puisque cette ville constitue le centre urbain le plus rapproché de la région de Charlevoix, d'où proviennent les habitants de La Baie.

Québec est aujourd'hui perçue comme "la ville française", à l'opposé de Montréal, réputée plus anglophone. Ce ne fut pas toujours le cas. Nous avons vu plus haut l'importance de l'immigration britannique dans le district de Québec. La capitale ne fut donc pas toujours aussi francophone qu'elle l'est aujourd'hui. Etant d'une part le port d'entrée des immigrants au Bas-Canada, et d'autre part un chantier naval d'importance où travaillent beaucoup d'immigrés, Québec recevra plus que son lot d'irlandais. En 1830, on y comptait déjà près de 7 milliers d'irlandais sur une population totale de 26,000 ; en 1851, 9,000 ; en 1861, 13,358. Ainsi 23% de la vieille capitale est irlandaise, 16% est anglaise ou écossaise, et 61% canadienne ². William Parker Greenough, un américain de Nouvelle-Angleterre ayant vécu quelques années au Québec, écrira à ce sujet :

¹ *ibid.* p.151

² BLANCHARD Raoul, *"L'est du Canada-français"*, tome 2, Librairie Beauchemin Limité, Montréal 1935, p. 208

"For there the French consider themselves the only true Canadians, all others being, as it were, foreigners, and in a sense, intruders. When not classed in a mass as Irish, from the most numerous of the foreign nationalities, they are mentioned as either Irish, Scotch, English or otherwise, but not as Canadians. On the cars of a few days ago a man gave the population of his parish as so many "Irlandais" and so many Canadians, meaning by "Irlandais" all those not French".¹

Mais le profil de la population de Québec changera rapidement à la fin du siècle pour deux raisons ; le déclin du commerce du bois et la fermeture du chantier naval. Les anglais et les écossais se déplaceront souvent vers Montréal, tandis que les irlandais iront plutôt vers les Etats-Unis. Québec prendra alors son visage fortement francophone pour le conserver jusqu'à nos jours.

¹ PARKER GREENOUGH "G. de Montauban" William, *"Canadian Folk-life and Folklore"*, New-York, Georges H. Richmond, 1897. Fac-similé ; Cole Publishing Company, Toronto, 1971, p.7

4- ORIGINE DE LA GIGUE

"... les giges irlandaises, la danse nationale. C'est un trépignement des pieds et des mains, comme de nos Savoyards; les deux danseurs sont en face sur une petite planche. Danse rapide, tournante, tourbillonnante. Le premier épuisé se retire, un autre succède."

MICHELET, *Journal*, 1834, p.138

ASPECTS HISTORIQUES

L'homogénéité et la constance des caractéristiques démographiques du Saguenay nous permettent de cerner plus précisément le moment de l'emprunt de la gigue par les francophones du Québec. En acceptant que la gigue nous vienne des irlandais, puis en observant la vigueur de cette tradition au Saguenay, on se demande de quand pourrait bien dater cet emprunt culturel. Il serait étonnant que la faible présence des britanniques dans la région (1% à 3%) ait pu influencer à tel point la tradition dansée des francophones. Aussi tout nous porte à croire que l'emprunt se serait produit avant l'émigration des gens de Charlevoix en direction du Saguenay. Donc entre 1850 et 1815, époque où la présence des irlandais se fait vraiment sentir. Le transfert culturel se serait donc effectué sur une période relativement courte.

Si la période de l'emprunt semble se préciser, la question du lieu n'est pas pour cela réglée. La région de Charlevoix d'où proviennent nos colons est tout aussi francophone que ne l'est le Saguenay (voir tableau 2, p.40). Tout porte à croire que c'est

d'abord par la ville de Québec qu'on subit l'influence irlandaise. On a vu plus haut comment irlandais et canadiens ont pu se trouver souvent liés aux mêmes causes (la Rébellion de 1837, par exemple), ou partager les mêmes emplois, comme au chantier naval de Québec. Soit qu'il y ait eu beaucoup d'irlandais hébergés ou de passage dans Charlevoix, et donc non-recensés, soit que les fréquents déplacements des francophones de Charlevoix vers Québec les aient mis en contact avec la culture irlandaise, soit que certains emplois saisonniers aient favorisé les échanges culturels entre les deux populations. En fait chacun de ces canaux de transmission, et d'autres encore, ont dû prendre part d'une façon plus ou moins grande à ce transfert culturel. D'autre part, rappelons-nous les nombreux emprunts à l'Irlande dans notre mobilier, nos contes, ou notre musique. Les lutins de nos contes sont semblables aux "*leprechauns*" irlandais, nos bancs de quêteux identiques aux "*pedler's bed*", certains de nos reels très près des mélodies ou du style irlandais.

ASPECTS FORMELS

L'auteur s'est plusieurs fois fait dire par des irlandais, d'Irlande ou d'Angleterre, qu'il dansait comme les vieux "step-dancers". Rien d'étonnant lorsqu'on a appris, entre autre, d'un fils d'immigrant irlandais¹. L'observation des caractéristiques formelles de notre gigue pourra nous aider à cerner les si-

¹ Donald Gilchrist, dont le père né en Irlande immigra au Canada dans la région de Pontiac-Ottawa.

militudes ou les divergences des deux styles.

D'une part la liberté de structure qu'on observe dans la gigue du Saguenay semble s'opposer à la structure fixe du "step-dancing" de compétition contemporain. Cette forme de danse compétitive est très structurée musicalement (patrons en 8 temps ou 16 temps), d'une organisation fixe et symétrique, comportant l'inversion obligée de la droite et de la gauche.

Cette formalisation du "step-dancing" semble s'être produite au cours de ce siècle. Aussi existe-t-il une association internationale de compétition de "step-dancing" qui fixe des règles obligatoires pour tout danseur voulant se présenter aux compétitions. De plus il existe un contrôle des enseignants par l'émission de diplômes ou de certificats de professeurs et de juges. Ce développement vers un certain académisme trouve son pendant dans l'importance donnée à l'aspect visuel, s'observant principalement dans l'ampleur des mouvements de la jambe libre. La comparaison des danseurs irlandais d'un certain âge à d'autres dans la vingtaine nous surprendra par la grande ampleur donnée aux mouvements de la jambe libre chez les plus jeunes, et cela même si leurs pas sont identiques à ceux des plus âgés. Il y aurait évidemment toute une étude à faire sur le sujet, ce qui n'est guère possible dans le cadre de ce mémoire. Cependant les immigrants que nous avons connus, ou les fils d'immigrants irlandais au Canada (Ontario), ou ceux issus du nord de l'Angleterre (région de Newcastle) ont eux aussi une amplitude moindre que celle des danseurs de compétition, ce qui nous suggère qu'ils auraient sans doute conservé un style plus voisin de celui du siècle dernier, grande époque de l'émigration irlandaise.

En ce qui concerne la structure rythmique et la correspondance du phrasé et des pas, il vaut la peine de mentionner le cas de la Valse-Clog.¹ Comme son nom l'indique, il s'agit de pas de gigue dansés sur une valse, mais surtout du seul cas de gigue très structurée que nous connaissions au Québec. La Valse-Clog québécoise est similaire à son homonyme anglais. La grande majorité des pas de "clogging" anglais ont une durée de 8 ou 16 mesures, dont les deux dernières servent à l'exécution du "break" qui revient à la fin de chaque pas. Ainsi chaque pas de Valse-Clog se déroule sur 16 mesures à 3 temps (3/4), selon une structure bien définie :

The image displays musical notation for Valse-Clog. It consists of two systems of notation. The first system shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a bracket labeled 'A' covering the first four measures and a bracket labeled 'B' covering the next four measures. Below the notation is a diagram of a floor tapping pattern, showing the placement of feet on the floor and the resulting sounds. The second system shows a similar rhythmic pattern, with a bracket labeled 'A' covering the first four measures and a bracket labeled 'B' covering the next four measures. Below the notation is a diagram of a floor tapping pattern, showing the placement of feet on the floor and the resulting sounds.

VALSE - CLOG

¹ Clog signifie "sabot" en anglais, "clogging" désignant la gigue anglaise, celle-ci se dansant en sabot.

mesure 1:	A
mesure 2:	inversion de A
mesure 3:	B
mesure 4:	inversion de B
mesures 5 à 8:	répétition des mesures 1 à 4
mesure 9:	A
mesure 10:	inversion de A
mesures 11 à 14:	4 répétitions de B en inversant
mesures 15 et 16:	Break (toujours le même)

A : pas de base commun à tous les pas

B : variation

On reprend ensuite toute la séquence en débutant de l'autre pied (disons le pied droit). On répète ensuite du pied gauche en intercalant une nouvelle variation. Remarquons que les ensembles-moteurs (pas) sont courts (1 mesure, 2 pour le break), leur agencement fortement structuré, et l'inversion constante. Les pas de "clogging" anglais ont presque toujours une structure du genre (bien qu'on ait collecté des pas au phrasé plus libre¹), qu'ils soient dansés sur du reel, sur du hornpipe, ou sur de la valse.

Au Québec, la Valse-Clog ne semble présente qu'en milieu urbain. La version la plus connue nous vient de Jean Carignan qui l'avait apprise à Montréal étant jeune. Que sa structure soit identique à celle d'Angleterre et qu'elle se retrouve à Montréal où

¹ CLIFTON Peter, et HULME Ann-Marie, "*Solo step-dancing within living memory in north Norfolk*", in "*Traditional dance*", vol.1, Publié par Crewe et Alsager College of Higher Education, édité par Theresa Buckland, 1982, p.29-58.

se concentre la population anglophone incline à penser qu'elle serait un emprunt fait aux anglais, et peut-être le seul en ce qui regarde la gigue. Ce genre de gigue en 3/4, qui ne semble pas s'être répandu en province, semble introuvable dans l'Outaouais. Cette région, appelée la "Petite Irlande" au siècle dernier, possédait à l'époque une population à 50% irlandaise ¹. Cela tend donc à exclure l'emprunt de la Valse-Clog à l'Irlande, et à réaffirmer la thèse de l'origine anglaise. Et puisque la Valse-Clog est typiquement anglaise et qu'elle est un cas tout à fait à part dans notre répertoire de gigue, celui-ci semble d'autant plus tirer son origine de l'Irlande.

L'assimilation de la gigue par les francophones du Québec a dû amener de grandes transformations stylistiques. La gigue telle que pratiquée dans l'Outaouais est loin d'être identique à celle du Saguenay. Tout porte à croire que la grande concentration d'irlandais à la frontière québéco-ontarienne a permis la conservation d'un style plus conforme à celui des arrivants du siècle dernier que celui de la population francophone du centre ou de l'est de la Belle Province. Ces deux traditions sont aujourd'hui bien distinctes; les danseurs anglophones de l'ouest gignent le plus souvent en 2/4 et en 6/8, parfois sur une suite obligée (pour la compétition entre autre) comportant une clog (4/4), une gigue (6/8), et un reel (2/4), tandis qu'au Québec francophone on gigue en 2/4 et en 3/2 (Grande Gigue Simple, Brandy, et quelques

¹ LINTEAU Paul-André, DUROCHE René, ROBERT Jean-Claude, *"Histoire du Québec contemporain"*, éd. Boréal Express 1979, p.54

autres airs). La Grande Gigue Simple semble totalement absente en Ontario et au Canada anglais en général, tandis qu'elle est l'air préféré pour la gigue au Québec. Nous l'avons même retrouvée chez des métis du Manitoba, dont Teddy Boy Houle qui l'interprète au violon et exécute quelques pas, ce qui réaffirme la spécificité francophone de la Grande Gigue Simple.

CONCLUSION

L'itinéraire de la gigue, de l'Irlande au Saguenay, aurait donc eu comme principales étapes les deux grandes immigrations irlandaises (1832 et 1847), avec comme point de rencontre initial la grande région de Québec, puis la région de Charlevoix d'où partirent les premiers colons en direction de La Baie. Nous avons aussi vu comment cette danse semble tirer ses origines de l'Irlande et non de l'Angleterre ou de l'Ecosse. Nous avons surtout voulu établir certaines pistes de recherches qui demanderont certes à être approfondies. Une comparaison à plus grande échelle et comportant un échantillonnage plus large, tant au Québec qu'en Irlande, pourrait nous conduire à préciser les points communs aux deux répertoires.

5- ORIGINE DU BRANDY

Puisque l'origine de la gigue du Saguenay et son moment d'emprunt ont pu être partiellement éclaircis plus haut, nous essaierons de faire de même pour le Brandy.

Le Brandy se danse en colonne, les hommes d'un côté et les femmes de l'autre, comme une contredanse anglaise du genre "longway". L'appellation "anglaise" ou "danse anglaise" fut souvent entendue dans la région et implique qu'on se place sur deux fronts. Quant au terme de "contredanse", il semble être utilisé comme synonyme de "danse anglaise". Le Brandy fait cependant bande à part, premièrement par sa place privilégiée dans le répertoire de la région ; Louis Boudreault raconte que lors d'une veillée on pouvait en danser un à toutes les 3 ou 4 danses ; deuxièmement par le nom spécifique qu'il porte, alors qu'au même endroit, une autre danse en colonne est appelée simplement "la Contredanse"; finalement par sa musique en 3/2, qui lui est tout à fait particulière. Rappelons que la mesure 3/2 est ordinairement réservée à la gigue solo ou à deux, et non à des danses de figures.

BRANDY ET CONTREDANSE

La formation (l'organisation spatiale des danseurs) est bien celle d'une contredanse anglaise du 18^e siècle français, ou d'une "country dance" d'Angleterre. On ne peut cependant associer le Brandy à une "country dance" du type "longway". Ce n'est pas que ce genre anglais n'ait pas traversé l'Atlantique ; la Nouvelle-An-

gleterre est là pour nous le prouver, ainsi que quelques danses de chez nous. Mais l'introduction en grand cercle de huit circulant vers la gauche puis vers la droite, identique à la finale, est par trop typique du 18e siècle, et rarement présente dans le répertoire de "longway" tel que noté par Playford¹. De plus le mode de progression des couples n'est similaire ni à celui de la contredanse à deux, ni à celui de la contredanse à quatre (duple minor set), ou à six (triple minor set). Le mode de progression du Brandy rappelle de loin ce-lui du "whole set dance" tel que décrit par Cecil Sharp². Le premier couple exécute toutes les figures puis descend à la dernière place. Vient le tour du deuxième couple qui répète la même suite de figures, etc... Cette danse ne demande ni un nombre déterminé ni un nombre pair ou impair de couples. Habituellement elle se fait à quatre ou cinq couples, et dure une dizaine de minutes. On comprendra pourquoi on n'y aligne pas dix ou douze couples ...

Le Brandy ne semble donc pas provenir des "longways" anglais, même s'il se danse en formation de contredanse anglaise, laquelle se répandit largement en Europe au 18e siècle. Le Brandy serait-il une adaptation de la contredanse anglaise? Nous répondrons plus tard à cette question. Regardons pour le moment à quelle époque la danse en colonne a pu faire son entrée en Nouvelle-France, ou au Bas-Canada.

1 PLAYFORD John, *"The English Dancing Master"*, 1ère édition 1651, dix-sept éditions au total. La dernière comprend trois volumes ; le premier publié en 1721 et les deux autres en 1728.

2 SHARP Cecil J., *"The Country-Dance Book"*, part 2, ed. 1911, 1913, 1927, 1975, 1976, 1977, 1978, et 1982. Les dernières éditions chez EP Publishing Limited, England.

Nous n'avons pour le moment pas de texte mentionnant la contredanse anglaise avant la Conquête. Mais compte tenu du peu de textes touchant un tant soit peu la danse, on ne peut guère en tirer de conclusion. D'autre part le type de société établie en Nouvelle-France nous porte plutôt à imaginer nos ancêtres dansant la contredanse. S'agissant d'une société où l'aristocratie était très présente, se mêlant cependant plus à la paysannerie qu'elle ne le faisait en France, où l'on dansait couramment le menuet¹ ; où les nouveautés françaises nous parvenaient, avec retard bien sûr, mais de quelques mois tout au plus, il serait assez surprenant que la contredanse, nouvelle coqueluche de la haute société française, n'ait pas été pratiquée par l'aristocratie établie au Canada. Et puisque les classes sociales dans cette société du Nouveau-Monde étaient beaucoup moins étanches que dans celle de l'Ancien, comme l'écrivait Mme Bégon ou comme nous l'a peint Hériot montrant des aristocrates et des paysans dansant le même menuet, il n'est pas interdit de penser que la contredanse ait trouvé sa place sur ces arpents de neige.

Si nous n'avons pas de mention de contredanse avant le régime anglais, c'est que les documents ne nomment pas les danses exécutées aux bals, qui eux sont fréquemment cités. Le menuet est l'unique exception. Mais comment imaginer un bal français au milieu du 18^e siècle, se poursuivant toute la nuit et

¹ Le courrier de Madame Bégon le cite à plusieurs reprises. D'autre part George Hériot l'a peint de façon bien pittoresque dans son "Menuet des canadiens" (Galerie Nationale du Canada, Ottawa). Voir aussi Simone VOYER, "La danse traditionnelle dans l'est du Canada".

parfois pendant plusieurs jours, ayant souvent parmi ses participants de nouveaux arrivants fraîchement débarqués en Nouvelle-France, sans y percevoir la contredanse française comme y tenant une place avantageuse ? Lorsque le militaire J.C.B. (sieur de Bonnefons) débarque en Nouvelle-France en 1751, il s'aperçoit que pour s'intégrer à la population il aurait avantage à savoir danser¹. Il demande donc à un parisien, membre du corps d'artillerie, de lui enseigner cet art.

*"Il se passionnait pour la danse, dont ils'acquittait très bien, il m'en donna goût en m'introduisant avec lui dans les bals et me donnant des principes à cet effet; de sorte qu'au bout de trois mois, je devins par ses soins son second dans cet art."*²

Ses leçons privées furent bénéfiques et rapidement mises en pratique puisque : "Le reste de l'année 1752 (...) je passai mes soirées à l'amusement des bals de société, où j'étais bien reçu."³

Il ira même danser dans des mariages à dix lieues de la ville. Lorsqu'on connaît l'engouement de la société parisienne d'alors pour la contredanse, il nous est difficile d'imaginer ces bals à Québec sans leur présence.

La correspondance de Mme Bégon est sans doute l'unique document où l'on cite une danse en particulier (toujours sous le régime français) : "*M. de Noyan (...) est tombé en coulant son*

¹ J.C.B., "*Voyage au Canada dans le nord de l'Amérique septentrionale fait depuis 1751 à 1761*", édité et annoté par l'abbé H.R. Casgrain, Québec, Imprimerie Léger Rousseau, 1887.

² Ibid. p. 39.

³ Ibid. p. 45.

menuet, sa perruque d'un côté et lui de l'autre." ¹

Le menuet ayant persisté jusqu'au 19^e siècle, sa présence dans ces bals de la Nouvelle-France n'étonne pas. Il va cependant de soi que les bals devaient inclure d'autres danses que le menuet, et lesquelles sinon en tout premier lieu la contredanse?

Lorsque l'intendant Bigot arrive à Montréal en février 1749, toute la bonne société style Louis XV l'attendait depuis un bon moment et avait, toujours selon Mme Bégon, énormément investi dans le renouvellement des garde-robes et dans l'apprentissage de la danse. Ces Montréalais cherchant à tout prix à se conformer à la toute dernière mode parisienne n'ont pu passer à côté du genre dominant dans la métropole française depuis une trentaine d'années.

BRANDY ET REELS ECOSSAIS

Bien que la pratique de la contredanse ne puisse être exclue du régime français, le Brandy nous semblerait plutôt dater de la fin du 18^e ou du début du 19^e siècle. Son nom, mais c'est peu, suggère une provenance britannique. Puis sa mélodie en 3/2 nous rappelle plus la Grande-Bretagne que les airs de contredanses du continent. Finalement les figures exécutées sont carrément celles des reels écossais de la fin 18^e siècle. Simone Voyer situe d'ail-

¹ BEGON Marie-Elizabeth, "La correspondance de Madame Bégon, 1748-1743", R.A.P.Q., vol.15, 1934-1935, p. 52.

leurs le Brandy dans la famille des reels : "Précisons que le Brandy est une sorte de reel dansé en colonne." ¹ La figure de base des reels est le "Hey", aussi appelée "Figure eight" ou "Reel". Du Reel of Tulloch écossais au Reel à neuf du Québec on retrouve ce trajet en forme de "8" qui peut être exécuté par trois danseurs (Threesome reel) ou trois groupes de danseurs (le Reel à neuf québécois), ou même par quatre danseurs (Foursome reel), dans ce dernier cas une boucle supplémentaire étant ajoutée au "8" (fig. 2).

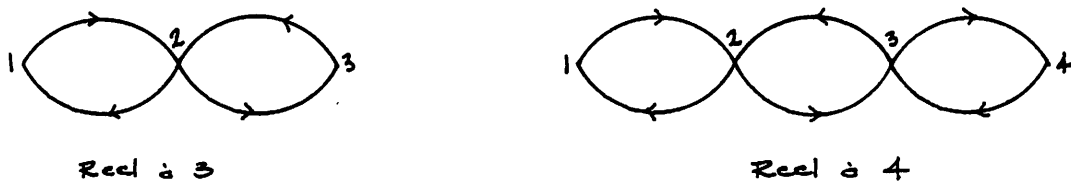


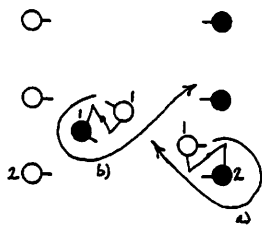
FIGURE 2

Le reel apparaît en Ecosse au 18^e siècle². A l'origine il ne se faisait qu'à trois danseurs, puis vers la fin du siècle les formes à quatre font leur apparition. Au 19^e siècle, des versions à 5, 6, ou 8 danseurs sont mentionnées, mais aucune n'a persisté dans la tradition écossaise (toujours selon M et Mme Flett). Tous ces reels consistent en une alternance de "setting" (pas sur place) et de "figure eight" ou "reel".

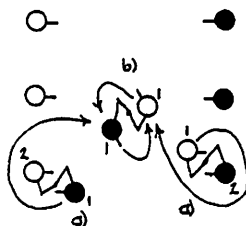
¹ VOYER Simone, "La danse traditionnelle dans l'est du Canada", p. 78.

² Voir FLETT J.P. et T.M., "Traditional Dancing in Scotland", Routledge and Kegan Paul, ed. 1964, 1985.

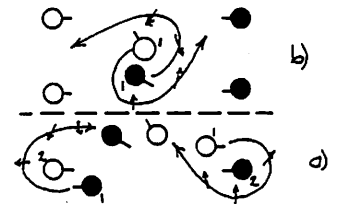
En quoi le Brandy s'apparente-t-il au reel? Le Brandy n'est en fait qu'une succession de reels à trois ou à quatre, entrecoupés de "présentation" (descente ou remontée du couple actif à l'intérieur de la danse). Ainsi la première figure, après l'introduction et la présentation, consiste en un reel à trois impliquant le premier couple et la femme du deuxième couple, puis le premier couple répète le reel à trois avec la femme du troisième couple, et ainsi de suite. La prise de mains ne fait habituellement pas partie des premiers reels écossais mais se retrouve plus tard en Angleterre, au Canada ou Etats-Unis, comme dans les "Four-handed reels" par exemple. La deuxième série de figures consiste en une même succession de reels à trois impliquant cette fois le premier couple et tous les autres hommes chacun à leur tour. La troisième figure peut être considérée comme un reel à quatre légèrement modifié ; la figure demande la participation de quatre danseurs, qui ne décrivent pas ici le trajet du reel à quatre, mais superposent plutôt deux reels à trois (fig. 3). La quatrième figure, exécutée uniquement dans le brandy de La Baie, est encore plus près du reel original puisqu'il n'y a aucune prise de mains, le parcours étant cependant identique, à peu de choses près, à celui de la troisième figure.



PREMIÈRE FIG.



TROISIÈME FIG.



QUATRIÈME FIG.

FIGURE 3

Il s'agirait donc d'une forme tardive du reel ayant intégré la formation de la contredanse et son principe de progression. On pressent une proche parentée entre ce genre de danse et les reels à huit mentionnés au début du 19e siècle ou ceux du Cap-Breton en carré de quatre couples .(voir Flett J.P et J.M)

De plus, l'absence de "swing" dans le Brandy nous aide à préciser l'époque de sa naissance ou de son emprunt. Le "swing", utilisant la prise fermée de couple telle qu'apparaissant en premier dans la valse, peut être considéré comme la version à deux temps de celle-ci. On ne s'étonne guère que les répertoires les plus anciens du Québec se retrouvant généralement dans les régions les plus éloignées des grands centres (Québec et Montréal) comportent des danses n'ayant aucun "swing" (comme le Brandy ou la Contredanse du Saguenay). C'est aussi dans ces régions éloignées, comme le Saguenay ou la Gaspésie, qu'on remarque la presque totale absence de quadrilles, formes plus tardives qui comportent des "swings" (chez nous, et non dans leurs version européennes). Ainsi la région du Saguenay n'a aucun quadrille dans son répertoire sauf à l'embouchure de la rivière du même nom, le quadrille de Baie Sainte-Catherine et celui de Sacré-Coeur. On observe par ailleurs que les vieux reels à quatre du Cap-Breton n'ont souvent pas de "swing", tandis que leurs versions plus tardives à huit couples en comportent.

CONCLUSION

Le Brandy serait ainsi une danse relativement ancienne

n'ayant pas connu la mode du "swing", ce qui porte à croire qu'elle serait arrivée à La Baie avec les premiers arrivants. Sa mélodie en 3/2 suggère que la gigue fait partie intégrante de la danse et n'est pas un ajout fait par les francophones. Puisque les figures du Brandy prennent leur source dans le reel écossais et que la gigue est en grande partie d'origine irlandaise, le Brandy de La Baie semble donc provenir des pays d'origine celtique de la Grande-Bretagne. Il s'agirait donc d'un emprunt fait auprès des arrivants débarqués entre 1815 et 1850, comme ce fut le cas pour la gigue solo ou à deux.

La question des nombreux échanges entre irlandais et écossais dans les îles britanniques resterait à approfondir, principalement suite aux vagues d'immigration irlandaise au nord de l'Angleterre et au sud de l'Ecosse. L'appellation "Scotch-Irish" illustre bien le caractère mixte de ces populations d'origine celtique de Grande-Bretagne. Bien que la gigue soit tout d'abord une spécialité irlandaise, les écossais la pratiquent, quoique de façon moins élaborée. D'autre part les Reels d'origine écossaise ont couvert les îles britanniques.

Vu les rares contacts entre les francophones de Charlevoix et les écossais, et considérant les nombreux liens qui s'établirent par ailleurs entre nos ancêtres et les irlandais, il est possible d'imaginer le Brandy arrivant chez nous par l'entremise d'irlandais partageant une tradition similaire à celle de l'Ecosse du 19^e siècle.

6- METHODOLOGIE ET REPERTOIRE ANALYSE

METHODOLOGIE

Puisque nous désirons mieux comprendre le processus de transmission opérant entre la tradition et le mouvement revivaliste, nous avons choisi d'analyser un type précis de danse provenant d'une région déterminée et d'observer les transformations subies tout au long des collectages et enseignements qui suivirent le premier contact.

L'approche utilisée pour l'étude de la gigue est largement tributaire des recherches menées par G. Martin et E. Pesovar ¹. Ces deux chercheurs ont appliqué l'analyse structurelle au répertoire de danse hongrois. Nous avons cependant adapté leur méthode à nos besoins.

LES PAS

L'écriture Laban nous a semblé le moyen le mieux adapté pour analyser les pas, en isolant formules d'appuis et patrons rythmiques. Puisque nous voulons comparer le répertoire traditionnel au répertoire revivaliste, certains critères ont été éta-

¹ Principalement : "*A structural analysis in the Hungarian folk dance*", in Acta Ethnographica, vol.10, no.3-4, Budapest 1961, et "*Determination of motives types in dance folklore*", in Acta Ethnographica, vol. 12, no.3-4, Budapest 1963.

blis :

- 1) Formule d'appui: a) durée (1 temps, 2 temps, etc...)
 - b) présence de doubles appuis
 - c) récurrence de chacune des formules
 - d) diversité (nombre de formules)

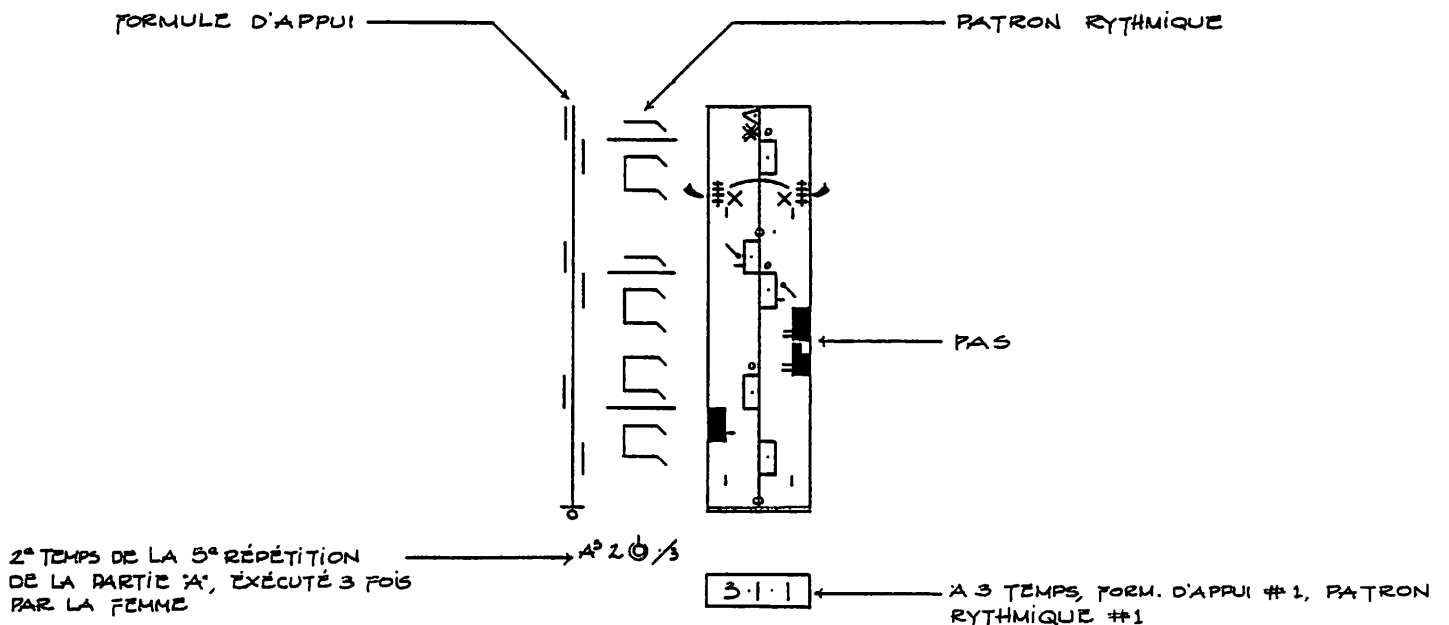
- 2) Patron rythmique: a) durée (1 temps, 2 temps, etc...)
 - b) récurrence de chacun des patrons
 - c) diversité (nombre de patrons)

3) Le nombre de patrons rythmiques comparativement au nombre de formules d'appuis.

4) La relation du pas (formule d'appuis + patron rythmique) avec la musique (structure rythmique et mélodique) :

- symétrie (correspondance exacte) du pas et de la mesure

re



LES FIGURES

Bien que l'étude porte principalement sur la gigue (les pas), le répertoire étudié comporte des figures. Nous analyserons donc sommairement les figures et prendront comme points de comparaison ;

- a) la durée des figures
- b) la correspondance de la figure avec la phrasé mélodique

LE REPERTOIRE CHOISI

Nous avons choisi le Brandy (aussi appelé Brandy frotté) de la région de La Baie pour plusieurs raisons. D'une part le collectage relativement récent de cette danse (1974) nous permet de mieux cerner les transformations apparues depuis le premier collectage jusqu'à aujourd'hui. D'autre part l'auteur a appris le Brandy avec les danseurs de La Baie cette année-là et a pu suivre l'évolution de cette danse suite au collectage et au film réalisé presque en même temps ¹. L'originalité et la qualité de ce répertoire en a fait une danse très prisée dans le milieu revivaliste de spectacle. Cependant sa complexité ne lui a pas permis de s'étendre à grande échelle chez les danseurs n'appartenant pas à des groupes de spectacles. La transmission

¹ Louis "Pitou" Boudreault, *violoneux*, film réalisé par André Gladu, 1976.

de cette danse est donc largement tributaire de l'enseignement et de la vision de la tradition qu'en ont ces groupes folkloriques.

