

JEAN-FRANÇOIS PLANTE

LES MUSICIENS
MILITAIRES DE LA
NOUVELLE-FRANCE
PRATIQUES ET ESPACES



**LES MUSICIENS
MILITAIRES DE LA
NOUVELLE-FRANCE**

PRATIQUES ET ESPACES

JEAN-FRANÇOIS PLANTE

**LES MUSICIENS
MILITAIRES DE LA
NOUVELLE-FRANCE**

PRATIQUES ET ESPACES



Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien.
We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts.



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

SODEC

Québec



Les Presses de l'Université Laval remercient le Partenariat des bibliothèques universitaires du Québec (PBUQ) pour son soutien financier à la publication de cet ouvrage.

Les musiciens militaires de la Nouvelle-France. Pratiques et espaces par Jean-François Plante
© Presses de l'Université Laval 2023 est mis à disposition selon les termes de la [licence](#) Creative Commons Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification 4.0 International.



Correction d'épreuves: Audrey Coulombe St-Amand

Mise en pages: Emmanuel Gagnon

Maquette de couverture: Laurie Patry

Illustration de la couverture: [Georges-Louis Le Rouge?], *Québec, 1685*, BAnQ.
Collection initiale (P600, S5, PGC36), tirage en couleurs (sans lieu, sans date) d'une vignette ornant le coin supérieur droit de *A Map of the British Empire in America with the French and Spanish Settlements adjacent thereto* par Henry Popple, Londres, 1733.

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Titre: Les musiciens militaires de la Nouvelle-France: pratiques et espaces / Jean-François Plante.

Noms: Plante, Jean-François (docteur en ethnologie historique), auteur.

Description: Comprend des références bibliographiques.

Identifiants: Canadiana (livre imprimé) 20230053947 | Canadiana (livre numérique) 20230053955 | ISBN 9782763759104 | ISBN 9782763759111 (PDF)

Vedettes-matière: RVM: Musique militaire—Nouvelle-France—Histoire et critique. |

RVM: Musiciens militaires—Nouvelle-France—Mœurs et coutumes. | RVM: Rites et

cérémonies—Nouvelle-France. | RVM: Information d'État—Nouvelle-France. | RVM:

Église et État—Nouvelle-France. | RVM: Crieurs publics—Nouvelle-France. | RVM:

Canada—Politique et gouvernement—Jusqu'à 1763.

Classification: LCC ML1313.2.P53 2023 | CDD 781.5/9909710903—dc23

© Presses de l'Université Laval 2023

Tous droits réservés

Imprimé au Canada

Dépôt légal 2^e trimestre 2023

ISBN: 978-2-7637-5910-4

ISBN PDF: 9782763759111

Les Presses de l'Université Laval
www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction générale	
CES MUSICIENS INCONNUS.....	1
Entre l'oubli et l'évitement	1
I. Pratiques	4
Ethnologie historique.....	6
Des musiciens de métier.....	9
II. Espaces.....	11
Le milieu humain.....	13
Un rôle insoupçonné	14
Ritualité et pouvoir.....	17
Approche.....	20
Approche pour l'analyse rituelle	22
Terminologie rituelle.....	24
Provenance des données.....	25
Les pratiques, le musicien militaire dans l'espace sonore et social.....	26
Le musicien militaire dans l'espace rituel	28
Repérage	31
Limites de l'ouvrage.....	33
Plan de l'ouvrage et démarche	35

PREMIÈRE PARTIE

PRATIQUES DES MUSICIENS MILITAIRES

Chapitre 1	
LES MUSICIENS MILITAIRES FRANÇAIS.....	39
Origines et parcours de la musique militaire en France.....	39
Les musiciens militaires de la Nouvelle-France	47
Musiciens de ligne : aider à marcher et à combattre	48

Musiciens d'harmonie: le chic militaire en Europe	49
Musiciens d'apparat: montrer son rang en Nouvelle-France	52
Ceux qui sont venus en Nouvelle-France	54

Chapitre 2

LES PRATIQUES DES MUSICIENS DE LIGNE.....63

Le tambour.....	63
L'uniforme	63
L'instrument	70
Technique et aptitudes.....	75
Formes d'apprentissage	76
Bagage transmis et compétences externes.....	82
Le tambour-major.....	86
Le fifre.....	90
L'uniforme	90
L'instrument	92
Technique et aptitudes.....	95
Formes d'apprentissage	95
Bagage transmis et compétences externes.....	96

Chapitre 3

LES PRATIQUES DES MUSICIENS D'APPARAT101

Le hautbois.....	101
L'uniforme	101
L'instrument	105
Technique et aptitudes.....	106
Formes d'apprentissage	108
Bagage transmis et compétences externes.....	110
Le trompette.....	110
L'uniforme	110
L'instrument	112
Technique et aptitudes.....	118
Formes d'apprentissage	120
Bagage transmis et compétences externes.....	124

Chapitre 4

TRANSPOSÉS EN AMÉRIQUE133

Mode de vie et système d'usages	133
L'individu	134
L'institution	136
Facteurs de changement et réponse.....	139
Changement de climat.....	139
Effectifs incomplets	144
Dispersion géographique.....	152
Troupes étrangères	155

DEUXIÈME PARTIE**LES MUSICIENS MILITAIRES DANS L'ESPACE
SONORE, SOCIAL ET RITUEL**

Chapitre 5

**LE TAMBOUR, LE CANON ET LES CLOCHES :
LE PAYSAGE SONORE, ENTRE L'ÉGLISE ET L'ÉTAT161**

Les deux pouvoirs	161
Le monde sonore en Nouvelle-France.....	164
Balises.....	164
Le paysage sonore de la capitale	167
Volume sonore et Bruit sacré.....	172
Les cloches sonnent.....	173
Le canon tonne.....	174
Les trois niveaux de l'espace sonore de la capitale	176
Le combat du sonore	179
De la musique militaire au bruit militaire	181
Place du musicien militaire dans l'espace sonore :	
les bons outils aux bons endroits	184

Chapitre 6

LE MUSICIEN MILITAIRE DANS L'ESPACE SOCIAL...187

Une colonie française	187
Prendre pied en Amérique.....	188
Marchands, religieux et militaires	189
Au nom du roi.....	190

Déplacements militaires et religieux.....	191
Le musicien militaire comme signaleur	195
La musique militaire comme signe	208
Combats, manœuvres et état de guerre	210
Présence de personnages importants	214
Cérémonies militaires	219
Délégations et pourparlers.....	223
Auxiliaire du commandement et de la justice.....	229
Relations avec les Amérindiens.....	232
Symbolisation dans le divertissement.....	236
Musique et accueil des voyageurs	239
Dieu sauve le Roi	243

Chapitre 7

RITUALITÉ EN NOUVELLE-FRANCE247

Rituels monarchiques chez Louis XIV.....	248
Funérailles, sacre, entrées royales, lit de justice	248
Étiquette et ritualisation de la cour	250
Rituels sociaux en Nouvelle-France.....	250
Préséances.....	251
Pain bénit	251
Foi et hommage	254
Plantation du mai	255
Arrivées de personnages importants	256
La fête en Nouvelle-France	257
Charivari	259
La criée en France	262
La criée en Nouvelle-France	263
Une criée au Canada en 1733	265
Séquence rituelle	266
L'ordonnance.....	267
La foule.....	269
Le tambour	270
Le crieur	272
Circuit rituel	275

Chapitre 8

À DÉFAUT DE TROMPETTE EN CE PAYS: TAMBOUR ET PERFORMANCE RITUELLE	279
Un rituel collectif en Nouvelle-France: la criée	279
Rôle des acteurs.....	284
Formalisation des langages.....	286
Pouvoir royal, langage formalisé et criée	290
Paysage sonore de la place publique.....	291
Les sons du peuple.....	292
Qualités sonores de la place publique.....	293
La musique rituelle.....	295
Écouter la musique: le Ban	295
Formalisation instrumentale.....	297
Utiliser la musique: rhétorique rituelle	298
Rhétorique écrite et parlée	298
Musique rhétorique.....	299
Ressentir la musique: les passions	300
Rhétorique musicale	301
Théorie des passions.....	301
Entendre la musique: la perception	304
Voir le musicien: représentation en milieu urbain.....	306
Représentation	307
Représentation en France (XVII ^e -XVIII ^e siècles).....	308
Représentation en Nouvelle-France	310
Uniforme du musicien.....	310
La caisse de tambour.....	312
Symbolisme visuel	313
Couleurs royales.....	314
Les couleurs du peuple	316
Mécanique rituelle.....	317
Rituel et société traditionnelle.....	317
Répétition et loi de trois	318
Formalisation et nature du message	320
Interactions, tradition, institution.....	323
Conclusion. De la trompette royale au tambour de la Marine: le symbole est culturel, mais aussi contextuel.....	328

CONCLUSION GÉNÉRALE	331
Pratiques.....	331
Espace sonore	332
Espace social	333
Espace rituel.....	334
Un personnage singulier en Nouvelle-France	335
La criée en Nouvelle-France : métissage ou adaptation?	336
Venir en Nouvelle-France	337
GLOSSAIRE.....	339
ANNEXES	
Annexe 1: Prévôté de Québec.....	341
Annexe 2: Conseil souverain	343
Annexe 3: Juridiction royale de Montréal	345
Annexe 4: Collection de pièces judiciaires et notariales.....	349
Annexe 5: Archives des colonies.....	357
BIBLIOGRAPHIE	359

ABRÉVIATIONS

ANQ	Archives nationales du Québec
BNF	Bibliothèque nationale de France
Colonies	Archives nationales de France, Archives des colonies
PUF	Presses universitaires de France
PUL	Presses de l'Université Laval
PUM	Presses de l'Université de Montréal

INTRODUCTION GÉNÉRALE

CES MUSICIENS INCONNUS

La musique est une des principales formes d'expression artistique que connaissaient les habitants de la Nouvelle-France. Que ce soit par la pratique religieuse, dans la vie mondaine ou par le biais de la chanson transmise oralement, nos ancêtres ont pris part à diverses formes d'expression musicale, en tant que musiciens et chanteurs, ou auditeurs. La plupart de ceux qui faisaient de la musique ne recevaient aucune contrepartie en argent ou en nature, exception faite, par exemple, des chantres d'église travaillant en échange de légères compensations et occupant un métier principal autre que musical. Mais un groupe essentiel de la société de l'époque entretenait et payait son corps de musiciens : les militaires. Comme il n'y avait pas en Nouvelle-France de musiciens civils payés sur une base permanente pour rendre des services musicaux à un personnage de marque ou à l'État monarchique, comme dans la mère-patrie, les musiciens militaires constituaient donc le seul groupe structuré et professionnel exerçant le métier. C'est à ce titre que ces musiciens ont attiré notre attention.

Entre l'oubli et l'évitement

La recherche a beaucoup fait progresser nos connaissances dans le domaine de l'histoire militaire. Au Canada, l'intérêt de la communauté historienne pour la question militaire sous le Régime français s'est affirmé surtout à partir des années 1970, grâce entre autres aux nombreux chantiers archéologiques de Parcs Canada qui ont alors été entrepris dans la perspective globale d'une mise en valeur du patrimoine architectural et technologique militaire. Mais la question de la musique et des

musiciens militaires est quant à elle restée dans l'oubli. En effet, les chercheurs ne lui ont jamais témoigné beaucoup d'intérêt, surtout en ce qui regarde le XVII^e siècle et la première moitié du siècle suivant¹. Cette indifférence trouve d'abord sa source dans le statut ambigu de la musique militaire. Entre le folklore et le petit motet*², quelle place pouvait donc occuper le jeu du tambour, dont le produit sonore était issu d'une pratique utilitaire n'ayant pour but que très occasionnellement la musique en elle-même? Soucieuse de recouvrer un passé musical au moyen de preuves solides et riches, la musicologie s'est orientée vers les partitions de la musique savante, témoins matériels de la vie musicale et principal objet de cette science. L'intérêt des musicologues canadiens s'est porté vers la musique religieuse et profane de l'élite coloniale³, tandis que les folkloristes et les ethnomusicologues orientaient leurs travaux vers les musiques traditionnelles des habitants et des Amérindiens⁴.

Si l'on essaie de comprendre plus en profondeur les causes de cette méconnaissance, on s'aperçoit que la familiarisation avec le monde sonore militaire et sa compréhension ont sans doute posé problème pour ces chercheurs en musique savante, dont fait partie la musique militaire. Il est toujours plus gratifiant pour le musicologue (qui a souvent une formation auditive et instrumentale de base) de travailler sur des documents ayant un contenu d'ordre mélodique et polyphonique plus ou moins élaboré. Mais lorsque le matériau à l'étude se compose uniquement de cellules rythmiques, comme dans le cas du tambour, l'intérêt du chercheur

-
1. La situation est semblable pour ce qui est des autres périodes ou aires géographiques. La pratique musicale de même que les rapports entre la musique et la société sont le plus souvent utilisés comme simple illustration par les historiens. Florence ALAZARD, *Art vocal, Art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI^e siècle*, Paris, Minerve, 2002, p. 20.
 2. Les termes suivis d'un astérisque sont définis dans le glossaire.
 3. Erich SCHWANDT, «Le motet classique en Nouvelle-France: cent années d'adaptation, 1652-1755» dans *Actes du colloque international sur le grand motet français*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1984; Willy AMTMANN, *La musique au Québec, 1600-1875*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1976.
 4. Ernest GAGNON, *Chansons populaires du Canada*, Québec, Beauchemin, 1955 et *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 15, n° 4 (1985), «Spécial musique», entre autres exemples.

peut chuter de façon importante et souvent selon des critères personnels démarquant subjectivement la musique du bruit⁵. Il importe ici de savoir que le corps musical militaire de la Nouvelle-France a comporté principalement des musiciens de ligne et que la majorité de ceux-ci étaient des tambours, soit des musiciens jouant d'un instrument de percussion à sons indéterminés, ne rendant donc aucune mélodie. Leur tâche la plus courante consistait à transmettre des ordres, en plus du travail habituel de soutien à la marche au pas cadencé. Les musiques d'harmonie, qui forment le deuxième grand type de métier musical militaire, ont connu leur vogue en France et dans le reste de l'Europe à partir de 1760 et ne se sont donc propagées au Canada que sous le Régime anglais⁶. À cette raison d'ordre esthétique et musical, nous pouvons ajouter que les chercheurs du Canada anglais se sont rarement intéressés aux phénomènes musicaux de la période précédant la cession de la Nouvelle-France à l'Angleterre, tout probablement parce qu'ils ne se sentent pas concernés par cette partie de l'histoire canadienne.

Tout ce qui a été exposé jusqu'ici est important pour nous parce que ce désintérêt des musicologues face à la musique militaire d'avant la Conquête s'est aussi accompagné d'un oubli total des hommes la produisant, de leurs pratiques et de leur cadre de vie. Le rapport entre ces pratiques et le contexte historique qui les entoure pourrait mettre en lumière des aspects jusqu'ici peu explorés de la vie au Canada sous le Régime français. L'exemple de ce métier, dont on relève la présence avant même le début de la colonisation, permettrait aussi de jeter un éclairage original sur la problématique de l'adaptation des Français au Nouveau Monde. Par conséquent, nous allons mener une étude qui ne sera pas de caractère musicologique, mais bien ethnologique, centrée sur la personne du musicien. Comme l'individu derrière la musique a été jusqu'ici ignoré, nous devons montrer la place du musicien militaire parmi les acteurs de l'histoire des francophones d'Amérique.

5. Alan MERRIAM, *The anthropology of music*, Chicago, Northwestern University Press, 1964, p. 63-67.

6. Sur les musiciens de ligne et les musiques d'harmonie, voir le chapitre 1.

I. PRATIQUES

Peu d'auteurs québécois ou canadiens ont travaillé sur les musiciens militaires en Nouvelle-France et même les manuels ou autres ouvrages pédagogiques réservent une place minime à cet aspect de l'histoire nationale. Ainsi, une parution aussi importante que *l'Encyclopédie de la musique au Canada* ne consacre que quelques lignes aux musiciens militaires avant 1760, et ce sur une base documentaire bien mince⁷. De son côté, Jack Kopstein, auteur connu pour ses travaux sur la musique militaire au Canada, évite le Régime français dans le chapitre « The early years » d'un ouvrage à caractère historique et poursuit avec l'arrivée des fanfares britanniques⁸. Dans leurs travaux sur la vie coloniale ou sur le fait militaire en Nouvelle-France, quelques auteurs réputés comme Édouard-Zotique Massicotte ou Gustave Lanctôt nous ont montré quelques-unes des facettes de la vie du musicien militaire telles que les services qu'il rend au pouvoir civil ou des détails sur la solde et l'habillement. Le poste d'archiviste de Massicotte (1867-1947) l'a amené à prendre contact avec une multitude de manuscrits et de pièces officielles où il a pu découvrir quelques faits et gestes des musiciens militaires qui étaient en service dans la région montréalaise⁹. De son côté, Lanctôt (1883-1975), professeur d'histoire à l'Université d'Ottawa, a fait connaître des documents importants sur les troupes de la Nouvelle-France¹⁰. Les quelques informations concernant les musiciens militaires, que l'on trouve au fil de ces travaux, sont disponibles depuis le début du XX^e siècle et ont ensuite été augmentées par de nombreux éléments que l'on rencontre à travers les ouvrages beaucoup plus récents de René Chartrand

7. Helmut KALLMANN *et al.*, « Harmonies » dans Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN [dir.], *Encyclopédie de la musique au Canada*, tome II, Montréal, Fides, 1993, p. 1485.

8. Jack KOPSTEIN et Ian PEARSON, *The heritage of Canadian Military Music*, St. Catharines, ON, Vanwell Publishing, 2002.

9. Édouard-Zotique MASSICOTTE, « La musique militaire sous le régime français », *Bulletin des recherches historiques*, vol. XXXIX, n° 7 (juillet 1933), p. 387; *Arrêts, édits, mandements, ordonnances et règlements conservés dans les archives du Palais de justice de Montréal*, Montréal, G. Ducharme, 1919.

10. Gustave LANCTÔT, « Les troupes de la Nouvelle-France », *Canadian Historical Association Report*, Ottawa, 1926, p. 40-60.

et de Gilles Proulx¹¹. Les informations les plus intéressantes (et dont la somme est la plus imposante) se retrouvent dans *La vie musicale en Nouvelle-France*¹², ouvrage publié en 2003 qui contribue de façon importante aux connaissances sur la musique dans la colonie par une masse considérable de données nouvelles tirées de sources jusque-là ignorées ou inconnues des chercheurs. Les auteurs ont ainsi dévoilé la profondeur de la pratique musicale, autant sur le plan religieux que profane. Dans la section sur la musique militaire¹³, plusieurs comportements illustrés par des cas individuels nous permettront de compléter notre tableau social de ces musiciens. Mais nous pourrons surtout prendre appui sur ce texte et en développer quelques aspects en approfondissant la question des pratiques puis en montrant comment elles sont influencées par l'acteur lui-même et modulées par l'institution.

En ce qui a trait au travail du musicien militaire dans la mère-patrie à la même époque, nous avons étudié dans un but de comparaison l'ouvrage imposant de John A. Lynn sur l'armée française durant les règnes de Louis XIII et de Louis XIV¹⁴. Bien que l'auteur y traite de sujets particuliers où le musicien joue un rôle important, comme l'esprit de corps, la routine de camp ou la manœuvre, aucune place n'est faite à la participation du musicien-soldat à la vie militaire.

Nous pouvons donc constater que le traitement réservé au métier musical militaire en Nouvelle-France a été jusqu'ici plutôt restreint et exclusivement de nature historique, laissant de côté les questions relatives aux individus et à leurs pratiques, qui sont le propre de l'ethnologie. Nous allons voir que cette discipline peut grandement nous aider à comprendre le passé.

11. René CHARTRAND, *Le patrimoine militaire canadien*, Montréal, Art Global, 1993-1995; Gilles PROULX, *Soldats à Québec, 1748-1759*, Ottawa, Parcs Canada, 1977.

