Document generated on 04/21/2025 10:22 a.m.

Cap-aux-Diamants
La revue d'histoire du Québec

L'art des sons en Nouvelle-France

Paul-André Dubois

Number 110, Summer 2012

Nouveau coup d'oeil sur les arts en Nouvelle-France

URI: https://id.erudit.org/iderudit/67598ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Cap-aux-Diamants inc.

ISSN

0829-7983 (print)
1923-0923 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Dubois, P.-A. (2012). L'art des sons en Nouvelle-France. *Cap-aux-Diamants*, (110), 38–47.

Tous droits réservés © Les Éditions Cap-aux-Diamants inc., 2012

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

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

This article is disseminated and preserved by Érudit.

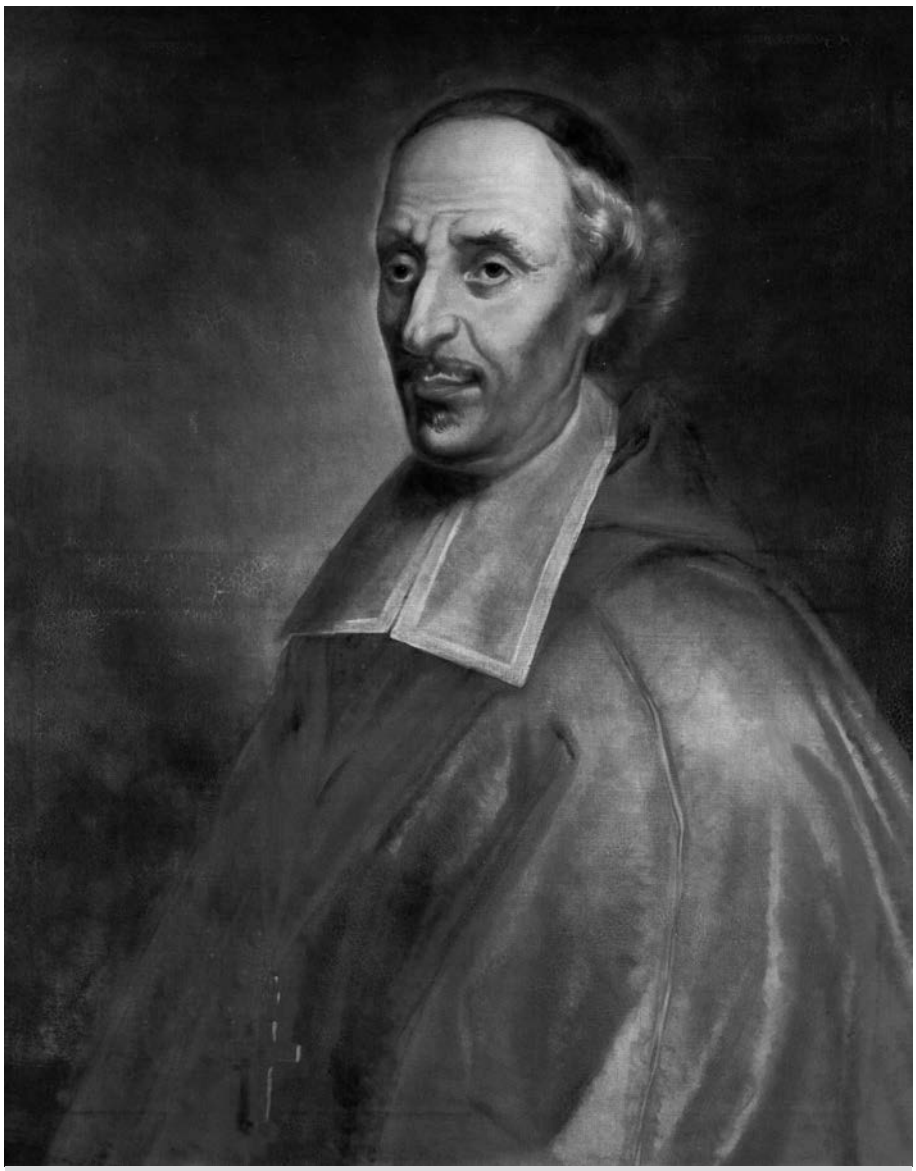
Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

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

L'ART DES SONS EN NOUVELLE-FRANCE

par Paul-André Dubois

Bruits de la ville et des champs, cloches, tambours, criées et cris d'enfants, le sens revêtu par le terme « son » dans l'univers colonial se décline en de multiples expressions selon les époques et les lieux où se déroulent les grands et petits moments qui ponctuent l'histoire de la Nouvelle-France. Dans l'univers urbain de la colonie, le « son » joue tout à la fois le rôle d'un battement de cœur régulier et sécurisant, et celui d'un imperturbable rappel de l'ordonnancement du monde. Depuis le clocher et la place d'armes, cloches et tambours résonnent au nom de l'Église et de l'armée, de loin les institutions les plus importantes dans le paysage sonore de la Nouvelle-France. Tout autant que *La Générale* battue au tambour sème partout l'émoi, le tocsin parle à tous. Une sémantique du son qui, depuis son émission jusqu'à son audition générale, se présente et est toujours reçu de la même façon, s'impose alors à tous. Voix premières de l'Église et de l'armée, les cloches et les tambours donnent corps et voix à ces institutions et célèbrent à travers leur langage symbolique leur immuabilité. Cette subordination des sons aux pouvoirs légitimement constitués ne saurait être mieux illustrée que par le long voyage imaginaire au sombre jour du Vendredi saint des cloches désormais muettes depuis Québec vers Rome. Leur retour à toute volée dans la colonie le jour de Pâques n'est autre qu'une triomphale musique dont la portée expressive exceptionnelle n'échappe alors à personne. Ainsi, tout au long du Régime français, cloches et tambours scandent la vie des colonies depuis l'Acadie jusqu'à La Nouvelle-Orléans. Ces langages sonores, à la fois simples et puissants, occupent cependant des aires de performance quasiment tout aussi étanches que le sont alors les composantes de la société d'Ancien Régime. À chaque lieu sa musique. Si en 1660, au cours d'une messe qu'il préside dans l'église paroissiale de Québec, Mgr François de Laval montre un profond mécontentement face aux tambours et fifres qui s'exécutent dans l'église pendant l'offrande du pain béni, c'est qu'il s'agit là d'un bruit profane, voire martial à l'intérieur même du temple. L'éthique ecclésiastique, faite