A la collecte effectuée chez les traditionnels nous avons ajouté deux versions revivalistes de spectacle. D'une part parce que les deux groupes folkloriques choisis ont une place importante dans la transmission de la gigue au Québec, et d'autre part parce que le Brandy n'apparaît pas, ou presque pas, au sein des "veillées québécoises" (soirées récréatives revivalistes), bien que les pas du Brandy se retrouvent parfois chez certains danseurs de ces veillées. Ainsi l'étude de la gigue telle que pratiquée par les groupes de spectacle est assez représentative de la pratique hors scène, ces groupes ayant beaucoup enseigné et donc influencé la pratique récréative actuelle.

LE COLLECTAGE

Le collectage de 1974 fut fait par Jean Trudel, ethnologue de l'Université Laval. La bande magnétoscopique analysée ici est celle réalisée à l'été 1974, lors du stage au Mont Saint-Sacrement organisé par Jean Trudel. Les danseurs de La Baie s'étaient joints à nous pour quelques heures afin de nous montrer leur danse.

Déjà à cette époque, on ne dansait plus le Brandy à La Baie. En fait il a été reconstitué sous la direction de Madame Dufour¹ qui le tenait de sa famille. Mme Dufour l'a vu danser étant plus

¹ Aujourd'hui Madame Rita Dufour-Tremblay

jeune, et dit l'avoir appris de son père qui "dansait le Brandy en mimant les couples". Aussi l'appellation de "danseurs traditionnels" a ici un sens particulier. Il s'agit de danseurs appartenant à une génération de transition. Ils ont vu leurs parents et leur famille danser dans leur jeunesse, mais n'ont pas pratiqué continuellement et sans interruption le répertoire collecté en 1974 (en ce qui regarde le Brandy du moins). L'apprentissage s'est cependant fait de manière traditionnelle, sans enseignement formel, sans vocabulaire de pas, le tout selon une approche globale plutôt qu'analytique. Louis Boudreault ¹ se rappelle bien de l'époque où on dansait le Brandy à toutes les trois ou quatre danses au cours d'une soirée. Il s'agirait donc d'un répertoire qui disparaît lentement à partir du milieu du siècle. La gigue semble s'être mieux conservée que les figures, vu sa pratique individuelle possible, tandis que celles-ci exigent le partage commun d'un même répertoire. Lors du collectage, la moitié des danseurs giguaient plus ou moins. Ressortaient du groupe Mme Dufour et M. Alvidas Lavoie.

A l'étude du Brandy nous avons ajouté une "gigue à deux" dansée par Mme Dufour et M. Lavoie. Cela nous semble pertinent pour deux raisons : 1) cette gigue fut dansée sur le même type de musique que celle du Brandy (La Grande Gigue Simple, en 3/2). Les danseurs disent eux-mêmes utiliser des pas similaires à ceux du Brandy, mais en enchaînements plus variés ou plus complexes. Cela nous permettra de voir si les pas exécutés dans le

¹ Louis Boudreault, décédé en 1988 à l'âge de 86 ans, célèbre violoneux de Chicoutimi.

Brandy sont vraiment différents de ceux exécutés en solo ou en duo, et si la relation des pas à la musique diffère d'une danse de figures à une danse à deux.

La musique du Brandy et de la gigue à deux furent interprétées par M. Philippe Bruneau, de Montréal. Le même Brandy joué par M. Louis Boudreault, habitant la région, est d'une forme très irrégulière, tandis que la version de M. Bruneau est plus régulière. Mme Dufour se disait par ailleurs satisfaite de la version de M. Bruneau.

Nous avons aussi inclus un autre collectage de Jean Trudel fait à Jonquière, du groupe appelé "Les Joyeux Carnaval", uniquement pour la comparaison des figures, car il s'agit là d'une tradition de gigue moins riche qu'à La Baie, mais offrant une autre source pour les figures.

Une autre version du Brandy a été ajoutée : celle qui fut enseignée par Mme Dufour au groupe Rev.1 à l'été 1988. Elle nous sera utile surtout en ce qui concerne les figures, puisque les pas ne varient presque pas.

Il n'est pas inutile finalement de brosser un rapide tableau du répertoire régional dans lequel s'insèrent le Brandy et la gigue à deux. Le cotillon (à quatre couples), le set carré, et la contredanse anglaise (en colonne) forment la grande partie du répertoire dansé au Saguenay. Le quadrille ne semble pas pratiqué, sauf à Sacré-coeur, à l'embouchure du fjord. Plusieurs de ces

danses sont partiellement ou totalement giguées (par exemple la Contredanse, aussi appelée Anglaise). On danse presque toujours sur du 2/4, le 3/2 étant joué que pour le Brandy ou la Grande Gigue Simple. Les danses "modernes" en couples (valse, schottische, polka, mazurka,...) ne semblent pas avoir pris racines, sinon de façon très tardive.

LES REVIVALISTES

Deux groupes de spectacles ont bien voulu participer à cette étude en nous procurant les enregistrements magnétoscopiques de leur version du Brandy. Disons tout de suite qu'il ne s'agit pas d'évaluer ou de juger ces versions ; là n'est pas notre propos. C'est pour cette même raison que nous préservons l'anonymat de ces deux groupes. Nous n'éliminons pas l'impact que peuvent avoir sur le répertoire les personnalités présentes dans ces groupes ; nous croyons cependant qu'il demeure secondaire par rapport aux grandes tendances du revivalisme des années '70-'80. Nous chercherons à illustrer par ces deux exemples l'itinéraire que peut suivre une danse traditionnelle via les collectages, les enregistrements, les stages d'enseignement, les adaptations pour la scène, ainsi que l'impact de cette présentation théâtrale sur le public en général et sur les danseurs revivalistes en particulier, de même que sur les danseurs traditionnels.

La majeure partie de ce mémoire consiste en une approche historique et ethnologique de la gigue et du Brandy de La Baie dans sa forme traditionnelle. Aurions-nous voulu adjoindre une

étude similaire portant sur le mouvement revivaliste qu'il eût fallu doubler sinon quadrupler l'effort, la recherche, et l'épaisseur du document. Il ne s'agit donc pas d'une analyse profonde des aspects historiques, sociaux et culturels du revivalisme au Québec, mais plutôt d'une modeste illustration de ce qui advient souvent d'une danse, ou d'un genre de danse, lorsqu'ils sont implantés en milieu urbain, à fins spectaculaires.

L'importance de ces deux groupes folkloriques, tant sur la scène que par leur enseignement ou par leur présence dans les médias, n'a pu faire autrement que marquer l'imaginaire et le goût d'une population pour 80% urbaine, et n'ayant plus de contact avec les traditionnels desquels provient l'"original" de la version théâtrale, celle-ci devenant la référence première pour la majorité. Les canaux empruntés pour cette transmission revivaliste prennent alors une grande importance en regard des contenus transmis (voir chap. 1). Aussi, bien que nous nous soyons surtout attardé au "contenu revivaliste", nous n'esquiverons pas totalement les questions relatives à l'enseignement de cette tradition de danse et à sa diffusion sur scène et dans les médias ; nous le ferons cependant de façon succincte.

LA TRANSMISSION REVIVALISTE

Disons tout d'abord qu'il y a plusieurs variantes du Brandy dispersées dans la province. La version de La Baie est exceptionnelle par la qualité de sa gigue, car tout Brandy n'est pas nécessairement "frotté" (gigué).

Avant le collectage de 1974, on ne trouvait pas de Brandy gigué dans le répertoire de scène des groupes folkloriques. Les premiers contacts établis en 1973-1974 ont permis à des danseurs de groupes d'apprendre les pas du Brandy ; ces danseurs jouèrent par la suite le rôle d'intermédiaires entre les traditionnels et les groupes en question. Puis survint le stage du Mont-Saint-Sacrement où d'autres danseurs purent voir et apprendre des gens de La Baie.

Dès la première année du collectage le Brandy fut présenté sur scène par des danseurs de Montréal. Puis plusieurs groupes ajoutèrent le Brandy à leur répertoire suite à un enseignement de deuxième ou de troisième source. Il s'agit soit d'un enseignement donné par quelqu'un ayant vu et dansé avec les gens de La Baie (deuxième source) soit de quelqu'un ayant appris au cours d'un stage donné par quelqu'un qui était au Mont-Saint-Sacrement (troisième source). Ajoutons tout de suite que l'enseignement de seconde source n'est pas nécessairement moins valable que celui de première source; les compétences techniques et pédagogiques du professeur peuvent être bien plus déterminantes que la "fraîcheur" de ses informations.

A partir de 1974, sous l'impulsion du collectage et du film, Mme Dufour crée son groupe folklorique, "La Saguenayenne". Ce groupe fera des démonstrations dès ses débuts, surtout dans la région mais aussi ailleurs. Ainsi sera-t-il invité au Festival Ethno-Québec, se tenant à Montréal en 1975. Dès la fondation du

groupe des changements apparaissent dans la danse. Dans le film d'André Gladu on commence à uniformiser l'habillement ... puis apparaîtra plus tard une finale où tout les danseurs finissent face au public. On cherchera ensuite à remédier à la carence en gigue de certains danseurs. Il y aura donc enseignement au sein du groupe, et début d'uniformisation des pas.

En regardant la version du Brandy telle qu'enseignée à l'un de nos deux groupes revivalistes à l'été 1988, l'évolution parcourue est frappante : il y a eu tout au long de cette quinzaine d'année une lente et progressive adaptation scénique de la danse, et cela même par les traditionnels collectés en 1974. Dans cette version de 1988 ce n'est plus le premier couple qui débute en descendant et en montant la danse, c'est le dernier qui la monte et la descend. Cela pour permettre que la danse soit plus "scénique"; le couple actif débute en montant vers le public, et les figures progressent du fond vers l'avant. La finale face au public est toujours présente. La presque totale uniformité des pas y est aussi très frappante.

En 1974 les danseurs faisaient chacun leurs pas, qui variaient tout au long de la danse. Seule la dame du premier couple gardait toujours le même pas (voir description Laban), sauf pour la finale. Mais puisque la transmission de cette danse se fait maintenant par l'intermédiaire d'une seule personne (en l'occurrence la dame du premier couple), tous auront tendance à copier cet unique modèle. La transmission de la danse traditionnelle semble alors tenir du clonage génétique. Par exemple :

la danseuse traditionnelle enseignant le Brandy est la seule que nous ayons vue exécutant la quatrième figure avec les mains dans les dos, mais à la suite de l'apprentissage de 1988, tous les danseurs auront les mains dans le dos !

Nous sommes loin de critiquer cette danseuse traditionnelle, qui montre ce qu'elle fait habituellement; c'est une excellente gigueuse qui a grandement contribué à sauvegarder la tradition dans sa région. Nous voulons plutôt montrer l'importance de l'esprit critique dont doivent faire preuve les revivalistes. Le type d'enseignement privilégié par ces groupes folkloriques aura des effets déterminant sur le type de répertoire qu'ils présenteront par la suite. Recherchant l'efficacité d'un enseignement formel et délaissant ainsi l'apprentissage plus libre au sein de veillées incluant si possible des traditionnels, les revivalistes acquièrent rapidement un contenu, c'est-à-dire des mouvements provenant souvent d'un seul danseur, s'enlevant ainsi la possibilité de saisir l'esprit et le contexte dans lesquels se partage ce répertoire. De plus cet enseignement par l'intermédiaire d'une seule personne ne permet pas de distinguer ce qui tient du commun et de l'individuel (la quatrième figure du Brandy et les mains dans le dos ...). La participation au sein d'une collectivité encore porteuse de tradition n'étant pas toujours possible, les documents audio-visuels peuvent y suppléer partiellement.

Le danseur traditionnel se trouve influencé par les représentations théâtrales des groupes folkloriques, ainsi que par les films portant sur lui-même. Le regard extérieur et objectif se

développe de plus en plus. Apparaissent des danses "traditionnelles arrangées pour la scène" par les traditionnels eux-mêmes. Les revivalistes invitent ces traditionnels à leur montrer leur danse, qui est déjà plus ou moins adaptée pour la scène. Le "fosse" entre traditionnels revivalistes rétrécit et se comble rapidement suite aux fréquents échanges entre les deux milieux.

LA GRANDE GIGUE SIMPLE $\text{♩} = 116$

Musical score for 'LA GRANDE GIGUE SIMPLE' in 2/4 time, tempo $\text{♩} = 116$. The score consists of six staves of music, numbered 1 through 22. The piece begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm with occasional sixteenth-note patterns. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

LE BRANDY

$\text{♩} = 115$

Musical score for 'LE BRANDY' in 2/4 time, tempo $\text{♩} = 115$. The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody features a consistent eighth-note pattern with some sixteenth-note runs. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for 'LE BRANDY' in 2/4 time, tempo $\text{♩} = 115$. The score consists of six staves of music, numbered 1 through 24. The melody is primarily composed of eighth notes with some sixteenth-note passages. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

7- LA MUSIQUE

Tout le répertoire étudié s'exécute sur un rythme 3/2, soit le Brandy ou la Grande Gigue Simple. Cette mesure en 3/2 est celle privilégiée pour l'exécution de la gigue dans la plupart des régions du Québec. Elle se caractérise par son aspect très répétitif; une courte ligne mélodique sur une mesure à trois temps incluant quelques variations. C'est l'aspect rythmique qui prend ici le dessus ; presque tout est découpé à la croche, cela facilitant le découpage similaire pour le danseur.

LA GRANDE GIGUE SIMPLE

Cette mélodie se compose de trois parties de longueur différentes. Ces trois parties A, B, C, peuvent être comptées de deux façons ; A=7, B=7, C=8, ou A=8, B=6, C=8.

La mélodie se développe sur une seule mesure, avec une variation lors de sa répétition. Ainsi les 1ère, 3ème et 5ème mesures de A sont identiques. Il en est de même pour les 2ème et 6ème mesures. Quant aux 4ème et 8ème (ou 1ère de B), elles servent d'annonce ou de transition. Expliquons-nous : le nombre de répétitions de cet ensemble de deux mesures varie selon le musicien, le lieu et le moment. Le danseur se retrouve dans cette suite indéfinie de répétitions grâce à l'annonce faite du changement de partie. La 8ème mesure annonce donc le passage à la

partie B, de même que la 14ème annonce la partie C, et la 22ème la A. A ce titre la 4ème constitue un genre de feinte. On peut donc comprendre la partie A comme une mélodie à quatre mesures se répétant un nombre indéfini de fois, jusqu'à ce que la feinte (4ème mesure) devienne l'annonce véritable (8ème mesure) de la partie suivante. C'est pourquoi nous avons placé cette 8ème mesure dans la partie A (voir la notation Laban) ; elle en est la fin en même temps que la transition vers la partie B. C'est donc suite à l'audition de cette 8ème mesure que les danseurs changent de pas, ou de figure. Nous avons cependant conservé la double barre à la 8ème mesure de la partition musicale pour montrer l'autre lecture possible (A=7, B=7).

Le caractère répétitif ressort encore plus dans la partie B puisque, suite à la 9ème mesure identique à la 8ème, les 10ème, 11ème, 12ème et 13ème mesures sont toutes semblables. La 14ème est la seule à varier puisqu'elle constitue l'annonce à la partie C.

Cette dernière partie se déroule sensiblement comme la première : mélodie sur une mesure avec variation lors de sa répétition. Cet ensemble de deux mesures se répétant huit fois se conclut là encore par l'annonce de la partie A. On remarquera que la longueur des parties est toujours la même (A=8, B=6, C=8). Ce n'est cependant pas toujours le cas. Il peut y avoir un nombre de mesures plus ou moins grand dans chaque partie, l'essentiel étant que cette série se termine par l'annonce de la partie suivante.

Cet air se prête donc bien à la gigue ; le danseur improvise ses pas sur telle partie sans se soucier de prévoir quand arrivera la suivante (qui arrive plus ou moins à l'improviste), car la mesure d'annonce sera là pour lui rappeler et servira souvent de transition.

Note : la partie B de la 4ème répétition comporte exceptionnellement neuf mesures au lieu de six.

LE BRANDY

Le Brandy ressemble en plusieurs points à la Grande Gigue Simple. Tout d'abord, il comporte comme elle trois parties, avec cependant un mode de répétition différent, puisque la partie C n'apparaît pas régulièrement. Puis le motif sur une mesure avec variation sur la deuxième. La première finale de A (8ème mesure) fonctionne comme la 4ème mesure de la Grande Gigue Simple ; il s'agit d'une feinte qui, après un nombre inconnu de répétitions A+B, sera remplacé par une deuxième finale (8ème mesure) annonçant la partie C. De même pour la 16ème mesure dont le troisième temps annonce la partie A. Bien que notre version de Brandy soit irrégulière dans ses répétitions, elle est tout à fait carrée (8 mesures) dans chacune de ses parties, ce qui n'est pas toujours le cas, et même rarement. Le rôle de l'annonce transparaît beaucoup plus dans des versions où varient le nombre de répétitions de chaque partie ainsi que le nombre de mesures dans chacune de ces parties.

Structure de notre échantillon du Brandy de Bagotville (noté en Laban) :

A1-B1 / A2- C1-B2 / A3-B3 / A4- C2 -B4 / A5-B5 / A6-B6
 / A7- C3 -B7 / A8-B8 / A9-B9 / A10-B10 / A11-B11 / A12-B12
 / A13- C4 -B13 / A14-B14 / A15- C5 -B15 / A16.

On remarque qu'il ne semble y avoir aucune loi relative à la fréquence d'apparition de la partie C. Il va de soi que d'une fois à l'autre le même musicien ne jouera pas selon une structure identique à la fois précédente.

Structure de notre échantillon du Brandy dansé par Les Joyeux Carnaval (Jonquière) :

A1(4)-B1(8) / A2(4)- C1(11) -B2(10) / A3(6)-B3(8) /
 A4(4)- C2(13) -B4(10) / A5(6)- C3(12) -B5(12) / A6(6)-
 C4(14) -B6(14) / A7(6)-B7(6) / A8(4)- C5(14) -B8(12) / A9(6)-
 B9(8) / A10(4)- C6(13) -B10(12) / A11(6)- C7(16) -B11(12) /
 A12(6)-B12(10) / A13(6)- C8(17) -B13(10) / A14(4)-B14(8) .

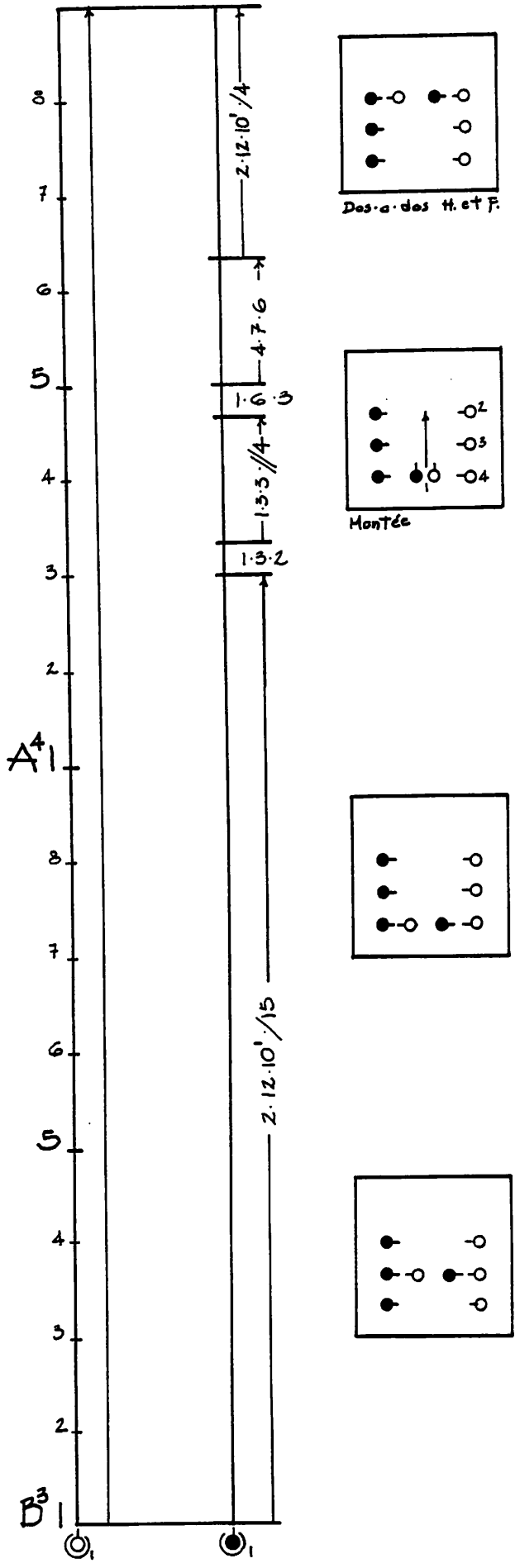
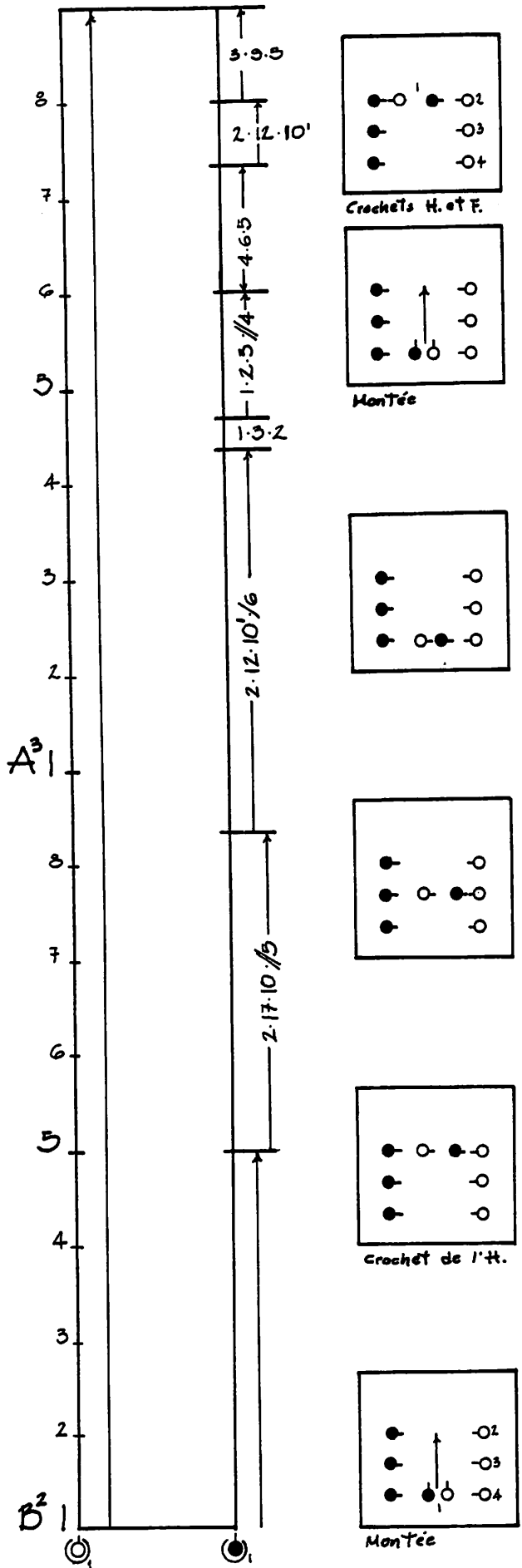
La structure est ici beaucoup plus irrégulière. D'une part la partie C réapparaît de façon imprévisible, d'autre part le nombre de mesures dans chaque partie varie constamment. Cela montre bien l'utilité des annonces avant chaque partie.

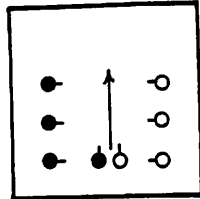
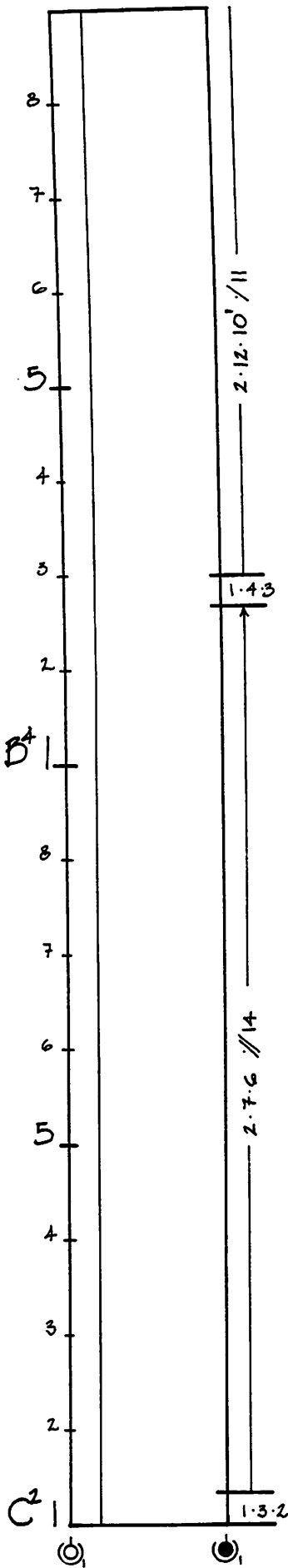
8- LA DANSE

LE BRANDY

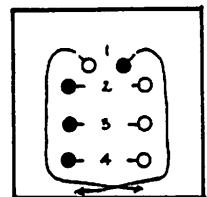
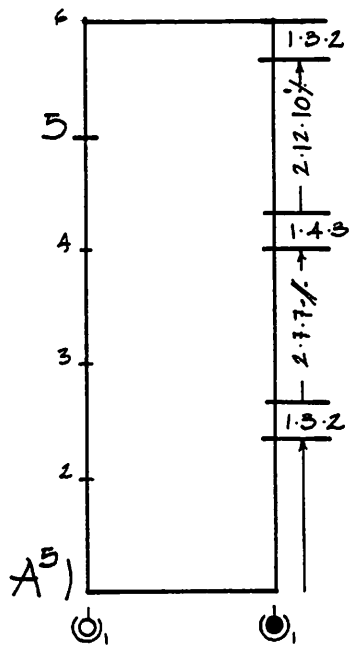
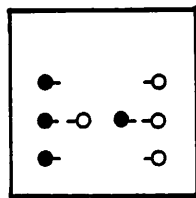
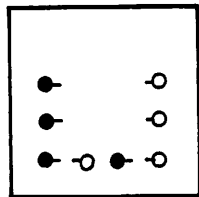
Imaginez huit danseurs disposés sur deux lignes, à l'écoute de la musique qui vient tout juste de commencer. Tous marquent le temps à leur façon, puis, lentement, la colonne s'arrondit, le cercle se forme puis s'ébranle vers la gauche. Au même moment, les pieds cessent d'être simples outils de la marche ; ils deviennent instruments de percussion, tandis que le sol se transforme en peau de tambour. La vague qui transporte ces danseurs ne leur permet guère de toucher le sol ; ils semblent flotter à quelques pouces du plancher, et s'ils daignent parfois retomber c'est pour percuter le sol à la vitesse de l'éclair.

La ronde finie, le premier couple s'élance au centre, descend, puis monte. Il fait ce que chacun répétera après lui. Les autres marquent l'accord, tiennent le Temps, qui les possède à son tour. La figure n'est que prétexte à la gigue, celle-ci que détour de l'écoute musicale par la voie des pieds. Lorsque que le premier couple aura terminé sa suite de figures, tout au long supporté par le rythme des autres, il se retirera à l'arrière pour laisser place au suivant. Ainsi chaque couple exécutera la même série de mouvements, tel un rituel implacable. Le dernier couple passé, on reformera la ronde du début, marquant ainsi l'accord unanime pour cette danse qu'on répétera trois ou quatre fois au cours de la soirée.

