

Le rababou au Québec : passé, présent et futur (essai sur la culture musicale québécoise)
The Rababou in Quebec: Past, Present, and Future

Elaine Keillor

Volume 10, Number 1, December 2008

Les musiques du Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054169ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054169ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Keillor, E. (2008). Le rababou au Québec : passé, présent et futur (essai sur la culture musicale québécoise). *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 10(1), 39–45. <https://doi.org/10.7202/1054169ar>

Article abstract

Rababou is a Canadian Metis soup made of pemmican (often, minced bison), fat, and water, and flavoured with berries. But the term was also used to designate musical “mixtures” in Canada around 1862. It was then that, on the edges of the Mackenzie River, Robert Kennicott wrote that aboriginal travellers and singers were the ones who used the expression in the following way : « When the Indians try to sing a travelling song, the different tonalities and melodies create a rababou. » In this paper, we will examine the musical rababou in Quebec and demonstrate that more research is needed to better understand past and future forms of rababou.

Pendant plusieurs années, alors que j'explorais et appréciais la musique créée dans cet espace physique qu'on nomme maintenant le Canada, j'étais toujours particulièrement intriguée quand je lisais ou que j'entendais un énoncé, de la part d'un non Canadien, à l'effet que nos créations musicales étaient uniques. Je me demandais alors: en quoi sont-elles si uniques? Qu'est-ce qui les rend spécifiques à cet espace particulier?

Puis j'ai lu par hasard les notes d'un scientifique, Robert Kennicott, rédigées lors de voyages et d'explorations au Canada. En 1862, alors qu'il se trouve près de la rivière Mackenzie¹, Kennicott écrit que les voyages et les chanteurs des peuples autochtones utilisent le terme « rababou » pour désigner la création musicale qui prend forme alors: « Quand les Amérindiens tentent de chanter une chanson de voyage, les différentes tonalités et airs font un rababou² » (Kennicott 1942, 86). À ce moment précis dans son cahier de notes, Kennicott ne mentionne aucune pièce en particulier. Toutefois, il utilise le terme « chanson de voyage », un genre fortement associé au Québec et à la langue française. Ailleurs dans ses notes, il donne l'exemple de la chanson de voyage « À la claire fontaine » et affirme l'avoir apprise et chantée en conduisant son attelage de chiens (Kennicott 1942, 109). Kennicott, un anglophone, aurait donc fait lui-même un rababou en chantant en français la chanson « À la claire fontaine ». Ses carnets de notes nous apprennent que les voyageurs tentaient de chanter les chansons amérindiennes et vice-versa. Dans chacun des cas, le résultat était un rababou³.

Il est bien connu que la chanson « À la claire fontaine » comporte une signification particulière pour tous les Québécois. Si elle a fait l'objet d'un rababou musical – donc d'une sorte de « ragoût » musical ou de mélange d'ingrédients de différentes provenances –, il nous faut d'abord examiner les origines de ce terme. Épelé de différentes manières dans les sources du XIX^e siècle, ce nom d'origine canadienne est apparu autour de 1815. Dans les sources que j'ai trouvées, il est clairement indiqué que le terme a d'abord été utilisé pour désigner les ressources alimentaires de base des plaines canadiennes de l'Ouest, un mélange de pemmican (soit un mélange de viande concentrée et séchée, selon le *Petit Robert*) habituelle-

Le *rababou* au Québec: passé, présent et futur (essai sur la culture musicale québécoise)

Elaine Keillor
(Carleton University)

ment constitué de bison haché, de graisse et d'eau, aromatisé aux baies⁴. Il semble que le terme trouve sa source dans la langue cri et qu'il a plus tard été adopté par chacune de nos langues officielles, l'anglais et le français.

Quelle que soit son origine, je crois qu'il est tout à fait pertinent d'associer à ce terme fondamental, qui désigne au départ une nourriture ayant permis la survie des Canadiens de l'Ouest il y a 150 ans, une nouvelle forme émergente d'expression musicale. La description de Kennicott met clairement l'accent sur la réunion de personnes de souches différentes, apprenant les unes des autres une forme d'expression propre à leur patrimoine respectif, et dont il résulte quelque chose de nouveau et de différent. À mesure que je continue d'explorer les musiques canadiennes, je trouve que ce descriptif, combiné à la notion d'un espace particulier, clarifie plusieurs développements musicaux. Pendant un certain temps, les ethnomusicologues auront débattu des concepts de diffusionnisme et de syncrétisme. Mervyn McLean a utilisé le terme « fusion » pour désigner la confrontation de deux systèmes musicaux partageant un ensemble de caractéristiques compatibles (McLean 2006, 324). Ce que j'avance, c'est que le rababou va au-delà de cette fusion. Le rababou qui s'est créé au Canada, à l'instar d'autres systèmes, genres ou styles musicaux hérités de la France, de l'Allemagne ou de l'Angleterre, demeure stable quant à certains aspects, tout en changeant constamment. Ces changements se produisent lorsque d'autres systèmes musicaux sont introduits dans la fusion et que les créateurs musicaux réagissent directement aux change-