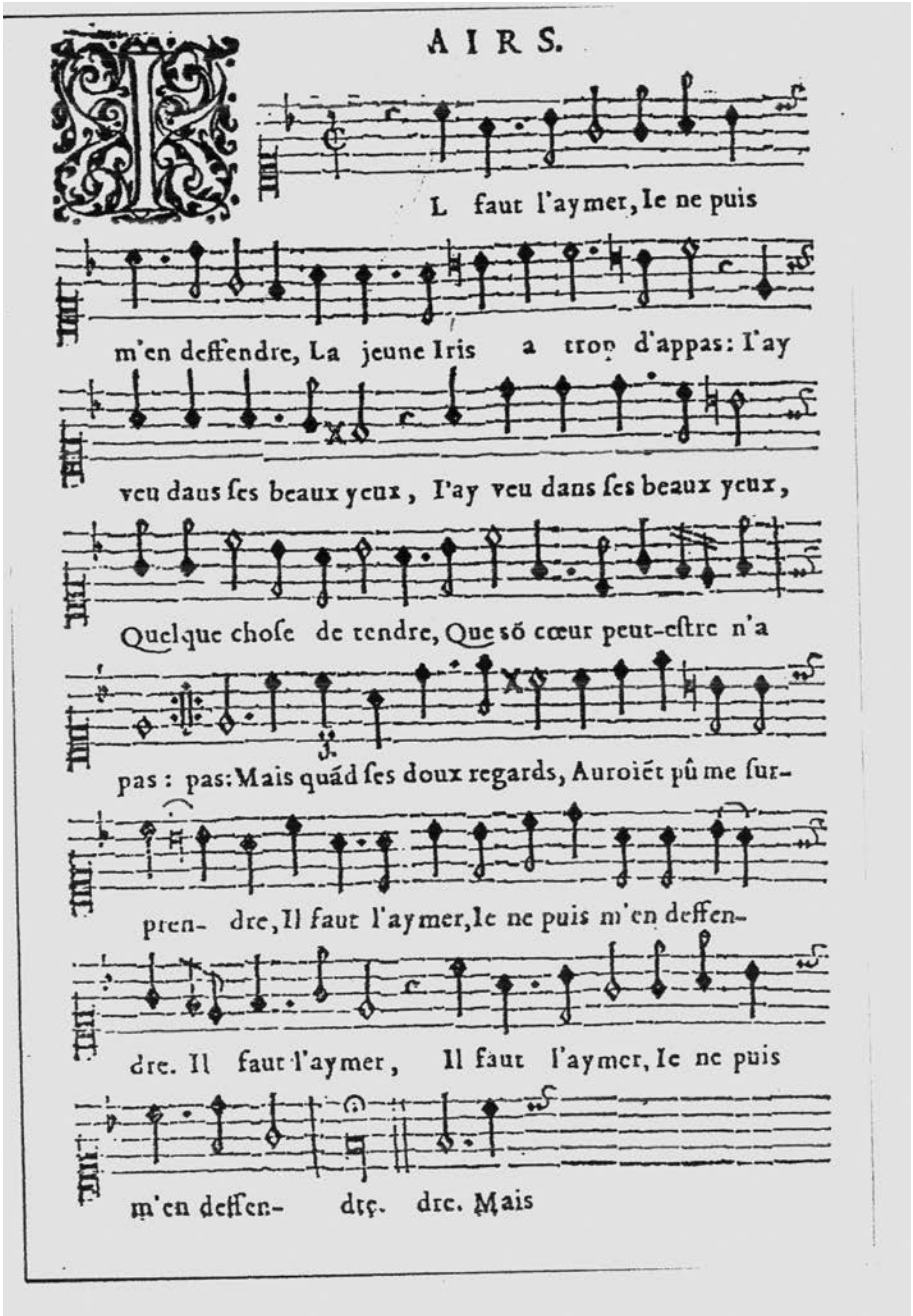
François de Laval (1623-1703), vicaire apostolique (1658), puis premier évêque de la Nouvelle-France en 1674. Image pieuse reproduisant un portrait attribué au frère Luc (Claude François) vers 1672, conservé au Musée du Séminaire de Québec. (Coll. Yves Beauregard).

de cette gravité et de cette décence tant souhaitées dans les églises en France et, par extension, dans ses colonies depuis la Réforme catholique, s'en trouve alors profondément blessée. Le jeune évêque aura maintes occasions d'assouplir ses positions à ce sujet, nous le verrons, et appellera lui-même de ses vœux les bruits de l'État pour solenniser l'essor de l'Église de la Nouvelle-France.

BRUITS D'ÉGLISE, CHANT ET PAROLE SACRÉE

De dimanche en dimanche, d'année en année, les mêmes actions se répètent inlassablement dans les églises de la Nouvelle-France. En milieu urbain, l'église et la chapelle conventuelle constituent le théâtre premier qui s'offre à tous les Canadiens, quel que soit leur rang. Chant et orgue se font entendre certes, mais également la parole proférée depuis la chaire. L'éloquence des curés et des prédicateurs de talent choisis pour les grands moments (carême, funérailles de Louis de Buade, de Frontenac, de M^gr^ de Laval, de M^gr^ Jean-Baptiste de La Croix de Chevrières de Saint-Vallier, etc.) sait varier son rythme et moduler savamment ses intonations en insufflant l'onction requise au propos, sinon en le chargeant de courroux. S'élançant depuis la voix basse jusqu'à l'exclamation, selon une rhétorique déclamatoire compassée apprise dans les séminaires, la parole prédicante participe alors puissamment à une religion spectacle où le sonore occupe un espace plus que considérable. Tous ces sons signifiants, propres au monde ecclésiastique, forment alors globalement une trame sonore ayant son ton et sa saveur spécifique, un domaine particulier où le dit et le chanté se mêlent dans une dramaturgie liturgique tantôt comprise par le peuple, tantôt non.

Au chapitre de la musique religieuse, les archives relatives à la Nouvelle-France recèlent de fréquentes allusions au chant. Le *Journal des Jésuites* qui nous en fournit les premières mentions met souvent en opposition les expressions



Louis de Buade de Frontenac. « Il faut l'aimer, je ne puis m'en défendre. » *Livre d'airs de différents auteurs*, VI, Paris, Robert Ballard, 1663.

« en plain-chant » et « en musique », comme s'il s'agissait de deux manières différentes de s'énoncer musicalement au sein de la liturgie. Voyons de plus près. Toujours en latin, modal dans son échelle mélodique, non mesuré dans sa construction – contrairement à la musique –, le plain-chant que d'aucuns appellent *chant grégorien* dès le XVII^e^ siècle peut être qualifié avec justesse de face cachée de la pratique musicale à l'époque baroque comme l'évoquait Jean-Pierre Pinson, tant il traverse l'histoire de la parole chantée en Nouvelle-France. Les travaux menés par ce chercheur dans les archives révèlent à cet égard la place toujours plus importante qu'on lui accorde dans les paroisses et les couvents de la colonie à partir de la seconde moitié du XVII^e^ siècle. En tant

*Veüe de Québec. Carte figurative du prompt secours envoyé par l'ordres de M^gr le Marquis de Beauharnois gouverneur […] au vaisseau l'*Éléphant *le 2 septembre 1729. Dessigné par Mahier à Québec le 15 octobre 1729.* L'édifice apparaissant à l'extrême droite est le palais de l'intendant. (Bibliothèque nationale de France, Département des cartes et plans, Ge. D. 7825).