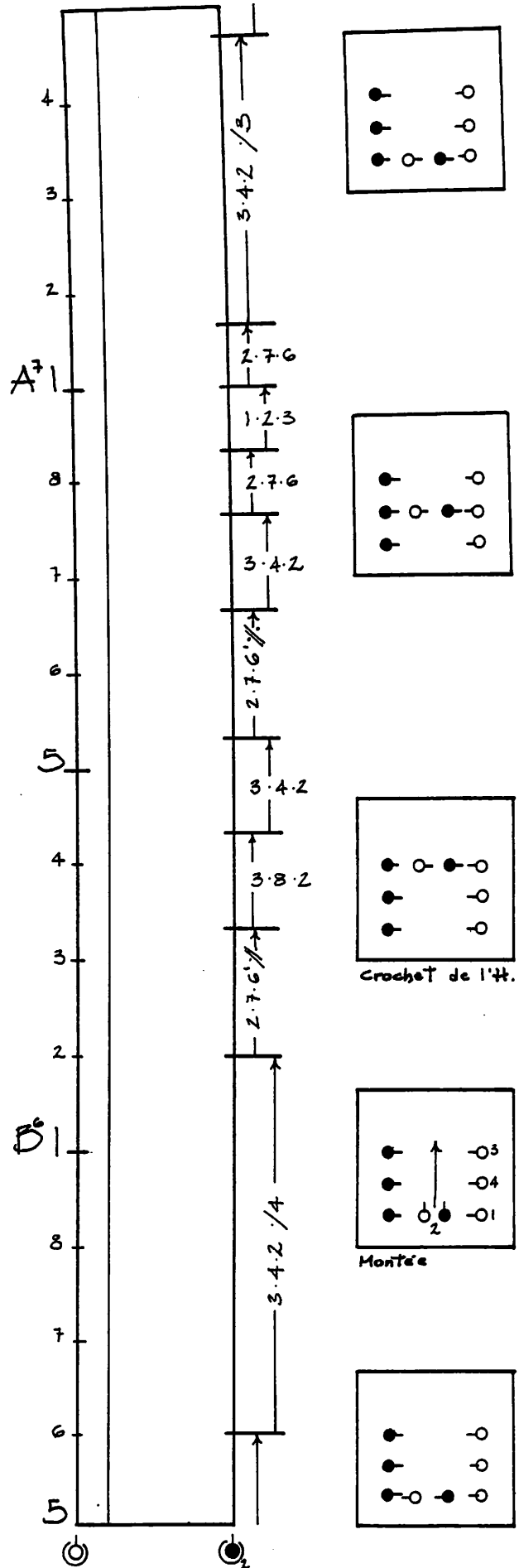
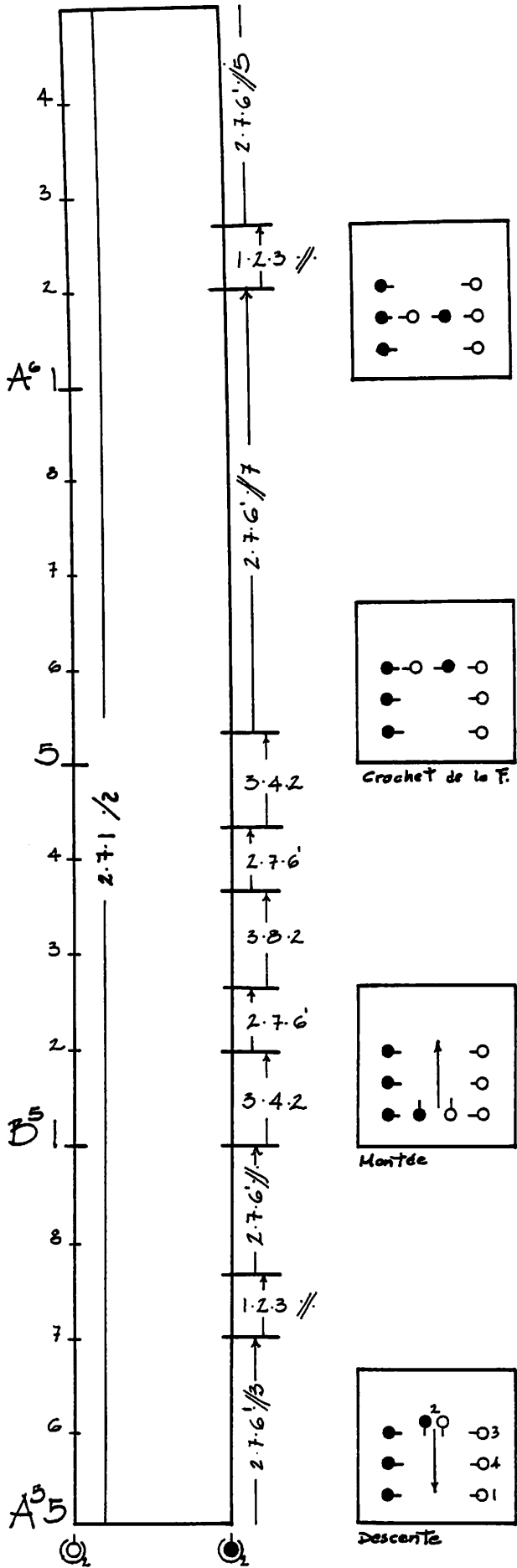


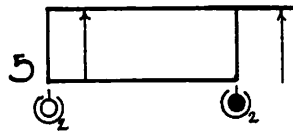
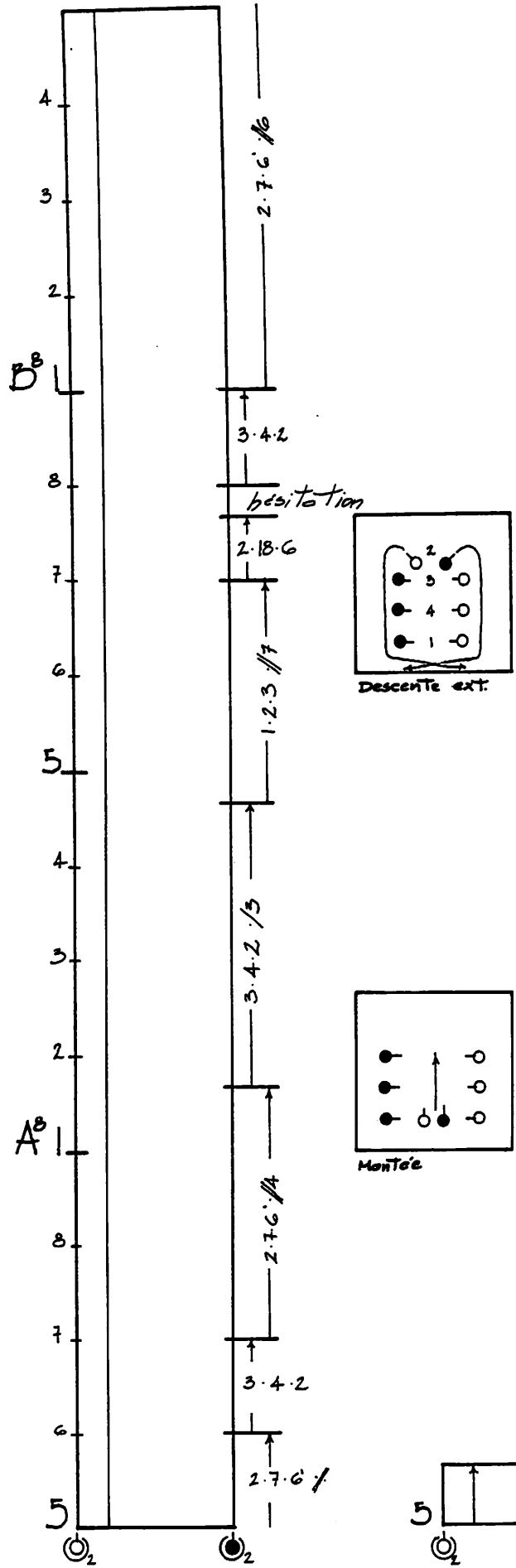
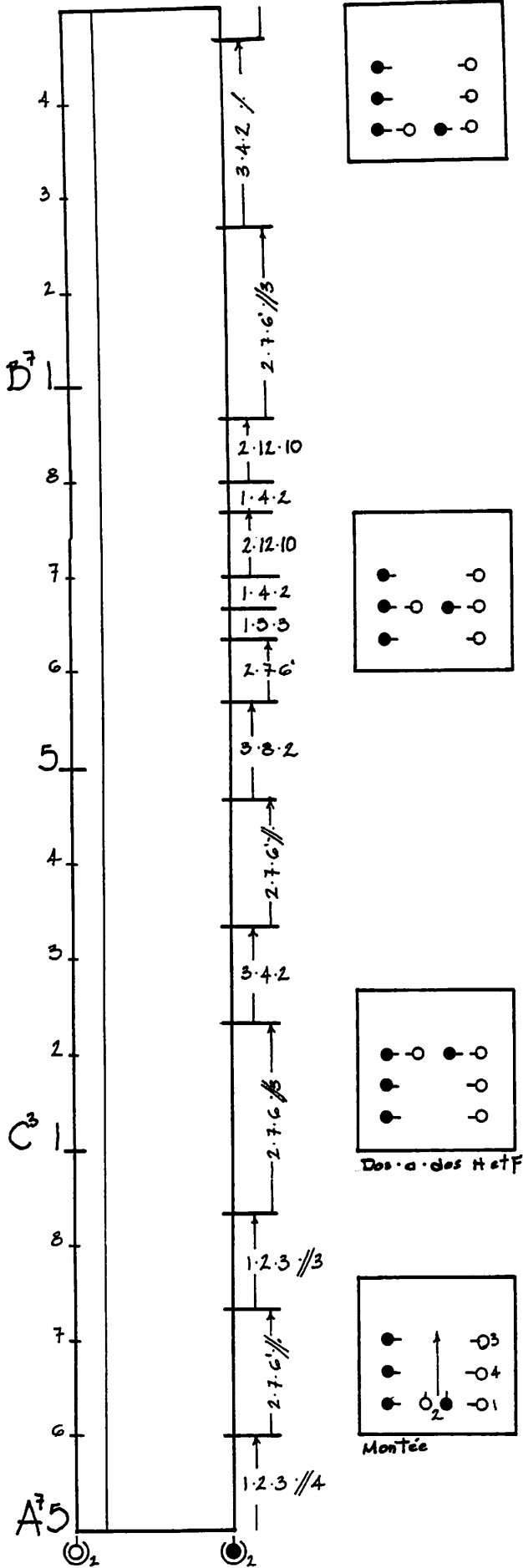


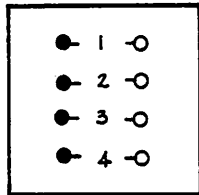
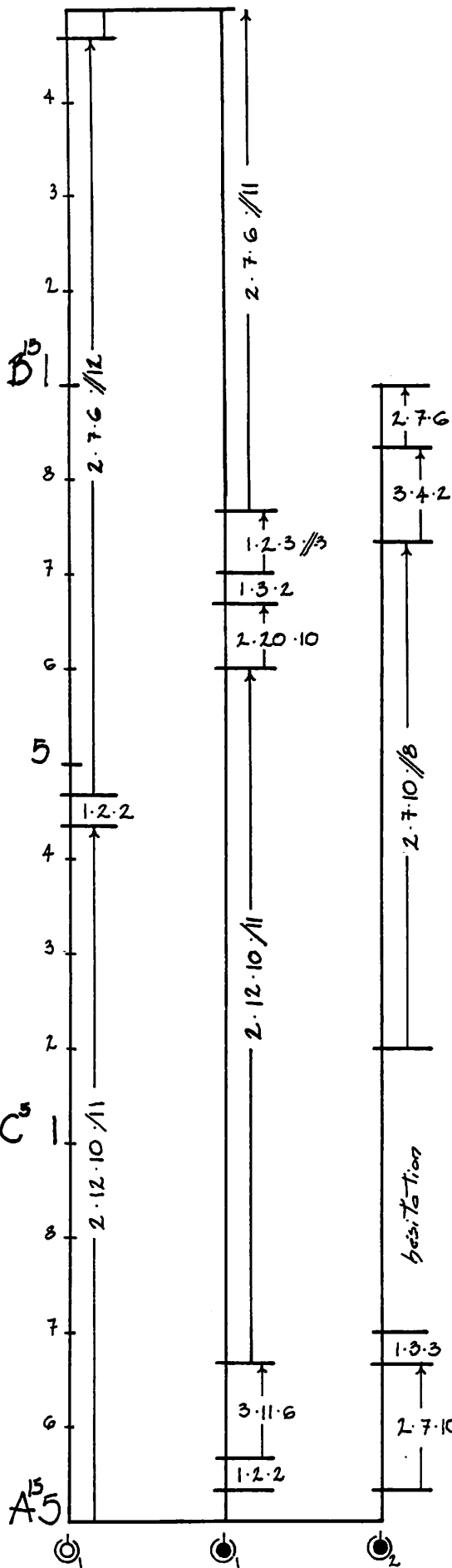
Montée



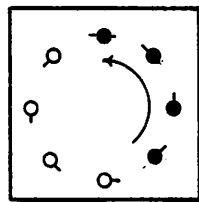
Descante a terieare



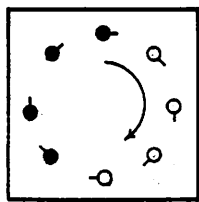




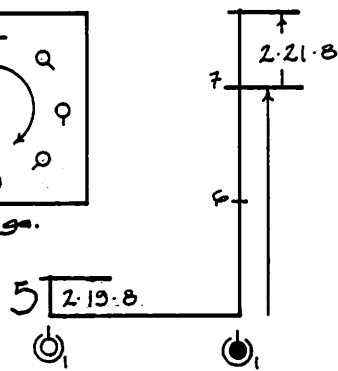
Finale

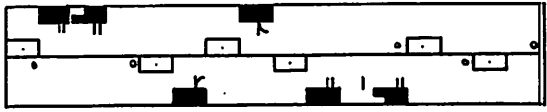


Ronde à dr.

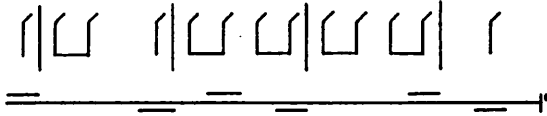


Ronde à ga.

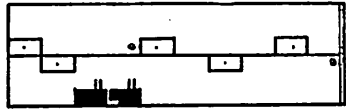




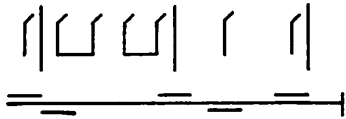
4.6.5



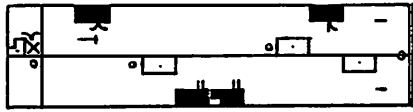
A⁶ ④



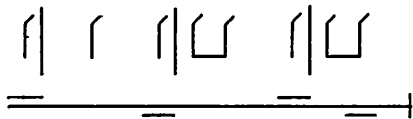
3.11.6



A⁵ ④



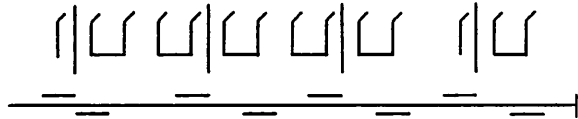
3.3.5



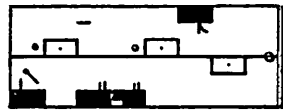
A⁸ ④



4.7.6



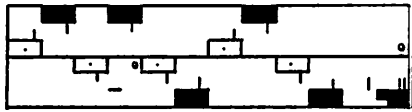
A⁵ ④



2.20.10



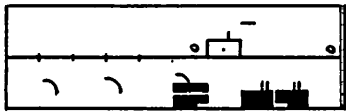
C⁶ ④



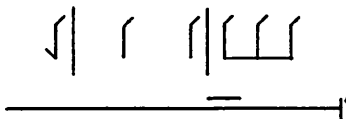
3.8.2



B² ④
B² ④
C⁴ ④



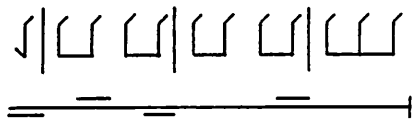
2.19.8



B⁴ ④



3.4.2

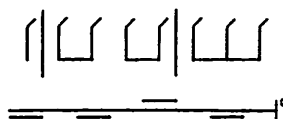


B¹ ④
B⁴ ④
A⁶ ④
B⁴ ④
B⁶ ④
A¹ ④

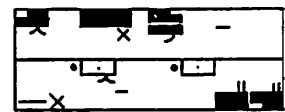
A¹ ④
B⁶ ④
A⁸ ④
C⁷ ④



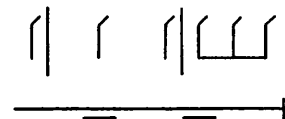
2.18.6



A⁷ ④

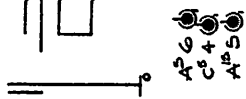


2.21.8

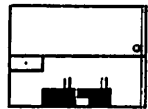


C⁷ ④

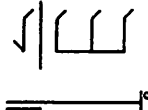
GLOSSAIRE DES PAS (BRANDY DE LA BAIE)



A²G
A⁴
A⁵



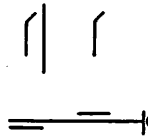
1.2.2



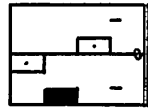
A⁶
C²
A⁴
A⁷
A²



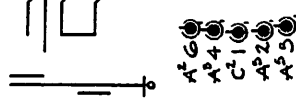
A⁴
1.2.3
B⁶
A⁴
A⁷



C⁵



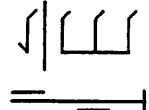
1.3.1



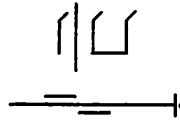
A⁶
A⁴
C¹
A²
A⁵



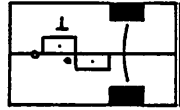
1.3.2



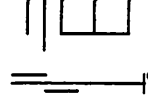
C⁶
A⁵
A⁶



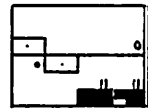
C⁶
C⁷



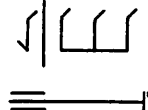
1.4.2



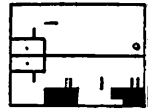
B²
A⁵



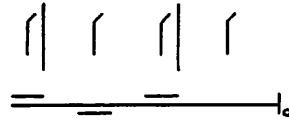
1.4.3



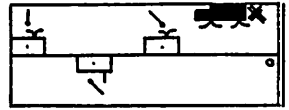
A⁶
A⁴



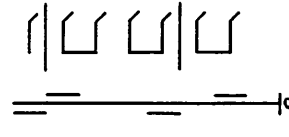
1.6.3



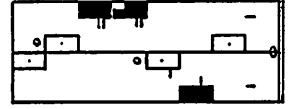
A⁵



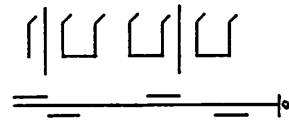
2.7.1



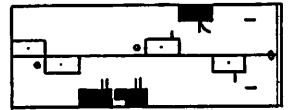
A⁵
A⁵
C⁷
C⁸



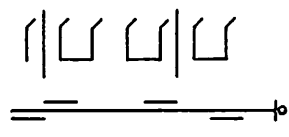
2.12.10



A⁶
A¹
A⁸
C⁵
B⁸
A¹



A⁶
B¹⁰
2.12.10
B⁵
A⁴
A⁶



B⁵
C¹⁰



2.17.10

A⁵

A⁵
A⁷
B²
B⁵
B⁵
A²
B⁵
B⁷

A⁷
A⁶
A⁸
C⁵
C⁸

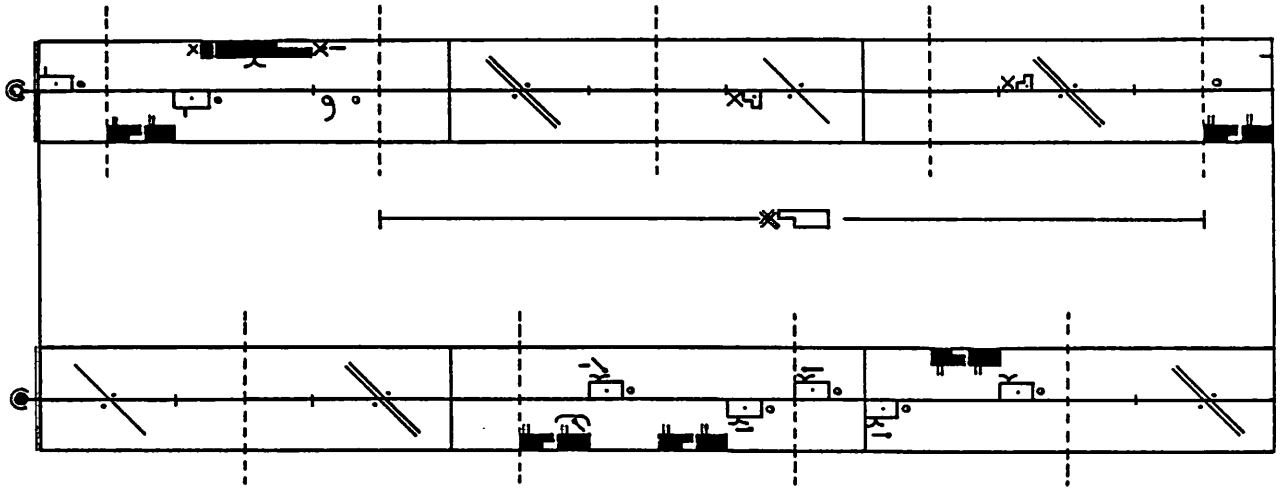
B⁴
B⁷
B¹
C⁴
C⁸



51

2

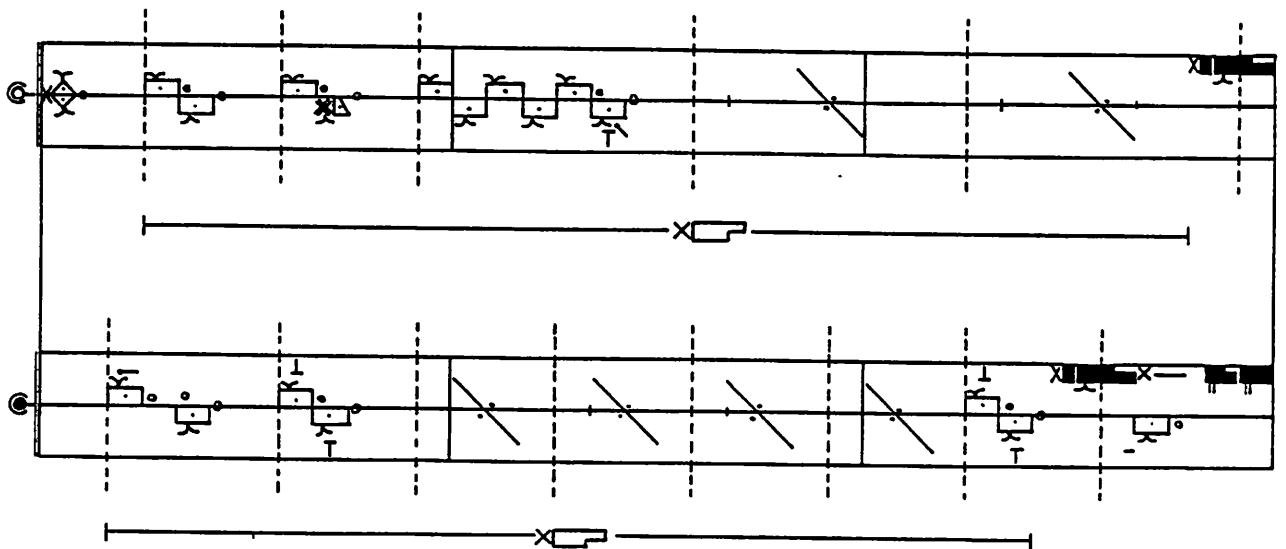
3



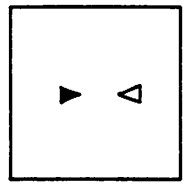
52

5

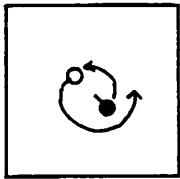
6



Musical score for the first system. The piano part consists of three staves with chords and some melodic lines. The vocal line is on a single staff with lyrics '6 7 8' written below it. The system is divided into measures by vertical dashed lines.



Musical score for the second system. The piano part consists of three staves with chords and some melodic lines. The vocal line is on a single staff with lyrics '3 4 5' written below it. The system is divided into measures by vertical dashed lines. A long horizontal line with arrows at both ends spans across the top of the piano part.



2



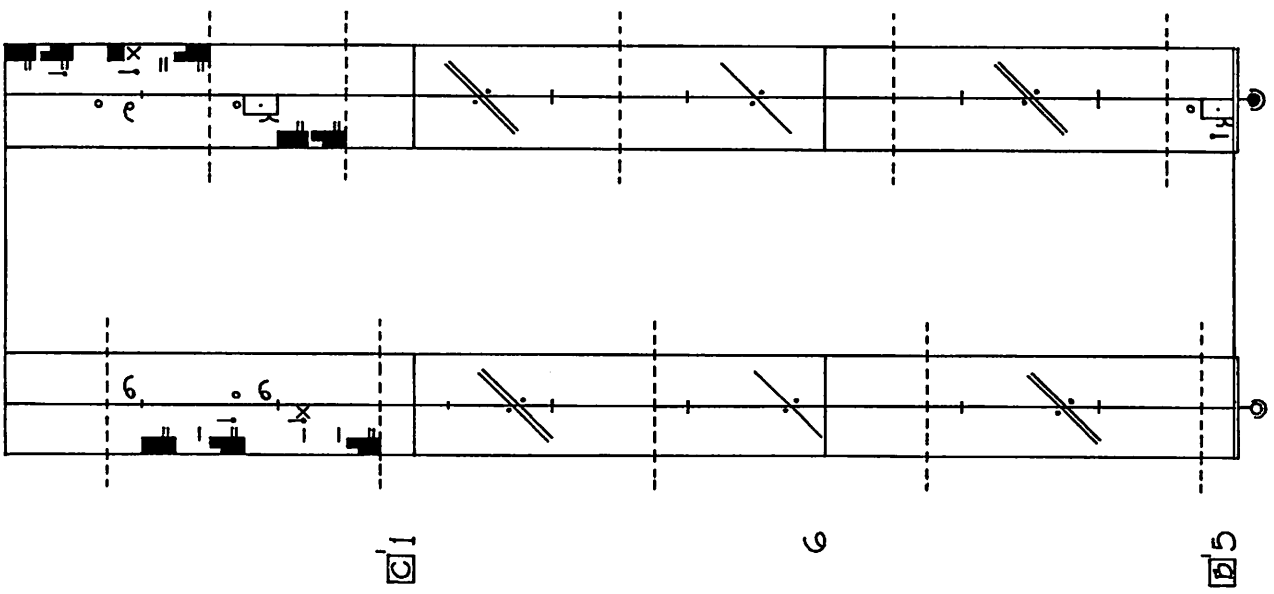
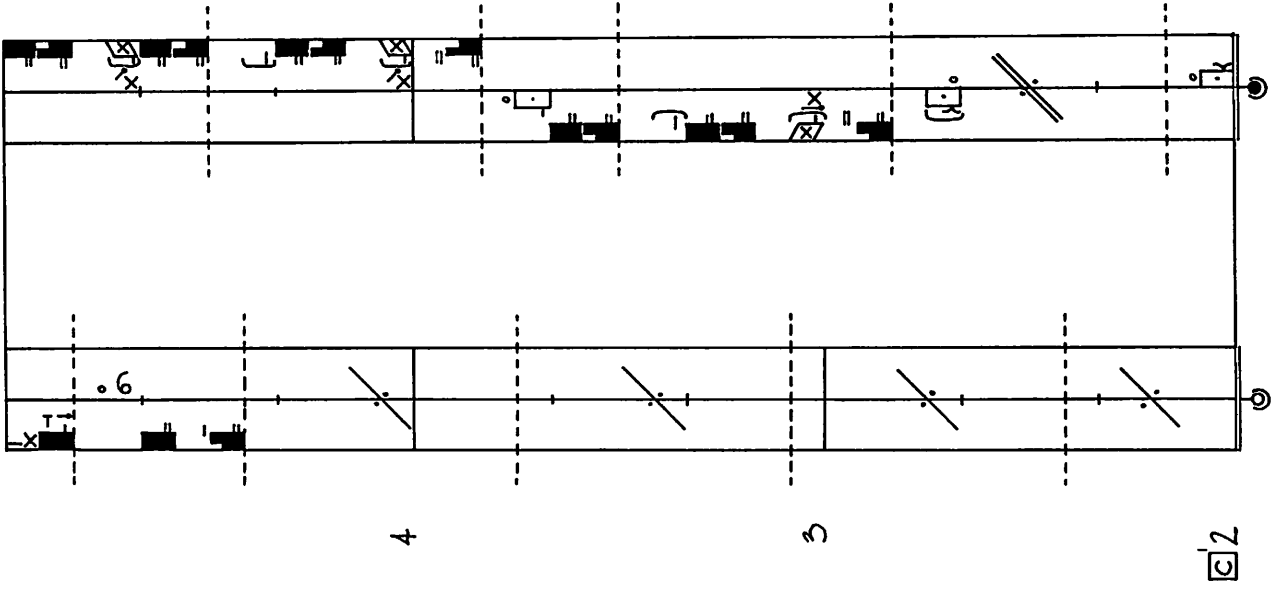
A⁷1

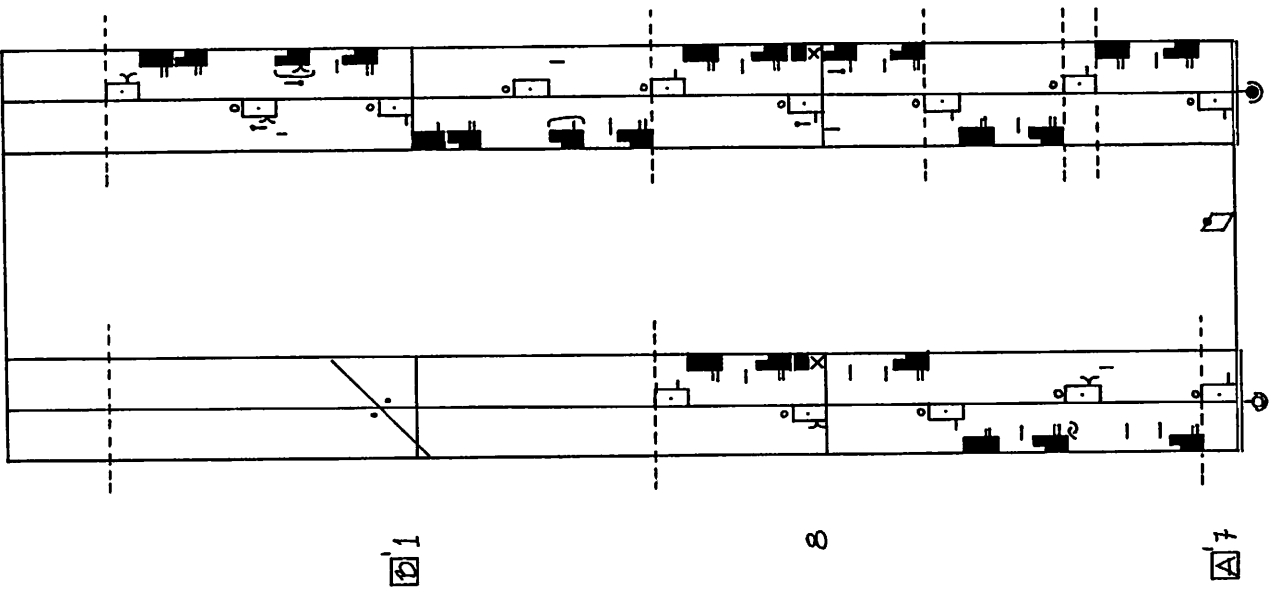
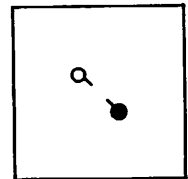
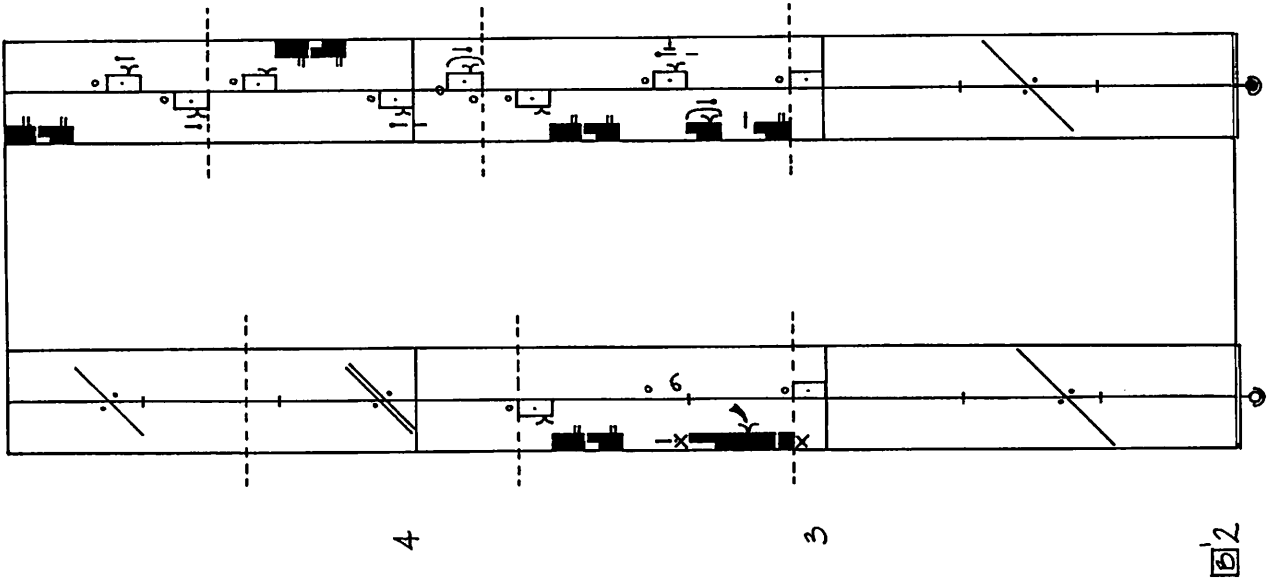
C⁸