1 Robert Kennicott se trouve alors probablement dans le Nord de l'actuelle Alberta ou dans les Territoires du Nord-Ouest.

2 Kennicott écrit en 1862: « When I try to speak French, and English, Slavy, Loucheux words with it, they tell me, "that's a rubbaboo". And when the Indians attempt to sing a voyaging song, the different keys and tunes make a rubbaboo. » Le mot *rubbaboo* est tiré de la langue cri de l'Ouest, alors que *rubiggan* est le mot pour pemmican dans la langue cri de l'Est (Lytwyn 2002, 96).

3 Pour d'autres remarques sur le concept de rababou, voir mes travaux précédents (Keillor 1998, 23-28; 2006, 300).

4 NdIR. Une définition du terme pemmican se trouve également dans le *Dictionnaire des canadianismes*, où il désigne une « viande de bison séchée et mise en poudre qui, mêlée à de la graisse, constituait la base de la nourriture des voyageurs aux cours des XVIII^e et XIX^e siècles » (Dulong 1999, 379). Il apparaît donc comme un synonyme de *rabadou* (avec

un *d*), qui désigne une « variété de ragoût à base de viande de bison séchée, mise en poudre et mêlée de graisse » (Dulong 1999, 428). *L'Encyclopédie du Canada* propose certainement la définition la plus complète. Elle spécifie l'origine de pemmican, « du mot cri *pimikan* signifiant « gras fabriqué ». Est également expliquée la façon dont était préparé ce mélange, dans lequel intervenait l'ajout de baies, un ingrédient toutefois facultatif (Foster 1987, 1468).

5 Russell Wallace, actuel directeur du groupe Tzo'kam fondé en 1997 par sa mère, Flora Wallace, insiste sur les liens étroits qui se tissent entre le paysage et la musique des Amérindiens de la côte ouest : « Landscape plays an important role in the way songs are composed. On the coast you see mostly water and really have no need with the mountains for sustenance. The songs for Coastal Salish people would be low in key and would not venture very far from the root note. However, inland you have many mountains and you would choose places to live that are high enough to see any travellers coming... The Interior Salish songs should then begin high and work their way down in pitch... Leroy Joe says ... "Lilwat music is right from the land; it is the people, the trees, water, life" » (Keillor 2006, 46). Voir aussi le site www.nativedrums.ca.

6 Les Wendats étaient l'un des peuples hurons qui vivaient dans la région de Stadacona (l'actuelle ville de Québec) lorsque Jacques Cartier arriva en Amérique. Après avoir été décimés par des maladies apportées par les Blancs, ils ont migré plus au Nord, autour de la Baie Géorgienne. Leurs villages ayant été par la suite attaqués par les Iroquois, les survivants demandèrent aux Français de les ramener avec eux, plus spécifiquement sur l'île d'Orléans. Voir *Les Wendats*,

ments géographiques et sociaux, en fonction des événements historiques qui surviennent autour d'eux.

Les historiens de l'art ont pendant plusieurs années commenté le fait que des peintres produisaient des œuvres très différentes en fonction des changements de luminosité du milieu géographique où ils se trouvaient. Renoir, par exemple, utilise une palette de couleurs très différente à Venise, puis plus tard en Algérie, pour représenter une lumière plus vive que celle de Paris (voir Bailey 2007, 74).

Dans un même ordre d'idées, j'ai découvert pendant mon exploration des différentes traditions musicales autochtones au Canada que les termes qu'un informateur utilisait pour différencier sa propre expression musicale de celle d'une autre nation comprenaient souvent des descripteurs géographiques⁵. L'expression musicale révèle si l'espace géographique est montagneux ou plat, s'il évoque le son des mouvements de l'eau, les saisons ou des sons de nature autre qu'humaine. Ainsi, les mélodies des peuples de la plaine (dans ce qui correspond aujourd'hui aux provinces de l'Alberta et de la Saskatchewan) se caractérisent par un large ambitus, grand comme l'espace ouvert, tandis que les mélodies propres aux nations qui vivent près de la mer ou dans les montagnes (Mi'kmaq, St'at'imc, ou Nuxalk, par exemple) ne couvrent qu'un « horizon » étroit.