12. Par Élisabeth GALLAT-MORIN et Jean-Pierre PINSON, Québec, Septentrion, 2003.

13. Aux pages 380-381 et 390-397, sous la plume d'Élisabeth GALLAT-MORIN.

14. John A. LYNN, *Giant of the Grand Siècle. The French army, 1610-1715*, New York, Cambridge University Press, 1997.

Ethnologie historique

Si le terme ethnologie fait son apparition en France en 1787¹⁵, l'évolution et la multiplication des démarches et des domaines liés à l'ethnologie ont mené à une certaine confusion terminologique. Dans le monde scientifique francophone, le préfixe «ethno» était accolé autrefois à toute étude de spécialité relative aux populations que l'ethnologie classique qualifiait de «primitives»¹⁶, par opposition aux sociétés dotées d'une tradition écrite¹⁷. Encore aujourd'hui, les chercheurs québécois en sciences historiques rencontrent régulièrement le terme ethno-histoire, qui nomme ici la discipline de ceux qui étudient le monde amérindien. Mais force est de reconnaître aujourd'hui que «*we are all ethnics*»¹⁸. À ce sujet, Bruce Trigger rappelle que nommer ethno-histoire un champ de recherches que l'on voudrait distinguer au sein de l'histoire ne fait que perpétuer un ethnocentrisme inadmissible séparant les peuples sans écriture de ceux qui la possèdent. Il réserve donc ce terme pour définir l'ensemble des techniques utilisant des données ethnographiques, archéologiques et linguistiques pour comprendre les changements survenus dans les groupes amérindiens à la suite des contacts avec les Européens¹⁹. À un niveau supérieur d'approfondissement, on appellera ethno-histoire l'étude de la conception que se sont faite les sociétés indigènes de leur propre histoire et de la transmission de celle-ci, donc de leurs traditions historiques²⁰.

15. Le terme est apparu pour la première fois dans *l'Essai sur l'éducation intellectuelle avec le projet d'une science nouvelle* d'Alexandre-César de CHAVANNES. Voir Jean POIRIER, *Histoire de l'ethnologie*, Paris, PUF, 1969 (1984), p. 20.

16. Par exemple ethno-esthétique, ethnomusicologie, ethnoscience.

17. Jacques LAFAYE, «Ethno-histoire» dans *Encyclopædia Universalis*, www.universalis-edu.com.

18. C'est-à-dire que nous sommes tous membres d'une ethnie. Beverley DIAMOND, ethnomusicologue, Memorial University, Saint John's, NF, communication personnelle, 20 mai 2005.

19. Bruce G. TRIGGER, *Les Indiens, la fourrure et les Blancs. Français et Amérindiens en Amérique du Nord*, Montréal, Boréal, 1990, p. 230-233.

20. Jacques LAFAYE, «Ethno-histoire» dans *Encyclopædia Universalis*, www.universalis-edu.com. Dans Gilles HAVARD, *Empire et métissages. Indiens et Français dans le Pays d'en Haut, 1660-1715*, Québec, Septentrion, 2003, p. 23, l'auteur explique que ce type d'étude, qu'il rattache à la *Folk History*, met

Un autre type d'étude plus adéquatement qualifié d'ethno-histoire est celui où l'ethnologue tente, au moyen d'enquêtes orales, de reconstituer l'histoire d'un groupe culturel ou d'une communauté géographique de la société à laquelle il appartient et selon la vision des gens en faisant partie²¹. Hubert Deschamps, dans un article pour la *Revue historique*, ne limite pas le terrain de ce genre d'étude au monde immédiat du chercheur, pas plus qu'aux sociétés primitives. Mais il en précise aussi les méthodes.

L'ethno-histoire... est avant tout une branche de l'histoire utilisant pour une large part des méthodes et des données issues de l'ethnologie. Les deux aspects principaux en sont : l'enquête ethno-historique et la tradition orale²².

Dans tous ces cas, la diachronie et la synchronie sont présentes simultanément²³.

Par ailleurs, un autre type d'analyse ethnologique à forte composante historique est aussi bien présent dans les sciences humaines au Québec. Il s'agit de l'ethnologie historique, qui aborde des sujets qui relèvent d'un ou plusieurs secteurs de l'histoire, mais à un moment ou dans une portion de l'axe chronologique. Elle n'a pas de domaine propre. Ce qui la différencie de l'histoire proprement dite est qu'elle constitue une démarche plutôt qu'un champ particulier de la discipline historique, qui évidemment n'utilise pas l'enquête auprès d'informateurs et compte rarement sur la tradition orale (sauf dans quelques cas de conservation écrite de cette tradition). Contrairement à l'ethno-histoire, l'ethnologie historique tire ses données de documents historiques tels que les archives judiciaires ou la correspondance coloniale, qui sont souvent riches en informations utiles pour

en lumière la façon dont un groupe « construit pour son seul usage une histoire mythique, non objectivante et non scientifique ».

21. Par exemple Jean DU BERGER et Jacques MATHIEU [dir.], *Les ouvrières de la Dominion Corset à Québec, 1886-1988*, Québec, PUL, 1993.
22. Hubert DESCHAMPS, « L'ethno-histoire, buts et méthodes », *Revue historique*, tome 236 (1966), Paris, PUF, p. 307.
23. Gilles HAVARD abonde dans le même sens quant à l'oralité et à la micro-histoire et considère que les sociétés ayant une « histoire » écrite sont aussi des objets d'analyse ethno-historique, que ce soit dans une classe inférieure et illettrée ou à propos d'une minorité, d'une communauté locale. Voir *Empire et métissages*, p. 23.

l'ethnologue²⁴. Ce type d'étude essaie de relier, par exemple, le savoir sur l'état d'une technique à sa résonance sociale et aux comportements qu'elle a engendrés ou modifiés²⁵. Le terme ethnologie historique est employé pour désigner tout ce qui concerne l'étude de la culture populaire et de la vie quotidienne dans une perspective historique et avec une vision synchronique. Cet essai de clarification des termes permet de bien démarquer nos travaux de ceux produits en histoire culturelle ou en ethno-histoire. Dans les recherches menées sous ce dernier vocable, il restera toutefois à différencier par une terminologie française appropriée celles concernant la culture populaire dans les sociétés occidentales de celles relatives aux peuples autochtones sans écriture²⁶.

L'ouvrage fondateur en ethnologie historique québécoise est *La civilisation traditionnelle de l'Habitant aux XVII^e et XVIII^e siècles* de Robert-Lionel Séguin²⁷. L'auteur s'attache à décrire la culture matérielle québécoise ancienne, dans une approche qui est donc de caractère ethnographique. Parmi les travaux d'ethnologie historique traitant de la pratique des métiers en Nouvelle-France, nous devons citer *L'artisan forgeron* de Jean-Claude Dupont²⁸, étude comparable en plusieurs points à celle que nous proposons, notamment quant à la transmission du savoir et l'adaptation à l'Amérique du Nord.

24. Il s'agit du seul point commun avec l'histoire culturelle.

25. André BURGUIÈRE, « Anthropologie historique » dans *Encyclopædia Universalis*, www.universalis-edu.com.

26. Dans la définition de Hubert DESCHAMPS, qui s'applique très bien à certaines recherches menées par des ethnologues québécois, le sens du préfixe *ethno* renvoie à une méthode et des données ethnologiques, étant en cela conforme à son origine grecque: « peuple ». L'ethno-histoire relative aux autochtones (issue de l'*ethnohistory* américaine et dont l'appellation en est une mauvaise traduction) vacille sur une interprétation déficiente du préfixe et se restreint ainsi sans raison aux peuples sans écriture. Dans Thomas BARFIELD, *The Dictionary of anthropology*, p. 160-161, l'auteur règle une partie du problème (pour la langue anglaise) en proposant *anthropological history* (histoire anthropologique) dans le but d'éliminer le préfixe honni. Mais le terme englobe toujours les recherches sur les cultures occidentales et autochtones, somme toute très différentes.

27. Montréal, Fides, 1967.

28. Jean-Claude DUPONT, *L'artisan forgeron*, Québec, Éditeur officiel du Québec et PUL, 1979.

Compte tenu du peu d'avancement des recherches historiques ou ethnographiques sur les musiciens militaires, nous pouvons voir que notre travail se démarque clairement et son originalité confirme que notre étude viendra donc combler un vide important dans la connaissance des pratiques du musicien-soldat dans son milieu professionnel.

Des musiciens de métier

Les éléments qui captent au premier abord l'attention de l'ethnologue chez le musicien militaire colonial sont sa culture matérielle et l'apprentissage de son instrument de musique. La première partie de l'ouvrage portera donc sur ces deux aspects du métier.

La culture matérielle se définit généralement comme étant l'éventail des objets et techniques afférentes propres à un groupe humain et relatifs aussi bien à des fins artistiques ou rituelles qu'à des activités de subsistance²⁹. Cette notion place côte à côte deux idées quelque peu antinomiques: la culture, avant tout immatérielle, et le matériel, bien tangible. Mais il faudra garder à l'esprit que la culture matérielle est avant tout une composante de la culture du groupe. Chez le musicien militaire, elle couvre différents aspects: les instruments de musique, de même que l'uniforme et les armes, éléments essentiels de la vie militaire. Bien que les fonctions symboliques comptent pour beaucoup dans l'étude de la culture matérielle du musicien militaire, l'utilité première (ou fonction primaire) des objets sera étudiée avec la même attention puisqu'elle peut en dire beaucoup sur ses habitudes de vie et de travail. Nous voulons donc dresser le portrait le plus exact possible de la culture matérielle de ces musiciens et vérifier si tous les objets et pratiques qui en découlent ont été modifiés, comme nous le croyons, par leur transposition en Nouvelle-France.

Comme ces soldats exercent une activité musicale, il est aussi important d'aborder la question de la formation musicale leur permettant la pratique du métier. Étant donné que les modes d'apprentissage varient sans doute selon l'instrument joué par le

29. Charlotte SEYMOUR-SMITH, *Dictionary of anthropology*, Boston, G.K. Hall, 1986, p. 183.

musicien, nous établirons dans quelle mesure le compagnonnage, forme de transmission du savoir courante à l'époque, prévalait chez ces musiciens. Nous pensons aussi que les façons de faire découlant de ce savoir ou plus précisément les connaissances réellement mises en pratique ne sont pas les mêmes que celles observées sur le continent européen, ce qui nous amènera à vérifier si le contexte nord-américain a obligé ces musiciens à acquérir de nouvelles compétences, musicales ou autres. La mise en relation des différents types de pratiques présentes dans l'espace-temps de la quotidienneté nous permettra la constitution d'un système d'usages reflétant bien le mode de vie du musicien militaire français posté en Nouvelle-France³⁰.

Les chapitres de cette première partie viendront en quelque sorte compléter les connaissances apportées par les travaux d'Élisabeth Gallat-Morin sur les musiciens militaires, dont nous avons parlé plus haut. Bien que son texte nous éclaire grandement, il demeure factuel et n'aborde que très partiellement les composantes matérielles de la vie de ces musiciens, leurs activités musicales et l'apprentissage de leur métier. Notre apport ira dans le sens de l'ethnologie du quotidien par l'étude de la culture matérielle de ce groupe particulier au sein des militaires et l'analyse du poids de la tradition en regard de l'enseignement formel dans la transmission du savoir musical.

Le lecteur-musicologue ne doit pas se méprendre sur le sens du mot « pratiques » que nous employons, tout au long de cet ouvrage, dans son sens ethnologique. Bien que le terme *performance practice* viendra à l'esprit de plusieurs, il ne sera pas question dans notre analyse des conditions d'exécution ou des conventions stylistiques qui pourraient nous aider à comprendre les intentions d'un compositeur³¹. L'expression française « musicologie de l'interprétation », équivalente à l'expression anglaise

30. Salvador JUAN, *Les formes élémentaires de la vie quotidienne*, Paris, PUF, 1995, p. 15.

31. Ayant des origines nébuleuses et lointaines, les batteries, sonneries et appels ne peuvent pas être attribués à un compositeur en particulier, bien qu'apparaissant dans des traités musicaux d'auteurs importants.

elle-même issue de l'allemand³², nous incite d'ailleurs à rappeler que nous ne parlerons pas d'interprétation, que ce soit dans son sens artistique ou esthétique.

II. ESPACES

La Nouvelle-France a constitué, tout au long de son existence, une société coloniale dont les cadres et les règles se sont appuyés en grande partie sur le modèle de la métropole. Les normes de conduite des individus tout comme l'implantation purement physique des populations découlaient de pratiques depuis longtemps établies en France. Sur le plan social, l'on peut songer à la présence des notaires et au système juridique basé sur la coutume de Paris. Une place importante est aussi occupée par la religion catholique, qui guide l'habitant toute sa vie et qui définit même une des cellules de base de l'organisation sociale, la paroisse³³. Cette société s'est donc enracinée dans le pays grâce à des savoirs et techniques qui avaient été largement éprouvés en France et qui furent ensuite adaptés graduellement au nouveau milieu, avant d'être propagés par ces gens ayant choisi d'aller vivre en terre d'Amérique. On pense alors au système seigneurial, aux méthodes de construction de l'habitation de même qu'aux techniques d'acquisition des ressources et de production des biens essentiels à la subsistance³⁴.

Au plan purement humain, soit celui des hommes et des femmes venus vivre et travailler dans le nouveau pays, on constate de la même façon que l'établissement colonial a produit une sorte de réplique du modèle français quant à la division des

32. Du terme *Aufführungspraxis*, qui décrit les mécaniques définissant le style d'une exécution musicale. Andrew PARROTT et Neal Peres Da COSTA, «Performance practice» dans *The Oxford Companion to Music*, www.oxfordmusiconline.com.

33. Vincent MILLIOT, *Cultures, sensibilités et société dans la France d'Ancien régime*, Paris, Nathan, 1996, p. 10; Jean-Charles FALARDEAU, «La paroisse canadienne-française au XVII^e siècle» dans *La société canadienne-française*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971, p. 33-43.

34. André ROBITAILLE, *Habiter en Nouvelle-France, 1534-1648*, Québec, Publications MNH, 1996; Bernard AUDET, *Avoir feu et lieu dans l'île d'Orléans au XVII^e siècle*, Québec, PUL, 1990.

individus selon les principaux groupes formant la société. La Nouvelle-France, fondée en bonne partie sur des objectifs d'évangélisation, a pu compter dès les débuts sur un clergé masculin aux rangs bien garnis auquel se sont ajoutées plus tard des communautés religieuses féminines. La traite des fourrures, autre moteur important de la présence française, a obligé de nombreux commerçants à tenir des comptoirs essentiels à leur commerce, dotés d'employés, de commis, bientôt épaulés par les marchands eux-mêmes. Les besoins en agriculture ont vite appelé l'installation de familles, formées ou en devenir. Malgré une expansion initiale plutôt lente, la mise en valeur des terres a permis à plusieurs habitants de dépasser le stade de la subsistance et de participer à l'approvisionnement des trois agglomérations urbaines de la colonie en plein développement³⁵.

Pour coordonner cette croissance, appliquer la justice et protéger l'établissement français, un appareil administratif et militaire est venu coiffer la structure sociale et en assurer la cohésion. Pensons tout d'abord à l'intendant, qui se charge principalement des finances et de la bonne marche de la vie en société. Des institutions comme le Conseil souverain ou la Prévôté appuient ce premier fonctionnaire et permettent par exemple de rendre la justice à terme. Le gouverneur général de la Nouvelle-France représente le pouvoir métropolitain et veille à la protection de la colonie contre les attaques des Anglais et les incursions des Amérindiens hostiles. Il en est le chef militaire et ne relève que du ministre de la Marine. L'armée du pays est sous les ordres du commandant des troupes de la Nouvelle-France qui dispose à son gré des soldats de la Marine, dont chaque compagnie est à la charge d'un capitaine nommé et payé par le roi.

Le lieu où toutes les activités des différents groupes convergent est le centre urbain. La garnison y fait le guet et maintient l'ordre, l'intendant travaille aux affaires courantes et produit des ordonnances tandis que le gouverneur général s'efforce de garantir la sécurité de la colonie au moyen des maigres ressources en hommes et en matériel dont il dispose. Alors que les marchands tentent de développer le commerce malgré les obstacles mercantilistes

35. Louise DECHÈNE, *Habitants et marchands de Montréal au XVII^e siècle*, Paris et Montréal, Plon, 1974.

imposés par la métropole, la population rurale s'acharne à faire produire la terre afin de pouvoir vendre à la ville des denrées excédentaires et mettre ainsi de côté quelque épargne en espèces, toujours rares dans l'économie canadienne.

Le milieu humain

En Nouvelle-France comme en Europe, la ville est le lieu par excellence des échanges entre les différents acteurs de la société. À une petite échelle (ou si l'on veut, à hauteur d'homme), ces rapports sont nombreux, furtifs et souvent sans intermédiaire. L'artisan cordonnier, ferblantier ou tonnelier vend ses services et produits, le notaire enregistre toutes les actions importantes des citoyens, le curé baptise, marie, confesse et absout. Certains lieux se démarquent cependant par leur fonction de communication plurielle et rapprochée où l'individu peut exprimer ses opinions autant sur les sujets qui concernent l'avenir du pays que ceux découlant directement de l'avidité du peuple pour les faits divers. Ainsi, les personnages influents de la ville (grands marchands, procureur général, prélat en poste, intendant et gouverneur général) discutent au Conseil souverain des affaires importantes tandis que les habitants se rencontrent au cabaret pour échanger sur les crimes perpétrés récemment ou entendre la dernière chanson ridiculisant les notables de Québec³⁶. Mais un lieu de sociabilité intense est nécessaire afin d'assurer, à une plus grande échelle, la cohésion la plus parfaite de l'ensemble humain à la base de l'agglomération urbaine.

Que ce soit à Québec, Montréal ou Trois-Rivières, la place du marché remplit ce rôle très important. En effet, les différents groupes de la société y sont présents et réalisent l'intégration des pratiques culturelles qu'amène le brassage des couches sociales³⁷. L'habitant venu des côtes y passe la journée pour vendre ses

36. Jacques RAUDOT, *Ordonnance de M. Raudot portant deffenses de composer et chanter des chansons diffamatoires*, 25 mars 1708, Colonies, C11A, vol. 28, folios 371-372.

37. Jean DU BERGER, «Pratiques culturelles et fonctions urbaines», *Canadian Folklore Canadien*, vol. 16, n° 1, 1994, p. 41; John A. DICKINSON, *Justice et justiciables. La procédure civile à la Prévôté de Québec, 1667-1759*, Québec, PUL, 1982, p. 25.

produits au citoyen venu s'approvisionner. Plusieurs marchands ou artisans y tiennent boutique et la garnison contient la foule lors du difficile spectacle des punitions corporelles imposées par la justice. L'information y circule de diverses façons. La rumeur s'installe dans la simplicité du bouche-à-oreille ou tente de se diffuser par le biais d'un texte anonyme fixé au poteau qui reçoit normalement l'affiche manuscrite des ordonnances³⁸. L'entrée de la maison de Dieu donnant sur cette place de rencontre, l'Église se positionne au centre des échanges, mais assiste aussi au tumulte de ces manifestations bien temporelles³⁹.

Considérant notre intérêt marqué pour les phénomènes sonores en Nouvelle-France, la place publique constitue pour nous un lieu d'investigation de premier ordre puisqu'il s'y rencontre aussi plusieurs formes d'interactions sociales basées directement sur la propagation du son. La première qui nous vient à l'esprit est évidemment le message chrétien lancé du clocher de l'église. En raison de son fort volume sonore, la cloche dispose d'un pouvoir de diffusion important, égalé seulement par les canons des batteries entourant la ville. Parmi les autres faits sonores, on peut noter le bruit des armes légères des soldats, utilisées régulièrement pour marquer la solennité de certains événements publics se tenant au cœur de la ville. Le bruit du commerce, sans éclat, mais soutenu et bien audible, constitue quant à lui un bruit de fond qui dénote bien la vie urbaine et l'activité qui en résulte. Outre la cloche, dont le son correspond exactement à une note musicale choisie et accordée par le fondeur, la batterie jouée par le tambour lors de la criée des ordonnances fait partie des phénomènes sonores qui relèvent directement de la musique.