7

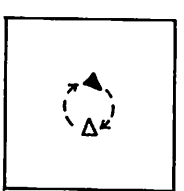
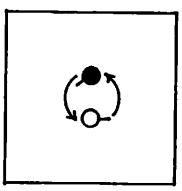
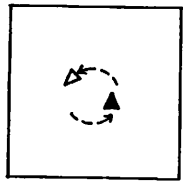
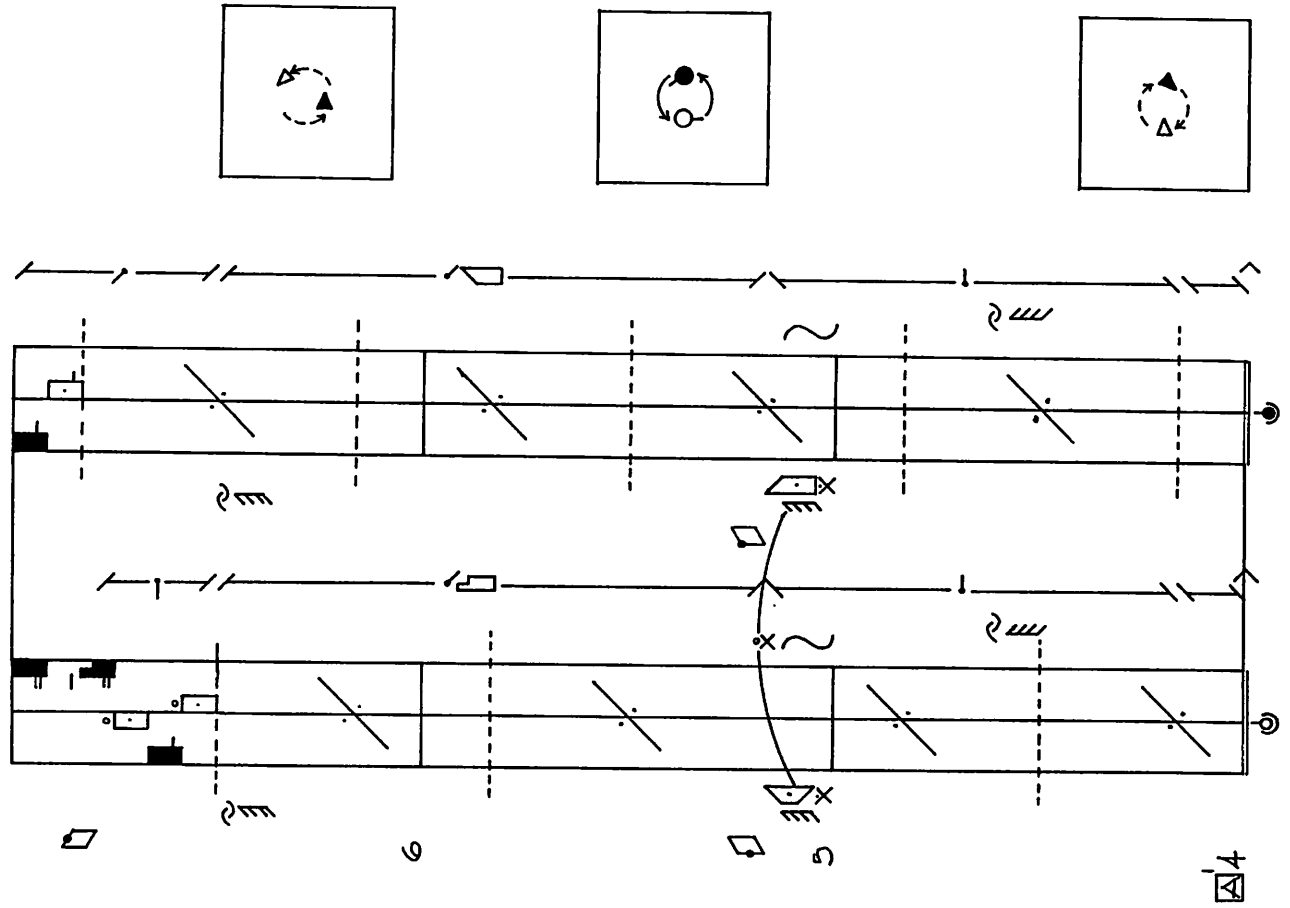
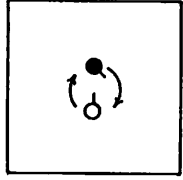
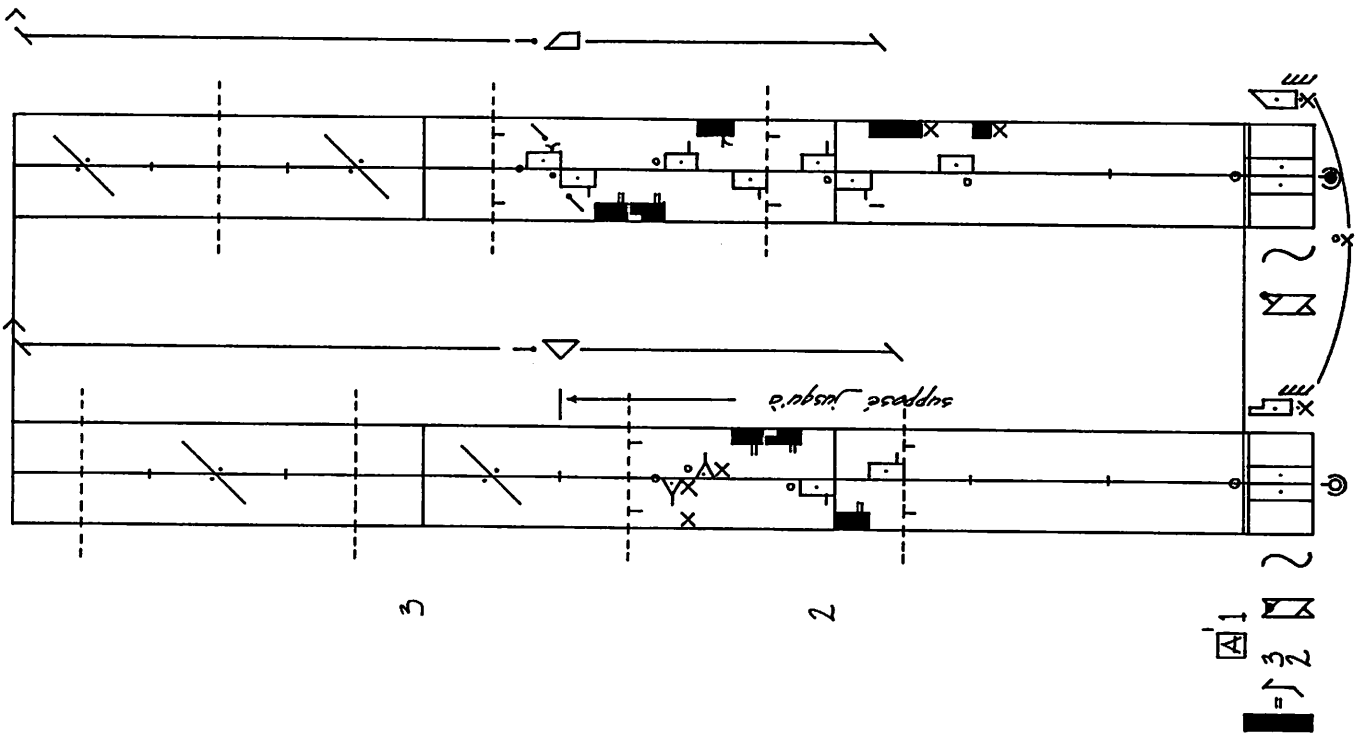
6

C⁵





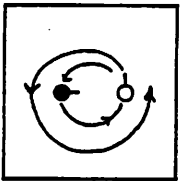
LA GIGUE A DEUX



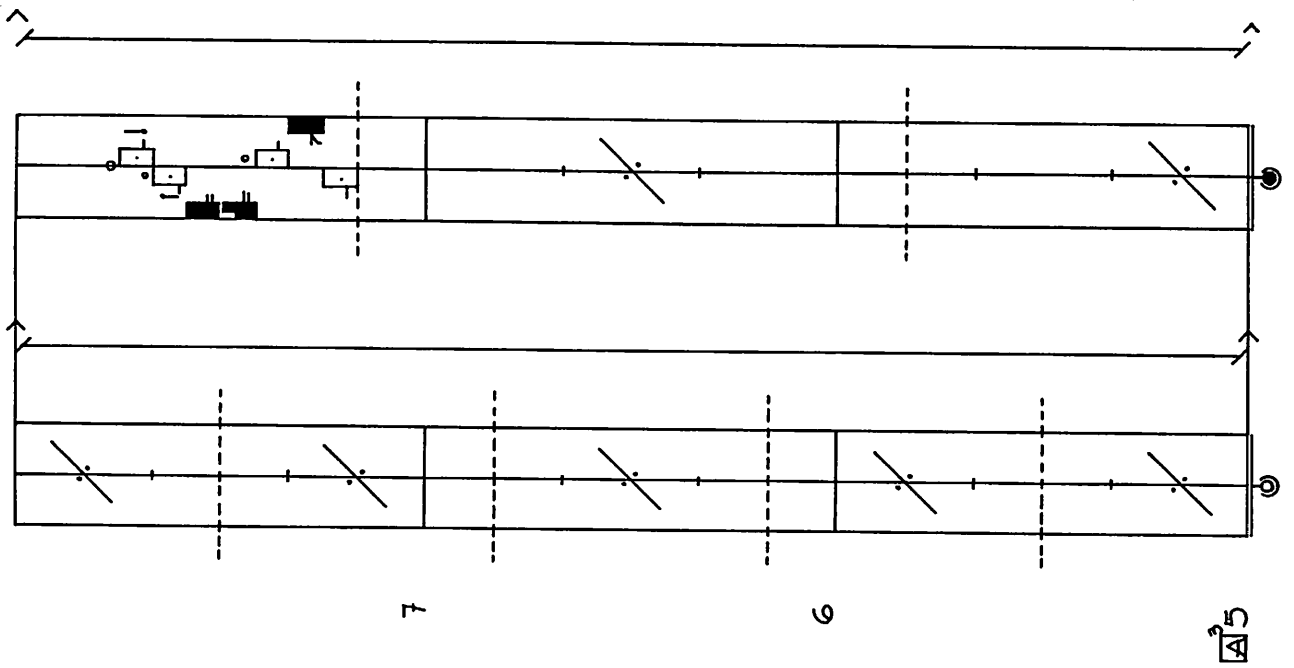
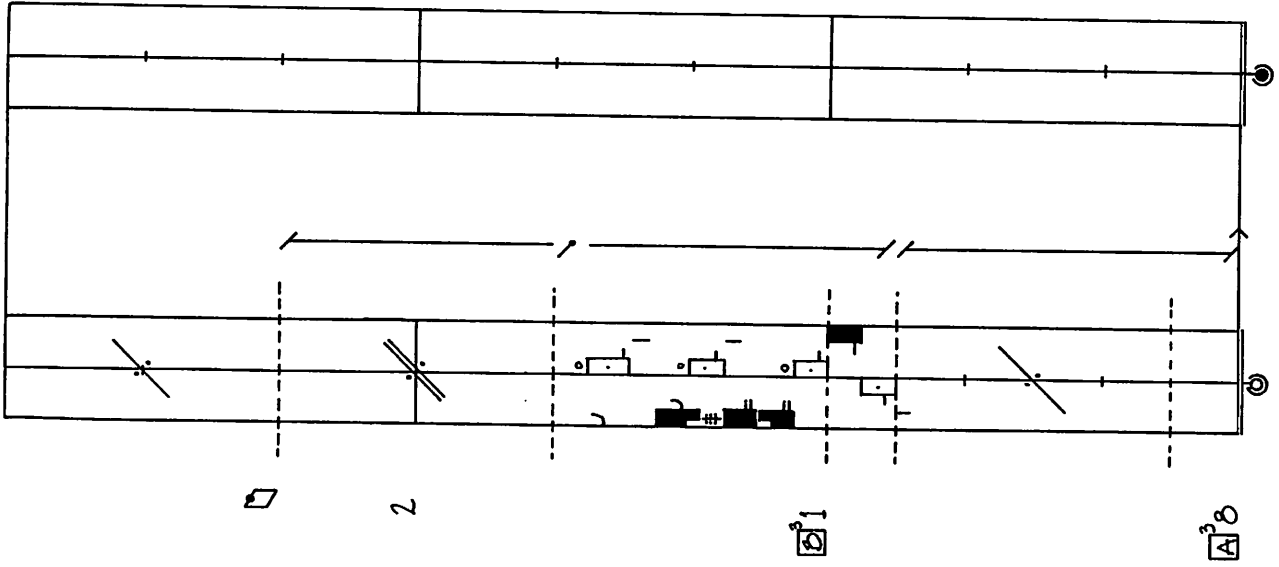
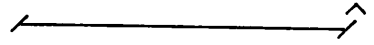
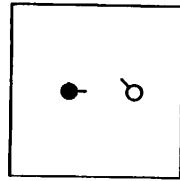
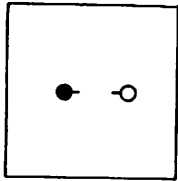
Musical score for system 1, measures 4-6. The system includes two guitar staves and a vocal line. The guitar staves contain chords and melodic lines with various markings like double slashes and dots. The vocal line is a single staff with a treble clef and a common time signature. Measure numbers 4, 5, and 6 are indicated below the guitar staves. A circled '4' is at the end of the system.

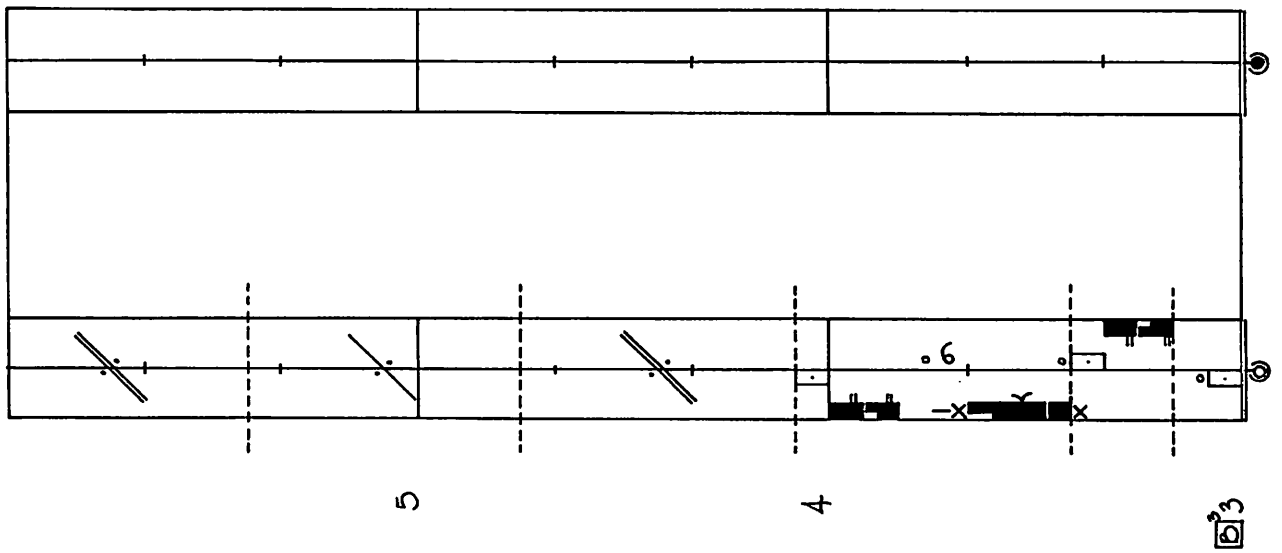
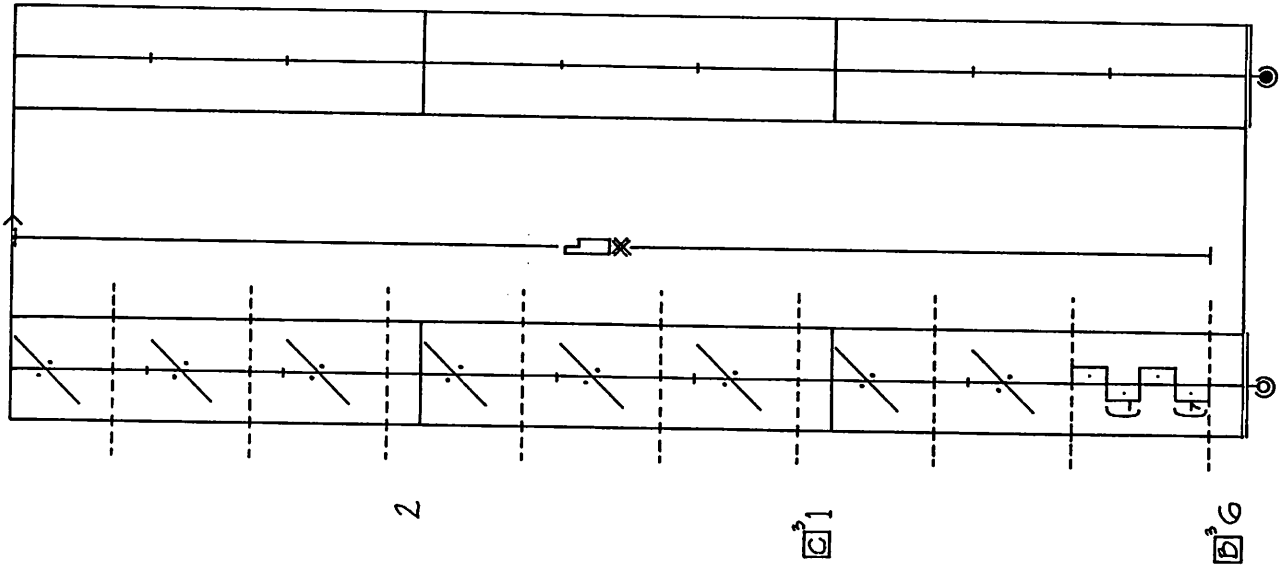
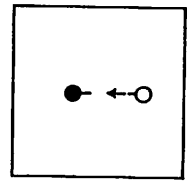
Musical score for system 2, measures 7-9. The system includes two guitar staves and a vocal line. Similar to system 1, it features guitar chords and a vocal line. Measure numbers 7, 8, and 9 are indicated below the guitar staves. A circled '1' is at the end of the system.

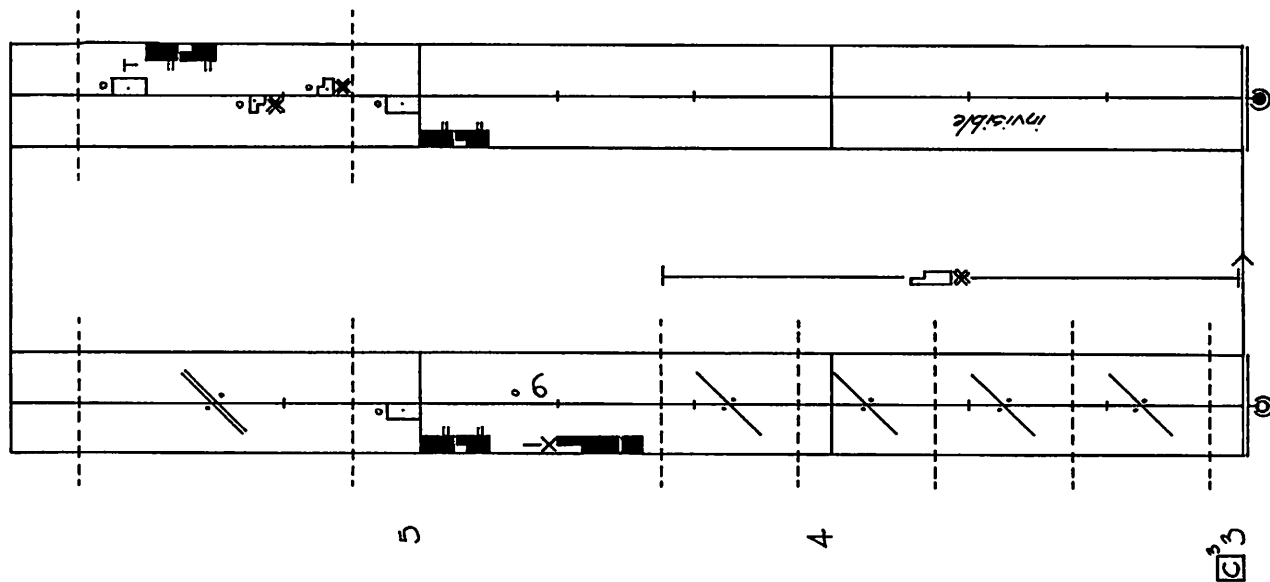
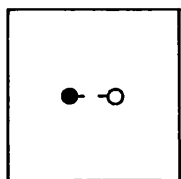
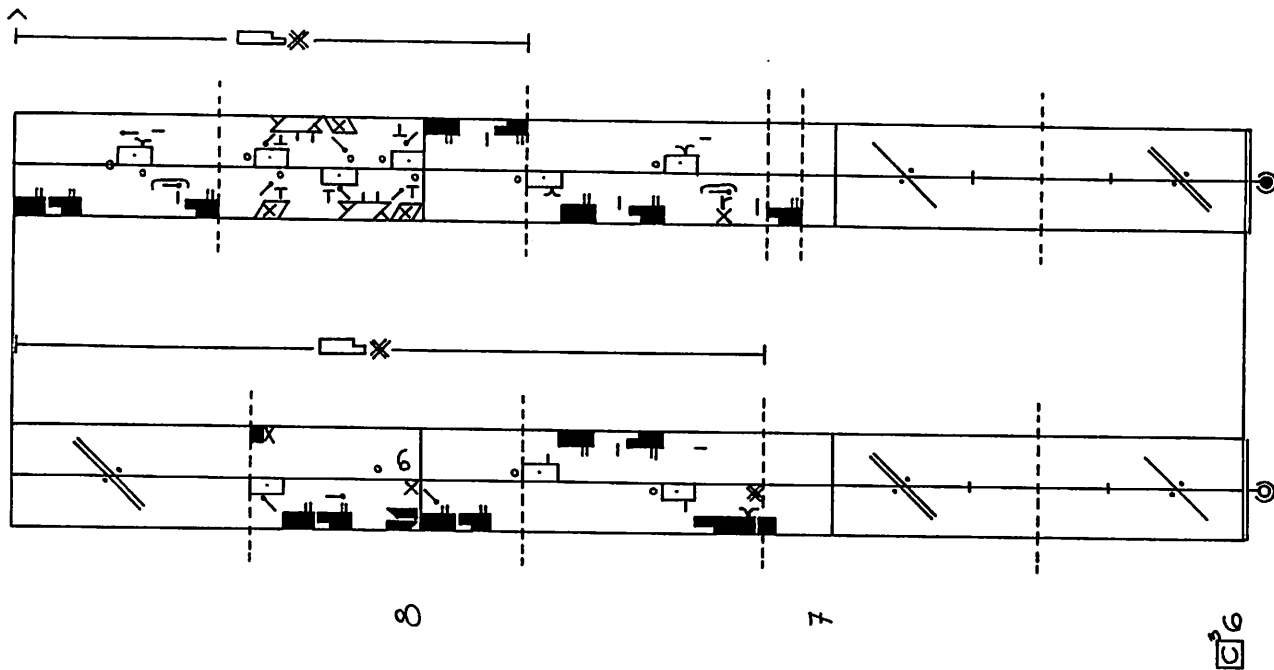
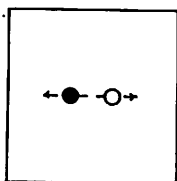
Musical score for two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical dashed lines. The first staff contains notes and rests, while the second staff contains rests and diagonal slashes. Measure numbers 4, 3, and A2 are written below the staves.

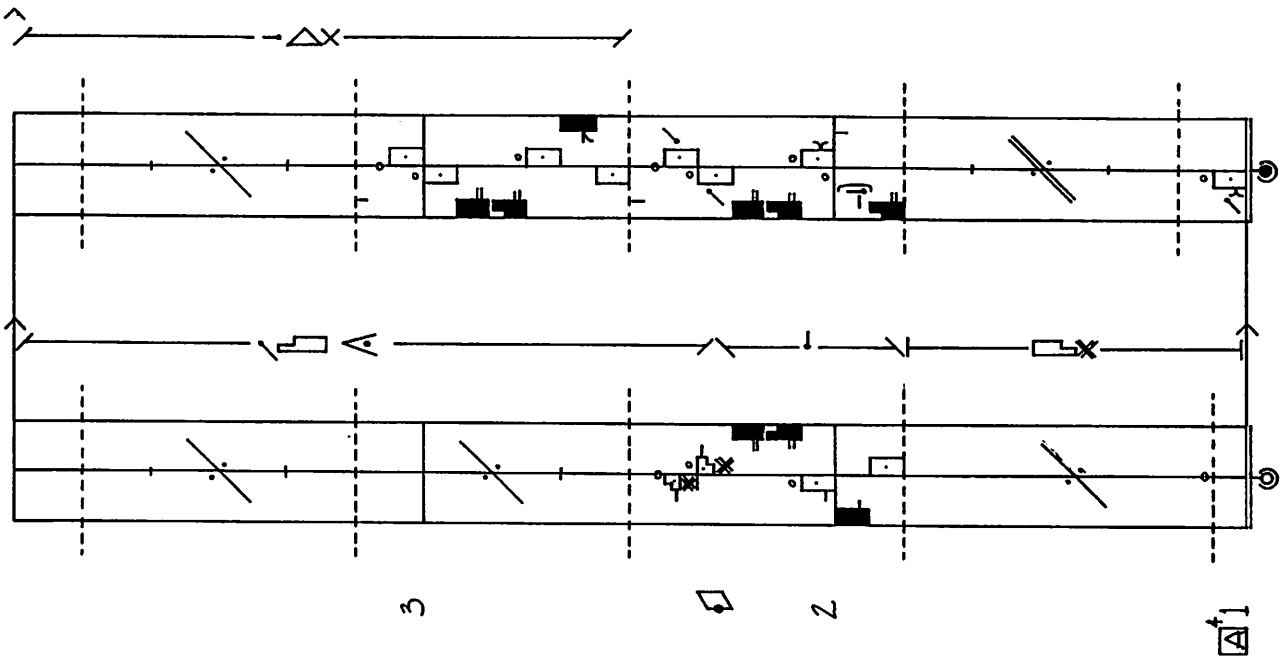
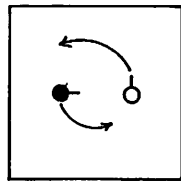
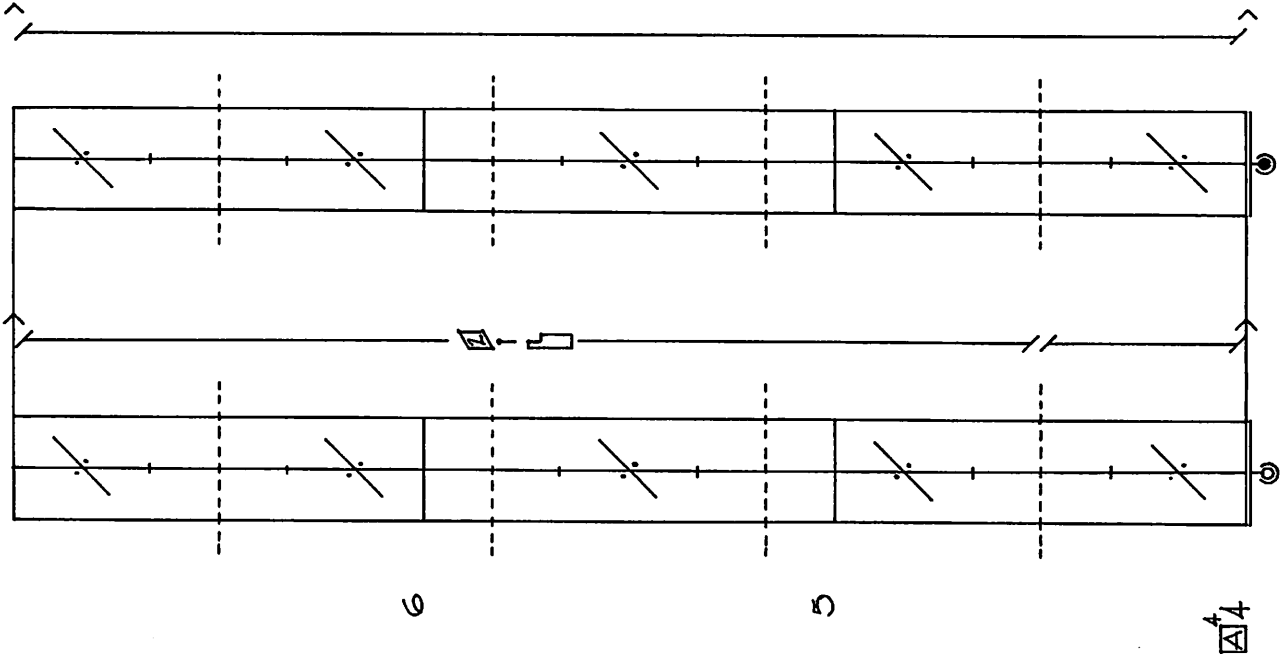
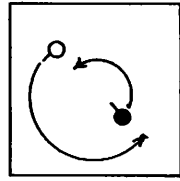


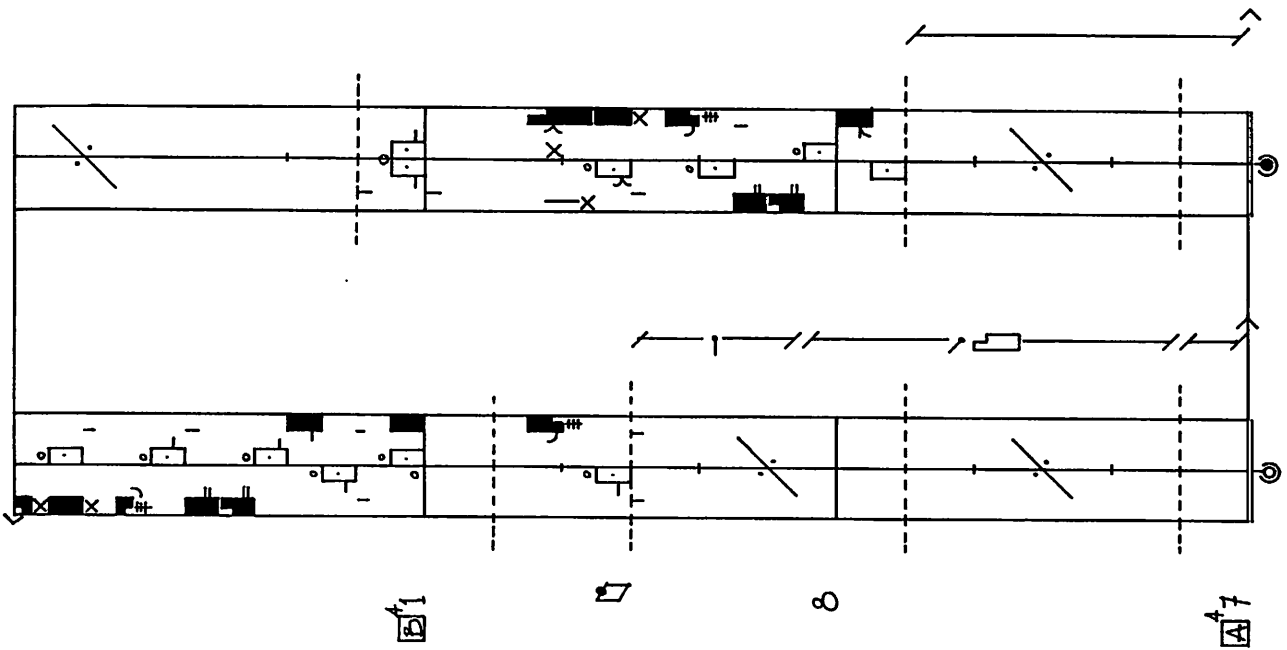
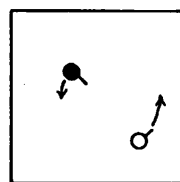
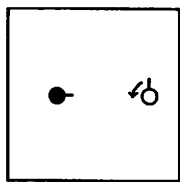
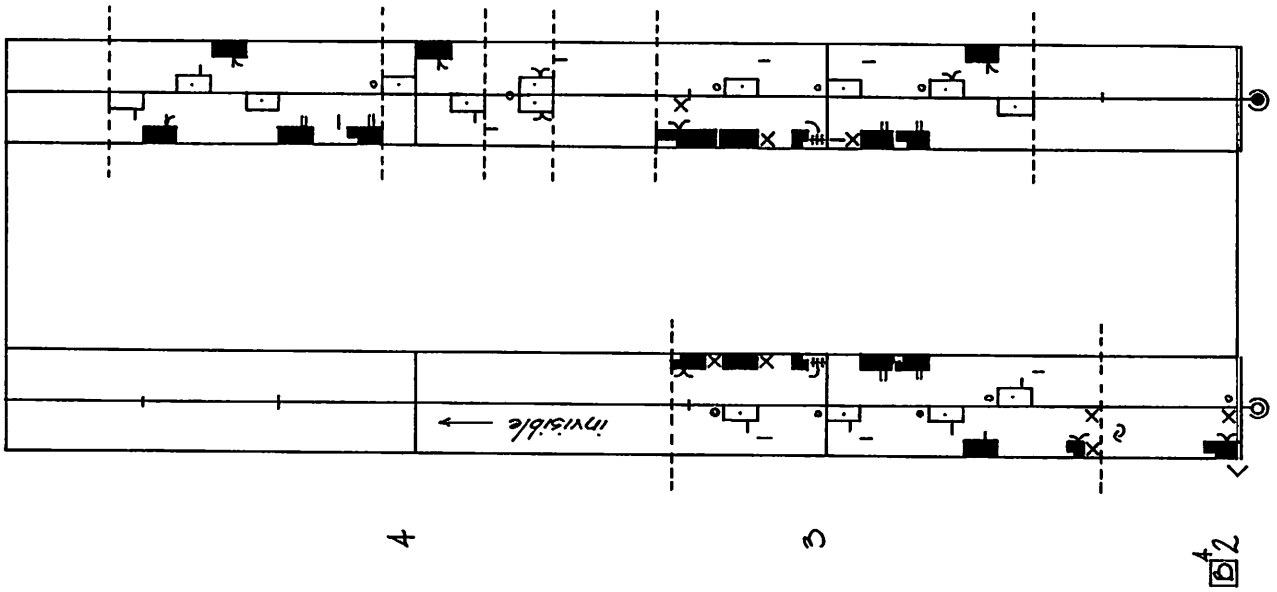
Musical score for two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical dashed lines. The first staff contains notes and rests, while the second staff contains rests and diagonal slashes. Measure numbers A1, 8, and C7 are written below the staves. Below the staves is a single staff of musical notation.