que part intrinsèque des cérémonies, son exécution requiert un personnel qui varie selon les ressources du milieu. Appris aux jeunes garçons au petit séminaire de Québec et dans les écoles, il fait l'objet de soins encore plus assidus dans la formation des clercs puisqu'il est alors présenté comme une composante des cérémonies. Frais émoulus des séminaires, les curés de la colonie, dès l'épiscopat de M^gr de Laval, s'attachent ainsi à former des clercs capables d'organiser la vie liturgique de leur future paroisse. Considérons un cas parmi d'autres. Ordonné prêtre à Québec en 1670, l'abbé Louis Petit (1629-1709) est nommé vicaire général pour l'Acadie en 1676[1]. Ayant fixé sa résidence à Port-Royal en Acadie, il veille à y organiser la vie chrétienne de la communauté. « Quand je vins ici, écrit-il à Saint-Vallier, je sçavois fort peu de Plein-chant, & nous manquions même de Livres d'Eglise. Mais comme on nous en a envoyé cette année de Paris, & qu'à force de m'exercer avec quelques jeunes gens nous nous sommes un peu stilez à chanter, la Psalmodie ira desormais de mieux en mieux. Pour suppléer au défaut des Ecclesiastiques nous avons dix ou douze jeunes garçons qui nous aident au chant, & aux ceremonies comme des enfans de chœur en robes rouges & en surplis[2] ». Outre le répertoire commun du plain-chant en grande partie contenu dans le graduel et l'antiphonaire romains respectivement pour la messe et les vêpres, on relève un goût marqué du clergé et des chantres de la colonie pour quelques-unes des messes royales en plain-chant du compositeur Henri Du Mont dont on retrouve moult copies. Plus tardive, la messe dite bordeloise connaît également ses heures de gloire à la tribune des chantres. Quelques traces laissées ici et là dans les archives suggèrent même que certaines œuvres en plain-chant de Guillaume-Gabriel Nivers trouvent preneur dans la colonie. Faut-il s'en étonner? Non, la vie de la colonie bat au rythme de celle de la capitale lorsqu'il s'agit de répertoire et de goût musicaux. L'œuvre la plus emblématique du plain-chant en Nouvelle-France demeure cependant cette prose latine composée en l'honneur de la Sainte Famille par le poète parisien néo-latin Simon Gourdan et mise en musique à Québec, croit-on, par l'abbé Charles-Amador Martin, chanoine du chapitre de Québec. Mais au-delà des particularités propres au répertoire, il ressort que de par sa gravité, son langage propre qui allie latinité et modalité, le plain-chant contribue au caractère unique – et même divin – que l'institution ecclésiale revendique avec plus de fermeté depuis la réception des décrets du concile de Trente en France. Plus rituel qu'artistique dans sa facture, ce chant latin monodique reste la langue musicale par excellence de l'Église, une langue qui, au demeurant, se situe bien au-delà de sa compréhension textuelle par le peuple et qui renvoie plutôt à un *ethos* ecclésiastique qui fait des cérémonies une anticipation de la liturgie céleste, sinon son reflet ici-bas.

UN MONDE REGRETTÉ, UN MONDE RÊVÉ

Si les cérémonies de l'Église et ses acteurs se veulent le reflet de la liturgie céleste et de sa cour, le salon colonial ambitionne quant à lui de reproduire *a simili* les usages de la cour d'ici-bas, et plus particulièrement de celle de Versailles. Il n'est donc pas étonnant de trouver dans les salons de nos gouverneurs et intendants les foyers de la vie musicale profane. Déjà en France, certains d'entre eux possèdent des instruments de musique : Louis Robert, le premier intendant de la Nouvelle-France – qui n'y mit cependant jamais les pieds – disposait d'un grand clavecin, l'intendant Jacques de Meulles d'une « épinet-

te avec son sousbassement de bois de noyer ». D'autres se sont même essayés à la poésie. On connaît Louis de Buade, comte de Frontenac, pour ses éclats sur la scène coloniale de Québec, mais peut-être moins pour sa poésie galante. Mis en musique par Sébastien Le Camus, l'un des plus grands compositeurs d'airs sérieux de son temps, son air *Il faut l'aimer, je ne puis m'en défendre,* offert au public en 1663 et republié par la suite à quelques reprises atteste combien cet homme de guerre sait jouer sur tous les registres, dont celui des arts[3]. Ce texte précieux est-il destiné à sa trop distante épouse, Anne de La Grange-Trianon qui, à partir de 1658, fut connue sous le nom de « La Divine » dans les salons des précieuses aux côtés de Marie de Rabutin-Chantal marquise de Sévigné, et surtout Françoise d'Aubigné, madame Scarron, la future M^me^ de Maintenon? On aime à le penser. Chose sûre, en homme du monde, Frontenac qui sait jouer des mots pour faire la guerre tendre à un cœur tient un langage auquel la bouche de ses canons ne nous a guère habitués. On ne s'étonnera donc pas que cet homme de culture se soit également intéressé au théâtre alors qu'il était à Québec. La représentation avortée du *Tartuffe* de Molière montre que pour ces hommes de cour, Nouvelle-France et France se doivent de battre au même rythme, et cela pour une raison simple : Québec n'est qu'un passage dans leur processus d'ascension sociale.

Comme le prouvent les recherches menées par Élisabeth Gallat-Morin, on n'observe aucun décalage significatif entre la musique alors en vogue à Paris et ce que l'on peut jouer dans les salons de Québec ou de Montréal. Aux confins du royaume de France, en ces derniers bastions, avec les moyens du bord, tout est mis en place pour maintenir le lien avec la métropole et ses codes. À cet égard, la fonction sociale du spectacle et de la fête (théâtre, musique, masques et bals) est manifeste. En contexte colonial, l'architecture, le mobilier, la civilité, la conversation, les modes vestimentaires, les goûts littéraires et musicaux contribuent à amenuiser, sinon à abolir, les distances physiques et psychologiques qui séparent le Nouveau Monde de l'Ancien.

François-Xavier de Charlevoix écrit d'ailleurs :

« On y trouve un petit monde choisi où il ne manque rien de ce qui peut former une société agréable. Un gouverneur général avec un état-major, de la noblesse, des officiers et des troupes. Un intendant avec un conseil supérieur et les juridictions subalternes; un commissaire de Marine, un grand prévôt, un grand-voyer et un grand-maître des eaux et forêts dont la juridiction est assurément la plus étendue de l'univers; des marchands aisés ou qui vivent comme s'ils l'étaient; un évêque et un séminaire nombreux; des Récollets et des Jésuites; trois communautés de filles bien composées; des cercles aussi brillants qu'il y en ait ailleurs, chez la gouvernante et chez l'intendante. Voilà, cela me semble, pour toutes sortes de personnes, de quoi passer le temps fort agréablement[4] ».

Arrivés en Nouvelle-France en 1705, les intendants Jacques Raudot et Antoine-Denis, son fils, font du palais de l'intendance l'un des hauts lieux du dilettantisme musical. La mère Marie-Andrée Duplessis de Sainte-Hélène, supérieure de l'Hôtel-Dieu de Québec, écrit en effet à propos du père que « son divertissement ordinaire, et celuy qu'il faisoit goûter aux personnes qu'il convioit, êtoit un concert mêlé de voix et d'instruments, qui faisoient une charmante harmonie. Comme il étoit obligeant, il voulut nous faire entendre cette simphonie, et plusieurs fois il envoya ses musiciens chanter des motets dans nôtre église, ou quelque partie de la Messe, les jours de fêtes. On ne chantoit presque chez luy que des airs à la louange du Roy, ou des Noels, dans la saison[5] ».