Un rôle insoupçonné

En raison de ses qualités musicales et de sa présence répétée, le tambour occupe une place importante parmi tous ces sons et

38. Jacques RAUDOT, *Lettre à Pontchartrain*, 20 septembre 1709, Colonies, C11A, vol. 30, folio 159.

39. Jacques RAUDOT, *Ordonnance de M. Raudot intendant en Canada, qui deffend a toutes personnes d'etaller leurs marchandises a la porte l'eglise de la basse ville de Québec*, 22 août 1708, Colonies, C11A, vol. 28, folio 368.

bruits. Le travail dans les sources narratives et institutionnelles nous a aussi révélé que parmi les deux activités principales de ce musicien, soit faire marcher la troupe et jouer les batteries correspondant à des ordres, cette dernière est mentionnée beaucoup plus fréquemment et autant en contexte civil que militaire. Car au sein de l'armée, les diverses batteries transmettent la voix du commandement dans toutes sortes de situations, que ce soit pour les exercices de la garnison, au campement ou lors des combats. Par exemple, lorsque les soldats entendent la Générale, ils saisissent immédiatement leurs armes et se rendent au point de rassemblement prévu. Quelques-unes sont bien connues de la population à cause de leur usage dans les villes de garnison. Parmi celles-ci, le Ban, que le tambour joue lors de la criée, ressort particulièrement en raison de son impact sur les citoyens. Contrairement aux autres batteries utilisées en milieu urbain, qui ne sont qu'entendues ou subies – la Diane, la Générale ou la Retraite⁴⁰ –, le Ban interpelle directement chacun des citoyens présents et le convie à écouter le crieur et son message. Ainsi, la criée constitue un moment important de la vie collective. Par ce moyen, les autorités informent le peuple de leurs décisions et des réglementations qui s'ensuivent dans les différents domaines d'activité relevant de leurs compétences. Nous avons pu réaliser l'importance de cet acte de communication publique dans la vie d'Ancien Régime et constater que cette pratique était d'usage courant en Amérique française. Aussi, il nous semble que l'intervention du tambour est essentielle dans l'accomplissement du rituel de société que constitue la criée et que sa présence contribue à assurer la représentation de l'État dans la colonie. De façon plus générale, la lecture des textes anciens nous a confirmé que ce musicien est présent dans plusieurs autres activités comportant une part de symbolisme. Nous voulons donc démontrer que l'apport de ce personnage singulier est important, voire indispensable pour la bonne marche de la société coloniale en général et de quelques-uns de ses rouages en particulier. Ces différents aspects se concentrent sur trois axes, qui sont tous rattachés à la question de l'utilisation des symboles.

40. La Diane sonne le réveil de la garnison et la Retraite indique aux soldats qu'ils doivent rentrer dans leur logement pour la nuit.

Premièrement, une réflexion globale nous permettra d'installer les assises de notre analyse. Considérant le tambour dans la totalité de ses actions musicales, il sera possible de dégager une vue d'ensemble de la performance de ce musicien et de cerner la place qu'il occupe dans le cadre urbain où se situe la majorité des interactions sociales de la colonie, jusqu'à ce que les seigneuries se développent réellement. Posant que la musique militaire n'est qu'une partie du bruit militaire, nous pourrions juger de l'utilité du tambour dans le dispositif sonore de l'armée, donc de l'État, et juger de sa posture symbolique dans l'espace sonore de la ville.

Ensuite, la recension des activités humaines où il prend une part active, qu'elles aient un lien fort, faible ou même absent avec sa formation musicale et militaire, donnera une bonne idée de la charge symbolique que confère la société à sa personne, à son uniforme, mais aussi à son instrument et aux sons qu'il produit. Nous pourrions alors rattacher la tradition à la polyvalence et la flexibilité qu'il doit démontrer pour bien jouer le rôle que la collectivité lui impose. La mise en rapport de ses habiletés avec les tâches qu'il exécute permettra aussi d'évaluer les composantes du symbolisme courant qu'il est le seul à pouvoir porter et qui en réalité caractérisent sa fonction sociale.

Au plus fort du présent ouvrage se situera finalement l'analyse du rituel de l'information. De fait, la criée peut donner lieu à différentes études selon l'approche envisagée. Nous pourrions par exemple considérer ce fait social comme une composante de l'appareil cérémoniel colonial et définir sa place dans un tel système. Mais notre intérêt pour le travail effectué par les musiciens militaires venus en Nouvelle-France nous porte à privilégier un aspect plus pointu. Dans le but d'approfondir notre réflexion ethnologique sur le métier de ces hommes autant musiciens que soldats, nous nous concentrerons plutôt sur le rôle tenu par le tambour dans la performance de ce rituel particulier. La criée étant de nature hautement symbolique, il sera utile d'examiner la façon dont ce musicien s'insère dans cette pratique rituelle afin de juger jusqu'à quel point il peut influencer son déroulement et en augmenter l'efficacité pragmatique et symbolique. Il sera intéressant de déterminer la fonction de ce rituel dans la société du Canada ancien et d'en mesurer les retombées relativement à

l'exercice du pouvoir au quotidien. Nous pensons que le musicien militaire joue un rôle capital dans l'accomplissement de cette cérémonie où le Pouvoir se met en scène et qu'il est ainsi un acteur important dans la ritualité coloniale. Nous posons comme hypothèse que grâce à la participation spécifique du tambour au rituel par le sonore, l'information émanant des autorités a pu atteindre efficacement le public auquel elle était destinée tout en projetant de façon accessible l'image du pouvoir.

Ces trois axes présentent donc d'une manière particulière la question de la symbolisation en Nouvelle-France, non pas dans ses manifestations architecturales, mais bien dans les comportements des individus. Les symboles étant présents dans tout rituel, le cas du tambour qui participe à la criée des ordonnances nous permettra de mieux comprendre comment s'opère la symbolisation dans une cérémonie politique d'Ancien Régime, notamment par les moyens musicaux, et de supputer la présence d'une vie symbolique profane et d'une ritualité collective autre que religieuse dans la colonie laurentienne.

Ritualité et pouvoir

Le rituel est une des principales formes culturelles par lesquelles s'expriment les êtres humains. Par des moyens physiques autant que sensoriels, les individus ou les groupes extériorisent ainsi des valeurs communes ou qu'ils veulent partager, voire imposer. La ritualité s'immisce alors dans des domaines variés, comme la politique.

Les travaux portant sur la ritualité du pouvoir en Nouvelle-France sont plutôt rares. Notre recherche documentaire nous a permis de repérer des ouvrages ou articles ne traitant que de façon indirecte la question de la ritualité politique par l'étude des cérémoniaux publics. Les auteurs de ces textes ont seulement traité de la question des préséances ou ont abordé le rituel de façon minimale⁴¹.

41. Colin C. COATES, «La mise en scène du pouvoir: la préséance en Nouvelle-France», *Bulletin d'histoire politique*, vol. 14, n° 1 (automne 2005), p. 109-118; Kenneth J. BANKS, *Chasing empire across the sea*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002, p. 101.

La recherche sur les rituels politiques est beaucoup plus développée pour ce qui est de la France métropolitaine à la même époque. Dans la plupart des travaux, les analyses se concentrent toutefois sur les cérémonies les plus spectaculaires : sacres des rois de France, lits de justice, entrées dans les villes de province et funérailles à la basilique Saint-Denis⁴². Mais d'autres auteurs ont produit des textes qui montrent un lien plus direct avec notre recherche et ont ainsi alimenté notre réflexion quant à la part de sacré dans toute cérémonie politique⁴³.

Le Moyen Âge a aussi donné lieu à des recherches fécondes portant sur la ritualité du pouvoir, qui a d'ailleurs pris forme tout au long de cette période. La genèse des pratiques présentes dans ces rituels nous a éclairé sur les formes présentes dans la colonie laurentienne⁴⁴. Un texte de Thierry Dutour aborde plus spécialement la question de l'information communiquée publiquement. Relativement à ce que nous nommons la séquence rituelle, il montre les différentes façons de faire le cri en fonction des éléments constitutifs que sont le lieu, l'heure, le nombre d'appels et de crieurs ainsi que les instruments acoustiques ou musicaux utilisés dans la création par la criée d'un « espace public temporaire »⁴⁵.

L'étude la plus exhaustive abordant la question du rituel de l'information en contexte monarchique français est l'ouvrage de Michèle Fogel intitulé *Les cérémonies de l'information dans la France*

42. Richard JACKSON, *Vivat Rex : Histoires des sacres et couronnements en France*, Paris, Ophrys, 1984 ; Sarah HANLEY, *The lit de justice of the kings of France : constitutional ideology in legend, ritual, and discourse*, Princeton University Press, 1983 ; Lawrence BRYANT, *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony : Politics, Rituals and Arts in the Renaissance*, Paris, Librairie Droz, 1986 ; Ralph E. GIESEY, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Genève, s. n., 1960.

43. Claude RIVIÈRE, *Les liturgies politiques*, Paris, PUF, 1988, p. 26-35 ; Edward MUIR, *Ritual in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 1997, p. 249-257.

44. Nicolas OFFENSTADT, « Cris et cloches. L'expression sonore dans les rituels de paix à la fin du Moyen Âge » dans *Hypothèses 1997*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998, p. 51-58.

45. Thierry DUTOUR, « L'élaboration, la publication et la diffusion de l'information à la fin du Moyen Âge (Bourgogne ducale et France royale) » dans *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 141-155.

du XVI^e au XVIII^e siècle⁴⁶. La première partie est la plus pertinente pour notre travail et porte sur la publication des décisions royales dans le Paris du XVII^e siècle. Après en avoir décrit les étapes institutionnelles – lecture devant le Parlement assemblé, enregistrement puis lecture publique –, elle passe en revue les lieux habituels de criée, décrivant ainsi les parcours réels empruntés par les crieurs. Puis, l’auteure sélectionne les éléments correspondant à une période de dix ans dans un fonds imposant d’affiches signées⁴⁷ et accumulées par un juré-crieur parisien du XVII^e siècle. Ce corpus lui permet de conduire une analyse montrant que la fréquence des criées amène le peuple à concevoir l’idée que le roi est très près de chacun de ses sujets.

Cette recension des ouvrages concernant la ritualité du pouvoir montre l’absence d’études sur ce sujet dans le contexte de la Nouvelle-France tout autant qu’une absence de questionnement sur la place du musicien militaire dans ce type de ritualité. L’analyse de la criée parisienne que mène Michèle Fogel se concentre sur le contrôle de l’espace public et de son usage comme médiateur de l’information issue du pouvoir. Parmi les autres textes sur la criée, sur la ritualité politique et sur les cérémonies royales en France, aucun n’aborde de façon concrète le symbolisme rituel associé à la musique militaire, ou plus généralement savante, que ce soit dans la colonie ou dans la métropole.

Le personnage du musicien militaire en Nouvelle-France, nous l’avons évoqué, n’a trouvé de traitement sérieux que dans les pages qui lui sont consacrées dans *La vie musicale en Nouvelle-France*. Mais le cadre particulier de l’ouvrage dans lequel s’insère cette contribution limite en quelque sorte les possibilités d’une étude plus fouillée du sujet. Ainsi, l’apport des musiciens militaires à la ritualité du pouvoir en contexte colonial ou le symbolisme de la musique n’ont pas été abordés par Élisabeth Gallat-Morin. À la lumière de l’historiographie reliée à cet aspect de notre objet de recherche, nous pouvons voir que cette deuxième phase de notre étude se démarque encore là des autres

46. Paris, Fayard, 1989.

47. Affiches imprimées (dans le cas de la criée parisienne) que le juré-crieur placarde après le cri public. Celles qui sont signées par lui et conservées sont les preuves qu’il a effectué son travail.

travaux et qu'elle propose une incursion inédite dans l'espace sonore, social et rituel de la Nouvelle-France, où se côtoient le symbolisme du musicien militaire et de sa musique, la notion de paysage sonore ainsi que l'emprise monarchique sur la ritualité collective. Explorer et analyser tous ces aspects peu étudiés jusqu'à présent va nous permettre de parfaire encore plus notre connaissance du musicien-soldat travaillant dans la vallée du Saint-Laurent et d'apprécier jusqu'à quel point son rôle est d'importance pour la vie en société.

Nous proposons donc dans cette deuxième partie de concrétiser le passage de l'ethnographie à l'ethnologie, de faire migrer le domaine des arts et traditions populaires maintenant délaissé vers une ethnologie explicative appuyée par une solide connaissance du passé et disposant des concepts les plus récents. Nous voulons donc connaître de manière approfondie les attributs symboliques, autant visuels que sonores, de ce musicien qui a occupé une place importante dans le fonctionnement de la société coloniale sous le Régime français.

Approche

On a vu plus haut que depuis une trentaine d'années, des chercheurs des États-Unis et d'Europe en sont venus, par des travaux importants, à mettre en place un champ de connaissances nouveau à partir de cérémonies dont la portée avait été jusque-là négligée. Alain Boureau nous met en garde contre les excès de cette école qu'il nomme « cérémonialiste ». Parmi les dangers possibles, il identifie la « formalisation anthropologique » consécutive à la ruée des historiens sur l'idée que le rite résout des tensions, comme l'a expliqué Victor Turner⁴⁸. À l'opposé, Françoise Hildesheimer reconnaît l'influence positive de l'ethnologie sur les historiens qui ont pris en compte les représentations et le langage mis à profit dans ces rituels et qui ont « redécouvert

48. Alain BOUREAU, « Ritualité politique et modernité monarchique » dans Neithard BULST, Robert DESCIMON et Alain GUERREAU [dir.], *L'État ou le Roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 9, 13.

la valeur symbolique profonde de ces mises en scène centrées sur la personne royale»⁴⁹.

Le rituel de l'information, même dans sa forme coloniale, est fort chargé symboliquement. Même s'il fait allusion à l'autorité royale, il ne peut se comparer aux grandes cérémonies parisiennes et versaillaises. Mais nous pensons que l'approche ethnologique visant à démontrer sa mécanique par l'éclairage de l'un de ses acteurs essentiels pourra amener un apport pertinent dans l'effort de compréhension de sa fonction sociale dans le contexte de la société canadienne. L'arrimage du concept de paysage sonore aux notions connues de rituel, de représentation et de rhétorique ainsi appliquées à notre objet d'étude nous amènera à proposer des hypothèses en accord avec les schèmes mentaux de l'époque. Après analyse de tous les éléments de ce rituel, il nous sera possible d'exposer clairement comment ce fait de société contribuait à l'intensité de la vie symbolique en Nouvelle-France. Nous pourrions ainsi juger jusqu'à quel point elle était comparable à ce qui se passait dans les provinces françaises à la même époque, et sans doute joindre notre voix à celle des auteurs de *La vie musicale en Nouvelle-France*⁵⁰ qui ont constaté une similitude entre provinces et colonie en ce qui concerne la pratique musicale. L'intérêt de cette seconde partie de notre étude, axée sur le phénomène rituel et symbolique dans le contexte de la Nouvelle-France, s'explique facilement quand on constate que les études semblables publiées jusqu'à maintenant ont toutes porté sur l'Europe. Tout en identifiant les points de convergence entre la colonie et la métropole, nous pourrions mettre en relief les différences dues à l'éloignement du pouvoir royal et expliquer la nature des adaptations survenues. Notre travail prendra ainsi le relais de l'étude incontournable de Michèle Fogel et tentera en quelque sorte de répondre à la question lancée par l'auteure en fin d'ouvrage relativement à l'utilisation des symboles sonores lors de la criée.

49. Françoise HILDESHEIMER, *Du Siècle d'or au Grand Siècle. L'État en France et en Espagne, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 2000, p. 189.

50. Élisabeth GALLAT-MORIN et Jean-Pierre PINSON, *La vie musicale en Nouvelle-France*, chapitre 11, p. 404-422.

On peut accepter comme une raison de l'emploi de la trompette sa tonalité éclatante, le ré majeur, mais que faire du tambour, tout aussi guerrier, tout aussi royal... ?⁵¹

Nous nous sommes donc interrogé sur la place qu'occupe le musicien militaire dans la criée des ordonnances, un des rouages essentiels de la vie sociale en Nouvelle-France. Des ouvrages comme celui de Michèle Fogel nous ont fait voir que ce phénomène s'inscrit dans une dynamique beaucoup plus large relevant de l'exercice du pouvoir et de la délimitation claire de la barrière entre le peuple et les dirigeants. De la même manière, les pratiques du musicien militaire ne s'exercent pas en un espace clos dont les cadres sont marqués par le métier qu'il exerce. La préoccupation fondamentale qui sous-tend tout notre travail est donc de montrer quelle est la place du musicien militaire dans le fonctionnement de la société coloniale et de cerner sa place dans le système de représentation de l'appareil administratif et militaire de la Nouvelle-France considéré en tant qu'extension du pouvoir royal. Dans ce but, notre cadre théorique et conceptuel, bien que s'inscrivant avant tout dans le domaine de l'ethnologie historique, se veut donc éclectique et compte autant sur les théories proches ou relevant de la musique que sur des concepts purement ethnologiques.

Approche pour l'analyse rituelle

Traditionnellement, l'étude du rituel s'est attachée à deux grands aspects déterminant des approches, soit la fonction et le sens. Mais les progrès des sciences humaines ont bientôt amené les chercheurs vers une troisième voie où ils considèrent plutôt l'ensemble des éléments formant le rituel.

L'approche fonctionnaliste (le rituel fait quelque chose) veut comprendre de quelle façon l'efficacité du rituel s'obtient et quels en sont les résultats. L'étude des fonctions externes permet de décrire les relations entre les rituels et l'organisation sociale, par exemple l'apport des rites axés sur la parenté, tandis que l'analyse

51. Michèle FOGEL, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989, p. 415.

des fonctions internes pourra montrer l'effet des rituels lors des différentes crises affectant la vie d'un individu.

L'approche sémantique (le rituel dit quelque chose) cherche à comprendre comment se construit le sens. Un point de vue intellectuel veut expliquer comment une vision du monde se traduit en actes lors du rituel. La théorie structuraliste a de son côté amené les chercheurs à concentrer tous leurs efforts sur le langage des symboles utilisés pour exposer de façon différente des éléments culturels, principalement le mythe. De nouveaux angles féconds ont été identifiés dans les façons d'aborder le sens du rituel. Dans un de ses derniers ouvrages, Victor Turner considère le rituel comme une performance proche du théâtre. Il préconise de ce fait une analyse du « jeu » des acteurs et de la mise en scène des symboles, d'où émanera le sens profond⁵². Pour sa part, Maurice Bloch montre que le rituel est caractérisé par des modes de communication particuliers (discours, chant, danse, symboles matériels) remplaçant le langage ordinaire. En fonction du degré de formalisation de chacun, la force propositionnelle des énoncés cède alors la place à la force performative qui influence les individus au lieu de reporter des faits⁵³. Ces deux visions axées sur la performance sont considérées comme relevant de l'approche sémantique.

En plus des percées liées à l'idée de performance, la période récente a vu se développer l'approche pragmatique (comment se fait le rituel) où l'on conçoit la forme rituelle comme une séquence d'actions que les acteurs doivent effectuer correctement. Il s'ensuit que le rituel doit être considéré dans la totalité de ses éléments (message, acteurs, contexte) et que le réseau ainsi constitué sera à la base de l'interprétation. Dans leur étude de la cérémonie du naven* en Océanie, Michael Houseman et Carlo Severi ont ainsi voulu dépasser les limites des approches fonctionnaliste et sémantique qui n'expliquent pour eux qu'une partie de la complexité présente. L'originalité de leur approche se situe dans le point de vue qu'ils adoptent avant l'analyse du phénomène rituel. Après avoir constaté que les études réalisées avant eux se

52. Victor W. TURNER, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.

53. Maurice BLOCH, « Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation », *Archives européennes de sociologie*, XV (1974), p. 55-81.

concentraient soit sur les prémisses, soit sur les finalités du rituel, ils ont plutôt porté leur regard sur la réalisation effective de la séquence d'actions, son déroulement réel. Portant toute leur attention sur l'unité particulière instaurée entre gestes, paroles et objets, ils ont analysé le rôle des interactions individuelles qui sont à la source du symbolisme à l'œuvre dans toute séquence rituelle, laissant ainsi tomber l'idée répandue que le rituel est une suite de symboles dont il faut trouver la syntaxe particulière afin d'en comprendre le message. Les auteurs voient plutôt la ritualisation comme un type de comportement particulier, qui se distingue des autres éléments d'une culture par la forme des interactions qu'elle met en jeu. C'est l'organisation de l'action qui porte le symbolisme et qui permet au rituel de s'inscrire dans la tradition, soit les mécanismes de passation qui assurent la persistance dans le temps des objets culturels comme le rituel. La forme imposée à l'action rituelle, qui permet de distinguer les actes symboliques qui la composent des actes de la vie ordinaire, peut persister dans le temps, la transmission étant justement facilitée par cette forme⁵⁴.