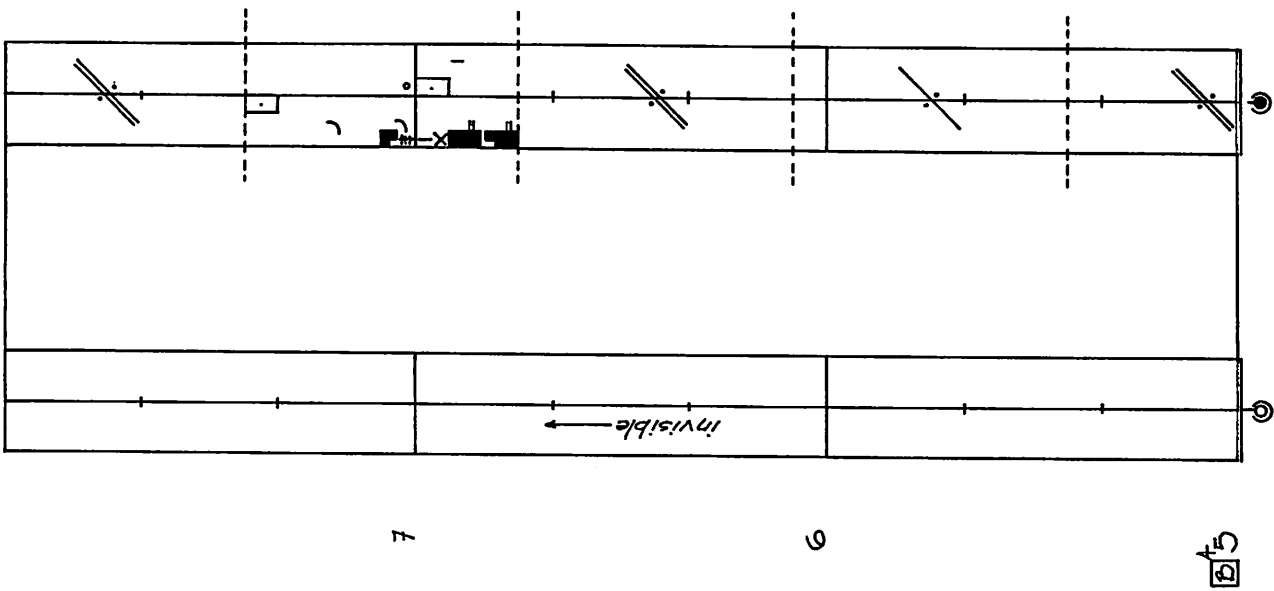
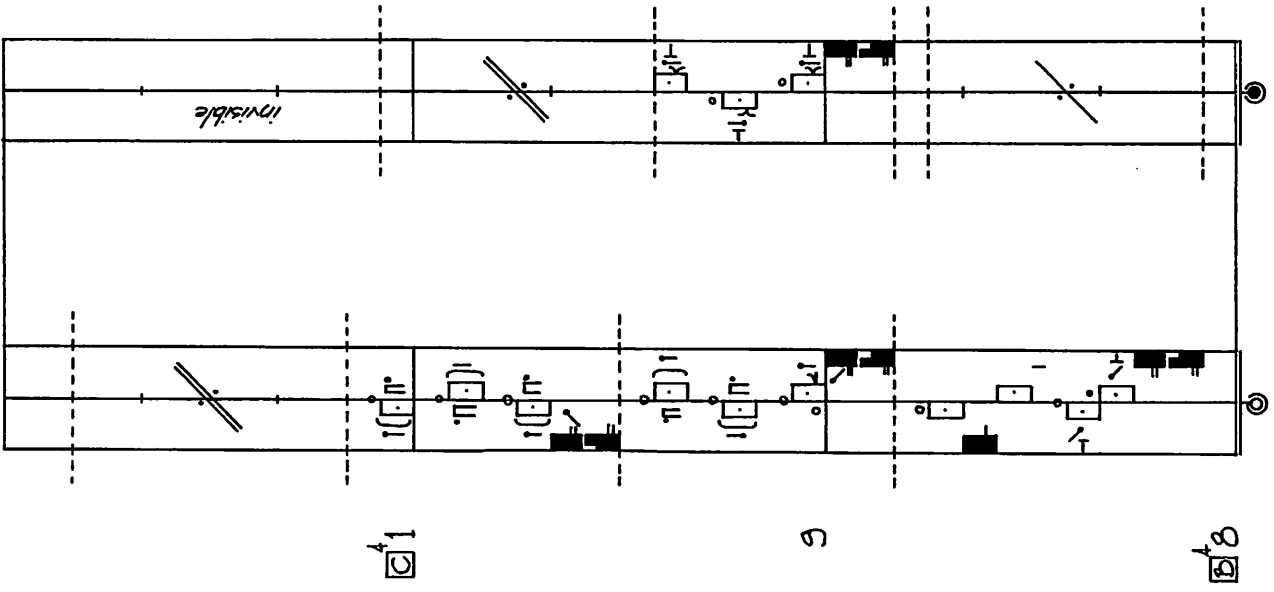


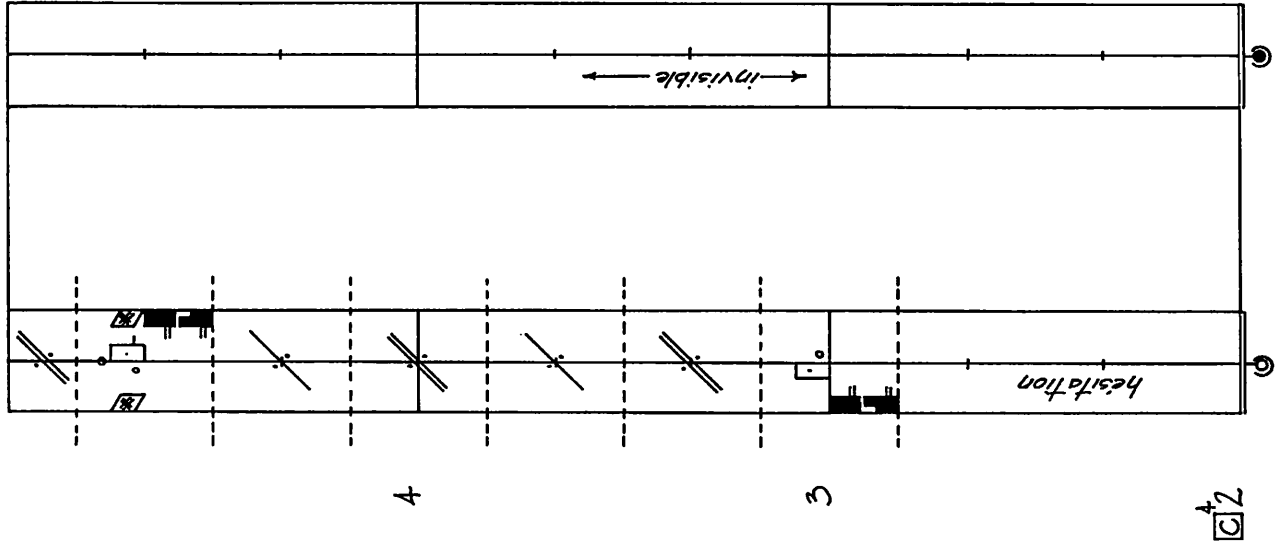
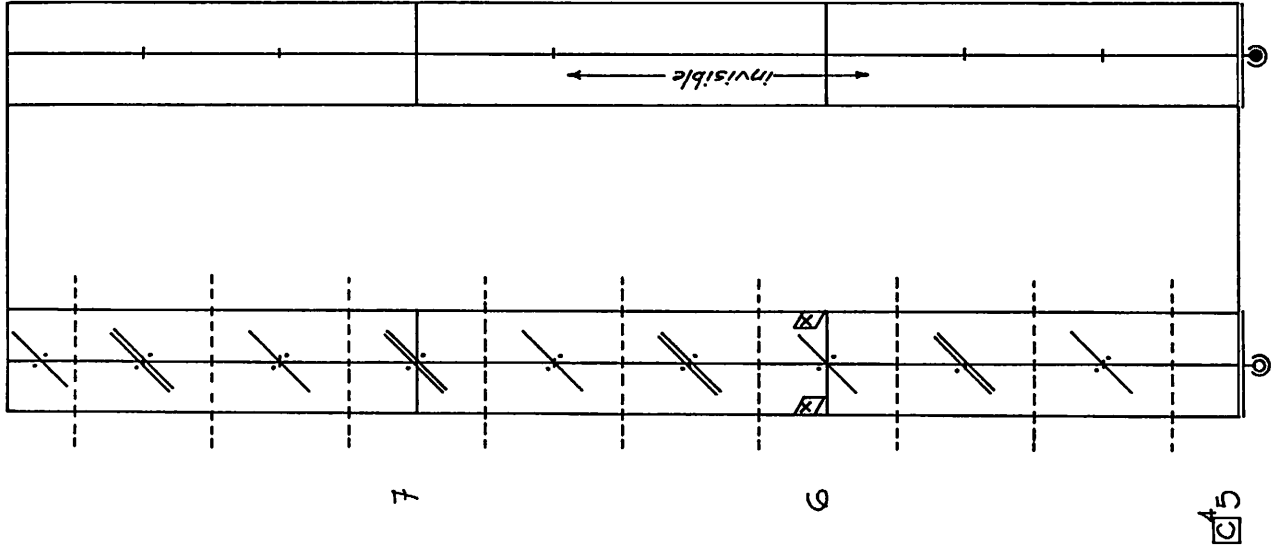


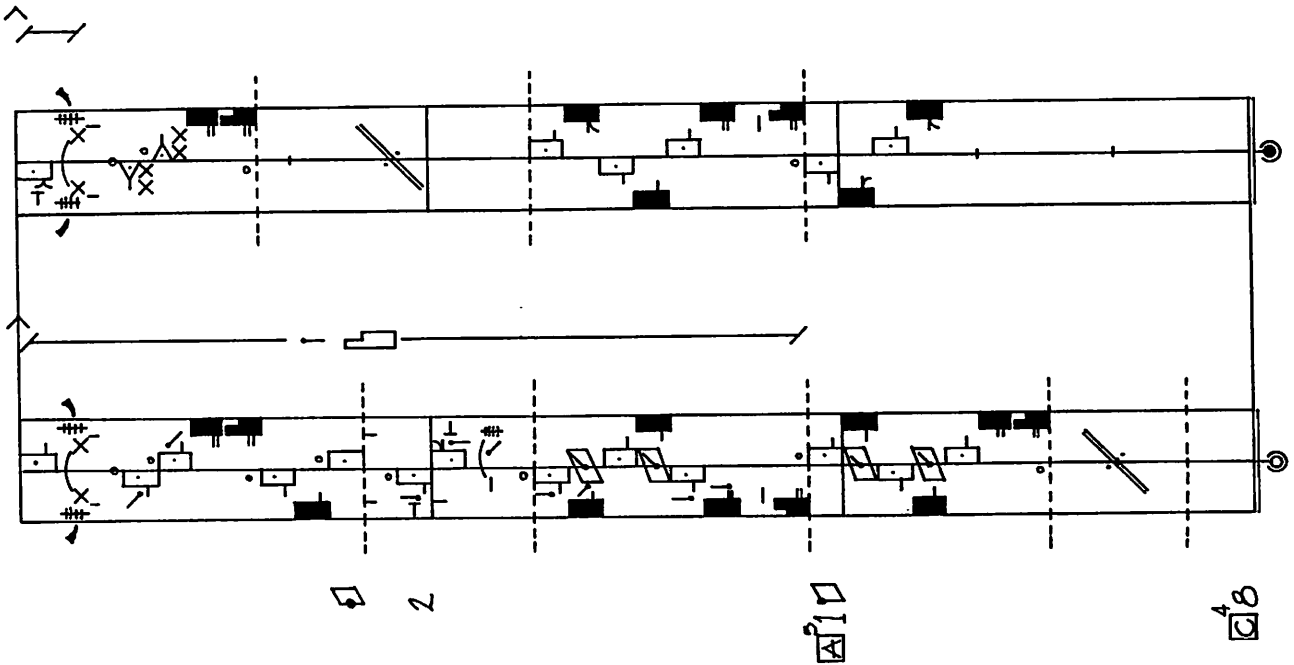
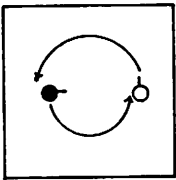
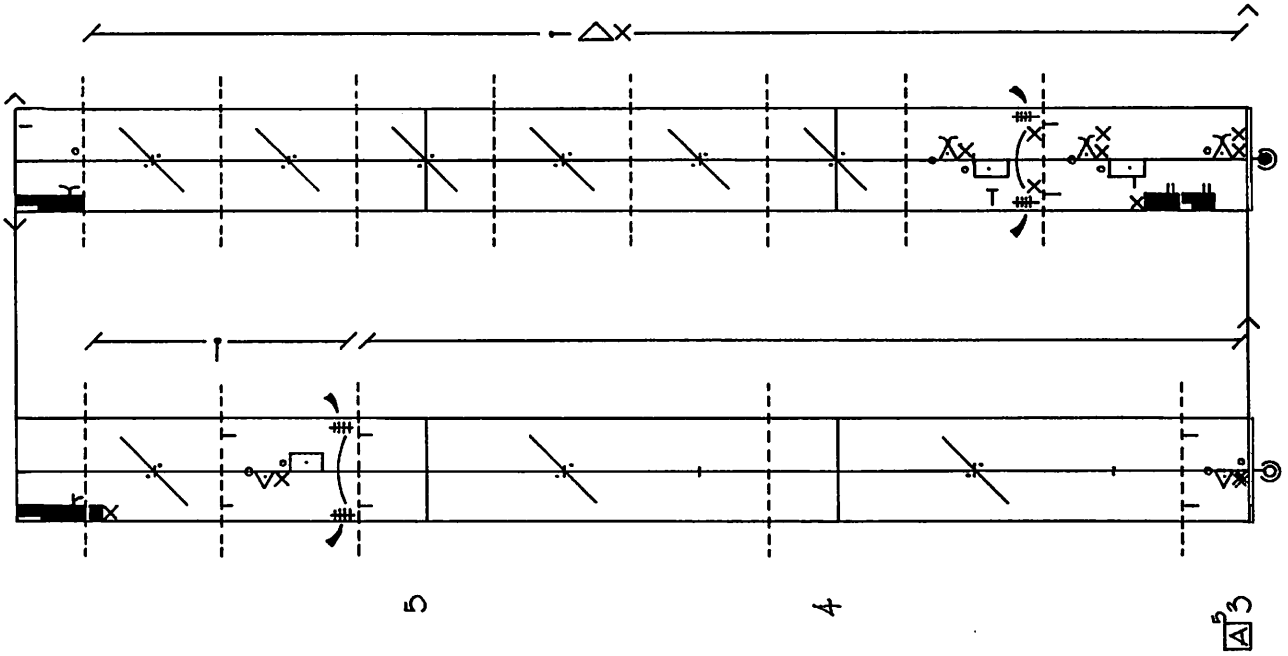
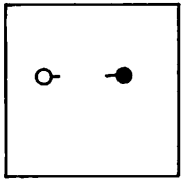


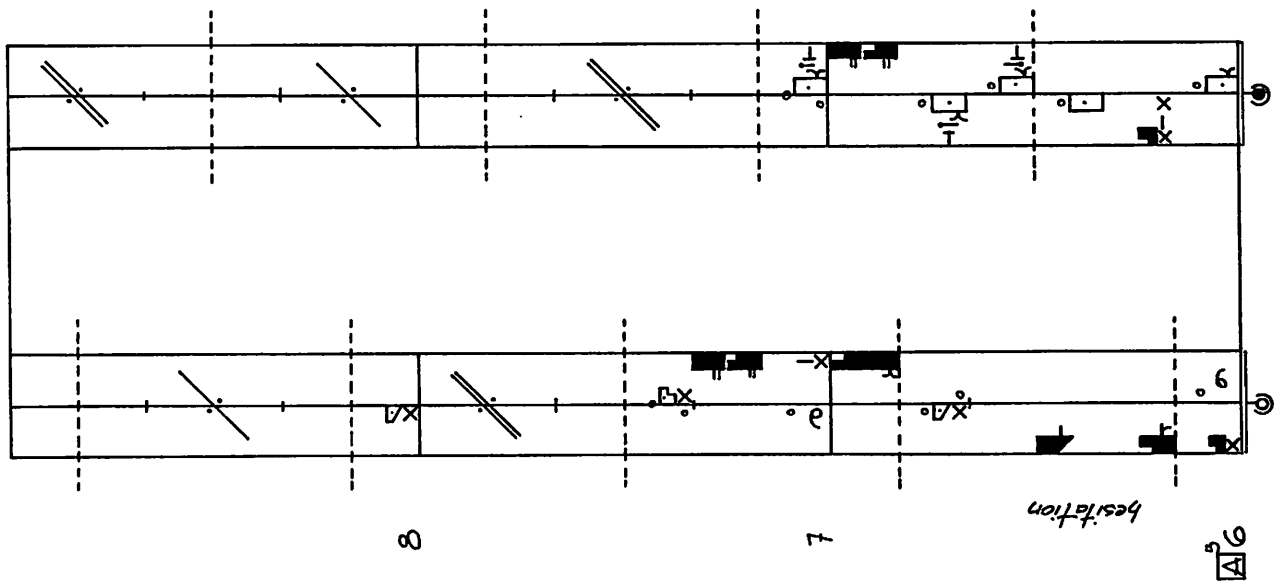
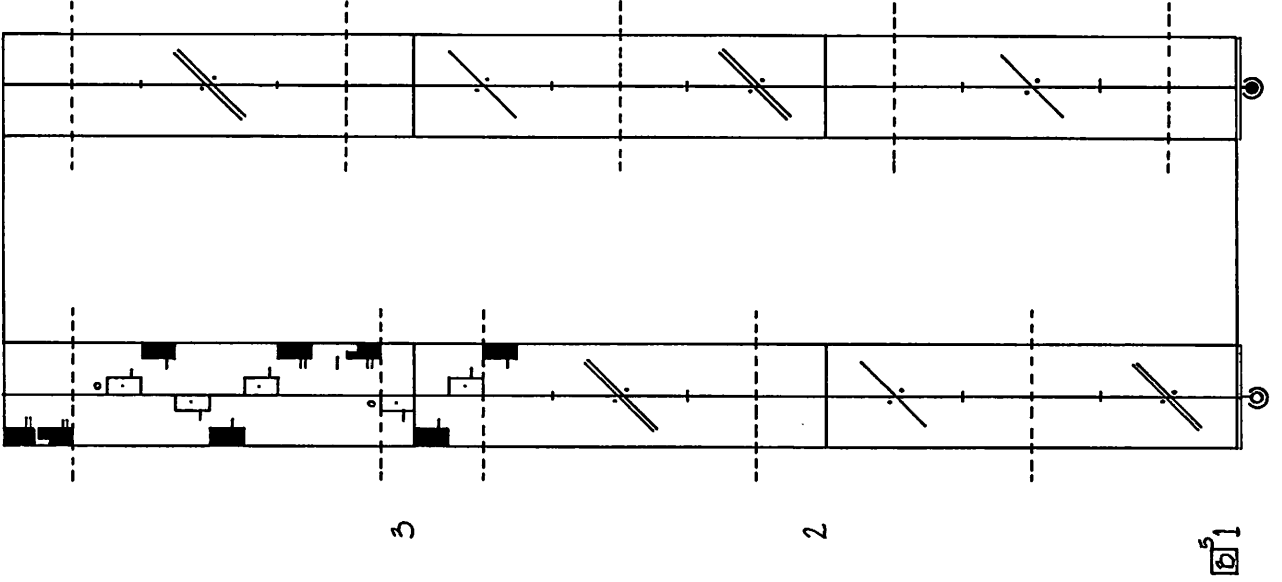












hesitation

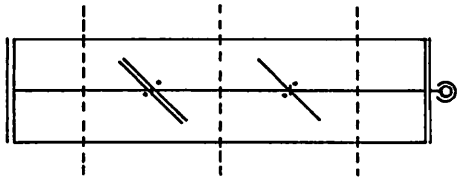
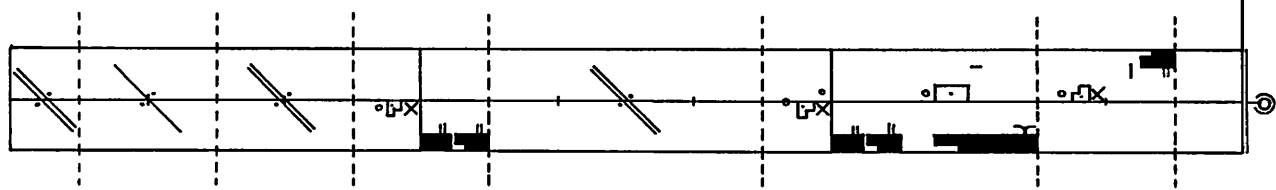
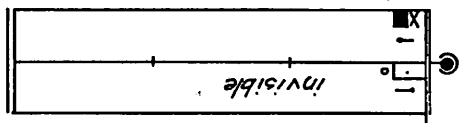


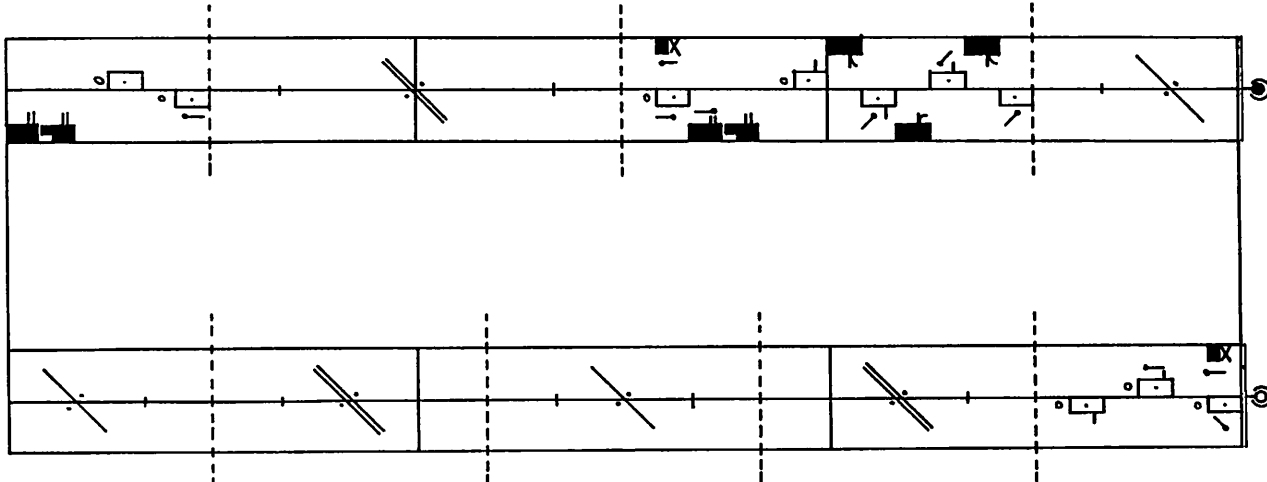
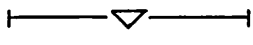
Fig 4



3

2

Fig 1



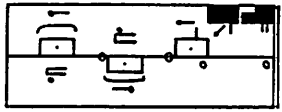
6

5

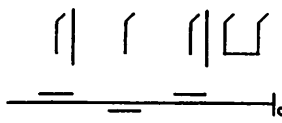
Fig 4

GLOSSAIRE DES PAS (GIGUE A DEUX)

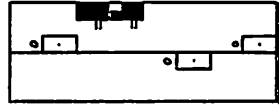
<p>1.5.3</p>	<p>2.1.4</p>	<p>2.1.5 b</p>
<p>1.4.4</p>	<p>2.1.2</p>	<p>2.1.5 a</p>
<p>1.4.2</p>	<p>2.1.1</p>	<p>2.1.5</p>
<p>1.2.2</p>	<p>1.2.3</p>	<p>1.4.2</p>
<p>1.1.3</p>	<p>1.2.2 b</p>	<p>1.3.2</p>
<p>1.1.1</p>	<p>1.2.2 a</p>	<p>1.3.1</p>



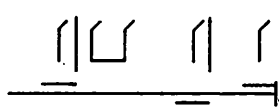
2.7.7a



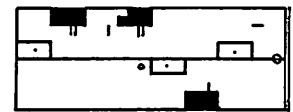
B¹ 10/4



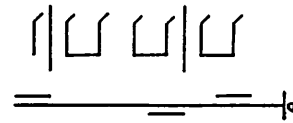
2.8.2



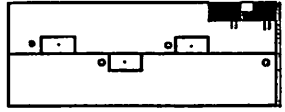
B³ 10/5
C⁵ 10/5
B¹ 10/5
C¹ 10/5
C³ 10/5
A² 60/5
C¹ 10



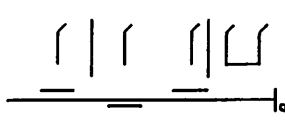
2.8.10



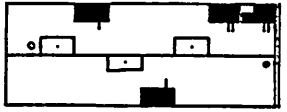
A¹ 60
A² 60



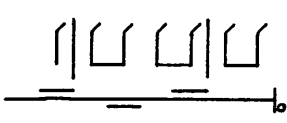
2.7.7



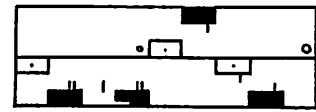
B¹ 10/4
B² 50/5



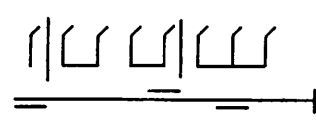
2.7.10



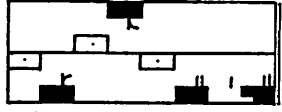
C¹ 60



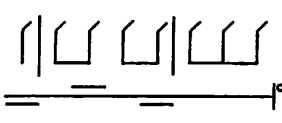
2.8.6a



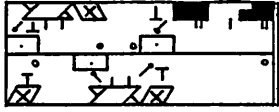
C² 60/4



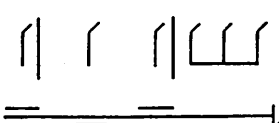
2.7.6



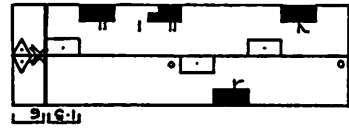
B¹ 40/4
A¹ 10/4
A² 10/4



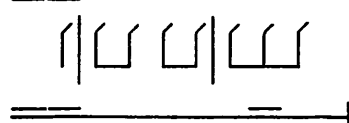
2.7.8



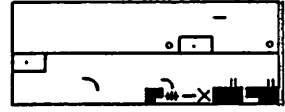
C¹ 60



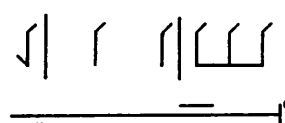
2.8.6



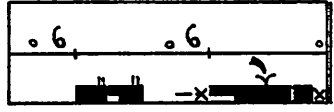
C¹ 50/6



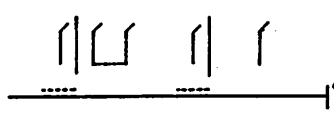
2.1.8



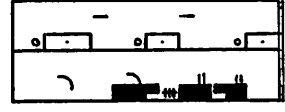
B¹ 50/5



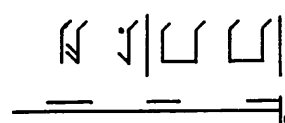
2.4.2



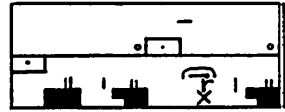
C¹ 10
B¹ 60



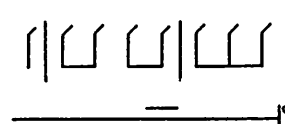
2.6.9



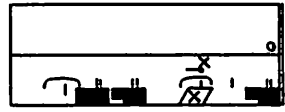
B¹ 10/5



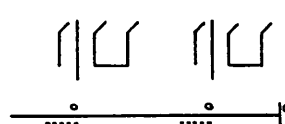
2.1.6a



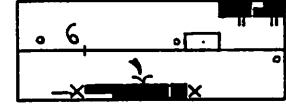
C¹ 70



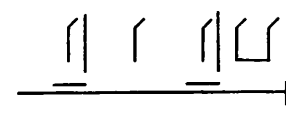
2.3.5



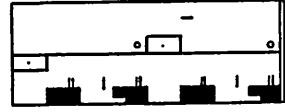
C¹ 20
C¹ 40/5



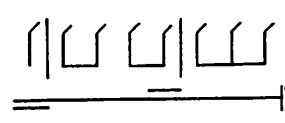
2.5.7



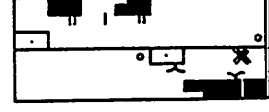
B¹ 10/4



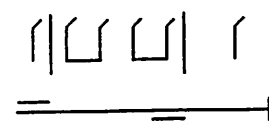
2.1.6



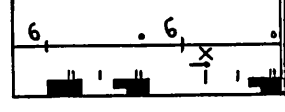
A¹ 70/5
A² 70



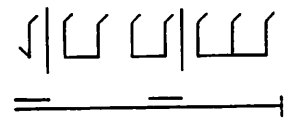
2.2.5



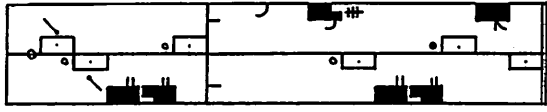
C¹ 70



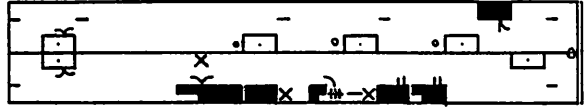
2.4.6



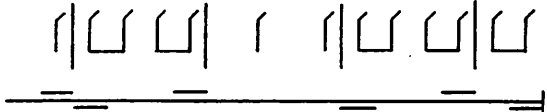
C¹ 10/5
C¹ 50/5



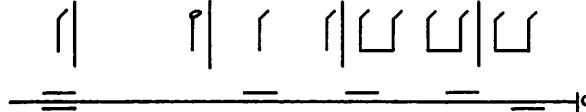
4.1.1



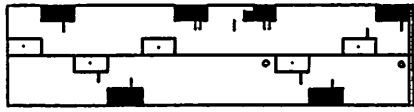
4.4.3



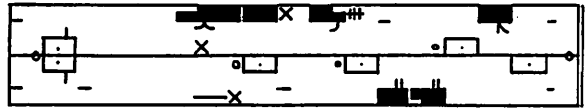
A² 5 1/3



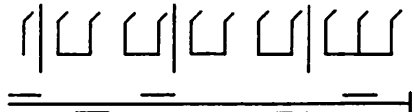
B² 2



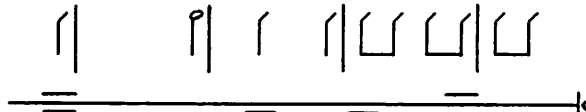
3.2.2



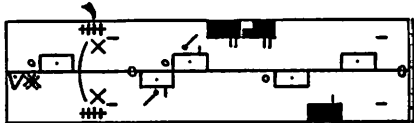
4.3.3



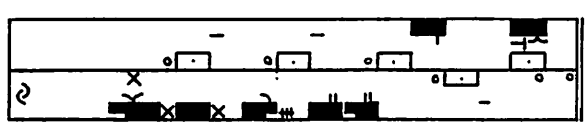
B² 2



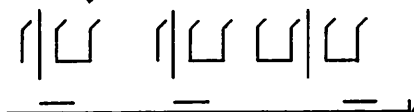
A⁴ 7 1/3



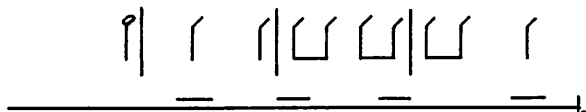
3.1.1



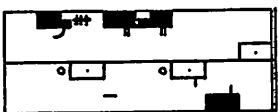
4.2.2



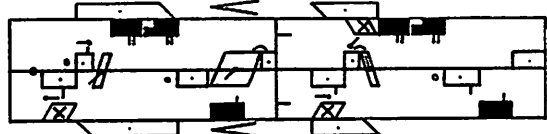
A² 2 1/3



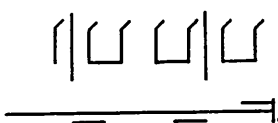
B² 10 1/3



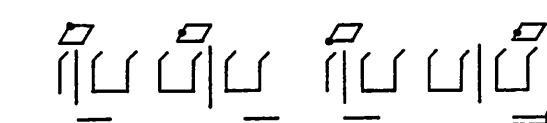
2.11.10



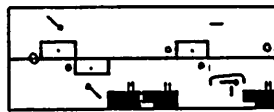
2.12.10a



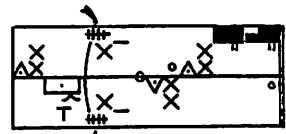
A² 1



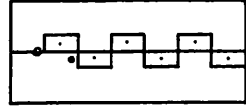
A⁴ 5 1/3



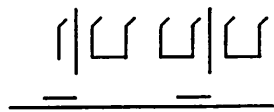
2.10.10



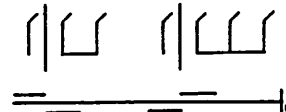
2.13.4



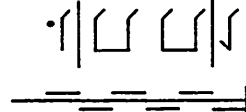
2.15.11



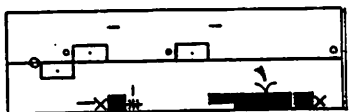
A⁴ 1



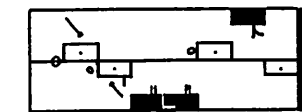
A² 2



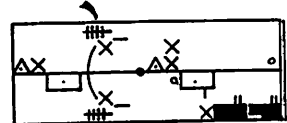
B² 4 1/3



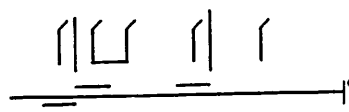
2.9.2



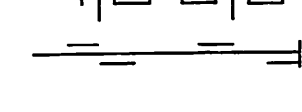
2.12.10



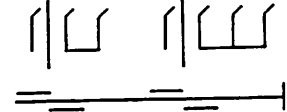
2.14.4



A² 1

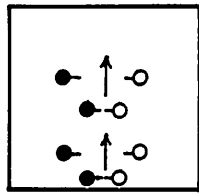
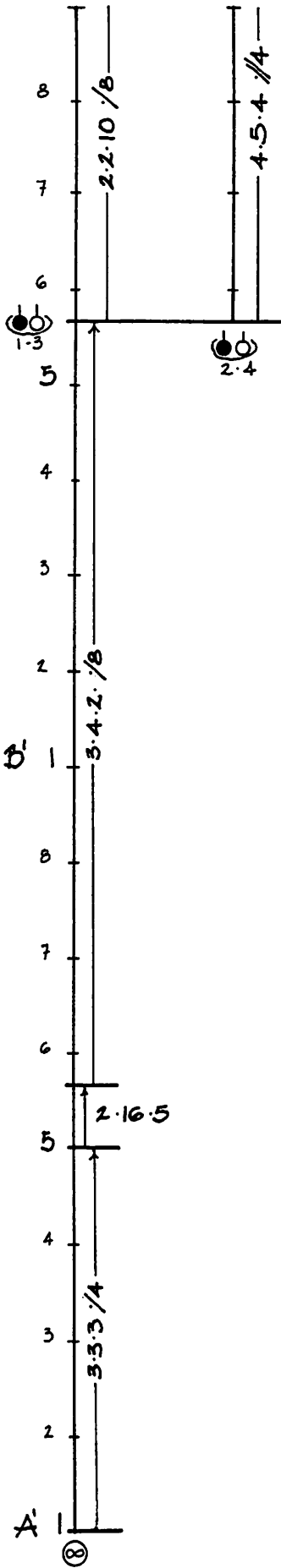