Par conséquent, je souhaite dans la suite de ce texte mettre l'accent sur l'espace géographique du Québec en tenant compte de certaines formes d'expressions musicales mises en lumière par le concept de rababou en tant que rencontre et mélange de différentes traditions musicales dans un même espace géographique. D'après moi, il résulte de ce phénomène des créations musicales qui n'auraient jamais vu le jour ailleurs sur terre. Examinons quelques-unes de ces créations.

Comme nous le savons tous, alors que Jacques Cartier naviguait sur le Saint-Laurent, il fit la rencontre de personnes qui avaient vécu dans cet espace géographique pendant des siècles. En fait, nous savons par ses carnets de notes que ces personnes l'ont accueilli avec une musique qui était la leur, alors que les Français, pour leur part, soufflaient dans leurs trompettes. Il s'écoulera peu de temps, alors que les Français établissaient leurs colonies, avant que la musique commence à jouer un rôle majeur dans la communication entre les Amérindiens et les Français. Les prêtres ont

noté à quel point les Amérindiens appréciaient les chants grégoriens entendus à l'église. À mon avis, cela s'explique par la compatibilité de certaines caractéristiques centrales, dont une texture monophonique, un éventail réduit de mélodies et un ambitus restreint. Cette source précieuse de documentation que sont les *Relations des Jésuites* nous informe que, dès 1640-1650, les Amérindiens pouvaient interpréter adéquatement cette musique sacrée dès 1640-1650. (Twaites 1898, 8).

Le premier cantique nord-américain connu, ou le Noël *Jesous Abatonnia*, est probablement apparu autour de 1648 et il a été transmis oralement pendant des centaines d'années par les Wendats qui ont cherché refuge au Québec⁶. La nativité y était décrite par des mots d'origine wendate/huronne. La mélodie de ce rababou, qui rappelle la musique européenne, est probablement inspirée en partie d'une pièce d'origine française sur laquelle on a mis des mots wendats (Ford 1984, xviii, 2-3). Les sons propres à cette langue donnent sans doute une différente qualité de son⁷.

Tôt dans la documentation se rapportant à la musique de la Nouvelle-France, il est question des langues amérindiennes, dont l'Abénaki, qui furent utilisées dans les chants d'église et dans les motets (Dubois, Gallat-Morin 1995). Dès 1680, les chœurs constitués d'Amérindiens chantent des pièces composées pour quatre voix, mais ne présentant qu'une simple texture homophonique. Cette étape initiale qui consiste à apposer des langues indigènes à une musique d'inspiration européenne peut sembler banale. Or, le langage engendre au contraire une différence considérable en termes de qualité de timbre. De plus, lors de mes expériences de travail auprès de la nation dene Dogrib, qui vit dans les Territoires du Nord-Ouest⁸, j'ai observé que la production vocale elle-même était différente. Les voix que j'y ai entendues se distinguaient de la typique production vocale européenne, laquelle résulte habituellement d'une expansion de la gorge. Lorsque les Dene interprétaient des chants d'inspiration européenne, j'ai cru remarquer un certain serrement de la gorge et un son qu'on pourrait qualifier de forcé, se rapprochant du son typique des chansons dene traditionnelles⁹.

En dépit des critiques enthousiastes faites par les prêtres et d'autres observateurs au sujet des chœurs amérindiens de Nouvelle-France, commentaires qu'ils ont fait parvenir en France, je soupçonne qu'il y avait probablement de légères différences quant à la production vocale. Il s'agit là d'un des aspects que l'on doit

considérer, en plus des éléments mélodiques, rythmiques ou des caractéristiques texturales, lorsqu'on recherche les éléments de stabilité qui émergent des rababous musicaux créés dans cet espace géographique précis. Tout comme la manière dont une personne parle une certaine langue peut révéler son origine, j'estime qu'un changement dans le mode de production sonore - aussi subtil soit-il - peut s'avérer un élément de l'identité musicale d'une population donnée. Et c'est ce qui nous intéresse ici à propos de l'identité musicale québécoise.