Grâce à une lettre de l'abbé Charles Glandelet en date de 1706 (reproduite p. 43), Raudot est l'intendant dont les activités musicales sont les mieux

Gentil-homme jouant de la violle. (Bibliothèque nationale de France, cabinet des estampes).

connues. Indigné et fasciné tout à la fois par les plaisirs mondains auxquels se livre l'intendant, le vicaire général de M^gr^ de Saint-Vallier, alors prisonnier en Angleterre, s'étend longuement sur des concerts de voix et d'instruments ainsi que sur « une espèce d'opéra » qui se tiennent régulièrement chez les Raudot. Chant, musique, danse, plaisirs et jeux, le tout agrémenté par l'assemblage des sexes indignent Glandelet qui dénonce la licence scandaleuse qu'autorisent et entretiennent ces hauts dignitaires de la colonie. Dans les faits, les Raudot père et fils ainsi que leur entourage ne cherchent qu'à reproduire à Québec, avec les moyens modestes dont ils disposent, les amusements de la cour, sans plus. Mais, au-delà de cette volonté, la différence des contextes ramène toujours cette brillante société à sa réalité. Aussi, Glandelet voit-il clair lorsqu'il écrit que « Mr l'intendant prétend authoriser ces sortes de plaisir et réjouissances par

Claude-Thomas Dupuy (1678-1738). Il fut intendant de la Nouvelle-France de 1725 à 1728. Portrait d'après un tableau du peintre Nicolas de Largilière (1724). (Jean-Claude Dubé. *Claude-Thomas Dupuy, intendant de la Nouvelle-France 1678-1738*. Fides, Montréal et Paris, 1969. 395 p.).

ceux qui se pratiquent en France et surtout à la cour. Mais, outre que ces sortes d'exemples et de conséquence qu'on en tire *a simili* ne prouvent rien pour prouver trop, c'est qu'il y a, ce me semble, bien de la disparité entre ce qui se passent en ces grandes villes de France et ce qu'on veut imiter dans un petit pais comme celuy cy ». Faire comme à la cour, c'est précisément là où le bât le blesse. On peut bien tenter de tout reproduire, mais le profil socioéconomique de cette société bigarrée formée de nobles, d'officiers et de marchands trahira toujours sa réalité coloniale même lorsqu'elle tente de reproduire de larges extraits des tragédies lyriques de Jean-Baptiste Lully! Dans un registre tout autre qui épouse néanmoins parfaitement la réalité coloniale, l'abbé Pierre-Joseph Thoulier d'Olivet dira en 1736 : « on peut envoyer un opéra en Canada, et il sera chanté à Québec, note pour note, sur le même ton qu'à Paris ». Et de poursuivre, « mais on ne saurait envoyer une phrase de conversation à Montpellier, ou à Bordeaux, & faire qu'elle y soit prononcée, syllabe pour syllabe, comme à la Cour[6] »…

Dans ses multiples expressions, la Nouvelle-France se présente donc comme une société qui, en aucune manière, ne se veut consciemment en rupture avec sa société d'origine. Au contraire, en bien des domaines, notamment celui des arts, elle cherche plutôt à s'inscrire dans son prolongement. Face à l'accroissement démographique et l'urbanisation, l'implantation des institutions et de leur culture propre est alors jugée comme nécessaire pour endiguer les nouvelles réalités sociales inhérentes à la colonisation. L'architecture rend compte de cet ancrage symbolique de la civilisation qui passe autant par la domestication du paysage rural que par l'échafaudage du décor urbain où les clochers des églises et couvents s'élancent depuis l'écrin que forme le tissu urbain des résidences cossues, des boutiques de marchands, des entrepôts, des auberges, des maisons et des baraques françaises. À Québec, la cathédrale, le séminaire, le collège des jésuites, le château Saint-Louis où réside le gouverneur, le palais épiscopal, siège de l'évêque et de sa suite, le palais de l'intendant, les résidences bourgeoises sont alors les scènes de la vie musicale et les lieux symboliques de la *re-présentation* outre-Atlantique du spectacle de la civilisation française d'Ancien régime. Le théâtre que l'on peut inclure à bien des égards dans le domaine de la parole sonnante et répercutante marque l'attachement profond des élites à la vie culturelle française de leur temps. D'un point de vue musical, les regards croisés entre France et Nouvelle-France nourrissent la création littéraire et musicale à travers le jeu déformant des perceptions, des intentions et des sensibilités de l'époque. Transportons-nous en imagination au palais de l'intendance situé dans la basse-ville de Québec où réside l'intendant Claude-Tho-

mas Dupuy, pénétrons dans sa bibliothèque – dont nous avons l'inventaire complet, repérons-y les livres de musique. Au sein de l'imposante collection d'œuvres lyriques de Jean-Baptiste Lully que possède Dupuy, retirons des rayons l'opéra-ballet *Le Temple de la Paix* de Lully, jadis présenté devant la cour à Fontainebleau, le 18 octobre 1685, deux jours avant la révocation de l'édit de Nantes. Feuilleter la partition, et à plus forte raison l'entendre en France ou à Québec, c'est pénétrer dans le monde des représentations de l'Autre. Philippe Quinault, le librettiste y fait la part belle aux Amérindiens de la Nouvelle-France[7]. La cinquième entrée du ballet y est décrite comme suit : « Les Sauvages des Provinces de l'Amérique qui despendent de la France, viennent au Temple de la Paix, & font connoistre par leurs chansons, & par leurs danses, le plaisir qu'ils ont d'estre sous l'empire d'un Roy puissant & glorieux qui les fait jouir d'une heureuse tranquillité ». On danse, le chœur retentit. Un Sauvage chante :

« Nous avons traversé le vaste sein de l'Onde,
Pour venir rendre hommage au plus puissant des Roys :
Il prefere au bonheur d'être vainqueur du Monde
La gloire de tenir dans une paix profonde
Ses ennemis vaincus cent & cent fois.
Son Nom est reveré des Nations Sauvages;
Jusqu'au plus reculez Rivages
Tout retentit du bruit de ses Exploits.
Ah! qu'il est doux de vivre sous ses loix ».

Voilà donc une Nouvelle-France rêvée, qui, en 1685, sous le commandement de Jacques-René de Brisay de Denonville, se prépare à aller humilier l'Iroquois pour tenter de lui imposer une paix un peu moins littéraire que celle des Quinault et Lully. Sur le plan esthétique, le regard de la France musicale sur sa colonie se traduit par une occultation totale de sa population française au profit du *Sauvage*. Figurant aux côtés de titres de pièces de clavecin tels que *La Chinoise*, *La Japonoisse* et autres qui traduisent le

« Quoy que la misère soit plus grande qu'elle n'a este dans le pais […], les vices cependant, les divertissements, et le luxe n'ont pas diminué ; au contraire, ils paroissent avoir pris de nouveaux accroissements. On n'avoit point encore veu tant de masques qu'il y en a eu cette année. Les concerts et une espèce d'opera se sont tenus régulièrement chez Mr l'intendant qui aime si fort ce genre de divertissement qu'il les fait continuer les feste et les dimanches et ordinairement encore le jeudy, le caresme même n'a pas été excepté à la réserve des quinze derniers jours.