Terminologie rituelle

Nous avons constaté, dans la plupart des travaux francophones sur le rituel, une inconstance dans le vocabulaire scientifique. Outre les termes ritualité et ritualisme, d'usage occasionnel, les substantifs rite et rituel sont utilisés abondamment et de manière interchangeable (comme synonymes), que ce soit en raison des postulats des auteurs, du domaine concerné ou de l'impossibilité de distinguer ces deux termes⁵⁵. Claude Rivière a pour sa part proposé une clarification, sorte de hiérarchisation des termes. Pour lui,

54. Michael HOUSEMAN et Carlo SEVERI, *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, CNRS-Éditions, 1994, chapitres 7 et 8.

55. La situation ne s'améliore pas lorsque les travaux portent sur le domaine religieux. Jean-Yves DARTIGUENAVE, *Rites et ritualité. Essai sur l'altération sémantique de la ritualité*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 54; Claude RIVIÈRE, *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995, p. 12. Dans ce livre, Rivière utilise une dernière fois le substantif « rituel » à la page 13.

Un rite systémique total (initiation) se découpe en séries de rites systémiques élémentaires (épreuves, purification, sacrifice...), chaque séquence rituelle comportant des ritèmes (circumambulation par exemple) et ceux-ci des motifs (sens de la giration, nombre de tours)⁵⁶.

Le terme rituel semble donc évacué de son vocabulaire, lui substituant le terme rite systémique total et ses composants que sont les rites systémiques élémentaires. Comme il n'est pas de notre ressort de trancher la question, nous nous en tiendrons à une nomenclature plus traditionnelle, mais spécifique, où le rite est une des parties signifiantes du rituel. Dans le cas de la criée des ordonnances, sa description (chapitre 7), puis son analyse (chapitre 8) montreront toutefois comment ce fait culturel, malgré sa forme simple, n'est pas une des parties d'une structure rituelle plus complexe. La criée n'est pas un rite (que Rivière qualifierait d'élémentaire), mais bien une forme complète en elle-même que nous nommons rituel de l'information. Même si notre analyse rituelle pourra sembler correspondre à ce modèle structural scindant l'objet d'analyse en suites d'éléments qui ressortent selon le point de vue, nous suivrons en réalité une démarche organique, où la prise en compte de la cohérence et de l'organisation d'ensemble du cas particulier qui nous intéresse nous amène à respecter sa nature profonde afin d'éviter toute contrainte due à un rattachement exclusif. Notre étude du rituel de l'information fait appel à plusieurs disciplines et ne sera pas coiffée d'une étiquette fonctionnaliste, sémantique ou autre. Nous emprunterons plutôt à chacun de ces points de vue les outils nécessaires à l'identification du rôle symbolique du musicien militaire dans cette pratique. Notons par ailleurs que seul le tambour est concerné dans cette partie, puisqu'il est le seul musicien en Nouvelle-France à participer à la criée des ordonnances.

Provenance des données

Notre corpus de données est issu principalement de sources écrites auxquelles s'ajoutent des documents iconographiques. Nous avons aussi consulté quelques rapports de fouilles

56. Claude RIVIÈRE, *Les rites profanes*, p. 49.

archéologiques. Mais selon qu'il s'agit des chapitres portant sur les pratiques, sur l'espace sonore et l'espace social d'une part, ou des derniers portant sur le rituel de la criée d'autre part, cette recherche sur le musicien militaire a nécessité l'étude de sources de types très différents.

Les pratiques, le musicien militaire dans l'espace sonore et social

Les sources utilisées pour les premières sections de notre étude sont abondantes et variées. Toutes celles que nous mentionnons ici⁵⁷ ont servi d'une manière ou d'une autre dans l'élaboration d'un corpus de données dont la profondeur est garante d'analyses fécondes. Elles peuvent se regrouper de la façon suivante.

1- Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). Les différents centres d'archives de BAnQ conservent les documents officiels demeurés dans la colonie après 1760. Ils sont issus de l'activité administrative interne de la colonie et donnent donc une vision unique des rapports entre dirigeants et administrés ainsi qu'entre les habitants eux-mêmes. Nous avons consulté le fonds Conseil souverain (TP1), le fonds Intendants (E1), le fonds Prévôté de Québec (TL1), le fonds Juridiction royale de Montréal (TL4), la Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5), de même que les greffes des notaires.

2- Archives des colonies aux Archives nationales de France. Ces fonds importants pour l'étude de la Nouvelle-France peuvent parfois nous livrer des textes donnant une version optimiste ou améliorée par rapport à la réalité, principalement dans le cas des lettres envoyées en France par les gouverneurs et intendants. Mais ils nous permettent d'obtenir une vision à long terme de plusieurs phénomènes sociaux puisqu'ils couvrent toute la période jusqu'à la Conquête. La Correspondance générale Canada (série C11A) regroupe les rapports, lettres, mémoires adressés au ministère de la Marine par les gouverneurs, intendants et administrateurs de haut niveau de la colonie de la vallée du Saint-Laurent, la Correspondance générale île Royale (série C11B)

57. Voir la bibliographie pour les références complètes.

renferme le même type de documents relatifs à l'île du Cap-Breton et l'île Saint-Jean (Île-du-Prince-Édouard), la série B rassemble les lettres envoyées de la France vers le Canada. Nous avons aussi consulté la Collection Moreau de Saint-Méry (série F3) qui contient des pièces introuvables ailleurs et la série D2C qui donne la liste nominale des soldats et officiers français, de même que les greffes des tribunaux du Canada et de Louisbourg (série G2).

3- Les recueils de sources manuscrites retranscrites. Tous ces ouvrages nous font connaître des écrits provenant d'auteurs peu connus ou, au contraire, dont la notoriété ou le nombre nécessitait leur regroupement dans un même livre. La publication la plus imposante est sans doute la somme des *Rapports de l'Archiviste de la Province de Québec*, dont la publication s'est échelonnée de 1921 à 1975. Nous avons aussi puisé dans plusieurs autres volumes du même type, dont voici les principaux : le *Bulletin des recherches historiques*, les *Papiers Contrecoeur*, *Collection de manuscrits contenant lettres, mémoires, et autres documents historiques relatifs à la Nouvelle-France*, *Collection des manuscrits du maréchal de Lévis*, les *Mémoires de la Société historique de Montréal*, les recueils de Pierre Margry, de Lucien Campeau.

4- Les récits ou journaux manuscrits édités avec ou sans modernisation de la langue. Une foule de personnages ont écrit sur ce qu'ils ont fait ou vu en Nouvelle-France. Ils vont du simple troupié aux officiers de l'armée, en passant par le témoin anonyme et les religieux. Ces récits ont la grande qualité de donner le point de vue de l'individu, souvent exempt du carcan formel présent dans les documents administratifs. Ils foisonnent d'observations faites par des hommes de terrain ou par des personnes de l'intérieur des institutions. Nommons, entre autres auteurs et documents, Jacques Cartier, les huguenots de la Floride, le *Journal des Jésuites*, le *Vieux récit des Ursulines*, *l'Histoire de l'Hôtel-Dieu*, Marie de l'Incarnation, Radisson, le chevalier de Troyes, Pehr Kalm, Mgr de Saint-Vallier, Liénard de Beaujeu et le capitaine Duvivier, des troupes du ministère de la Marine, ainsi que les officiers Malartic, Foligné, Bougainville et le chevalier de La Pause, tous des troupes du ministère de la Guerre.

5- Les sources imprimées à l'époque délimitant notre étude. Plusieurs voyageurs religieux, militaires ou civils ont fait paraître

à leur retour en France des ouvrages racontant les faits marquants de leur voyage. Ces sources sont importantes en raison de la diffusion qu'elles ont pu obtenir, mais il faut savoir que leur contenu suit parfois un programme idéologique ou politique. En plus des incontournables *Relations des Jésuites*, nous avons exploité aussi les auteurs suivants : Marc Lescarbot, Sixte Le Tac, Louis Hennepin, le sieur de Diéreville, Bertrand de La Tour, le père Charlevoix.

6- Les documents d'appui et les travaux citant des sources. Ces ouvrages sont d'une grande utilité pour compléter les informations ou les vérifier. De nombreux articles du *Dictionnaire biographique du Canada* nous ont aidé à mieux comprendre le contexte autour de récits ou à compléter l'analyse de certaines sources. Le plus grand apport provient de *La vie musicale en Nouvelle-France* de Gallat-Morin et Pinson. Nous avons aussi consulté les synthèses historiques de Havard et Vidal, de Mathieu, de Trudel, de même que le dictionnaire généalogique de Jetté.

Les documents iconographiques nous ont aussi été d'une grande utilité pour l'étude des éléments symboliques de notre analyse. Nous pouvons compter sur des aquarelles et des gravures de la France d'Ancien Régime ainsi que sur les travaux d'artistes canadiens qui ont illustré d'après les sources les uniformes des soldats français venus en Nouvelle-France. Notons particulièrement les reconstitutions de Francis Back⁵⁸.

Le musicien militaire dans l'espace rituel

Relativement à cette section de notre étude, il faut tout d'abord signaler la présence dans les sources de deux types de criées en usage à l'époque de la Nouvelle-France. Il y a bien sûr les criées de textes légaux issus des autorités et dans lesquelles le tambour joue un rôle important. Mais on trouve aussi, dans divers fonds des Archives nationales du Québec, des criées autorisées après requête ou imposées par jugement à la suite de litiges entre parties civiles et qui sont plutôt des ventes à la criée. Il s'agit alors de vendre aux enchères des terrains, bâtiments ou objets

58. Voir dans Yves LANDRY [dir.], *Pour le Christ et pour le Roi. La vie au temps des premiers Montréalais*, Montréal, Libre Expression, 1992 ; René CHARTRAND, *Le patrimoine militaire canadien*, vol. 1, Montréal, Art Global, 1993.

dans des cas de succession, de jugement pour défaut de paiement ou de simple vente de biens immobiliers. On dit donc, en parlant de cette pratique, « mettre une terre en criée », que « les criées de cette terre ont été faites »⁵⁹. Pour ce faire, l'huissier se présente à la sortie de la messe du dimanche, annonce les biens à vendre et recueille les enchères. Après la troisième criée-vente, l'huissier certifie dans son procès-verbal « avoir crié par trois dimanches » l'objet de la vente et l'adjuge au « *plus offrant et dernier enchériseur* », qui peut procéder à l'achat⁶⁰. Les fonds d'archives relatifs au Régime français recèlent une quantité importante de dossiers traitant de ces criées utilisées en matières civiles, où dans les faits le tambour n'apparaît pas⁶¹.

Le type de criée considéré dans notre recherche est un acte relevant de la procédure concernant l'émission des textes issus des différents niveaux de pouvoir et qui met toujours en scène le musicien militaire. En effet, l'annonce par le tambour puis la communication par la voix humaine d'un texte juridique réalise sa publication, condition essentielle pour compléter le processus légal qui lui est attaché. À ce titre, la criée apparaît dans les écrits officiels issus des intendants et gouverneurs, du Conseil souverain et des trois juridictions royales du Canada : la Prévôté de Québec, la Juridiction royale de Trois-Rivières et la Juridiction royale de Montréal⁶². Mais il ne s'agit bien souvent que de mentions rappelant l'obligation de publier l'ordonnance ou le décret « au bruit du tambour » ou « au son de la caisse ». Pour obtenir des descriptions factuelles du déroulement d'une criée, il faut prendre connaissance des procès-verbaux de criée en matière criminelle, pièces que l'huissier d'une juridiction doit obligatoirement produire

59. *Le Dictionnaire de l'Académie française, Tome premier*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 285.

60. *Procès-verbal de la criée-vente de la terre de Mathurin Meunier*, 15 septembre 1734, ANQ, Greffe d'arpenteurs (CA301, S2, P547). Il s'agit de l'exemple le plus courant. Lorsque les enchères ne montent pas suffisamment, une quatrième ou même une cinquième criée peut être autorisée.

61. Certains de ces fonds ne nous ont livré que des criées-ventes : Greffes d'arpenteurs (CA301), Tutelles et curatelles (CC301), Insinuations (CR301), Terres et forêts (E21), Collection Centre d'archives de Québec (P1000), Amirauté de Québec (TP2).

62. Cette dernière a remplacé la justice seigneuriale des Sulpiciens en 1694.

après chaque criée et qui sont versées au dossier d'une affaire judiciaire. Tous ces documents manuscrits sont conservés dans les archives relatives aux trois juridictions nommées plus haut.

Les dossiers de la Prévôté de Québec (ANQ, TL1) recèlent de nombreuses mentions concernant la criée avec tambour. Elles vont de « l'assignation par cri public » à « l'assignation au son du tambour au défaut de trompe par un cri public ». Ces formulations sont utilisées dans le texte des décrets d'assignation ou de prise de corps des accusés. Comme le lieutenant général civil et criminel de la Prévôté pouvait parfois légiférer sur certaines questions d'intérêt local non directement reliées au domaine criminel, on trouve aussi dans ce fonds des exemples d'ordonnances où, à la dernière page, l'huissier a ajouté une note confirmant qu'elle a été « publiée a son de tambour ». Les registres du Conseil supérieur de la Nouvelle-France (TP1) et les dossiers de la Juridiction royale de Trois-Rivières (TL3) nous donnent aussi quelques exemples d'ordonnances à publier au son du tambour.

La Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5) est un assemblage de pièces issues des trois cours de justice de Québec, Montréal et Trois-Rivières auxquelles se sont greffés divers documents notariaux de toutes provenances. Nous y avons recueilli plusieurs procès-verbaux de criée, chacun donnant des détails particuliers sur le déroulement de l'action rituelle. La Juridiction royale de Montréal (TL4) nous a aussi fourni quelques procès-verbaux de criée, mais nous y avons surtout trouvé le plus détaillé quant aux acteurs et aux participants ainsi qu'aux actions accomplies. Dans ce fonds, les mentions et allusions de toutes natures relatives à la criée sont abondantes et confirment l'étendue du phénomène. Sur l'ensemble des fonds conservés aux Archives nationales du Québec⁶³, nous disposons donc d'un éventail de sources pertinentes allant de 1663 à 1758 et réparties sur les trois gouvernements du Canada.

63. Nous avons retrouvé, dans la série C11A des Archives des colonies, deux ordonnances de 1708 et de 1747 suivies de la confirmation par l'huissier de leur publication au son du tambour.

Repérage

Avec la numérisation des documents contenus dans plusieurs des grands fonds d'archives québécois ou canadiens et, dans la majorité des cas, leur disponibilité sur Internet, une voie importante s'est ouverte vers une connaissance beaucoup plus approfondie de la vie en Nouvelle-France.

La non-disponibilité des imprimés sous leur forme originale est toutefois une limite connue dans l'usage des documents textuels⁶⁴. La plupart des livres anciens relatifs à la Nouvelle-France qui sont disponibles sous leur forme originale et numérisée se trouvent sur le site Internet *Canadiana en ligne*⁶⁵. Il permet de consulter une quantité impressionnante d'imprimés, dont une bonne partie se rapporte directement à la période avant 1760. Plusieurs des documents numérisés rendent ainsi disponible l'édition originale tandis que d'autres sont des traductions ou des transcriptions en langage moderne, souvent publiés au XIX^e siècle. Des documents aussi importants que les *Relations des Jésuites* se retrouvent maintenant accessibles par Internet dans cette collection⁶⁶.

Tout le travail de repérage peut aussi être facilité par ces ouvrages très utiles que sont les index et recueils sur papier, qui donnent un aperçu ou complètent les archives numériques. Soulignons la série d'inventaires établis par Pierre-Georges Roy sur les nombreux fonds formant ce qui s'appelait autrefois les Archives provinciales de Québec et dont nous pouvons nommer *l'Inventaire des insinuations de la Prévôté de Québec* (Québec, 1936)

64. Toutefois, certaines éditions critiques de textes anciens offrent au chercheur des documents d'une très grande fiabilité. Les travaux de Réal Ouellet sont un modèle du genre. Par exemple, LAHONTAN, *Œuvres complètes*, édition critique par Réal OUELLET, PUM, 1990 est maintenant la référence en ce qui concerne le baron gascon.

65. À l'adresse www.canadiana.ca, ce site imposant reproduit la majorité des microfiches de l'Institut canadien de microreproduction historique. Certains titres ne se retrouvent que sur des sites comme Google Books ou Internet Archives.

66. Bien qu'elle ne soit pas un fac-similé de l'original, l'édition complète de Reuben Gold THWAITES, *The Jesuit relations and allied documents*, New York, Pageant Books Company, 1959, fournie sur ce site donne le texte original sans modernisation et sa traduction anglaise.

et l'*Inventaire d'une collection de pièces judiciaires et notariales conservée aux archives judiciaires de Québec* (Québec, 1917). Il faut aussi nommer les *Edits, ordonnances royaux, déclarations et arrêts du Conseil d'état du Roi, concernant le Canada*, publié en 1803 à l'instigation du lieutenant-gouverneur Robert Shore Milnes et qui rassemble tous les documents issus du pouvoir royal jusqu'à la Conquête.

Nous savons que des documents qui nous seraient très utiles sont aujourd'hui disparus. Du côté officiel ou administratif, par exemple, de nombreuses listes d'embarquement des ports français sont considérées comme perdues, nous privant ainsi d'informations nominatives sur « ceux qui sont venus ». Et parmi les écrits privés ou narratifs, outre ceux qui demeurent inconnus, plusieurs n'ont jamais été retrouvés. De façon générale, l'état lacunaire des sources est probablement la contrainte la plus importante pour le genre de travail que nous menons, bien qu'elle ne soit pas invalidante pour notre recherche. À ce propos, Salvador Juan nous rappelle dans son ouvrage à caractère méthodologique que

La technique monographique pose d'emblée le problème du classement de la multitude des faits recueillis. Étant essentiellement de nature inductive, elle n'organise pas, a priori, le matériel; le chercheur doit tout relever, ce qui est impossible⁶⁷.

Compte tenu de la forme rigide des pratiques militaires et judiciaires et du lien très fort entre la France et sa colonie, certains documents anciens ou travaux récents sur des questions métropolitaines pourront nous aider à combler plusieurs des vides constatés lors de nos recherches en archives⁶⁸.

Il est important de réaliser le rôle capital de la collecte des données dans une étude comme celle que nous avons menée. Pour les sections portant sur les pratiques ainsi que sur les espaces sonore et social, nous avons multiplié les types de sources. Contrairement aux sujets portant sur un domaine de l'activité

67. Salvador JUAN, *Méthodes de recherches en sciences sociohumaines*, Paris, PUF, 1999, p. 32-33.

68. Nous pouvons nommer l'ouvrage de Michèle FOGEL déjà cité, dont nous reparlerons, mais aussi des sources administratives imprimées comme Pierre de BRIQUET, *Code militaire*, Paris, chez Durand, 1761.

humaine aux contours bien définis, une recherche sur un homme de métier tel que le musicien militaire suppose une mobilité dans des sources de toutes sortes puisqu'il se déplace lui-même à travers les différentes couches de la société en même temps que sur le territoire de la Nouvelle-France. Le défi consiste à surprendre le musicien militaire à l'œuvre dans la multitude de ses actions professionnelles et sociales, à voir la place qu'on lui donne dans les documents administratifs et à le suivre partout sur le terrain.

Pour la question du rituel de l'information, le travail nécessitait un examen en profondeur des sources pertinentes. Après avoir cerné précisément les contextes particuliers de la performance rituelle, nous avons dû ratisser les archives judiciaires et prendre connaissance de nombreux dossiers provenant des autorités politiques et civiles de la colonie. Le rituel de l'information a graduellement pris forme devant nous. L'élaboration d'un corpus de sources variées, solides et pertinentes à nos différents axes de recherche n'a pu se concrétiser que par la fréquentation incessante et ordonnée de l'ensemble documentaire décrit dans les pages qui précèdent.

Limites de l'ouvrage

Notre étude couvre tous les lieux et tous les temps de la présence française en Amérique du Nord qui nous ont laissé des traces. Dès que Jacques Cartier pénètre dans l'estuaire du Saint-Laurent, des instruments musicaux de facture européenne se font entendre par l'action de musiciens formés et obéissant à des ordres. Par la suite, que ce soit à l'époque de la Nouvelle-France florissante (1560-1565), dans l'Acadie d'avant l'installation de Champlain à Québec (1605-1607), dans les postes des Pays d'en haut, dans les côtes du Canada (soit la vallée du Saint-Laurent) ou dans la Louisiane de l'apogée de la présence française, les documents écrits nous parlent régulièrement de ces musiciens accompagnant les soldats français partout sur le continent nord-américain.