Bien que dans le cadre de cette Journée d'études nous soyons surtout préoccupés par la recherche sur la musique québécoise du xx^e siècle, il reste encore plusieurs domaines à explorer dans l'histoire musicale antérieure à 1900 si l'on veut comprendre l'apparition du rababou. Je pense par exemple au premier opéra québécois, composé par Joseph Quesnel (1746-1809). Nous savons qu'avant de composer *Colas et Colinette* en 1789, Quesnel a voyagé en Europe. Sa comédie mêlée d'ariettes s'inspire certes du *Devin du Village* de Rousseau (1752) et de *Rose et Colas* de Monsigny (1764) (Cooper 1991, xxvii, 1-6). Toutefois, il est permis de croire que Quesnel, au cours de ses différents voyages, ait pu aussi être inspiré par des opéras anglais plus récents contenant des dialogues parlés, comme ceux de Charles Dibdin (1745 [?] - 1814) et de William Shield (1748-1829). Les habitants de la ville de Québec ont pu assister en 1783 à une représentation de la farce de Dibdin intitulée *The Padlock* (créée en 1768), puis à nouveau en 1786, 1793, 1800, 1807, 1808 et 1809. Il en va de même pour *The Poor Soldier* de Shield (1783), présenté à Québec en 1793 et 1810. Il est vrai que Dibdin et Shield citaient à leur gré de véritables chansons populaires anglaises lorsqu'ils voulaient récupérer ce style¹⁰. D'un autre côté, Quesnel a écrit une musique complètement originale pour chacun de ses deux opéras. Ce sont les caractéristiques des mélodies anglaises qu'il nous faut examiner afin de voir si les compositions de Quesnel se rapprochent davantage de ces dernières que de l'opéra français typique avec dialogues parlés de l'époque. Dans les partitions d'œuvres anglaises et françaises que j'ai pu examiner jusqu'ici, j'ai remarqué que les œuvres anglaises comprenaient davantage de numéros complexes écrits pour ensembles¹¹. Or, sans tenir compte du vaudeville final, on trouve seulement deux duos dans *Colas et Colinette*, alors que *Lucas et Cécile* [s.d., avant 1808], en plus de duos, comprend des trios et un quatuor.

Quesnel a-t-il pu s'inspirer de quelques œuvres anglaises du genre de celles écrites par Dibdin et Shield, et qui comprennent fréquemment des ensembles à plusieurs parties?

Aucune recherche faite à ce jour n'a été consacrée aux possibles interactions et échanges d'éléments entre les œuvres vocales originaires de France et d'Angleterre et leurs contreparties composées par des compositeurs francophones et anglophones du Québec. La collection d'œuvres vocales rassemblées en divers volumes du Patrimoine musical canadien (Canadian Musical Heritage) pourrait constituer une source suffisante pour entreprendre une telle étude (Hall 1985, 1993; Poirier 1987, 1992).

J'admets qu'il puisse être plus difficile de saisir ces fortes similarités que de situer l'origine des rababous dans l'interaction entre les éléments musicaux amérindiens et européens. En 1982, quand le comité éditorial de la Société pour le Patrimoine musical canadien a traité du contenu du premier volume de sa série, *Musique de Piano I* (1983), il m'aura été impossible de convaincre tout à fait mes collègues Helmut Kallmann, John Beckwith, Frederick Hall, Clifford Ford et Lucien Poirier, qu'Ernest Gagnon avait fondé la pièce *Stadaconé: danse sauvage* (1858) sur des caractéristiques iroquoises (Keillor 1983, 105-110). Quel ne fut pas mon ravissement quand Gordon Smith trouva, plusieurs années plus tard, une lettre écrite par Gagnon à Thomas-Étienne Hamel en 1864 dans laquelle on pouvait lire: « Dans *Stadaconé*, j'ai incorporé certains aspects stylistiques de musique autochtone. Ceux-ci comprennent de la répétition mélodique et rythmique, des quintes vides et des motifs marqués d'accentuation » (Smith 1898, 36). Aussi, nous possédons les observations d'un certain Beurival quant à un arrangement pour orchestre de cette même pièce d'Ernest Gagnon qui fut jouée par le Régiment de Québec. D'après Beurival, « les indiens [sic] ont été raisonnablement impressionnés de l'interprétation et [...] ont reconnu dans l'œuvre de Gagnon des éléments familiers de leur propre musique » (Smith 1989, 37). Incidemment, je suis convaincue qu'il s'agit là de la première véritable et fidèle utilisation de matériaux amérindiens dans une composition « raffinée » nord-américaine¹².