Mr l'intendant prétend que ces sortes de concerts sont très innocens et il ne s'en fait pas le moindre scrupule, il taxa même d'imprudence le prédicateur qui, dans l'énumération de plusieurs divertissements dangereux comme de la comédie, du bal [et] de la danse, avait glissé fort superficiellement celuy des concerts. Mr le gouverneur en ayant touché un mot au prédicateur comme d'une chose qui pourvoit lu attirer quelque disgrâce pour ses missions ; le père commissaire lu répondît avec la sajinte liberté que doit prendre en ces rencontres un ministre de l'Évangile. […].

Mr l'intendant prétend authoriser ces sortes de plaisir et réjouissances par ceux qui se pratiquent en France et surtout à la cour. Mais, outre que ces sortes d'exemples et de conséquence qu'on en tire *a simili* ne prouvent rien pour prouver trop, c'est qu'il y a, ce me semble, bien de la disparité entre ce qui se passent en ces grandes villes de France et ce qu'on veut imiter dans un petit pais comme celuy cy où ce que font deux ou trois personnes qui tiennent les yeux de tout le monde arrêtez sur eux sert comme de reigle de conduite à la plus part qui sont bien aises, les uns de satisfaire l'inclination et la pente qu'ils ont aux plaisirs des sens, et les autres de témoigner de la complaisance aux personnes dont ils peuvent avoir besoin. Ce n'est pas que ces sortes de concerts soient bien capables de charmer les oreilles des assistants, plusieurs desquels s'en ennuient, mais cela, dit-on, sert de prétexte pour avoir des personnes du sexe chez soy pour lesquelles le sentiment commun est que ces messieurs ont beaucoup de penchant. Vous pourrez apprendre, Monseigneur, par d'autres endroits diverses particularités que je ne sçay qu'à bâton rompu et ce que je vous dis icy, Monseigneur, de ces messieurs n'est que pour satisfaire au devoir que j'ay de vous informer de l'estat de vostre diocèse auquel leurs exemples peuvent faire beaucoup de bien ou de mal.

[…] La vanité a autant et plus de cours que jamais, et quoi que la pluspart n'ait pas de quoy vivre, ils ont de quoy emprunter et s'endebter pour estre braves. Les désordres d'impureté sont si fréquents et si familiers qu'on n'en fait plus un mistaire ; rien n'est si commun que de voir des filles grosses et une personne de distinction qui connoit fort bien tout ce qui se passe dans Québec me disoit il y a peu de jours que la moitié de Québec estoit un franc bordel… A tout cela monseigneur, point de remède ».

(Lettre de l'abbé de Glandelet, vicaire général, à M^gr^ de Saint-Vallier, prisonnier en Angleterre, Québec, 1706. ASQ, Lettre P, n^o^ 9).

Cette viole a été importée de France à Québec, probablement au début des années 1700. Elle était destinée à la chorale du monastère des Augustines hospitalières. Nicolas Bertrand, luthier, XVII[e] siècle, Paris. (Musée royal de l'Ontario).

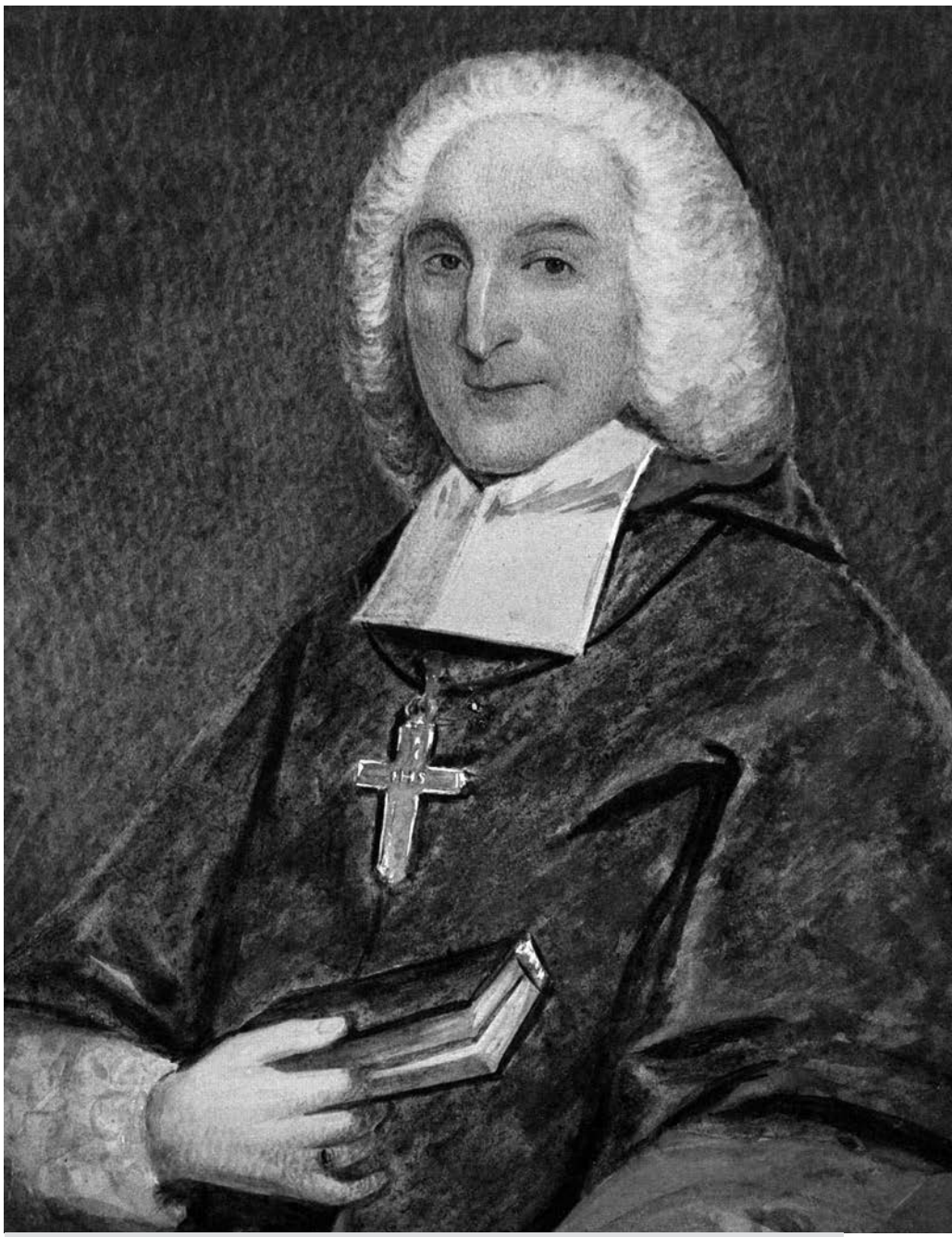
goût grandissant de la France littéraire pour l'exotisme, *La Canadienne* ou *L'Iroquoise* qui apparaissent comme titres parmi les pièces de clavecin du compositeur Christophe Moyreau (pièces de clavecin, 1753), ou encore *L'Amériquaine* contenue dans la *Suite d'un goût étranger* pour la viole de gambe du compositeur Marin Marais (*IV Livre de pièces de viole*, 1717) souscrivent toutes à l'image d'une Nouvelle-France rêvée et sans rapport aucun avec la réalité musicale des Amérindiens. Seul Jean-Philippe Rameau y porte quelque attention en 1725 en se déplaçant pour voir danser les ambassadeurs illinois à Paris. C'est en cette occasion qu'il rencontre le librettiste Louis Fuzelier et que germe l'idée d'une collaboration qui va mener à la création de l'opéra-ballet *Les Indes galantes*. Voyons les faits.