A² 1 1/3
A² 1 1/3
A² 7 1/3
A⁴ 2 1/3
A⁴ 10 1/3
A⁴ 1

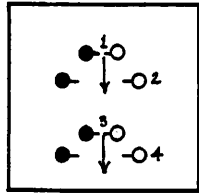


A² 3

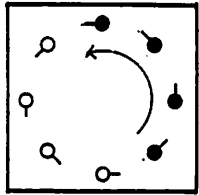
LE BRANDY (GROUPE REV. 1)



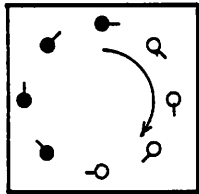
Montée apres 1-3



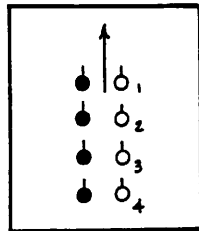
Descente apres 1-3



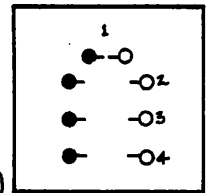
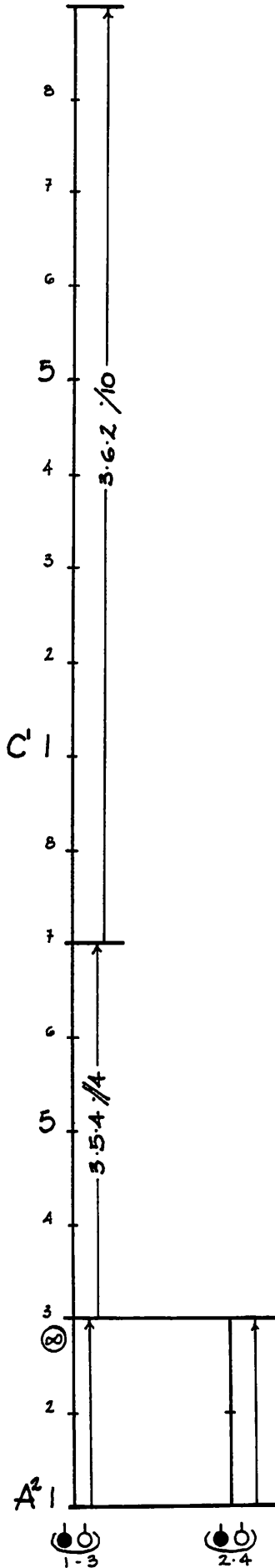
Ronde à droite



Ronde à gauche

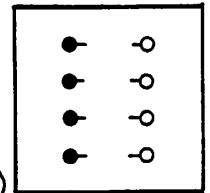


Entrée



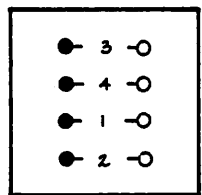
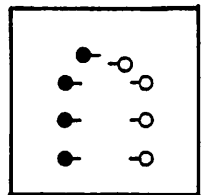
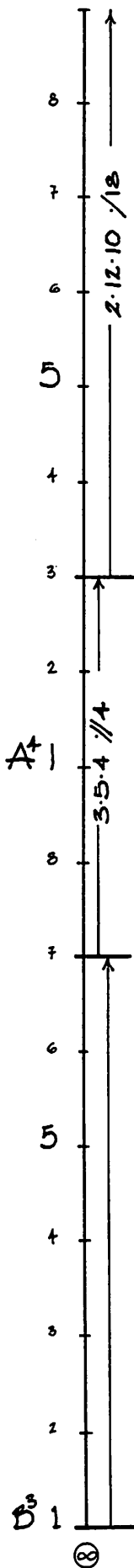
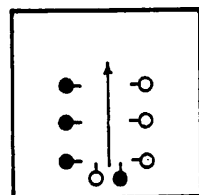
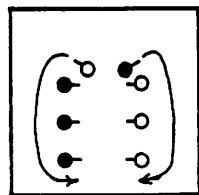
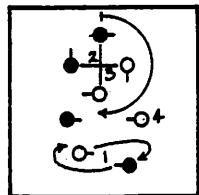
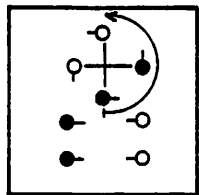
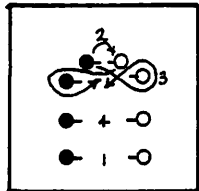
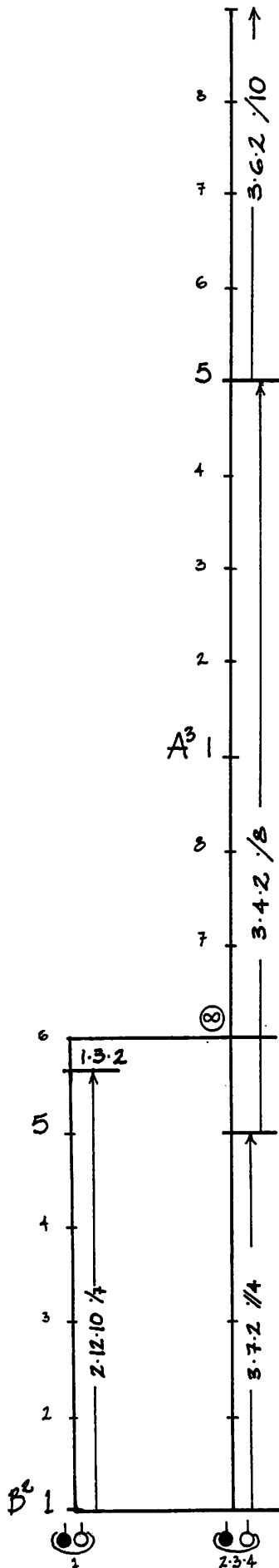
(2)

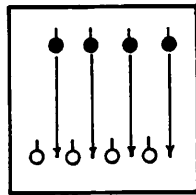
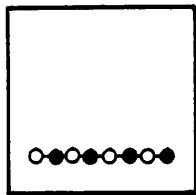
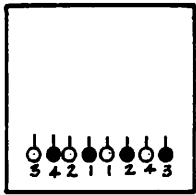
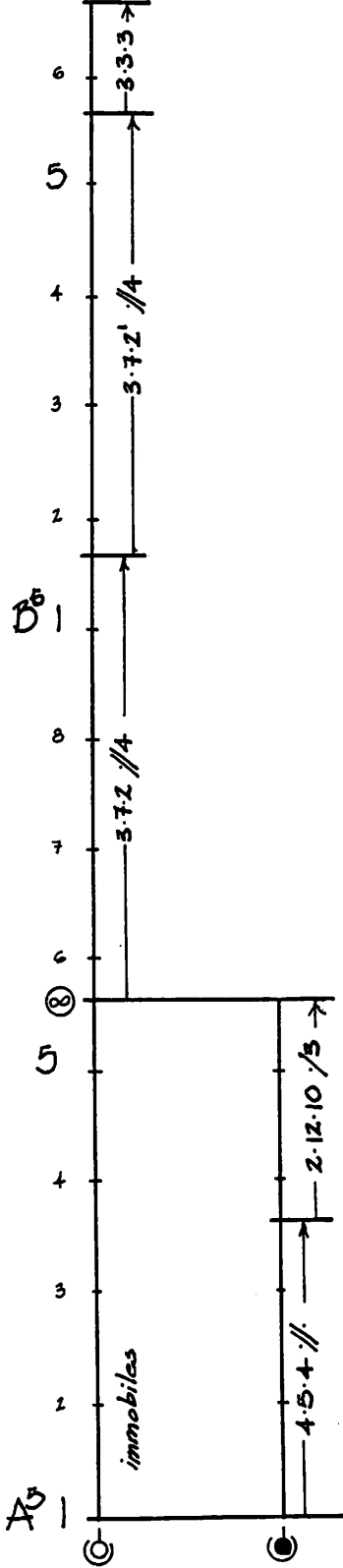
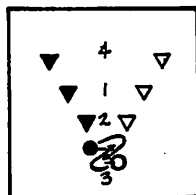
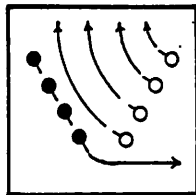
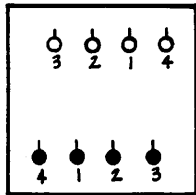
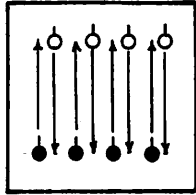
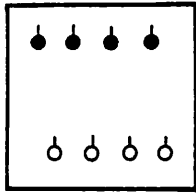
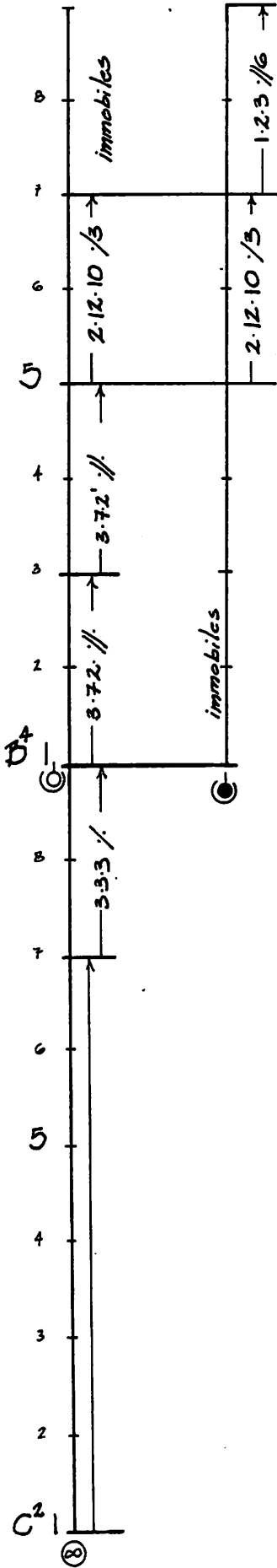
Crochets de la T.



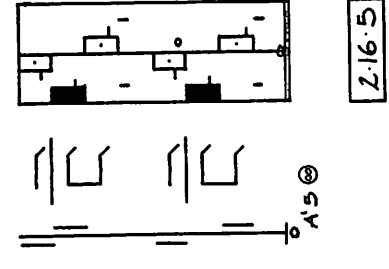
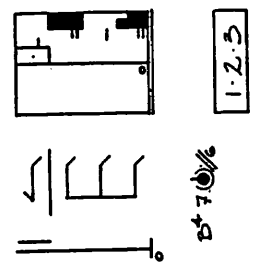
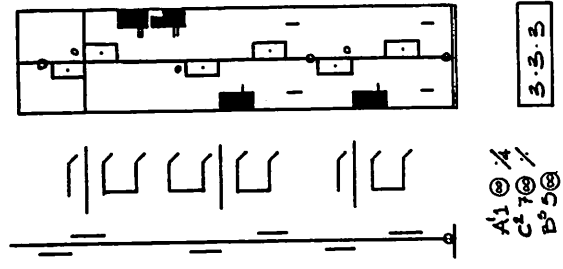
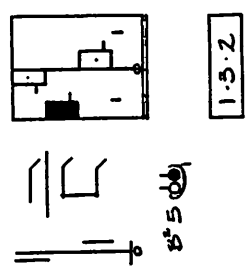
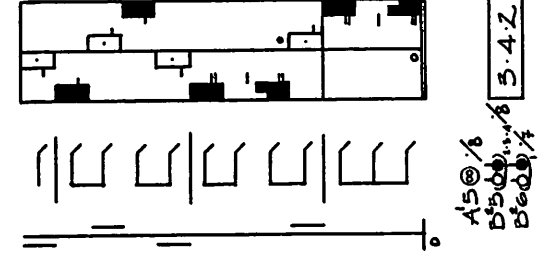
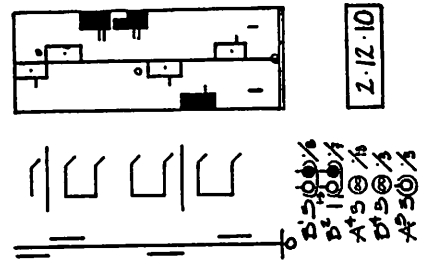
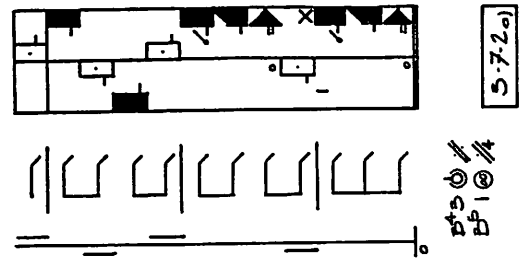
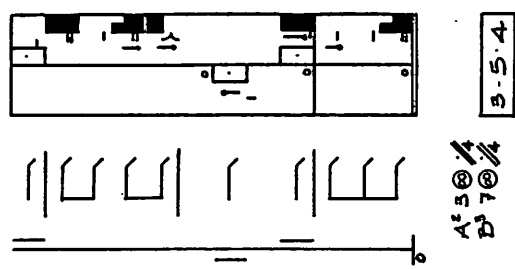
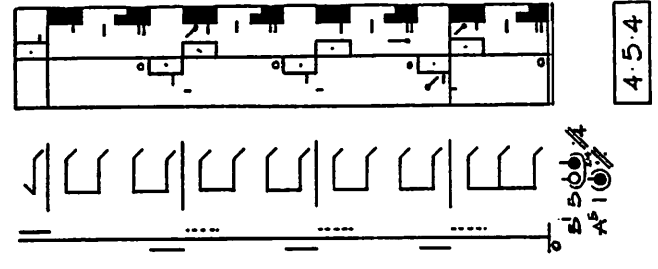
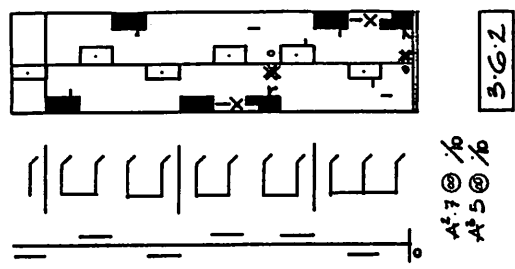
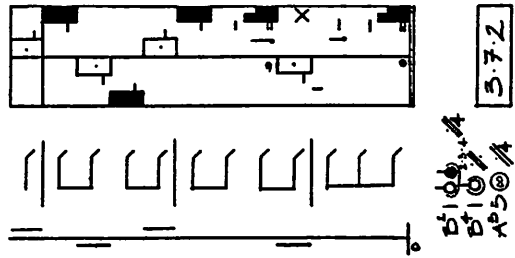
(1)

présentation

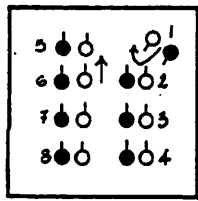
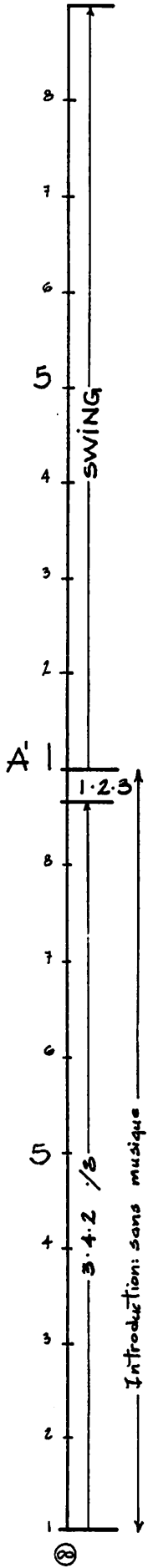




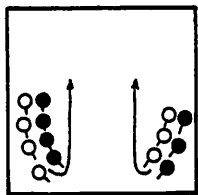
GLOSSAIRE DES PAS (GROUPE REV.1)



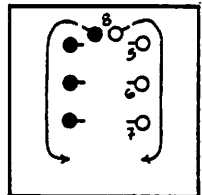
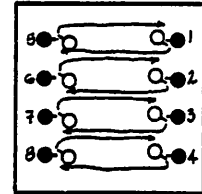
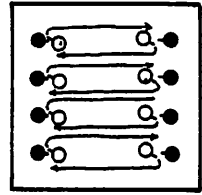
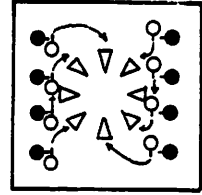
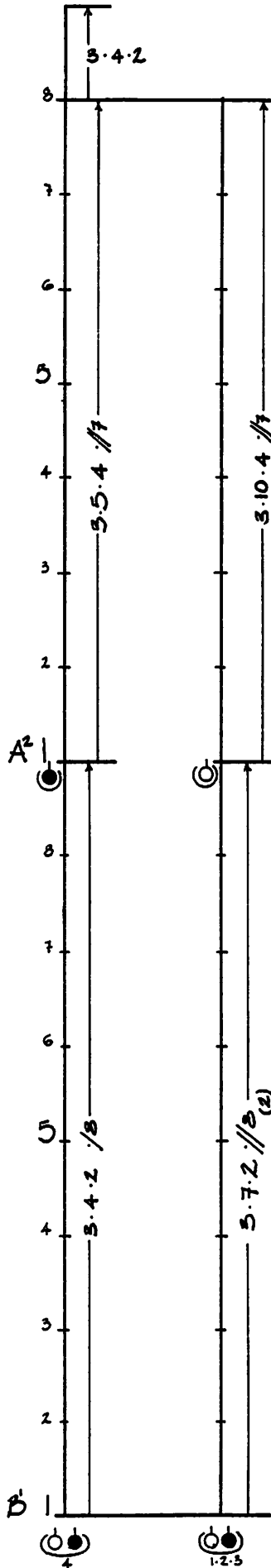
LE BRANDY (GROUPE REV. 2)



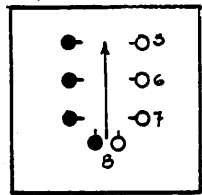
Entrée du 1^{er} cpl



Entrée

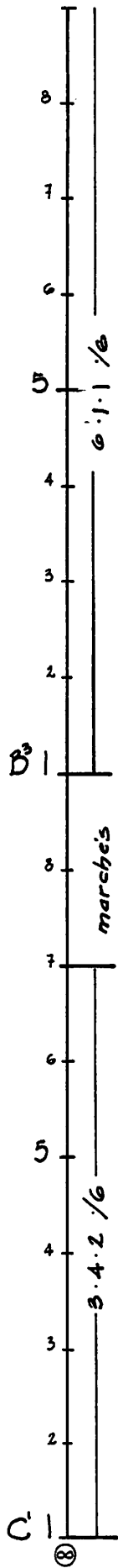
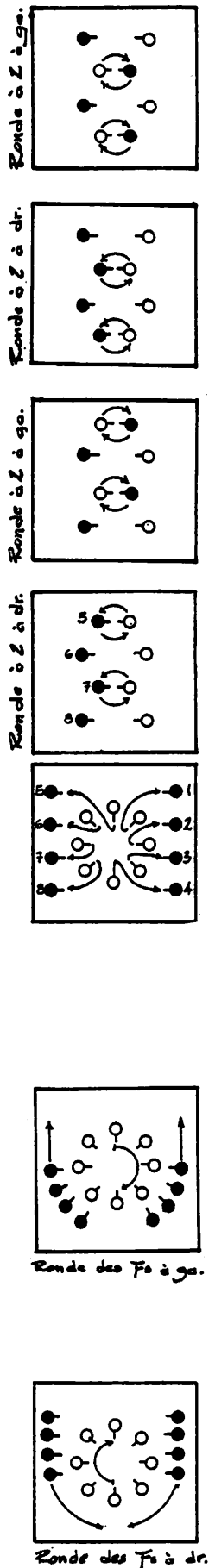
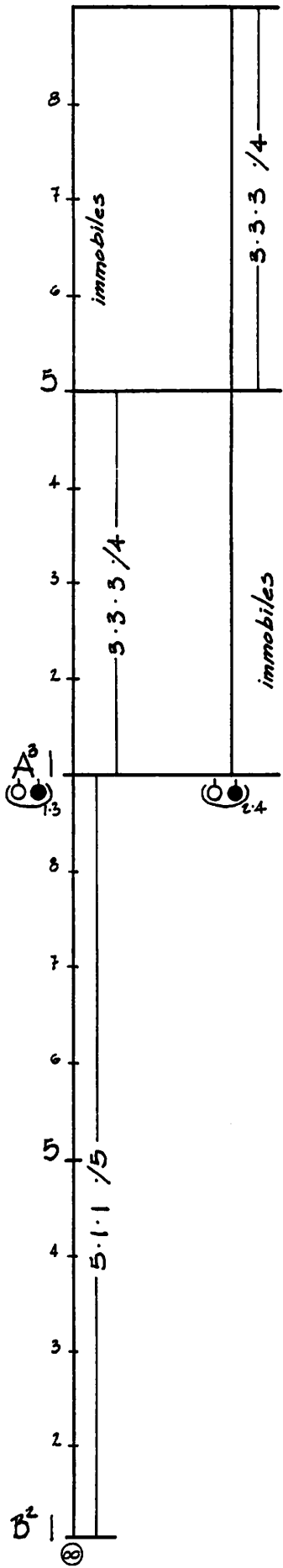


Descente ext.



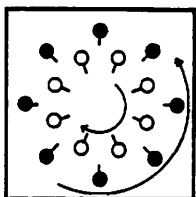
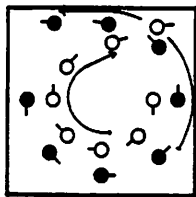
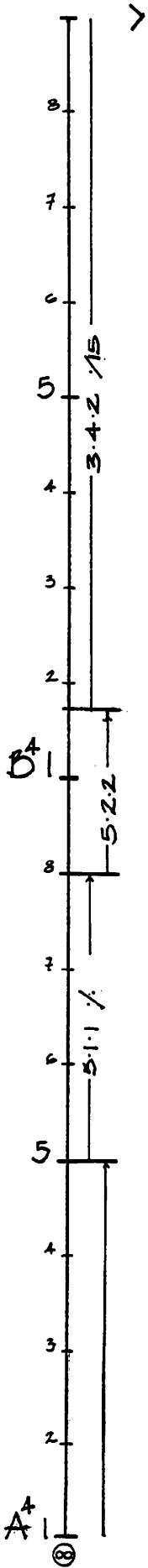
(1)

Montée du 4^{er} cpl

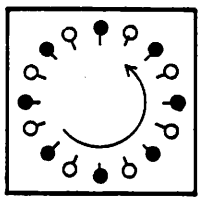


>

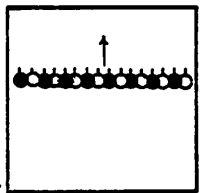
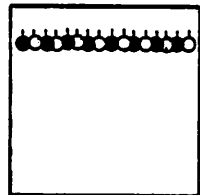
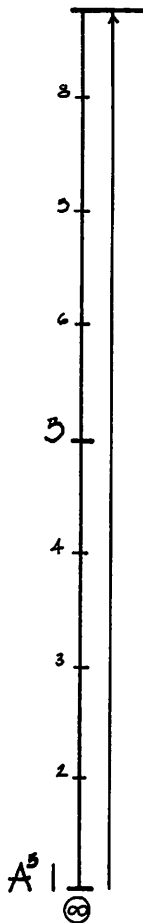




Ronde à dr. des Hs
Ronde à ga. des Fs



Ronde à dr.



GLOSSAIRE DES PAS (GROUPE REV.2)

1.2.3
Intro ⊕

3.3.3
A³1 ⊕ / 4
A³5 ⊕ / 4

3.4.2
Intro ⊕ / 6
B1 ⊕ / 4 / 6
A³B ⊕
C'1 ⊕ / 6
B'1 ⊕ / 6

3.5.4
A²1 ⊕ / 4

3.7.2
B'1 ⊕ / 6
B³ / 3

3.10.4
A²1 ⊕ / 4

5.1.1
B²1 ⊕ / 4
A⁴5 ⊕ / 4

5.2.2
A⁴8 ⊕

6.1.1
B²1 ⊕ / 6

FORMULES D'APPUIS et PATRONS RYTHMIQUES

TABLEAU 6

4 TEMPS

1 TEMPS

3 TEMPS

PATRONS RYTHMIQUES

2 TEMPS

FORMULES D'APPUIS

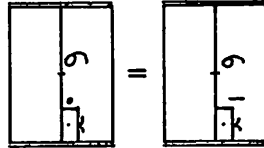
5 TEMPS

6 TEMPS

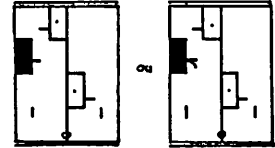
CLÉS ET REMARQUES



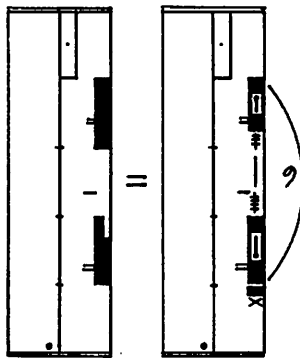
Ouverture "naturelle" des pieds.



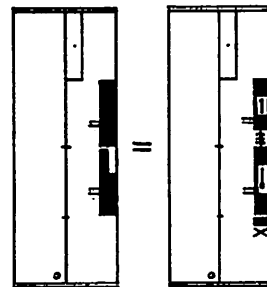
Lors d'un "rabat de talon" l'élevation nécessaire du pied est sous-entendue.



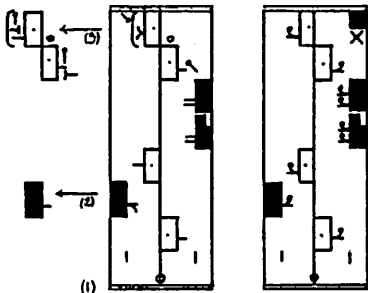
Le "Double" peut se faire avec le talon ou avec la semelle



Le "Frotté Double"



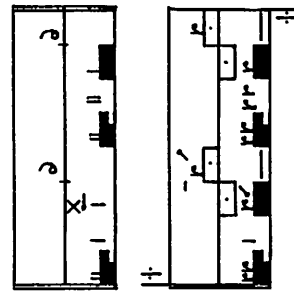
Le "Frotté Simple"



2.12.10

2.12.10

Dans la version de gauche (traditionnelle) la position finale est généralement "ouverte", dans celle de droite (revivaliste) il s'agit toujours d'une "première" position. Celle-ci comporte aussi plus d'élevation, et n'a pas d'appui double à la fin.



2.4.6

4.5.4

Dans la version revivaliste (à droite) les "rabats de talon" disparaissent au profit de changements complets d'appuis.

Nota: les noms de pas utilisés ci-dessus ne proviennent pas des traditionnels mais plutôt des revivalistes.

9- LES PAS

Dans les tableaux qui suivent,

- Nombre = "nombre de répétitions d'un pas" multiplié par "le nombre de danseurs qui l'exécutent". Ceci ne s'applique qu'aux revivailistes. Les danseurs traditionnels sont considérés un à un.

- % = pourcentage dans la catégorie mentionnée (ex. : les pas à un temps du groupe REV.1).

- % = pourcentage dans l'ensemble de l'échantillon (ex. : tous les pas du groupe REV.1).

- Les pourcentages particulièrement significatifs ont été mis en caractères gras.

- Les patrons rythmiques ainsi que les formules d'appuis associés à plus d'un pas font l'objet d'un tableau séparé.

- Les pas (ensembles moteurs) ont été classés en trois catégories :

1) les pas dits exceptionnels (E), puisqu'ils n'apparaissent qu'une seule fois.

2) les pas dits de transition (T) apparaissent plusieurs fois mais toujours sans répétitions. On n'en exécute donc qu'un à la fois entre deux séries de pas.

3) les pas eux-mêmes (P).

- La numérotation des pas fonctionne ainsi (exemple, pas 3-5-4) :

◇ le premier chiffre : la durée du pas (3 temps)

◇ le deuxième chiffre : numéro de la formule d'appui (formule no. 5)

◇ le troisième chiffre : numéro du patron rythmique (patron no. 4)

Les numéros de formules d'appuis et de patrons rythmiques font référence au tableau 6.

BRANDY LA BAIE

Seul les pas du premier couple et de l'homme du deuxième couple ont été compilés, les autres danseurs ne gignant pas ou presque pas.