Cet incident impliquant mes collègues montre à quel point, en l'absence de preuves concrètes, il peut être difficile de convaincre les autres chercheurs de l'existence d'un rababou. C'est pourquoi il y a un défi à relever:

une civilisation méconnue (Sioui 1994).

- 7 Cette pratique qui consistera à prendre une musique européenne et y associer des mots d'une langue autochtone est décrite dans les *Relations des Jésuites*. Voir Thwaites, 1898, vol. 56 (1671-2), 9, 11, 12; vol. 61 (1677-78), 13.
- 8 En tant qu'ethnomusicologue, j'ai fait depuis 1981 des recherches sur la nation dogrib (Tlicho) dans les Territoires du Nord-Ouest. Voir Keillor 1986, 61-76.
- 9 Lynn Whidden fournit les spectrogrammes pour les interprétations d'une chanson traditionnelle et d'un hymne par les Cri de Chisasibi, Québec. La voix du chanteur utilise seulement deux harmoniques pour la première note de l'hymne, mais il y a six harmoniques pour la chanson traditionnelle (Whidden 2007, 154).
- 10 Une mélodie de Dibdin apparaît comme l'une des 22 chansons en anglais que Fuller insère dans *The Melodist* (1871).
- 11 On peut en trouver un exemple dans l'opéra *Rosina* de William Shield (1781), où 6 des 18 numéros vocaux sont des ensembles. L'œuvre fut présentée intégralement ou en partie à Halifax, Québec et Montréal dans les années 1790. Je crois qu'il est probable que Quesnel, s'il n'a pas assisté à une représentation lors de son dernier voyage en Europe (1788-89), a pu se familiariser avec cette œuvre, une fois de retour au Canada (Shield 1781).
- 12 Parce que le mot « classique » a plusieurs significations, je préfère le qualificatif « raffiné » pour désigner la musique qui se situe à la fin

pouvons-nous identifier d'autres exemples de rababous dans la musique du Québec? Pour ma part, j'ai en tête d'autres sujets d'investigation: le répertoire des violoneux et des virtuoses de l'accordéon, en ce qui concerne les influences irlandaises, écossaises, françaises, anglaises, et peut-être même autochtones (voir Hart et Sandell 2001, 12); les opéras comme *TIQ (The Indian Question Settled at Last)* de Calixa Lavallée (v. 1865-1866) et *Le Fétiche* de Joseph Vézina (1912); la *Suite canadienne* de James Callihou (alias Léo-Pol Morin, 1945); la *Danse villageoise* de Claude Champagne (1929), etc. Certes, il n'est pas aisé de réaliser ce genre d'étude puisqu'il est nécessaire de s'appuyer sur la connaissance de différents styles musicaux et d'un large répertoire. Toutefois, je crois que chacun de nous peut jouer un rôle dans ce processus de compréhension de la musique québécoise, et dans une plus grande mesure, de ses artisans.

Cela implique de demeurer toujours alerte lorsque l'on tente de prendre conscience des racines d'un genre en particulier et des conditions de son émergence au Canada. Par exemple, peut-on identifier un commun usage d'accords, de thèmes mélodiques, ou peut-être même de riffs instrumentaux dans l'œuvre de groupes populaires actuels, notamment Arcade Fire, The Dears, Simple Plan, Malajube, Les Breastfeeders, ou Le Nombre? À Winnipeg, on aura découvert que la plupart des groupes contemporains, qu'il s'agisse de groupes country, rock, pop ou même métal, partagent au moins un repère identitaire. Le repère le plus fréquemment utilisé remonterait au grand guitariste Lenny Breau (1941-1984)¹³, dont le jeu en a inspiré plus d'un, au point que les commentateurs évoquent un « Winnipeg Sound ». Certains interprètes ont-ils eu un impact semblable au Québec? Je soupçonne que c'est le cas, mais je ne suis pas suffisamment familière avec la scène musicale de cette province pour suggérer un point de départ à pareille investigation.