En 1725, sur l'invitation des messieurs de la Compagnie des Indes occidentales, quatre chefs indiens du, Mississippi dont un chef illinois de la tribu des Tamarois, passent en France sous la conduite du chevalier Étienne de Véniard, sieur de Bourgmont. Accompagnant ce dernier, le sieur Dubois, sergent et interprète, devenu officier, puis époux d'une « missourienne » baptisée à Notre-Dame de Paris, leur sert d'interprète et de guide dans Paris. Reçue aux frais de la Compagnie des Indes occidentales, l'ambassade américaine est menée au Louvre, à Versailles et aux Invalides. Leur étonnement est au-delà de tout à certains moments[8]. La galerie des Glaces est-elle l'œuvre d'êtres humains?, s'interrogent-ils. Le *Mercure de France* de 1725 s'étend fort longuement sur la réception des ambassades indiennes à la cour, sur le costume de l'Illinoise affublée d'une robe à panier, sur les harangues des chefs au roi[9]. On y rapporte encore qu'ils « ont vu l'Opera avec une grande admiration; ils se frottoient les mains de joye, & se tiroient les uns & les autres pour marquer les choses qui les surprenoient le plus. Enfin lorsqu'ils virent baisser la toille, ils tomberent dans une grande consternation & demanderent en sortant s'ils pourroient voir les mêmes choses le lendemain[10] ». Quelques décennies plus tard, l'un de ces spectateurs fut rencontré chez les Illinois par l'historien Jean Bossu. « Je lui fis plusieurs questions touchant la France, & lui demandai ce qu'il avoit veu de beau à Paris, écrit Bossu; il me repondit que c'étoit la rue des Boucheries, parce qu'il y avoit vu beaucoup de viande, puis celle de Saint Honoré. Lorsqu'il disoit à ses compatriotes qu'il avoit vu l'Opera, & que tous ces gens là étoient des Jongleurs ou Sorciers, qu'il avoit aussi vu, sur le Pont-Neuf, des petits hommes qui parloient & chantoient, ils ne vouloint pas le croire[11] ». Voilà d'intéressants points de contacts de ces mondes qui se lisent et s'évaluent à l'aune de leur propre culture[12]. C'est à partir de ces jeux

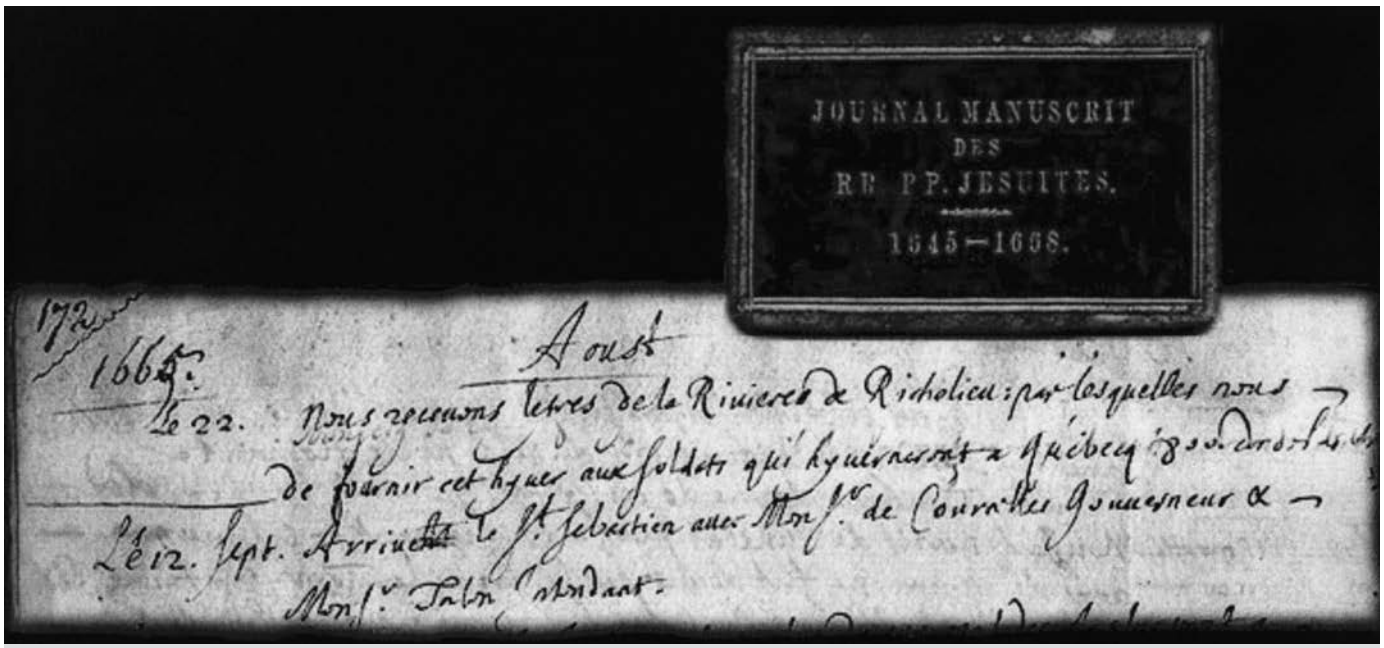
d'échos entre France et Nouvelle-France que se fondent les représentations réciproques de la civilisation et de la sauvagerie dont le foyer semble se situer à Versailles pour les premiers et dans les livres et rarement dans la réalité pour les seconds! Mais à ce propos, la danse bien martelée intitulée *Les Sauvages*, insérée dans le dernier acte de l'opéra-ballet *Les Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau (version de 1736) – dont l'action se situe justement dans les forêts de la Louisiane et dont l'un des protagonistes n'est autre que le célèbre *Adario* des *Dialogues* de Louis-Armand Lom d'Arce, baron de Lahontan de 1704[13] –, constitue encore aujourd'hui l'un des moments forts de cette œuvre-phare et certainement la cristallisation la plus magnifique que l'on puisse trouver de ces regards croisés où les langages esthétiques se métissent peu à peu au contact de la différence et de l'étonnement.