<u>PAS A 1 TEMPS</u>	H2		F1		H1		TOTAL	
	%	%	%	%	%	%	%	%
1-3-2					12,7	1,7	12,7	1,7
1-2-3	3,4	4,6			25,4	3,3	6,0	8,0
1-6-3					3,6	,4	3,6	,4
1-3-1					1,8	,2	1,8	,2
1-3-3	3,6	,4			7,2	,9	10,0	1,4
1-4-3					3,6	,4	3,6	,4
1-4-2	3,6	,4					3,6	,4
1-2-2			<u>1,8</u>	<u>,2</u>	<u>1,8</u>	<u>,2</u>	<u>3,6</u>	<u>,4</u>
	<u>41,8</u>	<u>5,5</u>	<u>1,8</u>	<u>,2</u>	<u>56,3</u>	<u>7,5</u>		<u>13,3</u>

<u>PAS A 2 TEMPS</u>	H2		F1		H1		TOTAL	
	%	%	%	%	%	%	%	%
2-12-10'	,6	,4	40,1	32,2	26,9	21,5	67,6	54,2
2-17-10					1,8	1,4	1,8	1,4
2-7-6	14,5	11,6	3,6	2,9	7,5	6,0	25,6	20,5
2-7-7					,6	,4	,6	,4
2-18-6	,3	,2					,3	,2
2-19-8			,3	,2			,3	,2
2-20-10					,3	,2	,3	,2
2-21-8					,3	,2	,3	,2
2-7-10	<u>3.0</u>	<u>2.4</u>					<u>3.0</u>	<u>2.4</u>
	<u>18.4</u>	<u>14.7</u>	<u>44.1</u>	<u>35.3</u>	<u>37.4</u>	<u>30.0</u>		<u>80.1</u>

<u>PAS A 3 TEMPS</u>	H2		F1		H1		TOTAL	
	%	%	%	%	%	%	%	%
3-9-5					4	,2	4	,2
3-4-2	80,0	4,8					80,0	4,8
3-8-2	12	,7					12	,7
3-11-16					<u>4</u>	<u>.2</u>	<u>4</u>	<u>.2</u>
	<u>9.2</u>	<u>5.5</u>			<u>8</u>	<u>.4</u>		<u>6.0</u>

<u>PAS A 4 TEMPS</u>	H2		F1		H1		TOTAL	
	%	%	%	%	%	%	%	%
4-6-5					50	,2	50	,2
4-7-6					<u>50</u>	<u>.2</u>	<u>50</u>	<u>.2</u>
					<u>100</u>	<u>.4</u>		<u>.4</u>

<u>PATRONS RYTHMIQUES: 1 temps</u>	Nombre	%	%
no. 1	1	1,8	,2
no. 2	11	20	2,7
no. 3	43	78,1	10,4

<u>FORMULES D'APPUIS: 1 temps</u>	Nombre	%	%
no. 2	35	63	8,5
no. 3	14	25,4	3,4
no. 4	4	72,7	1,0
no. 6	2	3,6	,5

<u>PATRONS RYTHMIQUES : 2 temps</u>	Nombre	%	%
no. 6	86	26	20,8
no. 7	2	,6	,4
no. 8	2	,6	,4
no. 10	241	72,8	58,3

<u>FORMULES D'APPUIS: 2 temps</u>	Nombre	%	%
no. 7	97	29,3	22,5

(toutes les autres correspondent aux patrons rythmiques)

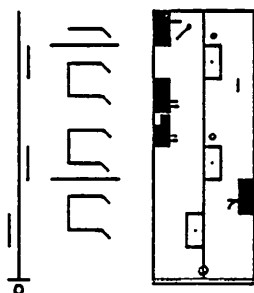
<u>PATRONS RYTHMIQUES : 3 temps</u>	Nombre	%	%
no. 2	23	92	5,5
no. 5	1	4	,2
no. 16	1	4	,2

A) les "E" (exceptionnels) : 2,1%

1-3-1	2-18-6	3-9-5	4-6-5
	2-19-8 (finale)	3-11-6	4-7-6
	2-20-10		
	2-21-8 (finale)		

Remarques :

- 1) Tous les pas dits exceptionnels "E" ne se font qu'une fois.
- 2) Les finales (2-19-8 et 2-21-8) sont considérées à part.
- 3) Ces "E" sont le plus souvent de légères variations sur un pas plus fréquent (par exemple, le 2-20-10 est presque identique au 2-17-10 sauf que dans celui-là on ne prend pas appui sur le pied gauche à la fin du pas; les danseurs considèrent cependant ces deux pas comme identiques). Il s'agit parfois aussi de "remplissage" entre deux pas "P", lequel remplissage est habituellement constitué de doublés et de frottés.



2-20-10



2-17-10

B) Les "T" (transitions) : 4,1%

pas	nb	pas	nb
1-2-2	2	3-8-2	3
1-4-2	2		
1-4-3	2		
1-6-3	2		
1-3-2	7		

Remarques :

1) Ces pas dits de transitions sont très peu fréquents; la plupart n'apparaissent que deux fois (le minimum pour qu'ils ne soient pas classés dans les "E").

2) Le 1-3-2 est plus fréquent mais uniquement chez l'homme du premier couple.

3) Tous ces "T" (sauf un : 3-8-2) ne durent qu'un temps, confirmant ainsi leur fonction de transition. Ils sont utilisés pour s'ajuster au phrasé mélodique ou prendre un temps de pose avant de débiter une nouvelle série de pas.

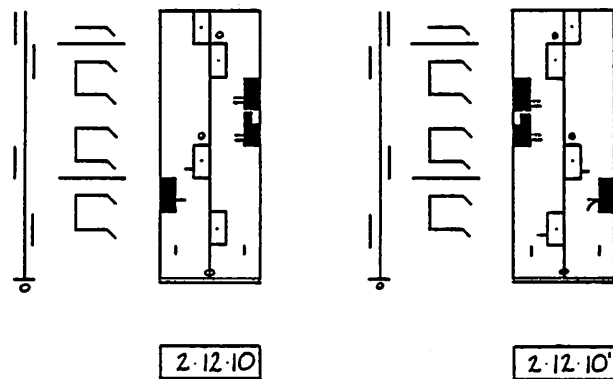
C) Les "P" (pas) : 93,8%

pas	nb	pas	nb	pas	nb
1-2-3	33	2-7-1	*	3-4-2	20
1-3-3	6	2-7-6			(4,8%)
	(9,4%)	+2-7-6'	85		
		2-7-7	2		
		2-12-10			
		+2-12-10'	224		
		2-17-10	6		
			(76,3%)		

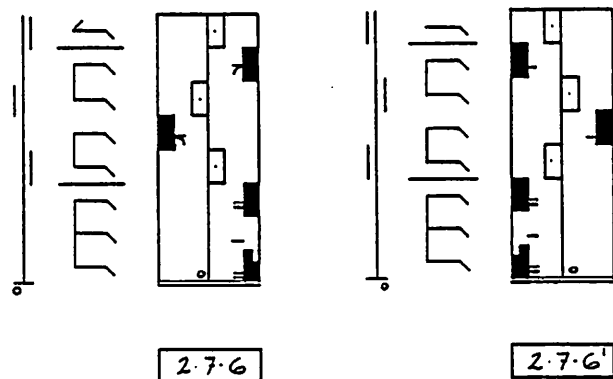
*non-comptabilisé (F1)

Remarques :

- 1) La grande majorité des pas sont à deux temps (76,3%).
- 2) Se détachent de l'ensemble les 2-12-10 et 2-12-10' (54,2%), présents chez tous les danseurs, bien que l'H2 ne le fasse que deux fois, et sans répétitions (dans ce cas il s'agit plutôt d'un pas de transition). Ce même 2-12-10 est l'unique pas utilisé par la F1. Nous reviendrons plus loin sur ce point.



- 3) L'autre pas important est le 2-7-6 (et 2-7-6') qui représente 20,5% de l'ensemble et qui est partagé par les trois danseurs de façon équitable.



<u>PAS A 2 TEMPS</u>	F%	%	H%	%	% TOTAL	%
2-1-1	,5		,5		1,0	
2-1-2	11,0				11,0	
2-1-4			,5		,5	
2-1-5(a,b)	1,6		1,6		3,2	
2-1-6	3,2		1,0		4,4	
2-1-8			1,6		1,6	
2-2-3	,5				,5	
2-3-5			1,6		1,6	
2-4-2	1,0				1,0	
2-4-6	5,5				5,5	
2-5-7	2,1				2,1	
2-6-9	1,6				1,6	
2-7-7(a)	4,9		1,0		6,0	
2-7-10	,5				,5	
2-7-8			,5		,5	
2-7-6	,5		3,2		3,8	
2-8-2			14,7		14,7	
2-8-10	,5		,5		1,0	
2-8-6(a)	2,1		3,2		5,5	
2-9-2	,5				,5	
2-10-10			,5		,5	
2-11-10	,5				,5	
2-12-10(a)	15,3		13,7		29,0	
2-13-4			,5		,5	
2-14-4			,5		,5	
2-15-11	1,6				1,6	
						<u>64,7</u>

PATRONS RYTHMIQUES : 1 temps

	F%	%	H%	%	% TOTAL	%
no. 1	1,1		1,1		2,3	
no. 2	31,8	11,2	13,6	4,8	45,4	16,4
no. 3	29,5	10,4	12,0	13,6	43,0	15,2
no. 4	2,3		6,8		9,0	

FORMULES D'APPUIS : 1 temps

	F%	%	H%	%	%	TOTAL %
no. 1	2,3				2,3	
no. 2	42,8		18,1		60,2	18,7
no. 3			2,3		2,3	
no. 4	5,7		14,8		20,4	
no. 5	14,8				14,8	

PATRONS RYTHMIQUES : 2 temps

	F%	%	H%	%	%	TOTAL %
no. 1	0,5		0,5		1,0	
no. 2	12,6		14,7		27,3	
no. 3	0,5				0,5	
no. 4			1,6		1,6	
no. 5	1,6		3,2		4,9	
no. 6	11,5		7,6		19,1	
no. 7	7,1		1,0		8,2	
no. 8			2,1		2,1	
no. 9	1,6				1,6	
no. 10	16,9		14,7		31,7	
no. 11	1,6				1,6	

FORMULES D'APPUI : 2 temps

	F%	%	H%	%	% TOTAL %
no. 1	16,4		5,5		21,8
no. 2	0,5				0,5
no. 3			1,6		1,6
no. 4	6,5				6,5
no. 5	2,1				2,1
no. 6	1,6				1,6
no. 7	6,0		4,9		10,9
no. 8	2,7		18,6		21,3
no. 9	0,5				0,5
no. 10			0,5		0,5
no. 11	0,5				0,5
no. 12	15,3		13,7		29,0
no. 13			0,5		0,5
no. 14			0,5		0,5
no. 15	1,6				1,6

PATRONS RYTHMIQUES : 4 temps

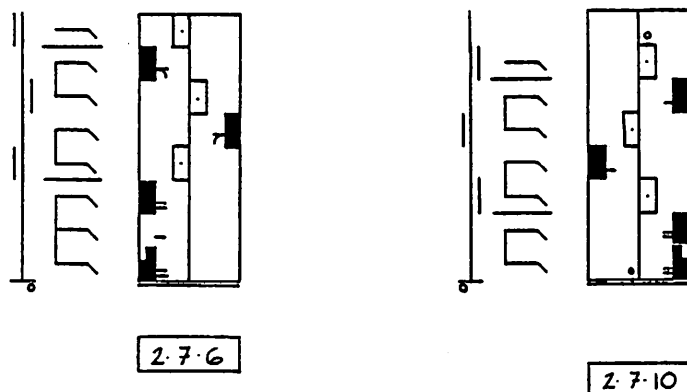
	F%	%	H%	%	% TOTAL %
no. 1			37,5		37,5
no. 2	25,0				25,0
no. 3			37,5		37,5

A) Les "E" (exceptionnels) : 4,9%

1-1-1	2-1-4	3-2-2
1-1-3	2-2-3	
1-3-1	2-7-8	
1-3-2	2-7-10	
	2-9-2	
	2-10-10	
	2-11-10	
	2-13-4	
	2-14-4	

Remarques :

1) Bien que le 2-7-10 soit considéré ici comme exceptionnel, il faut mentionner qu'il a la même structure d'appui que le 2-7-6, et le même dessin gestuel. Seul le frotté double a été remplacé par le frotté simple, donc une frappe de moins.



2) Le 2-14-4 est rythmiquement identique au 2-13-4; la seule différence consiste en l'inversion des pieds dans le premier temps du pas.

3) Les deux remarques précédentes nous montrent comment des pas considérés comme différents dans le cadre de notre analyse sont généralement perçus comme semblables par les danseurs traditionnels.

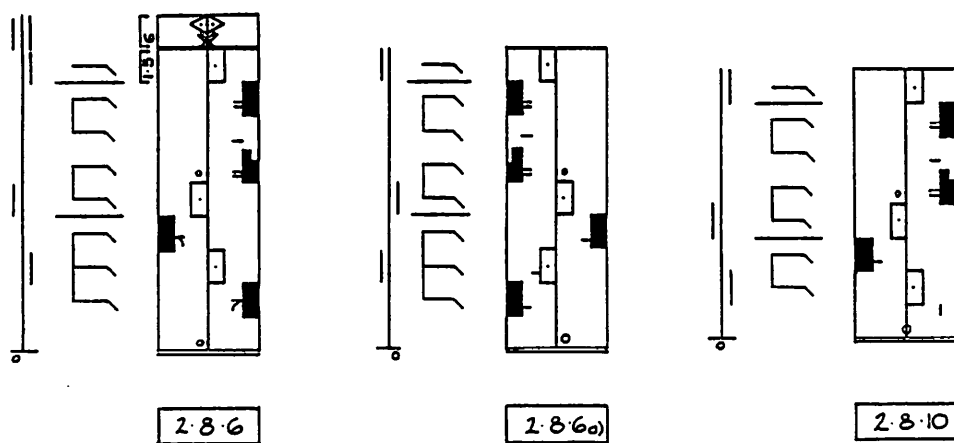
B) Les "T" (pas de transition) : 2,1%

2-1-1	(2)
2-4-2	(2)
2-8-10	(2)

Remarques :

1) La présence peu marquée de pas de transition (T) suggère que cette gigue à deux est plus réglée en ce qui concerne l'enchaînement des pas que ne l'est le Brandy. Dans ce cas-ci les pas et leur enchaînement semblent vaguement dictés par l'ordre des figures qui passent au premier plan.

2) Le 2-8-10 est identique en appui au 2-8-6 et peu différent rythmiquement. Il n'y a que le $\blacksquare_{\text{ou}} \blacksquare$ avant la prise d'appui qui disparaît dans celui-là, ce qui s'explique par son utilisation en "transition", excluant la répétition.



C) Les "P" (pas) : 93%

<u>1 temps : 30%</u>	<u>2 temps : 59.3%</u>	<u>3 temps : 0.3%</u>	<u>4 temps : 2.4%</u>
1-2-2(a,b) 29	2-1-2 20	3-1-1 3	4-1-1 3
1-2-3 24	2-1-5 6		4-2-2 2
1-4-2(') 10	2-1-6 8		4-3-3 2
1-4-4 8	2-1-8 3		4-4-3 1
1-5-3 13	2-3-5 3		
	2-4-6 10		
	2-5-7 4		
	2-6-9 3		
	2-7-6 7		
	2-7-7(a) 11		
	2-8-2 27		
	2-8-6(a) 10		
	2-12-10(a) 53		
	2-15-11 3		

Remarques :

1) Le 1-2-2 (frotté simple) est ici considéré comme Pas puisque répété à un moment 17 fois, puis à un autre 6 fois. Il faut toutefois noter qu'il est partout ailleurs utilisé comme transition, comme dans le Brandy.

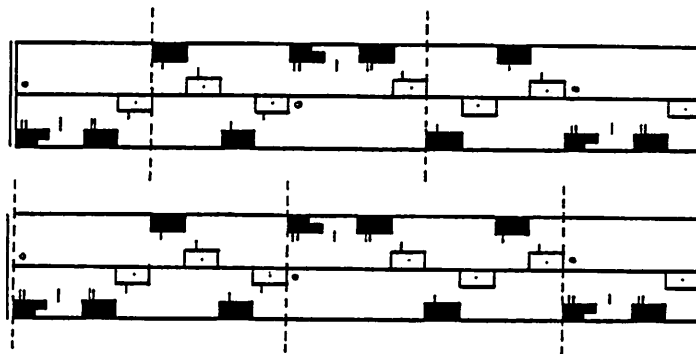
2) Le 2-1-5, le 2-1-6 et 2-1-6a, sont des Pas pour la femme, mais des Transitions pour l'homme.

3) Dans le 2-7-6, la femme utilise la plante du pied au lieu du talon.

4) Le 2-8-2, très fréquent (27 fois), n'est exécuté que par l'homme.

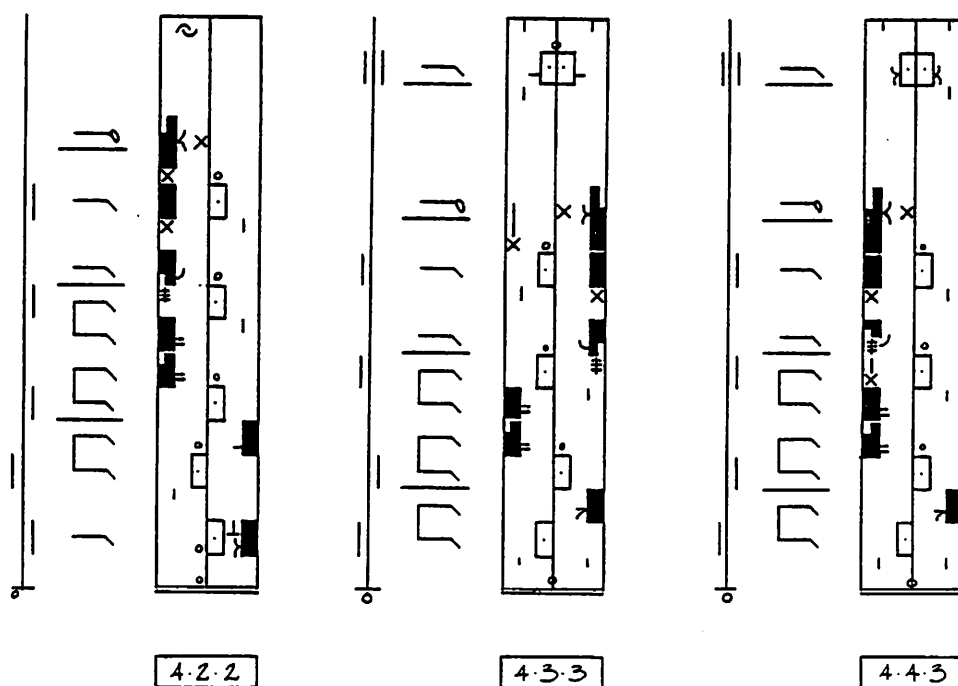
5) Les 2-8-6 et 2-8-6a sont assimilables au 2-7-6. Lorsque

répétés plusieurs fois ces pas présentent toujours la même alternance de 2 doublés et de frotté double. La différence entre le 2-8-6 et le 2-7-6 réside dans le fait que celui-là débute avec le frotté double et celui-ci avec les doublés. Si ces pas (à 2 temps) étaient exécutés sur une musique à 2 temps on ne pourrait pas les assimiler l'un à l'autre, mais puisqu'ils se font sur un 3/2, le temps fort peut tomber aussi bien sur les doublés que sur le frotté, donnant par là un tout nouveau sens au pas.



6) Dans le 2-12-10, la position des deux appuis finaux varie souvent. (voir Clés)

7) Les 4-2-2, 4-3-3 et 4-4-3 peuvent tous être considérés comme des variantes l'un de l'autre. Le 4-4-3 ne fait qu'inverser les deux derniers temps du 4-3-3 sans en changer aucunement le dessin. Le 4-2-2 est presque identique au 4-3-3 sauf qu'il débute avec le double appui au lieu de terminer avec celui-ci. Comme dans le cas des 2-8-6 et 2-7-6, l'exécution de ces pas à 4 temps sur une mélodie à 3 temps décale constamment la position du temps fort, rendant donc d'autant plus similaires les 4-2-2 et 4-3-3.



8) Le 2-12-10 ne s'inverse jamais même lorsqu'on y ajoute des rotations qui, elles, s'inversent comme c'est le cas pour le 2-12-1

GROUPE REV. 1

<u>PAS A 1 TEMPS</u>	Nombre	%	%
1-2-3	24	92,3	3,0
1-3-2	<u>2</u>	7,7	<u>0,2</u>
	26		3,2

<u>PAS A 2 TEMPS</u>	Nombre	%	%
2-12-10	226	96,6	28,5
2-16-5	<u>8</u>	3,4	<u>1,0</u>
	234		29,5

<u>PAS A 3 TEMPS</u>	Nombre	%	%
3-3-3	56	11,0	7,0
3-4-2	126	24,7	15,9
3-5-4	64	12,5	8,0
3-6-2	160	31,4	20,1
3-7-2a	<u>104</u>	20,4	<u>13,1</u>
	510		64,2

<u>PAS A 4 TEMPS</u>	Nombre	%	%
4-5-4	<u>24</u>	100	<u>3.0</u>
	<u>24</u>		<u>3.0</u>
Grand total : <u>794</u>			

<u>PATRONS RYTHMIQUES</u> : 3 temps	Nombre	%	%
no. 2	390	76,5	49,1
no. 3	56	11,0	7,0
no. 4	<u>64</u>	12,5	<u>8.0</u>
	510		

A) Les "E": 1-2-3 et 2-16-5 ne représentent que 1% de l'ensemble des pas.

Le 1-2-3 est un "T" dans le Brandy et un "E" dans le duo ; on le retrouve encore ici comme "E", une fois tel quel et une fois doublé, le 2-16-5 n'étant que le 1-2-3 répété deux fois.

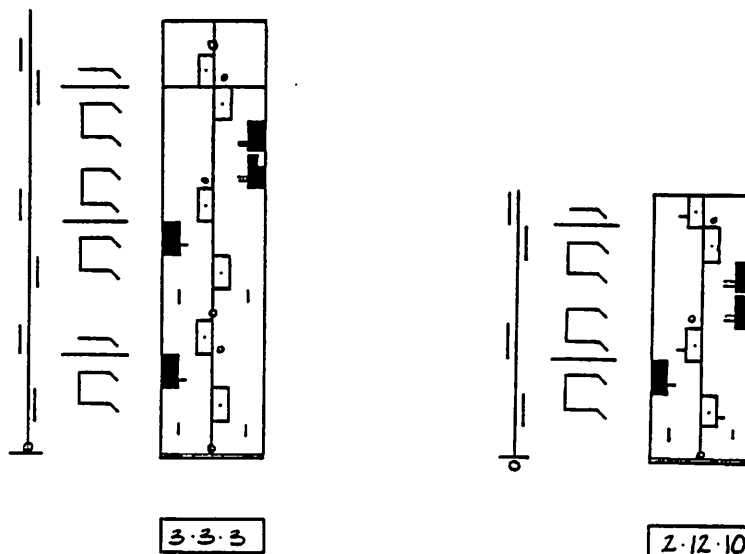
B) Il n'y a aucun "T".

C) "P":	1-2-3	24
	2-12-10	
	226	
	3-3-3	56
	3-4-2	126
	3-5-4	64
	3-6-2	160
	3-7-2+a	104
	4-5-4	<u>24</u>
		784
		(99%)

Remarques

1) Seulement trois pas se retrouvent chez les traditionnels : 1-2-3, 2-12-10, 3-4-2.

2) Le 3-3-3 est en fait une version allongée du 2-12-10. On a répété deux fois le premier temps du pas afin de le rendre symétrique à la mesure à 3 temps.

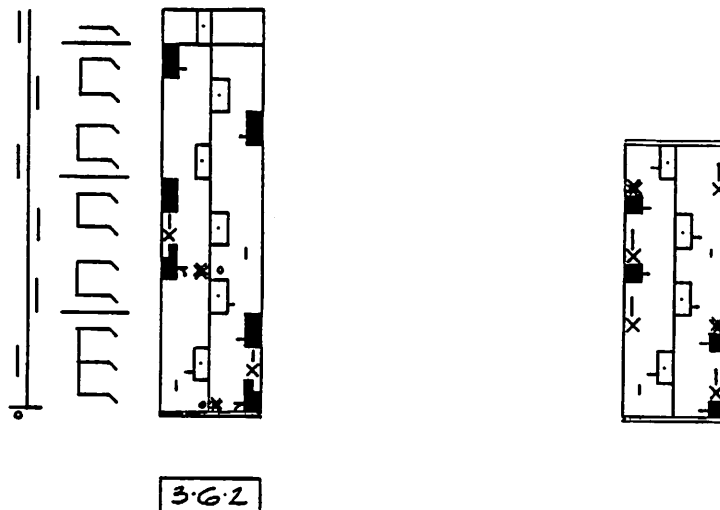


3) Le 3-7-2a introduit une rotation de la jambe libre durant le "frotté double", version absente chez les traditionnels.

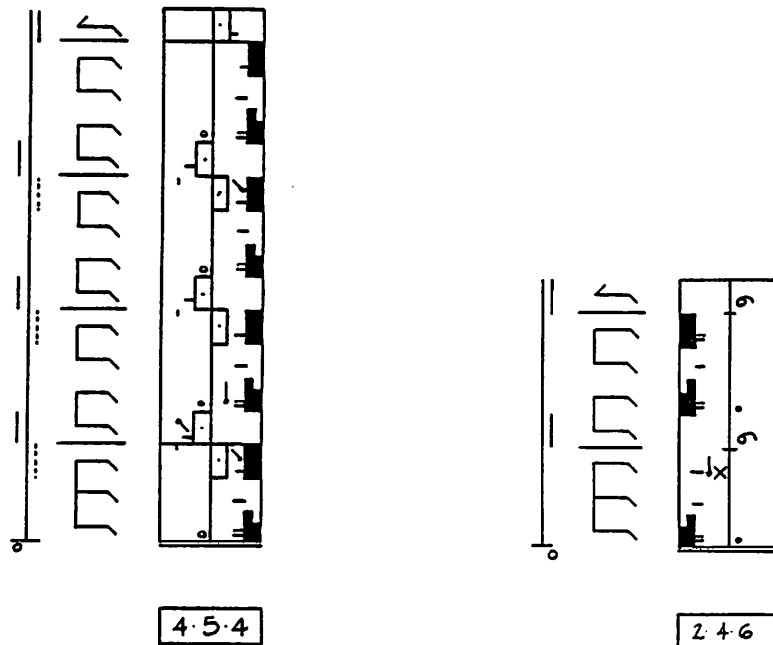
4) Le 3-7-2 et le 3-7-2a ne sont en fait que le 2-1-6 auxquels on ajoute deux "doubles", sans doute pour des raisons de correspondance mélodique.

5) Le 3-5-4 est bien à part; particulièrement par le long appuie sur gauche qui dure plus qu'un temps.

6) Le 3-6-2 n'a pas son équivalent dans la tradition étudiée, surtout dans l'utilisation du talon sur le contretemps. Il pourrait se rapprocher d'un pas exécuté parmi les danseurs les plus âgés de la région;



7) Le 4-5-4 pourrait trouver sa source dans le 2-4-6 (Duo).
Cependant celui-ci se fait sans changement d'appui, de façon beaucoup plus souple.



8) On observe que 49,1% des pas sont de formule rythmique no.2
(à 3 temps).

GROUPE REV. 2

<u>PAS A 1 TEMPS</u>	Nombre	%	%
1-2-3	<u>16</u>	100	<u>1,6</u>
	16		1,6

<u>PAS A 2 TEMPS</u>	Nombre	%	%
NIL	0	0	0

<u>PAS A 3 TEMPS</u>	Nombre	%	%
3-3-3	64	8,6	6,4
3-4-2	472	63,4	47,5
3-5-4	56	7,5	5,6
3-7-2	96	12,9	9,6
3-10-4	<u>56</u>	7,5	<u>5,6</u>
	<u>744</u>		<u>74,8</u>

<u>PAS A 4 TEMPS</u>	Nombre	%	%
NIL	0	0	0

<u>PAS A 5 TEMPS</u>	Nombre	%	%
5-1-1	122	88,4	12,3
5-2-2	<u>16</u>	11,6	<u>1,6</u>
	<u>138</u>		<u>13,9</u>

<u>PAS A 6 TEMPS</u>	Nombre	%	%
6-1-1	<u>96</u>	100	<u>9,6</u>
	<u>96</u>		<u>9,6</u>

<u>PATRONS RYTHMIQUES</u> : 3 temps	Nombre	%	%
no. 2	568	76,3	57,1
no. 3	64	9,8	7,1
no. 4	112	17,3	12,5

A) Les "E" et les "T" peuvent être ici confondus ; ils sont exceptionnels parce qu'exécutés qu'une seule fois, mais par les seize danseurs à la fois.

Le 1-2-3 qui est dans tous les autres cas un pas (P) devient ici exceptionnel (E).

B) "P":	3-3-3	64
	3-4-2	472
	3-5-4	56
	3-7-2	96
	3-10-4	56
	5-1-11	216
	6-1-1	<u>96</u>
		<u>978</u>
		(98%)

Remarques :

1) Le point le plus marquant est bien sûr l'absence totale de pas à 2 temps.

2) Aucun pas (P) n'existe chez les traditionnels sauf le 3-4-2 qui constitue cependant 47,5% de l'ensemble.

3) Quatre de ces pas (P) "nouveaux" (donc la moitié) se retrouvent dans le répertoire du groupe Rev .1 ; ils sont tous à trois temps.

4) Comme dans le groupe Rev.1, le 3-5-4 se distingue de l'ensemble par un long appui gauche, qu'on ne trouve pas chez les traditionnels.

5) Le 3-4-10 rappelle quelque peu le 3-6-2 du groupe no. 1 ; tous deux sont absents de la tradition mais rappelle un pas déjà aperçu

chez des danseurs âgés (voir remarque 6 des Pas, Rev. 1).

6) Rythme: 57,1% des pas sont de formule rythmique no.2 (contre 49,1% pour le groupe 1)

10- LES FIGURES

Le tableau ci-dessous présente la suite des figures, ainsi que leur durée (en nombre de mesures) pour chaque version analysée. Pour une description plus complète des figures se reporter au chapitre "La Danse"

BAGOTVILLE	JONQUIERE	REV.1 '74	REV.1 '88				
ronde à gauche	6	-	entrée	5	ronde à gauche	4	
ronde à droite	6	intro	4	ronde à gauche	4	ronde à droite	4
descente cpl.1	3	descente cpl.1	6	ronde à droite	4	montée cpl.4	4
montée	3	montée	2	descente cpl.1-3	2,5	descente	3
crochets F	10	crochets F	19	montée	2,5	crochets F	12
montée cpl.1	3	montée cpl.1	2	"présentation"	4	descente	3
crochets H	9	crochets H	18	crochets F	10	crochets H	12
montée cpl.1	2	montée	4	montée	2	descente	3
crochets doubles	13	descente ext.	6	descente ext.	2	crochets H/F	12
montée	3	-	-	traverse cpl.1	1	descente	3
dos-à-dos	14	descente cpl.2	7	étoile dr. cpl.2-3	4	dos-à-dos	12
montée int.	4	montée int.	4	étoile ga. cpl.2-3	4	descente	3
descente ext.	5	crochets F	21	crochets cpl.2	10	montée ext.	4
descente cpl.2	4	montée	4	"présentation"	4	<u>Répétition cpl. 3-2-1</u>	
montée	4	crochets H	18	dos-à-dos	12		
crochets F	11	montée int.	6	<u>Déplacements</u>	<u>2.4</u>		
montée	3	descente ext.	7				
crochets H	11	descente cpl.3	4				
montée	3	montée	4				
crochets doubles	16	crochets F	18				
montée	5	montée	2				
descente	8	crochets H	19				
		montée	5				
ronde à gauche	5	descente ext.	4				
ronde à droite	5	descente cpl.4	7				
		montée	3				
		crochets F	24				
		montée	3				
		crochets H	18				
		montée	4				
		descente ext.	4				
		descente cpl.5	4				
		montée	7				
		crochets F	10				
		montée	2				
		crochets H	20				
		montée	3				
		descente ext.	4				
		ronde à gauche	9				
		face à face	7				
		avance-recule	3				
		sortie					

COMMENTAIRES

Les traditionnels

Les deux danses traditionnelles étudiées présentent presque la même forme pour ce qui concerne les figures. Certaines différences apparaissent tout même :

- la version de Jonquière ne comporte pas de rondes au début, mais il y en a à la fin ;
- les figures du dos-à-dos et des crochets simultanés de l'homme et de la femme n'apparaissent pas à Jonquière ;
- la finale de Jonquière fait avancer et reculer les deux lignes, et il n'y a pas de ronde à droite.

Il s'agit somme toute de la même danse quant à son principe ; une série de deux, trois, ou quatre figures exécutées par chaque couple qui se retire à l'arrière après avoir exécuté l'ensemble des figures. Le type de figure est aussi le même dans les deux cas : des crochets exécutés par l'homme ou la femme, ou les deux simultanément. Le dos-à-dos s'apparente vaguement à la troisième figure (crotchets par la femme et par l'homme) sauf qu'il n'y a pas de prises de mains. Notons que cette figure n'est exécutée que par le premier couple du groupe de La Baie.

La durée des figures est plus longue à Jonquière qu'à La Baie. Cela pourrait peut-être s'expliquer par une pratique moins courante à Jonquière.

Les revivalistes

A) Groupe REV. 1

Trois des quatre figures présentes à La Baie se retrouvent dans cette version ; seul le crochet de l'homme disparaît. On a aussi gardé le principe progressif de la danse sauf que chaque figure est exécutée par une couple différent.