Lorsqu'on recherche de tels repères identitaires, il est toujours utile de discuter avec les créateurs musicaux et les interprètes afin de découvrir leurs sources d'influence, les musiques qu'ils ont écoutées et la façon dont cela se reflète dans leur propre musique. Je témoignerai de cela en donnant l'exemple de la compositrice d'origine montréalaise Violet Archer (née Balestri, 1913-2000). En écoutant les premières œuvres d'Archer, j'en suis venue à croire qu'elle devait être familière avec la musique folklorique québécoise, en particulier celle qu'on exécutait au violon. Pourtant, je

savais qu'elle avait grandi dans un foyer d'immigrants italiens de Montréal et que, conséquemment, il y avait peu de chances qu'elle ait participé à ces soirées passées dans la cuisine québécoise, égayées par la musique des « violoneux », et dans un style purement québécois. J'ai pu enfin en parler avec elle lorsqu'elle est déménagée à Ottawa en 1994. Je lui ai premièrement demandé si elle était familière avec les différents styles de musique de violon au Canada. Elle m'a immédiatement dit: « Oh oui. J'ai remarqué, quand je suis déménagée en Alberta, que la musique de violon a là une différente saveur que celle que j'avais entendue à Montréal ». Je lui ai demandé ensuite si elle avait déjà entendu de la musique folklorique de violon à Montréal: « Oh, il y avait des violoneux qui jouaient dans la rue quand j'y grandissais et j'en ai probablement entendus à la radio aussi » (Archer 1998, 1999¹⁴).

Je lui ai alors donné en exemples quelques-unes de ses compositions où je croyais qu'elle avait su capter le battement rythmique de ce folklore québécois, et peut-être même, à l'occasion, en début de phrase musicale, ce froissement des cordes du violon évoquant presque un coassement de grenouille. Il m'a semblé qu'elle n'avait pas conscience à prime abord que sa musique présentait ces caractéristiques et pourtant, quand je les lui ai fait remarquer, elle a admis que cela pouvait provenir d'influences folkloriques québécoises. Je lui ai par la suite demandé si son style de composition avait changé quand elle était déménagée en Alberta [en 1962]. « Bien sûr », me dit-elle, « la géographie y était bien différente de ce que j'avais connu les années précédentes » (Archer 1999). Puis nous avons tenté d'identifier ce qui, dans son style de composition, avait pu changer. Cela s'est avéré beaucoup plus difficile à identifier de manière précise, mais les cellules mélodiques plus longues et une expansion de l'espace textural étaient évidents. Je lui ai également demandé si elle avait déjà pris conscience du mouvement et du son du vent dans les prairies canadiennes, un aspect relevé maintes fois par d'autres musiciens comme Joni Mitchell et Neil Young (Jennings 1997, 240). Encore une fois, elle a répondu dans l'affirmative, sans toutefois pouvoir expliquer comment ces caractéristiques avaient pu se frayer un chemin dans sa musique.

Pour revenir aux exemples québécois, je me suis souvent demandée comment l'eau, et en particulier les sons du fleuve Saint-Laurent, avaient pu influencer les musiciens qui ont grandi près de ses rives. Le compositeur Gilles Tremblay évoque l'importance des sons de

du spectre « classique », par opposition à la musique populaire.

¹³ Né dans le Maine de parents francophones, Breau vécut d'abord avec sa famille à l'Île-du-Prince-Édouard puis à Winnipeg, où il demeurera durant son adolescence et le début de son âge adulte.

¹⁴ J'ai interrogé de façon informelle Violet Archer au cours de ces deux années. Tout en l'aidant à mettre de l'ordre dans ses manuscrits, je l'amenais, de façon informelle, à parler de ce qui avait pu influencer son travail de compositrice.

l'eau comme source d'inspiration pour ses créations (Tremblay 1983, 19-20). Encore une fois, j'ignore si l'on a déjà étudié cette piste. Et qu'en est-il par exemple des oeuvres de Claude Vivier? Dans un documentaire de Cherry Duyn consacré à Vivier et disponible en format DVD, l'une des personnes interrogées, Thérèse Desjardins, observe que la musique du compositeur, en particulier *Zipangu* (1980), a toujours évoqué pour elle le fleuve Saint-Laurent (Duyns 2006). Une étude qui se pencherait sur ce thème réaffirmerait l'inspiration *québécoise* d'une grande part de l'oeuvre de Vivier et aurait pour effet de démentir les affirmations européennes selon lesquelles l'oeuvre de Vivier se rapporte essentiellement à la leur.

Richard Baillargeon et Christian Côté ont soutenu dans leur livre *Destination Ragou: une histoire de la musique populaire au Québec* (1991) que la musique populaire du Québec se composait de plusieurs influences: française, anglaise, noire, latine et autres (Baillargeon, Côté 1991). Je crois qu'il reste plusieurs autres éléments de ce mélange musical à identifier; d'autant plus que, dans un contexte de globalisation, la société québécoise continue de se diversifier.