QUÉBEC, 1730 : ÉGLISE ET ÉTAT À L'UNISSON DANS LE PAYSAGE SONORE

À Québec, en 1730, les réjouissances qui entourèrent la naissance du dauphin offrent un tableau éloquent de la vie mondaine où l'art des sons se mêle avec bonheur à l'art de vivre, rejoignant ainsi toutes les composantes de la société. La nouvelle est annoncée par toutes les cloches de Québec et des environs qui sonnent, l'artillerie explose en bruit formidable, la nouvelle se répand. Le chapitre de la cathédrale fait chanter une grand-messe en musique à laquelle assistent le gouverneur, l'intendant et tous les autres dignitaires incluant nobles, officiers, etc. Une décharge d'artillerie se fait entendre à l'élévation de la grand-messe, pour marquer la solennité de l'événement. Les canons tonnent à tout moment. En soirée, les feux d'artifice fusent avec magnificence depuis Lévis. Les *Vive le roi* retentissent de toutes parts. Selon son habitude et – au grand déplaisir de M^gr^ Pierre-Herman Dosquet qui en est trop souvent témoin –, « le bas peuple » chante et se livre à toutes sortes de divertissements, voire d'indécences, sur la terrasse qui fait face au palais épiscopal. À un niveau plus relevé, les dîners somptueux qui réunissent toutes les dames et personnes de distinction de Québec sont ponctués de toasts en l'honneur du roi, de la reine et du dauphin. Tous se grisent des décharges d'artillerie. Au château Saint-Louis où réside alors le gouverneur Charles de la Boische, marquis de Beauharnois de même que chez l'intendant Gilles Hocquart, les bals rassemblent cette belle société qui danse, chante, joue et se divertit la nuit durant. En ces circonstances, « la somptuosité et la délicatesse se firent sentir partout ». Les grands-messes « en musique » suivies de *Te Deum* retentissent chez les Jésuites et les Récollets. Dans l'église de ces derniers, « digne de Versailles », au dire de François-Xavier de Charlevoix, l'élite coloniale qui occupe



Pierre-Herman Dosquet (1691-1777). Il fut évêque de Québec de 1733 à 1739. (Musée du Séminaire de Québec).



Journal des Jésuites, 1645-1668 (manuscrit original). (Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, MS-48).

les premières loges peut non seulement se délecter de la musique des chœurs et des instruments, mais également goûter cette autre musique de parole : la prédication. Ainsi, le discours prononcé par le père de La Haye, récollet, sur la naissance du dauphin est « universellement applaudi »; même chose chez les Jésuites où, le père Pierre de La Chasse ne saurait briller au second rang aux yeux du grand monde. La cérémonie se clôt alors partout par des *Te Deum* chantés en musique au bruit de l'artillerie[14]. Loin d'être nouvelle, cette association des bruits de la religion et de la guerre a déjà fait vibrer Québec à plus d'une reprise. Ainsi, le 12 novembre 1684, lors de la triple cérémonie d'érection de l'évêché, de la cathédrale et du chapitre de Québec, rassemblant l'évêque, ses vicaires généraux, les chanoines, les chapelains, les enfants de chœur et tout le clergé tant séculier que régulier, et aux côtés desquels figurent le gouverneur général et son état-major, l'intendant, les conseillers et magistrats de la ville, les nobles, les marchands et tout le peuple de Québec, se conclut par un *Te Deum* solennel chanté au son des cloches, de la musique et du bruit de l'artillerie[15]. De par son bruit, la nouvelle n'échappe alors à personne. Au XVIII[e] siècle, une même ritualisation de l'information est à l'œuvre. Ainsi, au cours des mois de 1730 où la naissance du dauphin est solennisée périodiquement, un étonnant *Sons et lumières* se déploie dans le paysage urbain de Québec, réunissant les bruits de l'Église et de l'État en un même concert, peut-être pour briser la morosité laissée par le terrible hiver de 1729 et pour oublier momentanément l'affligeante situation financière de la colonie en ces années. Qu'importe, Français et Canadiens ont une propension à la fête, au chant et à la musique. Même à près de 3 000 km de Québec, aux confins de la Nouvelle-France, on rencontre encore un hautbois et deux violons qui viennent égayer la première mention documentée du carnaval à La Nouvelle-Orléans en 1730[16]. Faut-il s'en étonner? Il semble que non, puisque les recherches menées par Élisabeth Gallat-Morin ont fait ressortir un nombre impressionnant d'instruments de musique (flûtes, violons, violes, luths, clavecin, orgue, etc.) et de partitions chez les marchands et les bourgeois de la colonie. Si l'on considère le monde du sonore sur l'étendue immense qu'est cette Nouvelle-France, force est d'admettre que personne ne se dérobe à son empire.

Cet article n'a fait qu'effleurer la question de la musique en Nouvelle-France dans la perspective du son signifiant et de ses résonnances sociales. Si plusieurs faits rapportés sont nouveaux, beaucoup d'autres aspects de la question musicale en contexte colonial auraient dû apparaître dans ce panorama, ne serait-ce que la question de la musique religieuse dans les missions indiennes ou dans les couvents ou encore en milieu rural. Néanmoins, à travers les cas abordés, des espaces-temps multiples se sont présentés à nous et nous ont amenés à concevoir une Nouvelle-France au pluriel. D'abord caractérisée par la foi, la bravoure, le courage, le sens de l'initiative, les fondements symboliques de la société coloniale se modifient au fur à mesure que sa population s'accroît dans la seconde moitié du XVII[e] siècle. Au siècle suivant, alors que le paysage urbain et rural prend véritablement forme sous l'effet de l'accroissement démographique et de l'occupation du territoire laurentien, apparaissent des pratiques artistiques qui correspondent aux sensibilités de cette époque et qui, presque toujours, se révèlent en adéquation avec les enjeux sociaux et institutionnels. À la fin du Régime français, il ressort que la

plupart des formes d'expressions musicales présentes dans la colonie (plain-chant, messes polyphoniques, motets, musique d'opéra, cantate profane, musique instrumentale et même, chansons diffamatoires) s'inscrivent dans la prolongation des valeurs esthétiques et symboliques de la France d'Ancien Régime. À l'église, au salon et même dans la rue, chanter et jouer le répertoire à la mode – quelle que soit cette mode – trace la frontière non plus entre les continents, mais bien entre civilisation et sauvagerie. Que ce soit le clergé, la noblesse de plume ou de robe, la bourgeoisie, les marchands, personne n'échappe aux exigences de la représentation sociale dans la colonie selon son rang et sa profession : paraître, bien dire, briller, danser, chanter, jouer offrent des occasions de distinction. Aussi, en ses diverses manifestations, la musique religieuse et profane de la colonie reconduit-elle les dernières pratiques sociales et artistiques françaises en vogue. En ce domaine, la migration des modes depuis la capitale vers les provinces vaut également pour la Nouvelle-France. Civilités, modes vestimentaires, art de la table et, plus généralement, art de vivre sous lequel nous pourrions ranger musique et danse, tout contribue alors à réduire les distances culturelles qui séparent le Nouveau et l'Ancien Monde. ▮

Paul-André Dubois est professeur au Département d'histoire de l'Université Laval.

Références :

[1] G. Desjardins, « Louis Petit », *DBC*, vol. II, p. 544-545.

[2] J.-B. de La Croix de Chevrières de Saint-Vallier, *Estat Present de l'Eglise et de la colonie françoise dans la Nouvelle-France*, Paris, Robert Pépie, 1688, p. 106.