Le cadre spatiotemporel de l'ouvrage est donc donné par les contours géographiques habituellement connus de la Nouvelle-France (Canada, Acadie, Louisiane) et ses limites chronologiques sont marquées selon un continuum qui de manière générale

commence au début du XVII^e siècle, lors des essais acadiens et de la fondation de Québec et se rend jusqu'à la chute de la colonie en 1760. La période peut sembler à première vue très longue en termes historiques. Mais il faut savoir que pendant l'Ancien Régime, les conditions dans lesquelles évolue la pensée sont stables de même que les habitudes culturelles et sensorielles qui en découlent. Robert Mandrou affirme à ce sujet que

Toute pensée se développe dans des cadres qui ont été, pendant de longs siècles, des données sans variations importantes. S'il est vrai qu'au XX^e siècle chaque grande découverte physique entraîne l'élaboration d'un cadre spatial, d'une géométrie nouvelle, c'est là une des grandes innovations de notre époque, qui est riche en bouleversements de cet ordre. Mais autrefois, espace, temps, milieu naturel ne présentaient pas semblable mobilité et leur permanence impose à tous des cadres apparemment immuables⁶⁹.

La Nouvelle-France sera donc considérée comme un segment de l'axe chronologique, complet en lui-même et que l'on doit analyser d'une façon synchronique. Nous avons d'ailleurs constaté dans nos travaux une très grande stabilité des objets sociaux et culturels à l'étude. Si certains éléments montrent une variation durant la période et entraînent des qualifications ou des restrictions quant aux conclusions, il en sera fait explicitement mention.

Mais nous avons aussi quelques limitations particulières. Dans la partie finale concernant le rituel de l'information, nos travaux seront basés sur un corpus de documents issus de l'activité judiciaire du Canada, soit les trois gouvernements de Québec, Montréal et Trois-Rivières, où se regroupe la majeure partie des habitants de la Nouvelle-France. Comme notre intérêt porte, dans cette section sur le rituel, sur les interactions entre le peuple et les représentants de l'autorité, nous nous en tiendrons à la criée en milieu urbain, où la population participe à la cérémonie. Nous n'étudierons donc pas ce même rituel dans le cadre assez particulier de la vie des camps militaires, par exemple à l'occasion des grandes batailles de la guerre de Sept Ans, ou dans le contexte exceptionnel des derniers mois avant la capitulation de Québec dans lequel la ville assiégée devient à son tour un camp bondé

69. Robert MANDROU, *Introduction à la France moderne, 1500-1640. Essai de psychologie historique*, Paris, Albin Michel, 1998 (1961), p. 95.

de soldats. Les bans publiés dans ces contextes particuliers sont de nature strictement militaire (ordres sur les opérations à venir, annonce d'un châtimeut corporel) et ne s'adressent qu'à des hommes soumis à la discipline de l'armée. D'autre part, même si la criée en milieu rural met aussi en scène le Peuple assemblé, nous n'aborderons pas ce cas, car il nécessiterait une étude particulière en raison de sa forme rituelle distincte et d'acteurs différents, comme le capitaine de la milice de la paroisse et son tambour. De plus, les descriptions de ce type de criée sont rares et peu révélatrices.

Dans la partie consacrée aux rapports entre pouvoir et paysage sonore, le cadre se situe à l'endroit même où siègent les deux forces en présence. Il s'agit de Québec, capitale de la Nouvelle-France, ville aux nombreux clochers, gardée de plusieurs batteries de canons.

Plan de l'ouvrage et démarche

Le premier chapitre retrace les origines de la musique militaire et montre la place importante qu'elle occupe dans la conduite de la guerre depuis que les nations européennes se sont approprié ce système sonore lors des invasions venues de l'Est. La situation particulière des musiciens militaires français y est décrite pour la période qui nous concerne. La description des pratiques pragmatiques et expressives des musiciens militaires qui ont foulé le sol de la Nouvelle-France peut ensuite commencer. Nous avons consacré le deuxième chapitre aux musiciens de ligne et le troisième chapitre aux musiciens d'apparat. Le traitement du sujet par métier musical permet d'avoir une vision plus complète, qui fait ressortir les relations entre les ensembles de pratiques propres à chacun de ces deux types de musiciens dans le personnel militaire. En synthèse de la première partie du livre, le chapitre 4 met en relation les pratiques observées avec les impératifs individuels et collectifs de chacun des métiers. Après avoir décrit ce système d'usages qui dépeint le mode de vie du musicien, ce chapitre se termine par la description des facteurs de changement touchant autant l'art musical que les pratiques militaires. Les réponses

conséquentes à ces changements sont identifiées autant pour l'individu que dans le cas des institutions.

La deuxième partie du livre nous plonge dans les questions symboliques. Dans le chapitre 5, nous utiliserons le concept de paysage sonore de Murray Schafer en tant que support principal dans l'analyse, afin d'entrer dans les considérations symboliques attachées à l'utilisation du son en dehors de toute forme rituelle. L'opposition entre le clergé et l'État se révèle ainsi par la description de la façon par laquelle l'un et l'autre pouvoir occupent l'espace sonore. La place du tambour dans l'ensemble des phénomènes et interactions sonores en ressort d'autant plus clairement. Le chapitre 6 aborde la question du contexte social et professionnel dans lequel peut s'opérer l'expression symbolique du musicien militaire. Afin de bien distinguer les différentes formes dans lesquelles s'opère la symbolisation, nous avons rassemblé les données selon des critères ethnographiques relevant des sous-groupes professionnels, de leurs différents milieux de pratique de même que des types d'interactions, autant en société que dans le milieu de travail. Nous pouvons ainsi faire ressortir plusieurs fonctions symboliques que les musiciens militaires remplissent en exerçant leur métier et les justifier dans leur contexte militaire ou social. L'ouvrage se termine avec l'examen approfondi du rituel de l'information. Comme les éléments factuels occupent une place importante dans la préparation et la compréhension de l'analyse rituelle, ils constitueront le chapitre 7. Cette présentation séparée facilitera la démonstration qui suivra. Le chapitre 8 donnera lieu à l'analyse rituelle proprement dite.

PREMIÈRE PARTIE

PRATIQUES
DES MUSICIENS
MILITAIRES

CHAPITRE 1

LES MUSICIENS MILITAIRES FRANÇAIS

Origines et parcours de la musique militaire en France

La musique militaire a des origines très anciennes. Pour le réaliser, il suffit de penser à l'épisode biblique des trompettes de Jéricho. Le septième jour du siège, les prêtres qui accompagnaient les Hébreux attaquant la ville se mirent à jouer de leurs instruments de musique, pour la plupart des trompes de bélier. À l'audition de ce bruit soudain, le peuple assiégé poussa un immense hurlement, provoquant ainsi l'effondrement des remparts entourant cette cité de la Samarie¹. Même si les recherches archéologiques ont montré que les murs de la ville étaient rasés bien avant l'invasion des Hébreux², ce récit montre que l'effet émotionnel de la musique sur l'être humain est connu depuis le moment où celui-ci a pu produire et organiser des sons. Comme de tout temps les chefs des armées se sont préoccupés de maintenir et d'augmenter le moral des soldats qu'ils avaient sous leurs ordres, la musique est vite devenue essentielle à l'art de la guerre.

Dans l'Antiquité, les Hébreux utilisaient à la guerre des trompettes droites et courbes, soit les *tuba* droites, les *buccina* en forme de « J » et les *cornu* enroulées. Les *lituus*, très semblables aux

1. « Livre de Josué » dans *La Bible, nouvelle traduction*, Paris et Montréal, Bayard et Médiaspaul, 2001, p. 434-435; Philip BATE, *The Trumpet and Trombone*, London, Ernest Benn, 1978 (1966), p. xii; Michel BRENET, *La musique militaire*, Paris, Henri Laurens, 1917, p. 9.
2. *Grand Usuel Larousse, dictionnaire encyclopédique*, Paris, Larousse, 1997, p. 4014.

buccina, servaient surtout aux pratiques religieuses³. Les Égyptiens préféraient les trompettes droites et les plaçaient en tête des troupes, mais connaissaient aussi l'usage du tambour. Les Grecs se servaient de la trompette en certaines occasions tout en privilégiant la flûte et, dans une moindre mesure, la lyre⁴. Chez les Romains, on avait même développé un système de sonneries marquant les différents temps de la journée du légionnaire et où la trompette était l'instrument principal⁵. Il semble que la chute de l'Empire romain d'Occident, en 476, entraîna la disparition sur le continent européen de la musique militaire sous une forme structurée, comme les Romains l'avaient développée. Les barbares germains qui dominèrent l'Europe par la suite utilisaient principalement les cornes d'auroch ou de buffle et avaient une connaissance minimale de la fabrication des instruments en métal⁶.

L'Europe n'entra à nouveau en contact avec la musique militaire organisée qu'à la fin du Moyen Âge. C'est lors des croisades que des soldats provenant de toutes les parties du monde chrétien ont entendu pour la première fois les instruments de musique que les Turcs et les autres nations du Proche-Orient utilisaient pendant les combats. Les soldats de ces pays étaient accompagnés par des musiciens regroupés en « bande » et jouant une variété d'instruments (nommés ici dans un langage moderne) : clairon, trompette, corne, gong, cymbale et tambours de toutes sortes. La tâche de ces musiciens consistait sans doute à émettre les signaux militaires usuels, mais surtout à produire un bruit très fort et soutenu dans le but d'encourager les combattants et si possible d'effrayer et déconcerter les ennemis⁷. Les croisades auraient par conséquent amené l'introduction en Occident des tambours et cymbales et préparé un éveil de la musique militaire.

-
3. Edward TARR, *The Trumpet*, Portland, Amadeus Press, 1988, p. 25-26.
 4. Edmond NEUKOMM, *Histoire de la musique militaire*, Paris, Librairie militaire, 1889, p. 3-4.
 5. Edmond NEUKOMM, *Histoire de la musique militaire*, p. 5; Michel BRENÉT, *La musique militaire*, p. 13.
 6. Edward TARR, *The Trumpet*, p. 32.
 7. Wolfgang SUPPAN et Armin SUPPAN, « Military music. Europe from the Middle Ages » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

C'est dès cette époque qu'a commencé à s'imposer en Europe l'utilisation de certains instruments à des fins militaires particulières. La cavalerie a adopté la trompette, déjà bien connue pour son usage dans les cérémonies chevaleresques, à laquelle on a par la suite ajouté les timbales sous l'influence des Turcs⁸. L'infanterie s'est de son côté tournée vers les fifres et tambours, combinaison qui fut connue lorsque les Janissaires atteignirent le Piave italien à la fin du XV^e siècle⁹. Cette affectation des instruments semble déjà bien établie au début du XVI^e siècle où Machiavel, dans son *Art de la guerre* de 1521, recommande ces usages¹⁰. L'infanterie suisse, reconnue alors comme la meilleure d'Europe, fut la première à adopter le duo fifres et tambours¹¹. Mais les Suisses eurent aussi l'idée de faire marcher les soldats au son des deux instruments, permettant ainsi de maintenir la cadence du pas. Ils étaient d'ailleurs les premiers à utiliser la musique de cette façon depuis l'Empire romain. La grande renommée des troupes suisses imposa rapidement à toute l'Europe militaire cette pratique nouvelle¹².

Le premier pays touché par cette tendance fut la France, probablement par sa proximité géographique de la Suisse. Une ordonnance du roi François 1^{er} datant de 1534 a officialisé la présence de cet instrument à vent et du tambour en précisant que chaque compagnie de 1000 hommes aura « quatre tambourins et deux phifres »¹³. L'instrument plaît tellement qu'il trouve sa place dans la Grande Écurie royale sous le nom de Fifres et tambours. En 1547, ces musiciens sont au nombre de quatre, soit deux fifres et deux tambours. Mais les perfectionnements

8. André CORVISIER, *Dictionnaire d'art et d'histoire militaires*, Paris, PUF, 1988, p. 602.

9. Henry George FARMER, « Drums and fifes » dans *Grove's dictionary of music and musicians*, 5^e édition, London, Macmillan & Co., 1954, p. 780.

10. Edward TARR, *The Trumpet*, p. 75.

11. Henry George FARMER, *Handel's kettledrums and other papers on military music*, London, Hinrichsen, 1965, p. 11.

12. R. Ernest DUPUY et Trevor N. DUPUY, *The Encyclopedia of military history from 3500 B.C. to the present*, 2^e édition, New York, Harper & Row, 1986, p. 406-407.

13. *Ordonnances des rois de France : règne de François 1^{er}*, Paris, 1902-1992, vol. VII, n° 666 (24 juillet 1534), cité dans Christelle CAZAUX, *La musique à la cour de François 1^{er}*, Paris, École nationale des chartes, 2002, p. 110.

apportés au hautbois (vers 1660, voir plus bas) vont lentement évincer le fifre de cette section de l'Écurie, mais pas complètement, puisque l'idée qu'un musicien soit spécialiste d'un seul instrument n'existe pas encore à cette époque. Déjà en 1667, un hautbois a intégré les Fifres et tambours et plus tard en 1697, les quatre fifres – les effectifs ont été doublés par Louis XIV – sont en fait des musiciens qui jouent principalement du hautbois et à l'occasion du fifre ou du basson¹⁴. Parallèlement à cette présence dans les institutions royales, le fifre continue sa vie utile dans l'infanterie des troupes du ministère de la Guerre ainsi que dans celles du ministère de la Marine, créées en 1622 par Richelieu¹⁵. Ces dernières, connues sous le nom de Compagnies franches de la Marine puis Troupes de la Marine seront envoyées en grand nombre en Nouvelle-France de 1683 jusqu'en 1758¹⁶.

Dans le cas de la trompette, son introduction ne semble pas être le seul fait des séjours en terre islamique des croisés venus d'Europe, comme l'ont prétendu plusieurs auteurs¹⁷. Elle aurait plutôt une origine mixte. En effet, bien avant les croisades, la trompette est bien présente dans plusieurs documents iconographiques des VIII^e et IX^e siècles. Certains montrent des instruments très proches des *buccina* romaines, d'autres illustrent des *lituus* sous leur forme originale. En considérant ces documents, on peut penser que les croisés rentrant de leurs guerres saintes ont tout simplement popularisé un instrument qui n'était que très peu connu. D'autre part, il est fort possible que le principe d'un tube produisant des sons par la vibration des lèvres du musicien ait été découvert indépendamment des influences arabes ou romaines¹⁸, comme peut le montrer l'utilisation des cornes d'animal par les tribus germaniques¹⁹. Au début du XVI^e siècle, la trompette est

14. Marcelle BENOIT, *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733*, Paris, Picard, 1971, p. 225-226; Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, Oxford University Press, 2001, p. 53-54.

15. Jean BOUDRIOT, « Les Compagnies franches de la Marine », *Neptunia*, n° 120 (1975), p. 31.

16. Jay CASSEL, *The Troupes de la Marine, 1683-1760: Men and material*, thèse de doctorat, Université de Toronto, 1987, p. 518-521.

17. Edward TARR, *The Trumpet*, p. 32.

18. Philip BATE, *The Trumpet and Trombone*, p. 107-108.

19. Edward TARR, *The Trumpet*, p. 32.

déjà bien connue en France et elle est utilisée de la même façon que dans les autres pays d'Europe²⁰. Depuis la fin des croisades, le rôle le plus important qui lui a été donné consiste à marquer la présence du roi dès qu'il se présente en public. Le *Cérémonial de la cour de France*, publié en 1619, mentionne des trompettes²¹ jouant lors de festivités royales aussi tôt que 1467²². Les rois de France, par la Maison militaire, ont à leur emploi de nombreux trompettistes. À l'époque de Louis XIV, ils sont répartis dans diverses compagnies de soldats relevant de cette institution. Les principales sont les Gardes du corps, la Gendarmerie française, les Cheveau-légers et les célèbres Mousquetaires ou Plaisirs du Roi. La Grande Écurie, office domestique hérité de François 1^{er}, emploie aussi de nombreux trompettistes, tous montés à cheval. Ce corps de musiciens d'élite doit son nom au bâtiment qui les abrite ainsi que leurs montures. Ils sont appelés, de même que les autres membres de la Grande Écurie, à jouer lors d'événements de toutes sortes : déplacements du roi, Te Deum et festivités à la suite des traités de paix, mariages, baptêmes et funérailles des membres de la famille royale, entrées d'ambassadeurs étrangers²³. Mais le trompettiste à l'emploi d'une cour doit aussi accompagner le roi dans ses campagnes militaires²⁴. C'est alors lui qui transmet les ordres relatifs aux manœuvres de la cavalerie par le biais de signaux musicaux codifiés et compréhensibles par tous.

Le hautbois a lui aussi une vie et une histoire militaire actives en France. Si nous remontons à l'époque romaine, les sources permettent de constater que les instruments à anche double étaient déjà courants et qu'ils étaient regroupés dans la famille des *tibia*.

20. Don L. SMITHERS, *The music and history of the baroque trumpet before 1721*, Syracuse University Press, 1973, p. 228.

21. À l'époque baroque, le nom d'un musicien est en général le même que l'instrument dont il joue. Ainsi, nous avons les hautbois de la cour, les trompettes du régiment, les fifres de l'infanterie et les tambours de la garnison. Ces appellations sont toujours usitées, bien que se soient ajoutés les termes modernes hautboïste et trompettiste. Nous utiliserons indifféremment les deux formes.

22. Edward TARR, *The Trumpet*, p. 67.

23. Marcelle BENOIT, *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733*, p. 219, 234-235 et *Les musiciens du roi de France*, Paris, PUF, 1982, p. 37, 41.

24. Edward TARR, *The Trumpet*, p. 75.

Mais le manque de documentation concernant la période après la chute de l'Empire romain ne nous permet pas de faire le lien entre les *tibia* et les hautbois du Moyen Âge. L'instrument aura connu un développement entremêlé d'échanges et d'influences réciproques dus principalement au grand brassage culturel amené par les croisades. Comme nous l'avons vu plus haut, les soldats chrétiens ont entendu, lors de ces voyages, des instruments aux accents inconnus là où la musique n'était pas chose courante, soit la guerre et ses batailles. Les Turcs ont dans leurs musiques militaires* des hautbois de leur fabrication tandis qu'une forme européenne de hautbois a traversé les siècles par l'usage qu'en ont fait les musiciens itinérants ou les sonneurs* engagés par les villes²⁵. Cet ancêtre direct du hautbois moderne (celui en usage de 1660 à aujourd'hui), dont le nom était déjà hautbois (également dans les sources : haut-bois ou grand haut-bois), est connu aujourd'hui sous le nom de chalemie. Cet instrument fait partie de la Grande Écurie depuis 1530²⁶ et encore en 1654, il joue lors du couronnement de Louis XIV. Mais la décennie 1650-1660 est déterminante. Grâce à de nombreux essais de modifications, les facteurs et instrumentistes des familles Hotteterre et Danican-Philidor ont perfectionné l'instrument séculaire pour lui permettre de prendre place dans les manifestations musicales intérieures (concerts de la Chambre, musique religieuse et opéras) auxquelles il ne pouvait pas participer étant donné son fort volume sonore. Le nom hautbois signifie d'ailleurs instrument en bois qui joue fort, selon la dénomination musicale ancienne : hauts et bas instruments (forts et doux). Diderot, dans son *Encyclopédie* (1751) publiée près d'un siècle après la mise au point du nouveau hautbois, trouve encore nécessaire de préciser que les deux instruments, bien que du même nom, sont en réalité très différents : « Nous distinguerons le hautbois en ancien & en moderne »²⁷.

Même s'il peut désormais jouer aux côtés des flûtes et des violes la musique plus raffinée des petits concerts de la Chambre

25. Léon GOOSSENS et Edwin ROXBURGH, *Oboe*, New York, Schirmer Books, 1977, p. 7, 9-10; Wolfgang SUPPAN et Armin SUPPAN, « Military music. Europe from the Middle Ages ».