Je crois fermement que les sons de l'environnement et les caractéristiques géographiques du milieu de vie, en plus des musiques variées qu'un compositeur a pu entendre, ont un impact sur son oeuvre, et parfois même inconsciemment. Or, si certains musiciens peuvent l'admettre, plusieurs n'en ont pas conscience. De plus, cette opinion a été rejetée par certains ethnomusicologues, tels Alan Lomax et John Blacking (voir McLean 2006). Je n'aurais réussi ici qu'à donner quelques exemples de rababous et à soulever un certain nombre de questions, à évoquer d'autres possibilités. Pourtant, les preuves que j'ai rassemblées, en particulier au cours de mes recherches sur la musique des premières nations du Canada, supportent grandement la théorie d'une relation causale entre la structure musicale et la structure sociale dans un espace spécifique (voir Keillor 2006, [46]).

Un individu peut communiquer dans une langue étrangère sans pour autant connaître toutes les règles grammaticales et syntaxiques qui lui sont particulières. Toutefois, je soutiens qu'un musicien peut proposer inconsciemment un mixage de différents genres de musiques, mais peut aussi *choisir* de faire un rababou. C'est en effet ce qui, de manière évidente, a été observé par Kennicott, alors que les voyageurs tentaient de chanter les chansons amérindiennes

et vice versa. De même, Ernest Gagnon a volontairement choisi d'incorporer des matériaux amérindiens dans *Stadaconé*. L'auditeur qui a acquis une certaine expérience des répertoires musicaux d'où émergent les rababous pourra se rendre compte que quelque chose de nouveau vient d'être créé.

En plus de ces choix conscients, je soutiendrais que des influences plus subtiles (autres genres musicaux ou sons provenant de l'espace géographique) peuvent se frayer un chemin dans ces rababous, souvent à l'insu même du compositeur. Un voyageur du XIX^e siècle, décrivant son périple dans l'Ouest canadien, mentionne que la musique amérindienne contient toujours le hurlement du loup (Southesk 1969, 158). Je soupçonne qu'il s'agit là d'une pratique qui se perpétue depuis des centaines d'années et que les musiciens qui produisent cette évocation du loup n'en ont peut-être pas conscience.

Les artisans d'un rababou musical vont peut-être reconnaître la régularité d'apparition de certains éléments d'un système musical avec lequel ils sont familiers. Mais dans ces rababous, d'autres éléments, dont le timbre vocal ou instrumental, le rythme, les aspects de la texture sonore issus d'un espace géographique spécifique, ne seront pas identifiés par les artisans eux-mêmes, faute d'avoir fait auparavant l'objet d'une description verbale. Mieux comprendre ces musiques du Québec requiert des observateurs et des auditeurs astucieux qui puissent identifier et clarifier tous ces éléments, plus particulièrement ceux qui ont atteint un certain niveau de stabilité ou qui se sont transformés avec le temps. ◀

RÉFÉRENCES

- BAILEY, Colin B. (2007). « The Greatest Luminosity, Colour and Harmony: Renoir's Landscapes, 1862-1883 », Paul HOLLERTON (dir.), *Renoir Landscapes 1865-1883*, Londres, National Gallery, p. 41-85.
- BAILLARGEON, Richard et Christian CÔTÉ (1991). *Destination Ragou: une histoire de la musique populaire au Québec*, Montréal, Triptyque.
- BEAURIVAL (prénom inconnu) (1862). « Chronique musicale », *Écho du cabinet de lecture paroissiale*, vol. IV, n^o 7, avril, p. 151.
- CHAILLEY, Jacques (1990). *Cours d'histoire de la musique*, Paris, A. Leduc, tome 1, vol. 1. Première impression: 1967.