[3] Voici le texte composé par Buade : « Il faut l'aimer, Je ne puis m'en deffendre / La jeune Iris a trop d'appas : / J'ai veu dans ses beaux yeux, Quelque chose de tendre, / Que son cœur peut-estre n'a pas : / Mais quand ses doux regards, Auroient pû me surpendre, / Il faut l'aymer, Je ne puis m'en deffendre ». *Livre d'airs de différents auteurs*, VI, Paris, Robert Ballard, 1663, dans A.-M. Goulet, *Paroles de musique (1658-1694), catalogue des « Livres d'airs de différents auteurs » publiés chez Ballard*, p. 326. « Je tiens à remercier M. Jean-François Plante de m'avoir très gentiment signalé cette source musicale ».

[4] François-Xavier de Charlevoix, *Journal d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale*, Paris, Giffart, 1744, t. III, p. 79.

[5] Albert Jamet, *Les Annales de l'Hôtel-Dieu de Québec 1636-1716*, Québec, Hôtel-Dieu de Québec, 1939, p. 352.

[6] [Pierre-Joseph Thoullier d'Olivet], *Traité de la prosodie françoise, par l'abbé d'Olivet*, Paris, Gandouin, 1736, p. 27.

[7] Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, « Le Temple de la Paix. Ballet dansé devant Sa Majesté à Fontainebleau le 15 d'Octobre 1685 », *Recueil des opéra des ballets et des plus belles Piéces en Musique* […], Amsterdam, Wolfgang, 1688.

[8] Si cette ambassade américaine fut émerveillée par Versailles, le Louvre et la grande « cabane des guerriers », à savoir l'Hôtel Royal des Invalides, certains guerriers, dont l'un fut interrogé par Bossu, furent choqués de ces « hommes moitié femmes, frisés en chignon comme elles, portant même des pendants d'oreilles & de gros bouquets sur leurs poitrine. […] Le vieux Sauvage, qui étoit à la suite du Prince Tamaroas, […] les avoient soupçonnés de mettre du rouge, et qu'il avoit trouvé qu'ils sentoient le crocodile. […] Cet Americain parloit avec le plus profond mépris de cette espèce, que nous connoissons sous le nom de Petits Maîtres ». Tout est toujours question de perception, de valeurs, de culture. Nous sommes en présence d'un groupe de chasseurs cueilleurs qui valorise hautement la guerre et tient la femme en mépris.

[9] *Mercure de France*, septembre 1725, vol. 2, col. 2274-2276; *Mercure de France*, décembre 1725, vol. 1, col. 2827-2859.

[10] *Mercure de France*, décembre 1725, vol. 1, col. 2830-2831.

[11] *Nouveaux voyages aux Indes occidentales, contenant une Relation des differens Peuples qui habitent les environs du grand Fleuve Saint-Louis, appellé vulgairement le Mississipi, leur Religion, leur gouvernement, leurs mœurs, leurs guerres & leur commerce, par M. Bossu*, Paris, Le Jay, 1763, vol. 1, p. 162. Bossu a commis une erreur en situant cet événement en 1720. Le *Mercure de France* montre au contraire qu'il eut lieu en 1725. L. Dechêne, « Véniard de Bourgmont, Étienne de », *Dictionnaire biographique du Canada,* vol. 2, p. 673-675.

[12] On peut s'interroger sur le spectacle auquel assistèrent ces Indiens lors de leur séjour de deux mois à Paris. Opéra ou parodie d'opéra? Le Théâtre Italien se fait une spécialité de la parodie des opéras célèbres. Si, au contraire, ces Indiens furent menés à l'Académie Royale de Musique au Théâtre du Palais Royal – ce qui nous apparaît plus probable – ils assistèrent peut-être, d'après la date de leur séjour, à la tragédie lyrique *Télégone* du compositeur Louis de Lacoste (1675-1757), imitateur de Lully, sur un livret de l'abbé Simon-Joseph Pellegrin (1663-1745). R. Fajon, *L'opéra à Paris, du roi soleil à Louis le Bien-aimé*, p. 316, 378.

[13] Louis-Armand de Lom d'Arce, baron de Lahontan, *Dialogues de M. le baron de La Hontan avec un Sauvage de l'Amérique*, Amsterdam, 1704.

[14] Auguste Honoré Gosselin, *Québec en 1730 : Relation de ce qui s'est passé à Québec en Canada, ville capitale de la Nouvelle-France à l'occasion de la naissance de Mgr. Le Dauphin*, J. Hope et fils, Ottawa, 1899, 62 p.

[15] Edmond Langevin, *Notice biographique sur François de Laval de Montmorency, 1er évêque de Québec, suivie de quarante-une lettres et de notes historiques sur le chapitre de la cathédrale*. Deuxième-centenaire, 1674-1874, Québec, Lovell, 1874, p. 195; Noël Baillargeon, *Le séminaire de Québec sous l'épiscopat de Mgr de Laval*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1972, p. 245-246.

[16] Marc-Antoine Caillot, « Relation de Voyage de La Louisianne ou Nouvelle-France fait par le Sieur Caillot en l'année 1730 », The Historic New Orleans Collection, Ms 596.

Pour en savoir plus :

Noël Baillargeon. *Le séminaire de Québec sous l'épiscopat de Mgr de Laval*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1972, 303 p.

Kenneth Donovan, « *After Midnight we Danced Until Daylight* : Music, Song and Dance in Cape Breton, 1713-1758 », Acadiensis, XXXII, 1, automne 2002, p. 3-28.

Jean-Claude Dubé, « Les intendants de la Nouvelle-France et la République des Lettres », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 29, nº 1, 1975, p. 31-48.

Jean-Claude Dubé. *Claude-Thomas Dupuy, Intendant de la Nouvelle-France, 1678-1738*. Montréal, Fides, 1969, p. 395.

Paul-André Dubois. *De l'oreille au cœur : naissance du chant religieux en langues amérindiennes dans les missions de Nouvelle-France au cours de la première moitié du XVIIe siècle*. Québec, Les éditions du Septentrion, 1997, 148 p.

Élisabeth Gallat-Morin et Jean-Pierre Pinson. *La vie musicale en Nouvelle-France*. Québec. Les éditions du Septentrion, 2003, 570 p.

Élisabeth Gallat-Morin. *Jean Girard : musicien en Nouvelle-France, Bourges, 1696 - Montréal, 1765*. Québec/Paris, Septentrion/Klincksieck, 1993, 344 p.

Jacques Mathieu. *La Nouvelle-France, les Français en Amérique du Nord, XVIe-XVIIe siècle*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1991, 254 p.

Jean-François Plante, « Cloches, résonances et émotions : aspects méconnus du patrimoine immatériel », *Patrimoines sensibles : mots, espaces, pratiques*, sous la direction de Vincent Auzas et Van Troi Tran. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010, p. 151-171.

Sauf exceptions, on trouvera des notices biographiques sur la plupart des individus mentionnés dans cet article dans : *Dictionnaire biographique du Canada*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1966- , vol. I, II, III.