26. Marcelle BENOIT, *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733*, p. 220.

27. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 14.

et de la Chapelle de Louis XIV, le nouveau hautbois conserve sa place au sein de la musique de plein air des rois Bourbons. Dans la Grande Écurie, on le retrouve notamment dans les Violons, Hautbois, Sacqueboutes et Cornets, dont les douze places sont maintenant tenues par des hautboïstes (le nom deviendra officiellement les Douze Grands Hautbois en 1730). Ils ont aussi leur place dans Les Mousquetaires²⁸. En dehors de la Maison du Roi, l'armée régulière compte elle aussi des hautbois dans ses rangs. Les régiments de dragons, ces soldats qui combattent autant à pied qu'à cheval, comportent, à leur formation en 1672, un hautbois et un tambour par compagnie²⁹. À partir de cette date, les hautbois participent aux campagnes, avec tous les dangers inhérents³⁰. Par la suite, le hautbois poursuit sa carrière militaire, mais est retiré des champs de bataille. L'ordonnance du 18 janvier 1683 supprime en effet les hautbois « dont le service est non seulement inutile, mais aussi cause de la dépense aux capitaines pour les entretenir ». Défense est faite alors aux commissaires des guerres qui font les inspections des troupes « de passer dorénavant, dans les revues qu'ils feront des troupes d'infanterie française, aucun hautbois, ni plus d'un tambour dans chaque compagnie et d'un fifre par régiment »³¹. Seul le roi ignore cette ordonnance, car il amène avec lui sa bande de hautbois* lors de grandes batailles, comme au siège de Mons en 1691, où ces musiciens jouent immédiatement après une attaque d'artillerie³². Le règne du hautbois dans le domaine militaire se poursuivra pendant de nombreuses années jusqu'au milieu du XVIII^e siècle où son usage diminuera peu à peu au profit de la clarinette. Une ordonnance du 19 avril 1756 confirme que « la musique admise dans les régiments d'infanterie... sera désormais composée de cors, de clarinettes et de bassons »³³.

28. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 51-55, 161.

29. Eugène-Louis BUCQUOY, *Fanfares et musiques des troupes à cheval*, Paris, Cart, 1946, «Dragons».

30. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 162.

31. Michel BRENET, *La musique militaire*, p. 45.

32. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 162; Edmond NEUKOMM, *Histoire de la musique militaire*, p. 11.

33. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 287.

L'instrument à la base de toute la musique militaire est le tambour et ses variantes. Jean de Joinville, lorsqu'il participe à la septième croisade dirigée par saint Louis en 1248, est fasciné par le bruit luxuriant des armées musulmanes et il raconte que « le tumulte qu'ils menoient avecques leurs cors et nacaires estoit une espouvantable chose à ouïr et moult estrange pour des François ». Puis, lorsque les combats commencent, ils font « sonner leurs naquaires et tabours tres impétueusement »³⁴. Outre les « cors », qui désignent ici divers instruments à vent à embouchure* dont la trompette, les tambours sont bien présents dans la musique militaire turque. Selon le dictionnaire de Jean Nicot, les « tabours » sont les tambours militaires tels que nous les connaissons encore aujourd'hui, bien que les dimensions aient varié beaucoup d'un pays à l'autre et selon les époques. Il s'agit d'une caisse circulaire dont les deux extrémités sont couvertes d'une peau tendue par des cordes. La profondeur et le diamètre de la caisse, de même que la tension de la peau frappée, déterminent les qualités du son obtenu. Le « tabourin », que nous avons évoqué plus haut relativement aux fifres, est une variante terminologique fréquente dans le monde militaire et souvent utilisée en parlant des tambours des Suisses³⁵. À l'époque des croisades, le tambour est connu en Europe depuis longtemps. Ce qui frappe Joinville est plutôt le contexte dans lequel le tambour se retrouve et l'usage que les Arabes en font.

Les Français découvrent au même moment un nouvel instrument de percussion. Les nacaires – de l'arabe *naqqâra* – consistent en deux tambours qui se jouent simultanément par le même musicien. Chaque tambour a la forme d'un chaudron – d'ailleurs souvent en cuivre ou autre métal malléable – ne laissant ainsi la place qu'à une seule peau pour produire le son. Les nacaires peuvent être montées sur le dos d'un cheval. Au XV^e siècle, les Européens ont adopté cette pratique venue des armées musulmanes, principalement les Turcs, de sorte que la plupart des régiments de cavalerie avaient leurs nacaires. C'est aussi selon l'usage

34. Michel BRENET, *La musique militaire*, p. 19.

35. Jean NICOT, *Thésor de la langue française tant ancienne que moderne*, Paris, David Douceur, 1606, p. 615; James BLADES et Jeremy MONTAGU, *Early percussion instruments from the Middle Ages to the Baroque*, London, Oxford University Press, 1976, p. 4-5.

de ces pays de l'Est que l'instrument, connu par la suite sous le nom de timbales, a été apparié à la trompette. En France, la rencontre avec ce nouvel instrument eut lieu en 1457 lors de l'arrivée à Paris d'un ambassadeur hongrois³⁶. Comme les autres instruments à usage militaire, les timbales se retrouvent à la Grande Écurie dès 1547 parmi les Fifres et tambours et par la suite du côté de la Maison militaire où elles prennent place dans les Gardes du corps, la Gendarmerie française et les Cheval-légers. Le timbalier des Plaisirs du Roi occupe le poste le plus important et le mieux rémunéré. Dans les défilés, il joue de son instrument immédiatement à l'arrière du carrosse du roi³⁷. Nous terminerons ce bref historique en citant Michel Brenet qui résume magnifiquement l'évolution de la musique militaire.

Ce que l'on pourrait appeler le premier stade de la musique militaire répond à ce concept très simple qu'on peut effrayer l'adversaire par des cris menaçants et par le vacarme d'engins bruyants. Au second terme de la connaissance, l'homme éprouve que l'effet d'un son guerrier n'est pas senti seulement par l'ennemi ; dans l'entraînement des rythmes, dans la répétition de formules familières, dans les paroles des hymnes auxquelles le chant communique une puissance irrésistible, le combattant puise un surcroît de vaillance et le sentiment reconfortant de l'unanimité dans l'effort. En même temps s'aperçoit l'avantage d'une coordination du langage musical, appelé à régler les mouvements des troupes et à propager au loin les ordres par des signaux sonores. Enfin la musique militaire devient une parure des armées, un emblème de leur force et de leur beauté morale faite d'union et de sacrifices : après qu'elle a été au danger des batailles, elle vient rehausser l'honneur des triomphes³⁸.

Les musiciens militaires de la Nouvelle-France

Il nous faut préciser maintenant la distinction que nous faisons entre les deux types de musiciens militaires qui ont foulé le sol de la Nouvelle-France.

36. James BLADES et Edmund A. BOWLES, « Timpani » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

37. Marcelle BENOIT, *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733*, p. 225, 234-235.

38. Michel BRENET, *La musique militaire*, p. 12.

Musiciens de ligne : aider à marcher et à combattre

Au Moyen Âge, les combats entre les armées de nations opposées ressemblaient à des échauffourées où la plupart des soldats en venaient au corps-à-corps. À partir de la Renaissance, avec la professionnalisation progressive des armées, le soldat est devenu membre d'une équipe chargée d'exécuter les opérations planifiées par les officiers supérieurs. En ce sens, il se doit d'obéir strictement aux ordres reçus et d'éviter toute action individuelle ou initiative personnelle³⁹. En plus de soutenir la marche, le musicien intervient lors des combats. Lorsque l'on transmet des ordres sur le champ de bataille, il faut s'assurer que tous les soldats comprennent bien l'officier commandant. Comme les armées deviennent immenses, on constate que la voix humaine ne suffit plus à couvrir la distance du centre du corps jusqu'à l'extrémité des flancs⁴⁰. De plus, la mise au point de la poudre à canon au XIV^e siècle et l'usage généralisé des armes à feu lourdes et légères qui s'ensuit augmentent considérablement le niveau de bruit lors des batailles. Dans ce contexte, la musique occupe une place essentielle, car il devint alors impératif de développer un langage nouveau permettant de transmettre les ordres de façon sûre et avec un volume sonore beaucoup plus dominant que la voix⁴¹. Le tambour et le fifre, sur l'exemple des Suisses qui les avaient adoptés auparavant, furent tout désignés pour remplir cette nouvelle tâche au sein de l'infanterie française. Comme leurs services étaient jugés essentiels, leur présence dans les rangs de ces unités fut décrétée par voie d'ordonnance. Ces musiciens devenaient par le fait même des soldats à part entière, figurant dans les effectifs des compagnies et bénéficiant d'une solde supérieure à celle de leurs compagnons fusiliers. Mais ils ne pouvaient échapper à la nécessité d'aller près de la ligne de feu.

39. Raoul F. CAMUS, *Military music of the American Revolution*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, p. 6.

40. Pierre de BRIQUET, *Code militaire ou compilation des ordonnances des Rois de France concernant les gens de guerre*, tome 4, Paris, Chez Durand, 1761, p. 469-470.

41. Jeremy MONTAGU, « Military music » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

L'ordonnance française de 1534 concernant les fifres et tambours, dont nous avons parlé plus haut, fut maintenue de sa promulgation jusqu'à la perte de la Nouvelle-France et au-delà. Le tambour prit en charge des signaux et le fifre typique des Suisses fut incorporé aux compagnies dans le but de meubler le vide mélodique que les tambours ne pouvaient pas combler. En Nouvelle-France, les tambours et fifres du régiment de Carignan-Salières (1665-1668), des compagnies des Troupes de la Marine (1683-1760) ou des bataillons provenant des grands régiments français venus en 1755-1760 sont tous des musiciens de ligne.

Musiciens d'harmonie: le chic militaire en Europe

L'autre type de musiciens est d'un genre bien différent puisqu'il est issu des musiques d'harmonie, réalité européenne qui cependant ne gagnera la France dans sa forme achevée qu'après la cession du Canada à l'Angleterre. Voyons qui sont ces musiciens d'harmonie, qui dans le contexte de la Nouvelle-France vont devenir des musiciens d'apparat.

La musique d'harmonie est un groupe de musiciens au nombre variable qui s'est répandu graduellement, s'ajoutant aux musiciens de ligne. L'origine de cette formation musicale destinée à jouer en plein air se situe dans les pays germanophones – Allemagne, Flandres et pays de l'Est. Au Moyen Âge et à la Renaissance, les *Stadtpfeifer* avaient pour travail de pourvoir à la musique nécessaire à la vie d'une communauté. Ils étaient engagés par une ville (*stadt*) et, même s'ils étaient polyvalents et jouaient souvent des instruments à cordes, ils gagnaient leur vie principalement en soufflant (*pfeifer*) dans un instrument à vent. Parmi ces instruments, on retrouve les chalemies, cornets à bouquin et sacqueboutes, qui sont les ancêtres directs des haut-bois, trompette et trombone⁴². Ces musiciens jouaient lors des cérémonies civiles comme les fêtes communautaires ou celles entourant le mariage d'un personnage important ainsi que les baptêmes, les cortèges funèbres ou les départs pour la chasse⁴³.

42. Raoul F. CAMUS, *Military music of the American Revolution*, p. 20; Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 166.

43. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 164.

Le rôle le plus singulier dans l'exercice de ce métier était celui de *Türmer*. Celui qui en était chargé devait monter dans une des tours de la ville ou le clocher d'une église pour surveiller les deux dangers les plus courants, soit le feu et les ennemis qui approchent. Dans le cas où l'un de ces périls survenait, il exécutait aussitôt une sonnerie particulière à chacun de ces événements. Il devait aussi, après la Réforme, jouer à des heures précises un des chorals* du répertoire protestant. Les gouvernements municipaux étaient responsables de la musique jouée lors de l'exercice du culte. Aussi retrouvait-on très souvent ces instrumentistes parmi les musiciens d'église. Dans plusieurs villes, ces ensembles étaient payés par le prince ou souverain du lieu de telle sorte que les *Stadtpfeifer* jouaient autant à l'église qu'à la cour ou à la ville⁴⁴.

Les officiers des armées européennes, qui provenaient pour la plupart de la noblesse, s'étaient habitués, par leur fréquentation des milieux aristocratiques, aux plaisirs de la musique. Ceux qui étaient devenus officiers par la fréquentation d'une académie plutôt que par l'achat d'une charge connaissaient bien la musique grâce aux leçons de danse et de chant ou d'instrument qu'ils avaient reçues dans ces écoles⁴⁵. Le XVIII^e siècle vit une vogue se développer où les officiers cherchaient à obtenir leur propre musique régimentaire. Comme les seuls musiciens autorisés dans l'infanterie étaient les fifres et tambours, ils devaient payer de leur bourse les salaires de ces musiciens supplémentaires⁴⁶. Le modèle du petit groupe de cinq ou six musiciens, à l'image des *Stadtpfeifer*, s'imposa rapidement tout en tenant compte de l'évolution de la facture instrumentale. Le noyau de cette nouvelle formation appelée *Harmoniemusik* était une paire de cors auxquels on ajoutait un ou deux bassons et deux clarinettes – au tout début, deux hautbois⁴⁷.

44. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 283-286; Don L. SMITHERS, *The music and history of the baroque trumpet before 1721*, p. 116-131.

45. «Règlement que Mgr le grand écuyer a ordre d'être observé dans l'Académie royale dite de marine à Paris, 31 octobre 1669» cité dans Albert BABEAU, *La vie militaire sous l'Ancien Régime, volume 2 : les officiers*, Paris, Firmin-Didot, 1890, p. 33.

46. Raoul F. CAMUS, *Military music of the American Revolution*, p. 21.

47. Roger HELLYER, «Harmoniemusik» dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

La France semble être un pays où la tradition des musiciens municipaux était à peu près inexistante, si l'on en juge par les sources disponibles. Il existe seulement quelques indices, comme une ordonnance de police de 1372 qui interdit à Paris toute sonnerie de trompette non officielle après le couvre-feu⁴⁸ ou une relation sur des célébrations militaires tenues à Riom (Auvergne) en 1646 qui indique que des hautbois (ancienne facture) ont joué du haut d'une des tours de la ville⁴⁹. Les ensembles de chalemies de l'époque de Louis XIII puis les bandes de hautbois si chères à Louis XIV préludèrent sans doute à l'apparition des musiques d'harmonie. Les Allemands avaient adopté assez rapidement – avant 1680⁵⁰ – le hautbois français et l'ensemble formé des hautbois et basson qui, dans plusieurs villes, avaient remplacé les anciens instruments joués par les *Stadtpfeifer*. Mais dès le début du XVIII^e siècle, ils ont intégré deux cors à la formation de plein air, devançant ainsi de plusieurs années les Français dans les modifications menant chez eux aux *Harmonien*⁵¹. En France, le prince de Condé et le duc d'Orléans seront les premiers vers 1760 à posséder leur propre musique d'harmonie. On entend par la suite ces ensembles dans des endroits aussi prestigieux que le Concert spirituel, société de concerts parisienne renommée⁵². Cette pratique se généralisera en quelques années seulement, mais n'atteindra pas la Nouvelle-France, qui avait cessé d'exister.

48. Don L. SMITHERS, *The music and history of the baroque trumpet before 1721*, p. 119.

49. Après avoir évoqué le chant du Te Deum, les volées des cloches, l'auteur anonyme raconte que « les auboyes estoient sur la tour du palais. » Voir François TALVARD, « les cérémonies en musique à la collégiale Saint-Amable de Riom au XVIII^e siècle » dans Bernard DOMPNIER [dir.], *Les bas chœurs d'Auvergne et du Velay. Le métier de musicien d'église aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010, p. 327.

50. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 136.

51. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 286.

52. Roger HELLYER, « Harmoniemusik ».

Musiciens d'apparat: montrer son rang en Nouvelle-France

La Nouvelle-France n'a pas connu le faste de la cour du roi de France. Il s'était tout au plus développé une certaine aristocratie, une classe aisée de la société coloniale où se mêlaient quelques nobles, des marchands, des administrateurs coloniaux et des militaires, tous gens de goût sachant apprécier les raffinements du temps. On constate aussi, à l'opposé de «l'ancienne France», que la noblesse et la bourgeoisie se mélangent au gré des mariages, des anoblissements et de l'activité marchande que les nobles se permettent, contrairement à ce qui se passe dans la société métropolitaine⁵³. Parmi les individus qui occupaient les postes importants de l'organisation gérant les troupes dans la colonie, plusieurs avaient été en contact avec la musique militaire entourant la cour royale. Ainsi, Philippe Rigaud de Vaudreuil côtoie longuement les hautbois des Mousquetaires pendant les quinze années, à partir de 1672, où il sert dans ce corps. Il y entendra notamment Nicolas Hotteterre le Jeune (1653-1727), membre de la grande famille de musiciens joueurs et facteurs d'instruments à vent⁵⁴. Lorsqu'en 1687 il passe au Canada en tant que commandant de toutes les troupes de la Nouvelle-France, Vaudreuil a en mémoire l'ambiance teintée de solennité créée par ces instruments. Par la suite, comme il ambitionne de gravir de nouveaux échelons dans la hiérarchie de la colonie, il cherchera à soutenir le prestige de son rang. Un des moyens qui s'offrent à lui est de prendre à son service un musicien. Après avoir obtenu en 1689 une pension de 500 livres, pour l'aider à rencontrer les obligations sociales de son poste de lieutenant des troupes⁵⁵, puis la charge d'une compagnie de soldats de la Marine avec les appointements qui lui sont attachés, quelques

53. Élisabeth GALLAT-MORIN et Jean-Pierre PINSON, *La vie musicale en Nouvelle-France*, p. 287-288.

54. James M. BOWERS, «The Hotteterre family of woodwind instrument makers» dans Rien de REEDE [édit.], *Concerning the Flute*, Amsterdam, Broekmans en Van Poppel, 1984, p. 37.

55. Francis H. HAMMANG, *The Marquis de Vaudreuil*, Bruges et Louvain, s. n., 1938, p. 45.

années après⁵⁶, Vaudreuil engage le musicien Thomas Sabourin, qui servira sous ses ordres⁵⁷. Déjà en juin 1693, ce hautbois militaire figurait dans le rôle de la compagnie du chevalier de Maupou, neveu de Pontchartrain alors ministre de la Marine, qui était venu dans la colonie avec toute sa suite⁵⁸.

De nombreux autres musiciens passeront en Nouvelle-France, au service de personnages de marque. Des trompettes, même si une cavalerie n'a été organisée que dans les derniers jours de la colonie, sont présents pour servir un gouverneur général ou un des gouverneurs locaux et les accompagner dans leurs déplacements. Étant donné l'absence de vie de cour élaborée comme à Versailles ou Paris, ces musiciens ne sont pas appelés à jouer lors de cérémonies royales et de présentations d'opéras ou de ballet. Tout au plus peuvent-ils venir renforcer de leurs instruments les chanteurs présents dans les églises cathédrale et paroissiales. Ils servent plutôt à marquer la grandeur de ceux qui les ont pris à leur charge. Comme ces personnages importants emploient un seul musicien, dans de rares cas deux ou trois, nous en venons à suggérer une dénomination pour un type intermédiaire de musicien se situant entre les musiciens de ligne et les musiciens d'harmonie, soit le musicien d'apparat. Parce qu'il participe rarement aux combats et parfois aux expéditions, ce musicien se cantonne dans un rôle relevant du cérémonial. N'étant pas dans les effectifs officiels des compagnies de la Marine, il ne répond donc pas au principal critère qui permettrait de le classer dans les musiciens de ligne et n'est pas non plus un musicien d'harmonie puisqu'il joue seul. Nous employons donc le terme « musicien d'apparat » pour cerner la réalité de ce musicien qui nous semble unique à la Nouvelle-France.

56. « Instruction pour le sieur comte de Frontenac, gouverneur et lieutenant général pour le roy... en l'Amérique septentrionale, 7 juin 1689 » dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1927-1928*.

57. *Contrat de mariage de Thomas Sabourin et Madeleine Tessier*, 11 février 1699, ANQ, Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5, D272).

58. LAHONTAN, *Œuvres complètes, I*, édition critique par Réal OUELLET, PUM, 1990, p. 473 ; *Registre journalier des malades qui arrivent, sortent et meurent dans l'Hôtel Dieu de Kebec an lannee 1693*, Archives du monastère de l'Hôtel-Dieu de Québec, consulté aux ANQ, Centre d'archives de Québec.

Ceux qui sont venus en Nouvelle-France

Pour terminer cette mise en contexte, il est maintenant utile de donner une idée précise, selon nos sources, du nombre et de la variété des musiciens militaires que la Nouvelle-France a connus, de l'embouchure du Mississippi à la baie d'Hudson au nord et jusqu'à Terre-Neuve à l'est, sans oublier l'épisode de la Floride française. Il faut rappeler que la présence dans les sources d'un instrument de musique sous-entend normalement qu'un individu en a joué soit au moment même du fait rapporté, soit à un moment ou un autre lors de la vie utile de cet instrument.