- COOPER, Dorith (dir.) (1991). *Extraits d'opéras et d'opérettes I*, Ottawa, Le Patrimoine musical canadien.
- DUBOIS, Paul-André et Élisabeth GALLAT-MORIN (1995). Livret d'accompagnement, *Le chant de la Jérusalem des terres froides (Les chemins du Baroque en Nouvelle France)*, Studio de musique ancienne de Montréal, Réjean Poirier (dir.). K617, 3383510000522, 1 disque compact.
- DULONG, Gaston (1999). « Pemmican, Pémican », *Dictionnaire des canadianismes*, Québec, Septentrion, p. 379. Nouvelle édition revue et augmentée. Première édition : 1989.
- _____ (1999). « Rabadou », *Dictionnaire des canadianismes*, Québec, Septentrion, p. 428. Nouvelle édition revue et augmentée. Première édition : 1989.
- DUYNS, Cherry (2006). *Claude Vivier. Rêves d'un Marco Polo*. Opus Arte, OA 0943 D, [63:56 et 66:12], 1 disque vidéo numérique.
- FORD, Clifford (dir.) (1984). *Chœurs religieux et liturgiques I*, Ottawa, Le Patrimoine musical canadien.
- FOSTER, John E. (1987). « Pemmican », James H. MARSH (dir.), *L'Encyclopédie du Canada*, Montréal, Les éditions internationales Alain Stanké, tome III, p. 1468.
- FULLER, O. L. (1871). *The Melodist. Containing a Choice Selection of Songs with Music*, Montreal, Fuller.
- HALL, Frederick A. (éd.) (1985). *Songs I to English Texts/Chansons I sur des textes en anglais*, Ottawa, The Canadian Musical Heritage Society, coll. « The Canadian Musical Heritage »/« Le Patrimoine musical canadien ».
- _____ (1993). *Songs IV to English Texts/Chansons IV sur des textes en anglais*, Ottawa, Canadian Musical Heritage Society, coll. « The Canadian Musical Heritage »/« Le Patrimoine musical canadien ».
- HART, Laurie et Greg SANDELL (2001). *Danse ce soir! Fiddle and Accordion Music of Québec*, Pacific (Mont.), Mel Bay Publications.
- JENNINGS, Nicholas (1997). *Before the Gold Rush: Flashbacks to the Dawn of the Canadian Sound*, Toronto, Penguin.
- KEILLOR, Elaine (1998). « Chanson de Riel: A Musical Rubbaboo », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 2, n° 1, juin, p. 23-28.
- _____ (2006). *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- _____ (dir.) (1983). *Musique pour piano I*, Ottawa, Société pour le Patrimoine musical canadien.
- _____ (1986). « The Role of Dogrib Youth in the Continuation of Their Musical Traditions », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 18, p. 61-76.
- KENNICOTT, Robert (1942). « Journal », James A. JAMES (dir.), *The First Scientific Exploration of Russian America and the Purchase of Alaska*, Evanston, Northwestern University Press, p. 46-146.
- LYTWYN, Victor P. (2002). *Muskegowuck Athinuwick: Original People of the Great Swampy Land*, Winnipeg, University of Manitoba Press.
- MCLEAN, Mervyn (2006). *Pioneers of Ethnomusicology*, Llumina Press.
- POIRIER, Lucien (éd.) (1987). *Songs II to French Texts/Chansons II sur des textes français*, Ottawa, Canadian Musical Heritage Society, coll. « The Canadian Musical Heritage »/« Le Patrimoine musical canadien ».
- _____ (1992). *Songs III to French Texts/Chansons III sur des textes français*, Ottawa, Canadian Musical Heritage Society, coll. « The Canadian Musical Heritage »/« Le Patrimoine musical canadien ».
- SHIELD, William (1781pd). *Rosina*, Melville (NY), Belwin Mills. Facsimile edition.
- SIOUI, Georges E. (1994). *Les Wendats, une civilisation méconnue*, Sainte-Foy (QC), Les Presses de L'Université Laval.
- SMITH, Gordon E. (1989). « Ernest Gagnon on Nationalism and Canadian Music: Folk and Native Sources », *Revue de musique folklorique canadienne*, vol. 17, p. 32-39.
- SOUTHESK, James Carnegie, Earl of (1969). *Saskatchewan and the Rocky Mountains: A Diary and Narrative of Travel Through the Hudson's Bay Company's Territories in 1859*, Edmonton, Hurtig. Éditions précédentes : 1875, Toronto, J. Campbell; Edinburgh, Edmonston and Douglas.
- THWAITES, Reuben Gold (dir.) (1898sq, 1909). *The Jesuit Relations and Allied Documents*, Cleveland, Burrows Brothers Company, vol. 28 (1645-46), <http://www.puffin.creighton.edu/jesuit/relations>, consulté le 13 août 2008.

TREMBLAY, Gilles (1983). Note de présentation de *Fleuves* (1976), *Anthologie de la musique canadienne* Radio Canada International, ACM 12, 6 disques 33 1/3 tours /p. 19-21.

WHIDDEN, Lynn (2007). *Essential Song: Three Decades of Northern Cree Music*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.

Autres sources :

ARCHER, Violet (1998, 1999). Communications personnelles avec l'auteure, Ottawa.

Native Drums, <http://www.nativedrums.ca>, consulté le 13 août 2008.