S'ajoutent cependant les figures suivantes ;

- descente simultanée de deux couples au début de la danse (1er et 3ème couples)
- l'étoile ;
- les "présentations" ;
- la finale en diagonale, face au public (remplaçant la ronde à droite et à gauche).

Quant aux durées, elles sont soit les mêmes, soit légèrement plus courtes (exécution plus rapide).

On retrouve par ailleurs une finale vaguement similaire à celle du groupe no.1 chez les traditionnels à la fin des années '70. Celle-ci fut ajoutée quelque temps après le collectage. Finalement les figures correspondent toutes exactement au phrasé musical ; elles doivent commencer et finir avec le début ou la fin d'une phrase.

B) Version 1988 (Groupe REV. 1)

Cette version présente plus ou moins l'état de la danse chez les traditionnels en 1988. Elle fut enseignée par l'une de ceux-ci au groupe REV.1 à l'été 1988. On y retrouve la succession inversée des couples ; c'est-à-dire que le quatrième couple commence à monter puis à descendre, exécutant ensuite la première figure en remontant la danse. Cela pour "remonter vers les spectateurs", comme on nous l'a expliqué. Le geste des deux lignes se frappant dans les mains lors de la remontée extérieure est nouveau et rappelle la version de Jonquière. Les rondes à droite et à gauche sont conservées, mais une finale en ligne face au public est ajoutée.

C) Groupe REV. 2

Cette version ne fait pas partie du tableau puisqu'on n'y retrouve aucune figure traditionnelle (sauf la montée et la descente du début). De plus elle se danse en deux groupes parallèles de huit danseurs se fusionnant pour exécuter des figures à seize danseurs. Ce n'est donc plus la suite des figures du Brandy qui est présentée, mais plutôt une série de déplacements "décoratifs" dépourvus de contenu social. Même la formation disparaît. La danse devient ainsi une suite de grands déplacements d'ensemble devant être vus de l'extérieur mais ne créant pas pour la plupart de relation entre les danseurs.

11- CONCLUSION

LES PAS

		DUO	BRANDY	REV.1	REV.2
1 T.	appuis	5	4	2	1
	rythme	4	3	2	1
	P/pas	5/9	2/8	1/2	0/1
2 T.	appuis	15	7	2	
	rythme	11	4	2	
	P/pas	14/26	5/9	1/2	
3 T.	appuis	2	3	5	5
	rythme	2	3	3	3
	P/pas	1/2	1/4	5/5	5/5
4 T.	appuis	4	2	1	
	rythme	3	2	1	
	P/pas	4/4	0/2	1/1	
5 T.	appuis				2
	rythme				2
	P/pas				2/2
6 T.	appuis				1
	rythme				1/1
	P/pas				1/1
Total :	app./pas	26/41	16/23	10/10	9/9

Note :

P = pas (P), excluant les E et les T
pas = l'ensemble des pas, (E, T, P)
appuis = nombre de formules d'appuis
rythme = nombre de patrons rythmiques

DUREE

L'oubli des pas à 2 T à l'avantage de ceux à 3 T frappe en tout premier lieu. La recherche de la parfaite correspondance du pas et de la mesure semble expliquer cette transformation du répertoire.

Certains pas traditionnels à 2 T n'ont d'ailleurs subis qu'une légère modification ; on y a doublé le premier temps afin d'obtenir un pas à 3 T. (ex. : 3-3-3 et 2-12-10). Ce glissement vers le 3 T n'est pas un accident ; plusieurs danseurs ou professeurs nous ont dit avoir "corrigé" les pas à 2 T afin qu'ils tombent mieux sur la musique. Il y a ainsi un transfert presque total du 2 T vers le 3 T.

	DUO	BRANDY	REV.1	REV.2
2 T	64%	80%	28%	0
3 T	1%	6%	64%	74%

On remarquera que chez les traditionnels le 3 T n'est pas plus fréquent dans la Gigue à deux que dans le Brandy, bien que celle-ci pousse le souci formel plus loin. On pourrait expliquer cette prédominance du 2 T dans le Brandy par le fait que les pas sont assujettis aux figures, mais puisque la Gigue à deux comporte autant de pas à 2 T, cela ne semble pas être la raison.

FORMULES D'APPUIS

Les traditionnels ont souvent plusieurs pas (P, E ou T) pour

une même formule d'appui. Ils "remplissent" ou "découpent" plus ou moins le temps grâce aux mouvements de la jambe libre (frotté, doublé, ...). Le pas ne semble donc pas fixé rythmiquement mais plutôt par les appuis. Apparaît donc une certaine liberté laissée au danseur. Chez les revivalistes on observe qu'au contraire, il y a toujours le même nombre de pas que de formules d'appuis. (voir tableau ci-dessus)

PATRONS RYTHMIQUES

Chez les revivalistes les patrons rythmiques sont donc indissolublement liées aux pas, et consistent presque toujours en la version la plus découpée (en série de croches continues). Ces patrons à la "croche continue" (no. 6 pour le 2 T, no. 2 pour le 3 T) sont beaucoup plus fréquents chez les revivalistes que chez les traditionnels :

	DUO	BRANDY	REV.1	REV.2
2 T, no. 6	19%	20%	nil	nil
3 T, no. 2	1%	5%	50%	57%

Les pas "tout à la croche" sont sans relief car sans accent mis sur quelqu'une de ces croches. Lorsque ces pas sont répétés plusieurs fois de suite on obtient un style "rouleau compresseur" (que des croches, sans arrêt). La richesse rythmique disparaît et les temps forts s'évanouissent au profit d'un découpage régulier et continu.

Lorsqu'on relie l'étude des patrons rythmiques à celle des formules d'appuis, on s'aperçoit que le revivaliste se retrouve dans un système restreignant où chaque formule d'appui ne peut engendrer qu'un seul patron rythmique, celui-ci étant une fois sur deux développé à la croche continue. De plus, le pas résultant se doit de correspondre exactement à la mesure à trois temps.

La pratique de la gigue selon un tel système a plusieurs conséquences :

- le découpage à la croche continue enlève presque toute possibilité de donner du relief à la danse, de mettre l'accent sur telle ou telle partie de la mélodie ou de la figure ;

- on ne peut guère faire de variante quant à l'énergie puisqu'il n'existe pas plusieurs versions rythmiques pour un même pas, qui est d'ailleurs souvent découpé à son maximum ;

- la correspondance obligée du pas à la mesure, ainsi que l'absence de pas de transition (E ou T) rend difficile la pratique de la danse de figures, car tout doit être prévu d'avance.

12- EPILOGUE

On serait tenté de répondre à cette tendance au formalisme forcené qu'elle ne regarde que les interprétations théâtrales de nos danses traditionnelles. Cependant, l'enseignement diffusé par ces groupes de scène, ainsi que l'impact de leurs spectacles sur le public, tendent à prouver le contraire. D'une part, le public quelque peu initié et ayant vu ces versions théâtrales n'ose plus déroger aux règles de la correspondance du pas avec la mesure, ainsi qu'au découpage maximum du temps, toutes choses que le danseur traditionnel faisait naturellement et avec bonheur. Cela ne surprend donc pas lorsqu'on voit un danseur de scène ne pouvant refaire sa danse dans un contexte différent (soirée informelle, avec musique au phrasé changeant, ...). Finalement, la majorité de la population, qui n'a jamais vu autre chose que ces versions théâtrales, n'est guère encouragée à se lancer dans une pratique aussi stricte, et qui semble inaccessible.

C'est alors que l'argument de la diffusion mis de l'avant par ces mêmes groupes de spectacles me laisse songeur. Je serais plutôt porté à croire que ce type de prestation scénique décourage le public plus qu'il ne l'incite à la pratique. Il en est de la danse traditionnelle comme de plusieurs autres choses ; il y a ceux qui regardent, et ceux qui font. Cela est d'autant plus vrai pour la danse de figures, qui n'est guère intéressante à voir, mais des plus plaisantes à exécuter. Puisque ce type de danse trouve une bonne part de son intérêt dans les relations qu'elle crée, délie et

recrée entre danseurs, il faut "en être" pour la comprendre, la sentir, en tirer satisfaction. C'est pour cette même raison que sa mise en scène tend à faire disparaître le contenu social des figures pour privilégier des déplacements abstraits créés pour le plaisir visuel des spectateurs.

Le problème de la transmission entrevu dans le premier chapitre refait donc surface. Nous avons vu comment la gigue revivaliste peut différer grandement de la gigue traditionnelle, celle-là se formalisant de plus en plus. Cette formalisation n'encourage guère sa diffusion en vue d'une pratique autre que théâtrale. J'ai décrit plus haut comment le Brandy s'était transmis dans les années '70, principalement par voie de stages intensifs. Les danseurs suivant ces stages avaient, pour la plupart, acquis leur technique de gigue dans des groupes ou classes où prime l'enseignement formel. Aussi, même si la danse résultant d'une telle transmission paraît relativement conforme à la version originale, l'essentiel semble manquer. Ces présentations scéniques font parfois penser à un chanteur québécois interprétant une chanson en serbo-croate sans en connaître le sens. D'où le fossé qui se crée souvent entre la pratique théâtrale et la pratique récréative, les danseurs de celle-là ne pouvant s'adapter au contexte de celle-ci. Puisque la gigue moderne s'enseigne généralement par l'entremise de routines "carrées" (pas à 4t., 8t., ou 16t.) avec la répétition obligatoire de l'autre pied, le tout tombant "pile" sur des musiques tout aussi carrées, ce n'est plus la danse qui suit la musique, mais la musique qui doit se plier aux normes de la danse. L'écoute musicale s'en ressent évidemment.

Nous avons souvent vu des gigueurs ne pas réaliser que la mélodie sur laquelle ils dansaient n'avait pas 16 t., mais bien 15, 17, ou 18 t. Leur routine à 8 t. les ayant décalés pour toute la phrase qui suit l'irrégulière, ils se demandaient ce qui avait bien pu se passer. Et comme leur répertoire de pas ne comporte que rarement des pas à un ou deux temps, la manière de se rétablir sur le phrasé ne leur vient pas facilement. Le cas du 3/2 (Brandy et Grande Gigue Simple) est encore plus démonstratif. Puisque sa forme est très variable, le danseur se doit d'être encore plus à l'écoute du phrasé mélodique. Cela ne signifie pas que tous les changements de pas doivent se faire exactement au début de la nouvelle phrase. On voit bien ce qui se passe dans la Gigue à deux notée ici ; les danseurs changent le plus souvent à la deuxième mesure de la nouvelle phrase, la première servant souvent à l'exécution d'un pas de transition.

On pourrait continuer à donner de multiples exemples démontrant que la gigue telle que pratiquée en milieu revivaliste rencontre mal les exigences d'une soirée de danse récréative, la formation strictement codifiée du gigueur l'empêchant le plus souvent de s'adapter au phrasé et/ou à la figure.

DANSE TRADITIONNELLE ET SPECTACLE

"On comprendra aisément comment la danse s'est trouvée altérée en devenant spectacle ; la danse exprima autre chose qu'elle." ¹

Je dénonçais, au premier chapitre, cette recherche forcenée de la forme identique à l'original, et cela au détriment d'une pratique conforme à la fonction du répertoire. Non que les aspects techniques et formels me laissent indifférent, ce mémoire prouve le contraire. C'est plutôt par l'expérience que j'en suis venu à ces conclusions, ainsi que par l'observation de danseurs ayant un faible apprentissage technique ou scolaire, mais acquérant tout de même, par une pratique suivie en milieu récréatif (soirées de danse), un meilleur style que d'autres formés uniquement pour la scène.

La fonction sociale et ludique de la danse de figures saute aux yeux. Le plaisir qu'on retire de ces danses provient grandement des liens tantôt forts, tantôt ténus qu'on entretient avec les autres danseurs. La mise en scène de ces danses place le spectateur dans une curieuse position : si la danse reste conforme à son esprit, le spectateur se sent exclu en même temps que voyeur. Pour le mettre à l'aise, nous vidons la danse de son contenu social. C'est alors que les journaux publient des titres tels que :

¹ ALAIN , *"Vingt leçons sur les Beaux-Arts"*, in *"Les Arts et les Dieux"*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, no. 129, p.504.

"Maintenir vivant un art populaire." ¹, au moment même où celui-ci s'est tellement adapté à la scène qu'il s'est vidé de sa substance.

Dans le premier chapitre on avait vu, parlant des difficultés reliées à la communication de l'expérience kinesthésique, combien minces sont les rapports entre ce qu'on voit d'un mouvement et ce qu'on en ressent. Le spectateur assistant à un ballet classique pourra jouir de la chorégraphie et des gestes de grande amplitude inventés en tout premier lieu pour être vus. Le ballet classique fut créé pour la scène, et il a atteint son objectif ; peu de gens sortiront d'un tel spectacle avec l'envie d'aller danser eux-même "La mort du cygne". La danse traditionnelle, quant à elle, trouve plus son sens dans la pratique que dans la représentation. Elle tire avantage d'être vécue et non pas vue. Sa démonstration dans une forme simple peut servir d'incitation à la pratique et donner le goût d'une pratique réelle. Sa mise en scène figlée a souvent l'effet contraire. Notre société valorise cependant beaucoup plus la représentation que la pratique, comme si l'image d'une chose était plus prisée que la chose elle-même.

"L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (...) s'exprime ainsi ; plus il contemple, moins il vit, plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui-même, mais à un autre qui les représente." ²

¹ ALBERT Matthieu, *Le Devoir*, le 11 novembre 1988.

² DEBORD Guy, *"La société du spectacle"*, Paris, Champs libre, 1983, P.21

Car il y a bal et ballet, fête ou spectacle. Dans un bal, une veillée ou une fête, tous sont, tour à tour, acteurs et spectateurs. Il en est d'un bal comme d'une cérémonie ; l'essentiel est dans la participation de chacun. Le contenu d'une cérémonie peut être très simple et reste toujours le même, car c'est l'échange et le partage qui est recherché. C'est au partage des mêmes actions et des mêmes signes que la communauté se reconnaît.

Le spectacle moderne procède de la figuration ; au lieu d'aller danser, nous allons voir danser. Figuration s'allie ici à extériorisation.¹ Au lieu de vivre directement une expérience nous l'extériorisons, nous la faisons vivre par d'autres, et nous nous contentons de regarder.

Nous avons déjà mentionné la "mémoire externe" en parlant de l'écriture. A cette mémoire externe s'est ajouté, depuis l'industrialisation, l'extériorisation de plusieurs habiletés motrices prises en charge par la machine. Les métiers artisanaux ont cédé la place à l'industrie, le cuisinier s'est retiré derrière la conserve et le surgelé, nos jambes ont faibli devant l'auto, le métro, l'ascenseur. Nous avons ainsi un contact de moins en moins réel avec le monde environnant. Nous ne travaillons plus sur la matière même comme le faisait le maçon ou le menuisier, mais plutôt sur la machine, les codes, les nombres et l'écriture. Vivant de plus en plus dans le "mou", dans le figuré, nous nous organisons parfois

¹ Pour plus de détails sur le phénomène d'extériorisation voir : LEROI-GOURHAN, André, *"Le geste et la parole"*, Paris, Albin Michel, 1965

des randonnées dans le réel. Tel ce concours de Gitane de l'année 1988 ("Les fils de la terre") dans lequel les gagnants ont la chance d'être catapultés dans une région "sauvage" de France. On leur laisse alors "le choix de leur costume et de leur rôle" pour cette excursion dans la simili-misère de l'homme "sauvage". Ils doivent alors de débrouiller pour survivre dans des conditions "minimales"... toutes contrôlées bien sûr, puisque Gitanes ne pourrait se rendre responsable d'un accident ou d'un malaise.

Essayez de faire comprendre une telle chose à quelqu'un qui, par exemple, a dû défricher sa terre au Saguenay, ou a passé sa vie à pêcher la morue en haute-mer sur un bateau de vingt pieds ! Le danger contrôlé et l'insécurité toute planifiée comme prix d'un tirage ! Drôle de monde, vous dira-t-il ...

J'imagine un autre concours dans lequel on devra reconstituer une noce. Vous choisissez votre rôle : le beau-père, la mariée, le bel inconnu. On vous trouve un place de village abandonné, un faux musicien muni d'une bande sonore, et vous devez revivre le bal, mimer la danse, simuler le chant,...

Ainsi l'extériorisation observée dans le milieu technique est de plus en plus présente dans la vie culturelle. Les comportements culturels de nos sociétés sont de moins en moins vécus directement par chaque membre de la communauté, mais plutôt perçus au mode figuré : vécus par une minorité infime, et regardés, à la télévision par exemple, par la majorité. Si la radio a coupé la parole et le chant à bien des populations, la télévision a coupé bien autre chose... Au lieu d'aller jouer au hockey à la

patinoire du quartier, il vaut mieux regarder les Canadiens jouer contre l'équipe tchèque au Forum de Montréal. Le cas du sport est flagrant ; le nombre de spectateurs comparé au nombre d'acteurs est démesuré. On dédaignera la noce du village si on sait qu'on peut regarder celle du Prince Charles à la télé ... c'est tout de même plus grandiose !

La danse se vit aussi de plus en plus au mode figuré. Voilà quelques années, alors qu'on avait l'impression qu'il y avait de moins en moins de "veillées" de danse au Québec, un journal de Montréal s'exclamait que toute la province était devenue amoureuse de la danse... parce qu'il y avait affluence monstre au Festival International de Danse Nouvelle. De même lorsque Le Devoir titrait "Maintenir vivant un art populaire" en parlant d'un ensemble professionnel "présentant 29 danses en provenance de 12 pays différents" dans une des plus grandes salles du Québec.

Quand nous aurons oublié comment chanter, jouer de la musique ou danser, parce que nous en aurons trop vu et entendu sans jamais en pratiquer, on proclamera que nos traditions sont bien vivantes puisqu'un chœur, un orchestre, et une compagnie de danse pourront présenter sur scène ou à la télé ce qu'auparavant tout un chacun aurait fait lui-même.

La première chose à préserver n'est pas, à mon avis, le contenu exact d'une tradition en voie de disparition, mais plutôt l'aptitude à la danse même. Cela sans empêcher bien sûr le collectage de danses traditionnelles. Mais il est normal que le ré-

pertoire traditionnel ait à s'adapter légèrement à la société urbaine qui doit, quant à elle, s'efforcer de saisir l'esprit de celui-ci. Autant les représentations théâtrales (souvent d'un goût douteux) n'incitent guère à la pratique, autant une transmission trop formelle et scolaire décourage celui ou celle qui cherche dans la danse un contexte d'échange et non pas exclusivement une forme de mouvement.

Le répertoire populaire et traditionnel offre cet accès relativement aisé à la danse, à cette activité qui a pu sembler, à une certaine époque, comme allant de soi. Offrons tout d'abord des occasions et des lieux de danse. Par une pratique régulière, détendue, et sans dogmatisme, le corps retrouvera son équilibre et son aisance, notre marche s'assouplira, notre souffle deviendra large et profond. En dansant nous reconnaitrons l'universel sous la gigue, la bourrée auvergnate, ou le tango argentin. N'enfouissons donc pas notre danse sous une montagne de justifications nationalistes ou politiques. Puisque la culture passe tout d'abord par les sens, nos oreilles, nos pieds et nos muscles nous montreront la voie bien plus sûrement que nos écrits et nos argumentations.

Si les danseurs traditionnels qu'on a pu admirer dansaient si bien, c'est qu'ils avaient acquis leur danse comme leur langue, et l'avaient pratiquée en tant que telle ; en s'exprimant sans penser à la façon dont ils s'exprimaient. De même que parler consiste à oublier que l'on parle pour ne dire que sa pensée, danser suppose l'oubli de sa danse pour ne vivre que le rythme, retenir son envol,

jouer de sa chute, partager parfois le poids d'autrui.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITES

ALAIN, "*Vingt leçons sur les beaux-arts*", in "*Les arts et les dieux*", Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

ARIES P. , "*L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*" , Paris, Seuil, 1973.

BEGON Marie-Elizabeth, "*La correspondance de Madame Bégon*" , 1748-1743", R.A.P.Q. vol.15, 1934-1935.

BLANCHARD Raoul, "*L'est du Canada français*" , tome 2, Librairie Beauchemin Limitée, Montréal, 1935.

CLIFTON Peter, et HULME Ann-Marie, "*Solo step-dancing within living memory in north Norfolk*" , in "*Traditional dance*" , vol. 1, publié par Crewe et Alsager, College of Higher Education, édité par Theresa Buckland, 1982.

COLLECTIF, "*Boréal Express*" , (année 1820), éditions Le Boréal Express Limitée, C.P.418, station d'Youville, Montréal, Québec, no.1.

CREMAZIE Jacques, "*Rapport du commissaire Jacques Crémazie sur le Saguenay*" , le 20 février 1850.

DE CERTEAU Michel, "*L'écriture de l'histoire*" , Paris, Gallimard, 2ième éd., 1978.

DEBORD Guy, "*La société du spectacle*" , Paris, Champ libre, 1983.

LEROI-GOURHAN André, "*Le geste et la parole*" , Paris, Albin Michel, 1965.

FLETT J.P. et T.M., "*Traditional Dancing in Scotland*" , Routledge and Kegan Paul, éd. 1964, 1985.

FROMENT-MEURICE Marc, "*Moderne, Absolument*" , in "*Le passé et son avenir. Essais sur la tradition et son enseignement*" , Collection "Le temps de la réflexion", Gallimard, 1985.

GUILCHER Yves, *"La danse traditionnelle ; d'Untel à Oronte"*, Paris, 1988, collection Modal no.1.

HUTCHINSON-GUEST Ann, *"Dance Notation. The process of recording movement on paper"*, Etats-Unis, 1984.

J.C.B. *"Voyage au Canada dans le nord de l'Amérique septentrionale fait depuis 1751 à 1761"*, édité et annoté par l'abbé H. R. Casgrain, Québec, Imprimerie Léger Rousseau, 1887.

JANICAUD Dominique, *"Rationis Traditio"*, in *"Le passé et son avenir. Essais sur la tradition et son enseignement"*, Collection "Le temps de la réflexion", Gallimard, 1985.

LEVI-STRAUSS Claude, *"La pensée sauvage"*, Paris, Plon, 1962.

LINTEAU Paul-André, DUROCHER René, ROBERT Jean-Claude, *"Histoire du Québec contemporain"*, ed. Boréal Express, 1979.

MARTIN Gyorki, PESOVAR Ernò, *"A structural analysis in the Hungarian folk dance"*, in Acta Ethnographica, vol.10, no. 3-4, Budapest, 1961, et *"Determination of motives types in dance folk-lore"*, in "Acta Ethnographica", vol. 12, no. 3-4, Budapest, 1963.

NIETZSCHE Friedrich, *"Le gai savoir"*, Paris, Gallimard, Collection "Idées", 1964.

PARKER GREENOUGH "G. DE MONTAUBAN" William, *"Canadian Folk-Life and Folk-Lore"*, New-York, Georges H. Richmond, 1897. Fac-similé, Cole Publishing Company, Toronto, 1971.

PILOTE F., *"Le Saguenay en 1851"*, Québec, 1852, Z. Côté.

PLAYFORD John, *"The English Dancing Master"*, 1^{ière} édition 1651.

POUYEZ Christian et LAVOIE Yolande, avec la collaboration de Gérard BOUCHARD, Jean-Paul SIMARD, et Mars SAINT-HILAIRE, *"Les Saguenayens"*, Presses de l'Université du Québec, 1983.

SERRES Michel, *"Genèse"*, Paris, Grasset, 1982.

SHARP Cecil J., *"The Country-Dance Book"*, part 2, éd. 1911, 1913, 1927, 1975, 1976, 1977, 1978, et 1982. Les dernières éditions chez EP. Publishing Limited, England.

TREMBLAY Victor, p.d., *"Histoire du Saguenay, depuis les origines jusqu'en 1881"*, Publication de la Société Historique du Saguenay, no. 21, Chicoutimi, 1968.

VOYER Simone, *"La danse traditionnelle dans l'est du Canada"*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1986.

WOODHAM-SMITH Cecil, *"La Grande Famine d'Irlande", 1845-1849*, Plon, Paris, 1965.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

ANDERSON O., *"The revival of folk music and folk dancing in Finland"*, in "Yearbook of the International Folk Music Council", vol. III, 1951.

BALAI E., *"Somes notes on certains Transformations occuring in Romanian Folk Dance"*, in "Dance Studies", vol. 8, Centre for Dance Studies, Jersey, Channels Islands, 1984.

CHAMPSEIX M. et GUILCHER Y., *"La danse traditionnelle en France. Historique de la recherche et des mouvements revivalistes"*, A.D.P., Paris, 1984.

COLLECTIF, *"Danses et costumes régionaux au Québec"*, vol. 1 et 2, Fédération des Loisirs-danses du Québec, Montréal, 1971.

GIURSCHESCU A., *"La danse comme objet sémiotique"*, in "Yearbook of the International Folk Music Council", vol. 5, 1973-74.

GIURSCHESCU A., *"The Process of Improvisation in Folk Dance"*, in "Dance Studies", vol. 7, Centre for Dance Studies, Jersey, Channels Islands, 1983.

GUILCHER J.M., *"André Lorin et l'invention de l'écriture chorégraphique"*, in "Revue d'histoire du théâtre", vol. III, Paris, 1969.

GUILCHER J.M., "*Aspects et problèmes de la danse traditionnelle*" in "Ethnologie Française", vol. 1, no. 2, Paris, 1971.

GUILCHER J.M., "*Conservation et renouvellement dans la culture paysanne ancienne de Basse-Bretagne*" in "Ethnologie Française", no. 15 (1), Paris, 1967.

GUILCHER J.M., "*L'enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*" , in "Arts et traditions populaires", XVIII, Paris, 1970.

GUILCHER J.M., "*La contredanse et les renouvellements de la danse française*" , Mouton, Paris, 1969.

GUILCHER J.M., "*La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*" , Mouton, Paris, 1963.

HANNA J.L., "*Movements towards Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance*" in "Current anthropology", vol. 20, no. 2, Chicago, 1979.

HOERBURGER F., "*Dance notation and folk dance research*" , in "Journal International Folk Music Council", vol. XI, 1959.

HOERBURGER F., "*On relationship between Music and Movement in folk dancing*" , in "Journal International Folk Music Council", vol. XII, 1960.

ILIEVA A., "*On Changes of Style in the Bulgarian Dance Folklore*", in "Dance Studies", vol. 7, Centre for Dance Studies, Jersey, Channels Islands, 1983.

ILINJIN M., "*Influences réciproques des danses urbaines et traditionnelles en Yougoslavie*" in "Studia Musicologica", vol. VII, no. 1-4, Budapest, 1965.

JANKOVIC L.S., "*The system of the sisters Ljubica and Danica Jankovic for the recording, description and analysis of folk dances*" in "Ethnomusicology", vol. XVI, U.S.A , 1972.

KAEPLER A.L., "*Dance in anthropological perspective*" in "Annual review of anthropology", vol. 7, U.S.A., 1978.

- KAEPLER A.L., *"Method and Theory in Analysing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance"* in "Ethnomusicology", vol. XVI, no. 2, U.S.A, 1972.
- KATSAROVA R., *"Sur un phénomène concernant le manque de coïncidences entre la figure chorégraphique et la phrase mélodique"*, in "Journal International Folk Music Council", 1968.
- KNUST A., *"The notations of details in national dances"* , in "Dance notation record", vol. XI, no. 2, New-York, 1960.
- KURATH G.P., *"Choreology and anthropology"*, in "American anthropologist" vol. LVIII, no.1, U.S.A., 1956.
- KURATH G.P., *"Panorama in dance ethnology"* in "Current anthropology", vol. I, no. 3, Chicago, 1960.
- LANGE R., *"Guidelines for Field Work on Traditional Dance. Method and Checklist"*, in "Dance Studies", vol. 8, Centre for dance Studies, Jersey, Channels Islands, 1984.
- LANGE R., *"Kinetography Laban and the folk dance research in Poland"* in "Lud", vol. L, no.2, Wroclaw, 1964-65.
- LANGE R., *"Les recherches et la documentation de la danse populaire dans le musée ethnographique de Tòrun"* in "Ethnographica", vol. I, Brno, 1959.
- LANGE R., *"Somes notes on the Anthropology of Dance"*, in "Dance Studies", vol. 1, Centre for Dance Studies, Jersey, Channels Islands, 1976.
- LANGE R., *"The developement of Anthropological Dance Research"*, in "Dance Studies", vol. 4, Centre for Dance Studies, Jersey, Channels Islands, 1980.
- LORENZEN P., *"The revival in folk dancing in Danemark"*, in "Yearbook of the International Folk Music Council", vol. I, 1949.
- MARTIN G. et PESOVAR E., *"A structural analysis in the Hungarian folk dance"* in "Acta Ethnographica", vol. X, no. 3-4, Budapest, 1961.

MARTIN G. et PESOVAR E., "*Determination of motives types in dance folklore*" in "Acta Ethnographica", vol. XII, no. 3-4, Budapest, 1963.

MARTIN G., "*Considérations sur l'analyse des relations entre la danse et la musique de danse populaire*" in "Studia Musicologica", vol. VII, no. 1-4, Budapest, 1965.

MARTIN G., "*Improvisation and regulation in Hungarian folk dance*" in "Acta Ethnographica", vol. XXIX, no. 3-4, Budapest, 1980.

PESOVAR E., "*Les types de la danse folklorique hongroise*" in "Studia Musicologica", vol. VII, no. 1-4, Budapest, 1965.

VOYER S., "*La danse traditionnelle dans l'est du Canada*", Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1986.

LEXIQUE

Ce lexique ne vise aucunement à donner une définition complète et précise des termes choisis. Il tend simplement à orienter le lecteur ayant peu de connaissances de la tradition de danse du Québec.

BRANDY : Danse généralement dansée à quatre couples disposés en colonne (une ligne d'hommes face à une ligne de femmes), sur un rythme $\frac{3}{2}$ et comportant souvent de la gigue *C/A* *américain*

CLOGGING : Danse d'Angleterre assimilable à la gigue, mais s'exécutant en sabot ("sabot" se traduit en anglais par "clog", d'où le nom de "clogging")

CONTREDANSE : Danse française originant des country dances d'Angleterre. La contredanse peut-être "anglaise" (en colonne), ou "française" (en carré).

COUNTRY DANCE : Danse de l'Angleterre des 17e et 18e siècles, comprenant plusieurs types ; round, square, longway, etc.

GIGUE : Danse de pas du Québec, de la grande famille du step-dancing irlandais, du clogging anglais ou américain, et du tap-dancing (claquettes). Le mot ne signifie aucunement que cette danse s'exécute sur un rythme 6/8.

REEL : Mélodie du Québec en rythme 2/4. Aussi une figure de danse pour plusieurs décrivant des "8" dans l'espace. *Copie*

VALSE-CLOG : Type de clogging et de gigue se dansant sur une valse (3/4)

Crochet: Figure dansée par un couple se tenant par la main et se déplaçant en cercle en gardant le pied d'un des danseurs.

Alors la danse traditionnelle québécoise est née de la fusion de la danse irlandaise, anglaise et française. Elle est née à la fin du 17e siècle, dans le nord-est du Québec, dans les régions de la Gaspésie et de la Côte-Nord. Elle est née de la fusion de la danse irlandaise, anglaise et française. Elle est née de la fusion de la danse irlandaise, anglaise et française.

Deuxième figure: figure de danse qui se fait en deux temps. Le danseur se tient par la main de sa partenaire et se déplace en cercle en gardant le pied d'un des danseurs.

Danses à figures: danse qui se fait en deux temps. Le danseur se tient par la main de sa partenaire et se déplace en cercle en gardant le pied d'un des danseurs.

TABLE DES CARTES, FIGURES ET TABLEAUX

Figure 1 : Carte du Québec (endroits cités).....	32
Figure 2 : Reel à trois et reel à quatre.....	61
Figure 3 : Figures du Brandy.....	62
Figure 4 : Clés et remarques.....	122
Tableau 1 : Provenance des colons du Saguenay à diverses dates, 1852-1869.....	40
Tableau 2 : Quelques caractéristiques culturelles de la population du Québec, du Saguenay et des régions et villes de l'échantillon de comparaison, 1852-1961.....	40
Tableau 3 : L'émigration vers les colonies de l'Amérique du Nord en provenance des îles britanniques, 1815-1860.....	44
Tableau 4 : Arrivées au port de Québec en provenance des îles britanniques, 1829-1859.....	44
Tableau 5 : Provenance des immigrants débarquant à Québec, 1829-1834.....	44
Tableau 6 : Formules d'appuis et patrons rythmiques.....	121