Les hautbois sont rares en Nouvelle-France. Outre le cas de Thomas Sabourin, sur qui nous avons quand même quelques informations, nous avons pu trouver d'autres mentions de cet instrument. La première provient du récit de voyage de Diéreville en Acadie à l'été de 1699. Lorsqu'il rentre en France l'année suivante, il décrit les petits concerts donnés sur le pont du navire par les passagers amateurs de musique. Il raconte que les trois hautbois servant dans la compagnie du chevalier de Chavagnac participaient à ces séances⁵⁹. La date d'arrivée et la durée du séjour de ces musiciens ne sont pas connues. La seconde mention est tirée des annales de l'Hôpital général de Québec. La sœur annaliste, citant les archives de la communauté, raconte que Mgr de Saint-Vallier, à son retour de captivité en Angleterre en août 1713, est accueilli par la population au son « des hautbois et des tambours »⁶⁰. On note aussi la présence d'un hautbois dans le récit que le sieur Caillot a fait de son voyage en Louisiane en 1730. Pendant la période des jours gras précédant le carême, Caillot raconte que « pour sur crois de bonheur un hautbois qui cherchoit le violon entra ou nous estions, pour emmener le violon avec luy ». Il n'est pas clair s'il s'agit d'un habitant du lieu jouant d'un hautbois traditionnel ou d'un des quelques musiciens des Troupes de la Marine enrôlé en tant qu'instrumentiste à vent. Profitant de l'esprit de la fête de « Carnaval », Caillot ajoute que

59. Sieur de DIÉREVILLE, *Relation du voyage du Port-Royal ou de la Nouvelle-France*, Rouen, J.-B. Bensaïgne, 1708, p. 211-212.

60. « Annales de l'Hôpital Général de Québec » cité dans sœur Hélène de SAINT-FÉLIX O'REILLY, *Monseigneur de Saint-Vallier et l'Hôpital Général de Québec*, Québec, C. Darveau, 1882, p. 226.

« tous les deux ils resterent, je les fit jouer en attendant que nous fussions prest a partir »⁶¹.

Nous avons recensé plusieurs trompettistes dans les sources et archives relatives à la Nouvelle-France. Jacques Cartier, dans le récit de son deuxième voyage en 1535, nous fournit la première mention de ce type de musicien lors de son passage à la bourgade amérindienne d'Hochelaga, sur l'île de Montréal⁶². Le capitaine René de Laudonnière dispose lui aussi des services d'un trompettiste lors de la seconde tentative d'installation des Français en Floride en 1564⁶³. En 1606, Jean de Poutrincourt, lieutenant-général de l'Acadie, arrive à Port-Royal à bord du *Jonas* et vient prendre le commandement effectif de la jeune colonie. Son trompette l'a accompagné pour cette traversée de l'Atlantique⁶⁴. Samuel de Champlain, qui revient à Québec en 1626 après une absence prolongée, explique dans son journal l'usage qu'il fait du trompette à bord de son navire pendant la remontée du fleuve Saint-Laurent. La rencontre d'un plus petit vaisseau donne ensuite lieu à un dialogue entre les trompettes des deux navires⁶⁵. Autre personnage marquant de l'histoire de l'Acadie, Charles de Saint-Étienne de La Tour, gouverneur et lieutenant-général du roi depuis 1631, ramène à son retour de France en 1633 une recrue de colons et d'artisans pour son établissement de l'embouchure de la rivière Saint-Jean. La liste d'embarquement que La Tour dépose à l'Amirauté nous révèle qu'il y a parmi ces nouveaux venus « Miquelon Depradet,

61. Pierre CAILLOT, *Relation du voyage de la Louisianne ou Nouve.^{lle} France fait par le Sr. Caillot en l'Annee 1730*, manuscrit s. l., s. d., La Nouvelle-Orléans, Historic New Orleans Collection, s. d., p. 155.

62. Jacques CARTIER, « Seconde navigation » dans Charles-André JULIEN, *Les Français en Amérique pendant la première moitié du XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1946, p. 150.

63. René de LAUDONNIÈRE, *L'histoire notable de la Floride situee es Indes*, Paris, Guillaume Auvray, 1586 (1946), p. 45 recto.

64. Marc LESCARBOT, *Histoire de la Nouvelle-France, contenant les navigations faites par les François es Indes Occidentales & Nouvelle-France*, Paris, Chez Jean Milot, 1609, p. 582; *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 1, PUL, 1966, p. 99.

65. *Les voyages de la Nouvelle France occidentale, dicte Canada, faits par le Sr. de Champlain, Xainctongois*, seconde partie, Paris, chez Louis Sevestre, 1632, p. 108.

trompette dud.[it] sieur»⁶⁶. Les registres de la paroisse de Trois-Rivières nous apprennent la présence d'un autre trompette, car on y a noté le décès, en 1636, d'«Antoine, trompette» de Charles Du Plessis-Bochart, lieutenant d'Émery de Caën et amiral de la flotte⁶⁷. Les sources montrent aussi que la garnison de la ville a pu compter sur un trompette dans les années 1650⁶⁸. Les Amérindiens vivants dans les missions iroquoises ont aussi été mis en contact avec cet instrument. En mars 1658, Pierre-Esprit Radisson séjourne à la mission de Sainte-Marie de Gannentaha⁶⁹. Il confirme par son récit la présence de la trompette à l'occasion d'un grand festin où sont conviés tous les Français et tous les Iroquois. Les «trompettes sonnent» alors pour inaugurer les festivités et participent aussi aux chants et danses caractéristiques de ces réjouissances⁷⁰. Dans presque tous ces exemples, sauf le dernier où l'on pourrait supposer qu'il y a au moins deux trompettes, il n'y a qu'un seul musicien jouant de cet instrument. La seule exception confirmée dans cette énumération est le cas de Daniel Rémy de Courcelles, gouverneur général de 1665 à 1672. C'est en juin 1671 qu'il part pour le lac Ontario afin d'en imposer aux Amérindiens de cette région. La relation de ce voyage nous apprend que le gouverneur est accompagné de deux trompettes. Selon l'ensemble des données que nous avons accumulées sur les musiciens militaires de la Nouvelle-France, Courcelles demeure le seul cas documenté d'un officier représentant le pouvoir royal à s'être payé les services de deux musiciens, trompette ou autres⁷¹. Les gouverneurs locaux

66. Archives départementales de la Charente-Maritime, *Déclaration à l'Amirauté*, série B, Amirauté, dossier 5654, pièce 33. Merci à Gervais CARPIN de nous avoir transmis une copie du document.

67. René JETTÉ, *Dictionnaire généalogique des familles du Québec*, PUM, 1983, p. 1145.

68. François LE MERCIER, «Relation de ce qui s'est passé en la mission des Pères de la Compagnie de Jésus, au pays de la Nouvelle-France depuis l'été de l'année 1652. jusques à l'année 1653.» dans Reuben Gold THWAITES [édit.], *The Jesuit relations and allied documents*, vol. 40, p. 110.

69. Près de Syracuse, NY.

70. Pierre-Esprit RADISSON, «Le deuxième voyage fait dans les pays des Iroquois d'en haut» dans *Les aventures extraordinaires d'un coureur des bois*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 127-129.

71. Dollier de CASSON, «Récit de ce qui s'est passé au voyage que M. de Courcelles, gouverneur de la Nouvelle-France, a fait au lac Ontario» dans

ont aussi le goût de l'apparat. Jacques-François de Brouillan, gouverneur de Plaisance à Terre-Neuve, est un de ceux-là et prend à son service un trompettiste, qui le suit dans ses expéditions⁷².

Nous sommes portés à croire que la trompette n'était plus en usage en Nouvelle-France après 1700, car les occurrences de l'instrument sont presque absentes des sources. Deux faits peuvent cependant nous laisser supposer le contraire. En 1727, l'intendant Dupuy informe le ministre de la Marine que le gouverneur Beauharnois a refusé plusieurs fois de lui fournir les services d'un tambour pour la publication des ordonnances et qu'il « a fait commettre » un trompette à cet effet⁷³. Il faut ensuite attendre juillet 1763 pour trouver à nouveau un trompette, qui accompagne l'annonce de la vente des biens des Jésuites de La Nouvelle-Orléans. Rappelons qu'à cette date, les Français n'avaient pas encore quitté la Louisiane⁷⁴.

Les fifres sont venus en plus grand nombre. Comme nous l'avons vu plus haut, les Français ont adopté cet instrument au début du XVI^e siècle. Aussi est-il normal de le rencontrer dans les différentes sources, relations de voyage et ouvrages historiques qui sont publiés à la suite des premières expéditions françaises vers l'Amérique du Nord. Dans le cas de la Floride française, le témoignage nous parvient par l'intermédiaire du père Charlevoix qui, dans un rôle d'historien travaillant à partir de sources écrites, raconte que les Français se mettent en position de défense au son des fifres lorsqu'ils aperçoivent les Espagnols non loin de leur fort de la Caroline, en septembre 1565⁷⁵. Pour la vallée du Saint-Laurent, la première mention d'un fifre apparaît avant même

Pierre MARGRY, *Découvertes et établissements des Français dans l'ouest et le sud de l'Amérique septentrionale*, vol. 1, Paris, Maisonneuve, 1879, p. 183.

72. Abbé Jean BEAUDOIN, *Journal du voyage que j'ay fait avec M. d'Iberville de France en l'Acadie et de l'Acadie en l'isle de Terre-neuve*, Évreux, Imprimerie de l'Eure, 1900, p. 46.

73. *Lettre de l'intendant Dupuy au ministre*, 27 octobre 1727, Colonies, série C11A, vol. 49, folio 405. Il n'y a toutefois pas d'autres traces d'un trompettiste à cette époque.

74. *Vente [des biens des Jésuites]*, 18 juillet 1763, Colonies, C13A, vol. 43, folio 331.

75. Pierre-François-Xavier de CHARLEVOIX, *Histoire et description générale de la Nouvelle-France*, tome 1, Paris, chez Rollin fils, 1744, p. 140.

l'arrivée du régiment de Carignan-Salières en 1665. Il accompagne alors les réjouissances à l'occasion du débarquement à Québec des premières Ursulines et Augustines en 1639⁷⁶. Par la suite, des fifres de la garnison se font aussi remarquer par Mgr de Laval lors d'une entrée très bruyante dans l'église de Québec en janvier 1660⁷⁷. Puis survient ensuite l'arrivée massive de troupes de l'été 1665, envoyées par Louis XIV pour mettre fin au problème des guerres iroquoises. Le régiment de Carignan débarqué à ce moment avait sans doute des fifres dans ses effectifs⁷⁸ – comme la majorité des régiments français ou étrangers de l'époque. Puisque la compagnie de Laubia a vu le sien s'enfuir juste avant le départ de La Rochelle en mai 1665⁷⁹, nous pouvons penser que d'autres compagnies avaient aussi leur fifre. En effet, lorsqu'il n'y a qu'un fifre dans un régiment, il est en général incorporé à la compagnie colonnelle, dans ce cas-ci la compagnie de Dubois. L'enrôlement de ce musicien dans la compagnie de Laubia laisse supposer la présence de fifres dans quelques autres compagnies du régiment de Carignan, même si les recherches n'ont pas porté fruit jusqu'à maintenant⁸⁰. Nous pensons ainsi que le soldat appelé La Musique

76. Mère SAINT-THOMAS et mère SAINTE-MARIE, *Les Ursulines de Québec, tome premier*, Québec, C. Darveau, 1863, p. 23. Il convient ici de considérer le travail de ces religieuses archivistes comme étant hautement fiable.

77. Abbés LAVERDIÈRE et CASGRAIN [édit.], *Journal des Jésuites*, publié d'après le manuscrit original, Montréal, Éditions François-Xavier, 1871 (1973), p. 273.

78. Soit 20 compagnies plus quatre compagnies détachées provenant d'autres régiments du roi, pour un total de 1200 soldats.

79. *Lettre de M. de Franclieu*, Saint-Germain, 31 juillet 1665, Service historique de la Défense, série A1 (correspondance générale 1631-1788), vol. 194 (minutes juillet-août 1665), p. 76, cité dans Germain LESAGE, «L'arrivée du régiment de Carignan», *Revue de l'Université d'Ottawa*, 1965, p. 28.

80. *Rolle des soldats Régiment de Carignan Salière qui se sont fait habitans en Canada en 1668*, ANQ, article ZF-18-7/1; Jack VERNEY, *The good regiment*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1991; G.-Robert GAREAU, *Le régiment de Carignan, 1665-1668. Essai d'identification des soldats*, Anjou, s. n., 2001. Notons que Michel LANGLOIS, dans son imposant ouvrage (*Carignan-Salière, 1665-1668*, Drummondville, La Maison des ancêtres, 2004), n'a pu augmenter la liste des musiciens identifiés du régiment que de deux tambours. Dans Gérard MALCHELOSSE et Régis ROY, *Le Régiment de Carignan*, Montréal, G. Ducharme, 1925, p. 20, les auteurs nous disent qu'«à l'exception du fourrier et du joueur de fifre, tous les autres figurants sont mentionnés dans des pièces officielles canadiennes ayant trait au

de la compagnie La Durantaye⁸¹ et dont il ne reste de trace que ce surnom est sûrement un fifre⁸². Cet envoi de troupes par le ministère de la Guerre, dans ce cas-ci louées, ne sera répété qu'en 1755. Les Troupes de la Marine prendront le relais. Quoique les ordonnances et états financiers du ministère de la Marine ne mentionnent des fifres qu'à partir de 1750⁸³, nos données révèlent la présence de musiciens comme Claude Panneton dit Le fifre dans la région de Québec. Ce soldat se marie en 1687 à Sainte-Famille, Île d'Orléans, à l'âge de 23 ans et finit ses jours dans la haute-ville de Québec⁸⁴. Nous avons un autre soldat, Pierre Dumesnil dit La musique, qui est soigné à l'Hôtel-Dieu en 1693 et se marie à l'Ange-Gardien en 1694⁸⁵. Dans le premier cas, le surnom de Panneton donne sans ambiguïté l'instrument joué. Pour ce qui est du second cas, il faut savoir qu'au XVII^e siècle, le terme « musique » comporte des sens qui ne sont plus usités aujourd'hui. Dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), ce mot « se prend aussi pour le chant [lui-]mesme, & pour un concert de voix & d'instruments » et désigne aussi les personnes « qui font profession de Musique & qui ont accoustumé de chanter ensemble »⁸⁶. Ces deux acceptions du mot « musique » attestent que le surnom de Dumesnil est relatif au côté mélodique de la musique (« le chant » signifie mélodie⁸⁷) et désigne sans doute le

régiment de Carignan, et l'on trouvera aussi ceux-là à leur tour un jour ou l'autre ». Il semble bien que, plus de 95 ans plus tard, ce jour ne soit pas encore arrivé!

81. Cette compagnie appartenait au régiment de Chambellé, un des quatre régiments français fournissant chacun une compagnie pour appuyer le régiment de Carignan-Salières. Voir Gilles PROULX, *La garnison de Québec*, Ottawa, Lieux historiques nationaux, 1991, p. 8.
82. *Rolle des soldats du Regiment de Carignan Salière qui se sont fait habitans de Canada en 1668*. Voir plus bas pour le surnom « La Musique ».
83. Jay CASSEL, *The Troupes de la Marine, 1683-1760: Men and material*, p. 516.
84. René JETTÉ, *Dictionnaire généalogique des familles du Québec*, p. 866.
85. René JETTÉ, *Dictionnaire généalogique des familles du Québec*, p. 382.
86. *Le Dictionnaire de l'Académie française, Tome second*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 105.
87. Les traités de musique, comme les dictionnaires anciens, donnent au mot « chant » le sens de « mélodie » tel que nous l'entendons aujourd'hui. Voir par exemple Johann Joachim QUANTZ, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Paris, Aug. Zurluh, 1975 (1752), p. 174.

fifre, seul instrument mélodique connu dans les Troupes de la Marine. Nous citons ces deux musiciens pour conclure qu'il y a sans doute eu plusieurs fifres en Nouvelle-France entre 1668, année du départ du régiment de Carignan, et 1755. Pour le «Canada» (vallée du Saint-Laurent), un document d'archives de 1750 appuie cette affirmation. On y trouve le nombre de soldats dans chaque compagnie des Troupes de la Marine, mais aussi le nombre de «Tambour et fifres», sans toutefois donner le détail pour les deux types de musiciens. Dans le cas des compagnies qui portent à cette colonne la mention «3», comme il n'y a que deux tambours par compagnie, tout porte à croire que ce troisième musicien est effectivement le fifre⁸⁸. Pour l'Acadie, un état des troupes prouve qu'un fifre fait partie de la garnison de Louisbourg dès 1738⁸⁹ tandis qu'à La Nouvelle-Orléans, le décès du fifre Charles Doré est porté aux registres de 1727⁹⁰. L'année 1755 marque l'arrivée des premiers contingents de soldats du ministère de la Guerre, mieux connus sous le nom de «troupes de terre». Nous savons que ces troupes régulières avaient dans leurs rangs plusieurs fifres même si l'évaluation de leur nombre est plus ardue que dans le cas des tambours (voir plus bas)⁹¹.

Pour les tambours, il sera inutile d'énumérer les dates et lieux d'apparition de ces musiciens puisqu'ils sont venus en grand nombre à toutes les périodes de la Nouvelle-France et qu'ils ont parcouru à peu près toutes les régions où les Français sont passés ou se sont installés. Notons la première apparition possible d'un tambour à Hochelaga où, parmi les «instruments de musique» que Jacques Cartier commande de sonner en 1535, on peut facilement imaginer qu'un ou deux de ces musiciens sont présents. Nous savons aussi qu'il y a eu des tambours dans la Floride

88. *Extrait général des revues des compagnies entretenues en la Nouvelle-France, Colonies, série D2C, vol. 48.*

89. *Estat des troupes tenant garnison a l'Isle Royale au premier octobre mil sept cent trente huit, suivant les revues faites pendant les neuf premiers mois de lad. année, Colonies, D2C, vol. 48.*

90. John H. BARON, «Music in New Orleans, 1718-1792», *American Music*, vol. 5, n° 3 (automne 1987), p. 283.

91. Jean-Yves BRONZE, *Les morts de la guerre de Sept Ans au Cimetière de l'Hôpital-Général de Québec*, Québec, PUL, 2001, p. 90, 112.

française de 1560-1565⁹². L'Acadie, pour sa part, aurait entendu résonner l'instrument dès 1611, et sans doute avant, lors des funérailles de Membertou à la Baie-Sainte-Marie⁹³. Après la fondation de Québec en 1608, il faut attendre en 1632 pour voir dans Québec une garnison professionnelle⁹⁴. C'est de cette époque que date la première mention d'un tambour dans la vallée du Saint-Laurent après les voyages de Jacques Cartier. Il s'agit du père Le Jeune qui, au retour de Champlain en 1633, se rend au fort Saint-Louis le rencontrer et voit « une escoüade de soldats François armez de picques et de mousquets qui s'en approchoyent tambour battant »⁹⁵. Par la suite, le nombre de ces tambours augmentera à mesure des envois de Troupes de la Marine et culminera avec l'arrivée de douze bataillons des grands régiments français d'infanterie entre 1755 et 1757⁹⁶. Chaque bataillon comprenant douze compagnies de fusiliers et une de grenadiers comptant chacune un ou deux tambours, il appert donc que des dizaines de ces musiciens français sont passés en Amérique du Nord, sans compter plusieurs tambours-majors venus avec eux.

92. Pierre-François-Xavier de CHARLEVOIX, *Histoire et description générale de la Nouvelle-France*, tome 1, p. 90.

93. Abbé A. COUILLARD-DESPRÉS, *Charles de Saint-Étienne de la Tour*, Arthabaska, s. n., 1932, p. 132.

94. Gilles PROULX, *La garnison de Québec*, p. 6.

95. Paul LE JEUNE, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France en l'année 1633 », *The Jesuits relations and allied documents*, vol. 5, p. 202.

96. Bataillons tirés des régiments La Reine, Languedoc, Béarn, Guyenne, La Sarre, Royal-Roussillon, Berri (2), Artois, Bourgogne, Cambis et Volontaires étrangers. Gilles PROULX, *La garnison de Québec*, p. 9.

CHAPITRE 2

LES PRATIQUES DES MUSICIENS DE LIGNE

Pour donner une progression logique à notre analyse, nous commencerons par traiter de l'uniforme très particulier du musicien-soldat. Nous décrirons ensuite l'instrument de musique avec lequel il exerce son métier, ce qui nous permettra de mieux comprendre les aptitudes requises et la technique corporelle mise en œuvre pour en jouer. Nous poursuivrons en présentant les formes d'apprentissage relatives à l'instrument pour terminer en décrivant le bagage de connaissances transmis et les compétences externes. Ce schéma d'analyse sera repris pour chacun des musiciens de ligne (ce chapitre) et d'apparat (chapitre 3).

Le tambour

L'uniforme

Jusqu'à l'arrivée du régiment de Carignan-Salières en 1665, les soldats présents dans les colonies ou les postes français sont des hommes engagés par les commandants des expéditions ou les compagnies de commerce ayant le monopole de la traite avec les autochtones. La plupart sont des vétérans des guerres européennes auxquels se joignent des aventuriers¹. Ces soldats privés, qui sont plutôt des hommes d'armes, ne peuvent être reconnus que par leur mousquet et leur équipement puisqu'ils ne revêtent pas d'uniforme. Seuls les soldats des régiments du roi sont touchés par une règle obligeant simplement les colonels à bien

1. Gustave LANCTÔT, «Les troupes de la Nouvelle-France», *Canadian Historical Association Report*, Ottawa, 1926, p. 40; René CHARTRAND, *Le patrimoine militaire canadien*, vol. 1, Montréal, Art Global, 1993, p. 48.

habiller et chausser les hommes à leur solde². Les quelques tambours présents dans les garnisons et équipages devaient sans doute porter des vêtements plus riches ou plus élaborés, permettant de les distinguer parmi les autres soldats et la population.

Les premiers uniformes apparaissent en 1665 dans la vallée du Saint-Laurent lorsque débarque à Québec le régiment de Carignan-Salières, renforcé de quatre compagnies tirées des régiments de Chambellé, d'Orléans, de Poitou et de l'Allier³, soit 1 200 hommes et 80 officiers qui viennent s'installer parmi 3 200 habitants. Ces soldats constituent le premier corps expéditionnaire européen à être envoyé en Amérique du Nord. Le régiment de Carignan est aussi parmi les premiers à mettre en pratique les volontés de Louis XIV en matière de vêtements militaires. En imposant l'uniforme, le grand roi compte sur l'effet impressionnant qu'il produira lors des présences publiques des troupes de même que sur la fierté et l'émulation que ressentiront les soldats eux-mêmes⁴.

L'uniforme des fusiliers de Carignan – justaucorps et culotte – est de couleur marron. Les revers de manches et la veste sont gris, le chapeau est un feutre noir⁵. Les tambours contrastent fortement puisqu'ils portent la livrée* du prince de Carignan, colonel du régiment. Ces musiciens sont donc vêtus d'un justaucorps rouge garni d'un galon bleu et blanc, d'une culotte bleue et de bas rouges. Comme les fusiliers, le tambour dispose d'une épée « sans laquelle le soldat ne doit jamais paroître en public ; parce qu'elle luy sert non seulement de défense, mais encore d'ornement »⁶. Mais elle n'est pour lui qu'un article ostentatoire puisqu'il ne marche pas à l'ennemi dans des batailles au corps-à-corps, se

-
2. Martin WINDROW et Gerry EMBLETON, *Military dress of North America, 1665-1970*, New York, Charles Scribner's Sons, 1973, p. 16 ; Albert BABEAU, *La vie militaire sous l'Ancien Régime, volume 1 : les soldats*, Paris, Firmin-Didot, 1890, p. 93-94.
 3. Gilles PROULX, *La garnison de Québec*, Ottawa, Lieux historiques nationaux, 1991, p. 8.
 4. René CHARTRAND, *Le patrimoine militaire canadien*, vol. 1, p. 66, 77.
 5. René CHARTRAND et Jack L. SUMMERS, *L'uniforme militaire au Canada 1665-1970*, Ottawa, Musées nationaux du Canada, 1981, p. 8.
 6. Louis de GAYA, *Traité des armes*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1678, p. 14.

tenant plutôt près du commandement, prêt à transmettre les ordres. Son instrument est tenu en position de jeu par une courroie de cuir blanc; cependant, la large ceinture à la taille ne fait pas encore partie de l'ensemble⁷. Avec ces uniformes, les tambours, de même que les fusiliers, ne sont pas vêtus convenablement pour affronter l'hiver canadien lors de la première opération militaire de Carignan, menée dans le pays des Agniers en janvier 1666. Il n'y a eu aucun combat avec ces Iroquois, mais les Français subissent malgré tout des pertes d'environ 60 hommes sur 300, causées en grande partie par le manque de protection contre le froid, même si les soldats se sont sans doute procuré des vêtements typiquement canadiens comme des capots, tuques, mitaines, mitasses et mocassins⁸.

Les premiers soldats des Troupes de la Marine arrivent en 1683. À cette date, le port de l'uniforme s'est maintenant imposé à tous les soldats français, qu'ils relèvent du ministère de la Marine ou du ministère de la Guerre. Même si l'uniforme des fusiliers de la Marine est plutôt terne, avec sa dominante de gris, le tambour est toujours bien mis en évidence au sein d'une compagnie puisqu'il porte la petite livrée du Roi – caractérisée par un galon de chaîne blanche sur un fond rouge cramoisi – sur un justaucorps bleu foncé avec une culotte et des bas rouges⁹. Une large ceinture aux couleurs du roi serre maintenant la taille du musicien et la courroie de tambour est décorée de même¹⁰. En plus du tricorne propre à tous les soldats, on lui fournit aussi

-
7. René CHARTRAND, *Le patrimoine militaire canadien*, vol. 1, p. 63-64; Martin WINDROW et Gerry EMBLETON, *Military dress of North America, 1665-1970*, p. 16.
 8. René CHARTRAND et Jack L. SUMMERS, *L'uniforme militaire au Canada 1665-1970*, p. 8.
 9. Livrée du Roi: uniforme à dominante de bleu avec galon rouge à chaîne blanche. Livrée de la Reine : uniforme à dominante de rouge avec galon bleu à chaîne blanche. La stylistique des galons de livrée français deviendra uniforme vers 1680, voir René CHARTRAND, *Louis XIV's Army*, London, Osprey Publishing, 1988, p. 23.
 10. René CHARTRAND, *Le patrimoine militaire canadien*, vol. 1, p. 81; « Contrat pour fournir l'habillement des troupes que le Roi entretient aux colonies » dans Jean BOUDRIOT, « Les Compagnies franches de la Marine », *Neptunia*, n° 120 (1975), p. 26.



Figure 1 – Tambour des Troupes de la Marine par Francis Back © Raphaëlle & Félix Back.

l'épée dont disposent les caporaux et les sergents¹¹. Le bleu et le blanc de la dragonne de laine de cette épée rappellent les couleurs du roi¹². S'ajoute à cet équipement un porte-baguettes fixé à la courroie de tambour¹³. Cet article lui permet de reprendre le jeu

11. *Lettre de Bigot au ministre*, 19 octobre 1741, Colonies, C11B, vol. 23, folio 105.

12. *Estat des vivres, munitions et marchandises nécessaires pour la subsistance et l'habillement des troupes de la garnison de l'Isle Royale (1752)*, Colonies, C11B, vol. 32, folio 185.

13. Intendant BIGOT, *Inventaire des munitions, marchandises et vivres qui restent aujourd'hui premier septembre de la présente année 1752 dans les magasins du Roy à Québec*, Colonies, C11A, vol. 98, folio 239 recto; *Estat des vivres, munitions et marchandises nécessaires pour la subsistance et l'habillement des troupes de la garnison de l'Isle Royale (1752)*, Colonies, C11B, vol. 32, folio 185 verso.

rapidement lorsqu'il échappe ses baguettes puisque c'est là qu'il en conserve une deuxième paire.

Avec les années qui passent et l'extension de la présence française, les soldats des Compagnies franches sont appelés à œuvrer dans des régions aux conditions géographiques et climatiques de plus en plus variées. L'uniforme s'adaptera graduellement tout au long des 75 ans de leur présence en Amérique du Nord. Parmi ces adaptations, on peut noter l'usage des mitasses, ces jambières en peau de daim montant jusqu'au haut de la cuisse qui remplacent les guêtres blanches réglementaires, portées à partir des années 1740¹⁴, et qui s'arrêtent juste au-dessus du genou. L'influence amérindienne se fait sentir aussi dans le cas des chaussures car des mocassins viennent souvent compléter les mitasses. L'usage de vêtements copiant ceux des autochtones est d'autant plus répandu que les livraisons de fourniture aux postes éloignés sont trop espacées et ne répondent pas aux besoins des garnisons¹⁵. Dans les régions chaudes comme l'Illinois ou la Louisiane, le justaucorps est remisé et la veste devient le vêtement extérieur. Tout porte à croire que le tambour adapte son uniforme comme ses compagnons fusiliers. Mais un élément conserve sa part de mystère : le bonnet de travail (ou de corvée). Il s'agit d'une coiffure souple à pompon retombant vers le bas et semblable à un bonnet de nuit. Le soldat le confectionne lui-même avec le tissu de sa vieille veste devenue inutile lorsqu'il en reçoit une nouvelle. René Chartrand suggère qu'il fait partie de l'uniforme modifié pour les campagnes d'été. Un ouvrage américain induit lui aussi par l'image l'usage de ce genre de tuque à large rebord frontal¹⁶. Dans un article, Bruce J. Egli décrit ce bonnet d'emploi

14. Bruce EGLI, « French Marine uniforms in North America », *French & Indian war*, vol. 2, n° 2 (1984), p. 16.

15. René CHARTRAND, « Military dress, french colonial infantry and artillery in North America and the West Indies, circa 1740-1763 », *Military collector and historian*, vol. 24, hiver 1972, p. 122 ; Susan GIBBS LEMANN, « The problems of founding a viable colony: the military in early french Louisiana » dans Glen R. CONRAD, *The French experience in Louisiana*, Lafayette, LA, Center for Louisiana Studies, University of Southwestern Louisiana, 1995, p. 361.

16. René CHARTRAND et Jack L. SUMMERS, *L'uniforme militaire au Canada 1665-1970*, p. 13 ; Martin WINDROW et Gerry EMBLETON, *Military dress of North America, 1665-1970*, p. 23.

généralisé dans les armées françaises (les troupes de terre) et explique qu'il n'a trouvé aucune source ou étude relative à cette pièce vestimentaire qui conclurait à son usage dans la colonie¹⁷. Nos recherches n'ont pas donné plus de résultats. Il est donc difficile de savoir si le tambour des Compagnies franches de la Marine, qui était lui aussi présent en Louisiane ou au pays des Illinois, a porté ce bonnet fait maison.

Les premières troupes de terre (ministère de la Guerre) sont arrivées en 1755. Tous les bataillons d'un régiment portent normalement les couleurs particulières choisies par le colonel lors de sa création. Mais, pour cette première année de la campagne d'Amérique du Nord, le ministère de la Marine fait confectionner selon ses propres spécifications des uniformes pour chaque unité qu'il doit transporter (régiments de Guyenne, Béarn, Languedoc et La Reine). Les modifications concernent surtout la couleur de fond ou des parements, l'absence de col au justaucorps, la matière des boutons ou le type de galon employé. Tous ces vêtements sont envoyés à Québec et distribués aux soldats lors du débarquement. Les uniformes des tambours sont touchés par cette mesure. Si l'on prend l'exemple du régiment de La Reine, le tambour porte ordinairement un justaucorps rouge avec parements bleus, décoré du galon à la livrée de la Reine – une chaîne blanche sur un fond bleu – et complété par la culotte gris-blanc de son régiment. L'uniforme qu'on lui remet à son arrivée comprend plutôt un justaucorps bleu à la livrée du Roi avec une culotte rouge. Nous ne connaissons pas les motifs qui ont poussé le ministère de la Marine à ordonner cette commande spéciale pour l'habillement des soldats relevant du ministère de la Guerre. Voulait-on être proactif en fournissant aux soldats des troupes de terre dès le début de leur service au Canada des vêtements adaptés aux nouvelles conditions? Quoi qu'il en soit, il appert que les tambours du régiment de La Reine ont été les seuls touchés par ces changements temporaires aux couleurs de leurs habits¹⁸, car tous les autres tambours ont conservé leurs uniformes arborant la livrée du Roi sur le justaucorps et la courroie de

17. Bruce J. EGLI, «French marine uniforms in North America», p. 16.

18. Sans doute parce qu'ils étaient les seuls à porter les couleurs de la Reine au lieu de celles du Roi.

tambour¹⁹. La livraison suivante d'uniformes revient en effet aux couleurs régimentaires européennes, si bien que les soldats et tambours ont tous retrouvé leurs parures distinctives en 1758. Les autres régiments arrivés par la suite – Royal-Roussillon (1756), La Sarre (1756) et Berry (1757) – n'ont pas porté ces vêtements qui avaient été commandés par les autorités responsables des colonies²⁰.

Toutes ces informations nous amènent à nous interroger sur ce qu'il advient de l'uniforme des tambours à travers toutes ces modifications. La règle importante qui consiste à habiller le tambour avec des couleurs contrastant avec celles des fusiliers est observée. Cette façon de faire permet aux officiers de toujours repérer le musicien dans le tumulte des combats afin de lui transmettre les ordres qu'il doit communiquer avec son tambour. Cela permet aussi aux fusiliers ennemis de respecter la loi non écrite voulant qu'on ne tire pas sur les musiciens. Par ailleurs, les soldats des troupes de terre semblent avoir utilisé les bonnets de travail dont nous parlions plus haut pour les Troupes de la Marine. Des listes de matériel envoyé au Canada en 1755 font état de bonnets avec des rabats blancs, bleus ou rouges, ce qui serait conforme à l'habitude de mettre un rabat de la même couleur que la veste. L'état en question précise que les tambours porteront un bonnet blanc au rabat rouge²¹. Comme tous les tambours des régiments d'infanterie²², les tambours venus au Canada disposent aussi d'une épée même s'ils sont considérés comme des non-combattants²³.

19. Dans quelques régiments, la ceinture est en cuir naturel au lieu du tissu de livrée. René CHARTRAND et Jack L. SUMMERS, *L'uniforme militaire au Canada 1665-1970*, p. 32.

20. René CHARTRAND et Jack L. SUMMERS, *L'uniforme militaire au Canada 1665-1970*, p. 15-41.

21. René CHARTRAND et Jack L. SUMMERS, *L'uniforme militaire au Canada 1665-1970*, p. 36.

22. Tous les ouvrages traitant de l'uniforme militaire décrivent le tambour portant une épée. Ajoutons aux titres déjà cités Charles FFOULKES et E. C. HOPKINSON, *Sword, lance and bayonet*, New York, Arco Publishing, 1966.

23. Michel BRENET, *La musique militaire*, Paris, Henri Laurens, 1917, p. 63.

L'instrument

La caisse de tambour est en général l'extension du système de couleurs symboliques supporté par l'uniforme du musicien. Pour un régiment levé par un officier ou un noble et dont le roi loue les services, l'instrument est peint aux armes de ce colonel. Le seul cas de ce type qui nous concerne est le régiment de Carignan-Salières. Les tambours de ce régiment sont décorés d'un écu, champ pictural en forme de bouclier, où apparaît la croix blanche sur fond rouge des princes de Carignan, le reste de la caisse étant aussi de rouge²⁴.

Dans les Troupes de la Marine, les instruments sont simplement décorés de fleurs de lys dorées sur fond bleu. La seule exception que nous avons notée se situe à l'île Royale où l'on commande en 1742 des caisses peintes en blanc et « parsemées de fleurs de lis pour être pareils à celles qui sont à Louisbourg »²⁵. Les cerceaux, pièces de bois qui maintiennent la tension aux deux extrémités, peuvent être bleus ou laissés au bois naturel²⁶. L'instrument dont se servent les tambours des régiments venus pendant la guerre de Sept Ans est plus richement décoré. En plus des fleurs de lys sur fond bleu, le devant de la caisse est blasonné aux Armes de France accompagnées des couleurs du régiment et de celles du colonel. Dans le cas d'un régiment royal, comme le Royal-Roussillon, les cerceaux sont rouges, complétant avec le fond bleu les couleurs royales.

Pour tenir le tambour en position de jeu, le musicien dispose d'une courroie appuyée sur l'épaule droite qui passe vers la gauche en descendant. Rappelons qu'elle est généralement recouverte du même galon qui décore l'uniforme, qu'il soit aux couleurs du Roi ou de la Reine. Dans les sources, cette courroie porte aussi les noms de collier ou de porte-caisse. De plus, deux

24. René CHARTRAND et Jack L. SUMMERS, *L'uniforme militaire au Canada 1665-1970*, p. 8; René CHARTRAND, *Le patrimoine militaire canadien*, vol. 1, p. 64.

25. *Estat des vivres, habillements et munitions nécessaires pour la colonie de l'Isle Royale pendant l'année 1742*, Colonies, C11B, vol. 24, folio 173 verso.

26. Margaret FORTIER, *Eighteenth century drumming*, Rapport manuscrit n° 270, Ottawa, Parcs Canada, 1977, p. 5; René CHARTRAND, *Le patrimoine militaire canadien*, vol. 1, p. 81.

cordes, attachées de part et d'autre du cerceau du bas, pendent du tambour et forment une décoration supplémentaire. Mais l'usage premier de ces cordes, parfois tressées, est de permettre au musicien de transporter le tambour sur son dos, à la manière des courroies d'un havresac, entre autres lorsque le terrain ne permet pas la marche cadencée²⁷.

La caisse ou fût est l'armature du tambour. Elle était habituellement faite en bois de chêne, de châtaignier ou de noyer auxquels vint s'ajouter le cuivre à partir de 1740²⁸. Nous n'avons pas trouvé de mention concernant le matériau de ceux qu'ont emportés avec eux les musiciens. Mais nous pouvons supposer que les tambours de cuivre étaient absents ou rares, sans doute en raison de leur prix. En effet, les commandes de caisses de tambour sont nombreuses tout au long du Régime français, probablement à cause de la durée de vie réduite des caisses de bois comparativement à celles en cuivre plus résistantes et que l'on peut toujours réparer. De Jean Talon (1671) au chevalier de La Pause (1756), les caisses de tambour figurent régulièrement dans les demandes de matériel des officiers civils et militaires.

En 1757, la garnison de Louisbourg est très active et a besoin de nouvelles caisses. La commande qui s'ensuit porte sur 50 « caisses a tambours grandes et fortes, garnies... »²⁹. L'usage du mot « grandes » nous interpelle. D'autant plus que six années auparavant, la correspondance administrative mentionnait que les « fûts des caisses de tambour se sont trouvés... trop étroits »³⁰. Y avait-il plus d'une seule grosseur de tambour utilisée dans les Troupes de la Marine ? Les dimensions des caisses ne sont pas mentionnées dans la correspondance entre le ministère et les colonies. Mais nous pouvons obtenir quelques informations en

27. René CHARTRAND et Jack L. SUMMERS, *L'uniforme militaire au Canada 1665-1970*, p. 32.

28. Margaret FORTIER, *Eighteenth century drumming*, p. 6; Louis de GAYA, *Traité des armes*, p. 143; Michel BRENÉT, *La musique militaire*, p. 70.

29. *Estat des vivres, munitions et marchandises nécessaires pour la subsistance et l'habillement des troupes de la garnison de l'Isle Royale (1757)*, Colonies, C11B, vol. 37, folio 119.

30. *Mémoire concernant l'habillement, l'armement et l'équipement des troupes de l'Isle Royale*, 12 décembre 1751, Colonies, C11B, vol. 31, folios 94-97.

analysant les illustrations originales qui sont à notre disposition. Dans *Tambour*, gravure d'Abraham Bosse (1602-1678)³¹, les grandes dimensions de l'instrument ressortent clairement. Le tambour est appuyé sur la hanche gauche du musicien et se retrouve presque en position couchée, avec le plan de la membrane pratiquement à la verticale. Il doit lever le coude gauche à hauteur d'épaule et placer le poignet sur le haut du tambour pour atteindre la surface de jeu. Seul le bras droit conserve une liberté d'action. À la fin du XVII^e siècle, Thoinot Arbeau donnait d'ailleurs deux pieds et demi³² comme longueur de caisse. Une aquarelle d'Antoine Vassé (1717) dépeint un *Tambour des gardes du pavillon amiral*. On se rend compte tout de suite que les dimensions de l'instrument ont diminué, surtout la longueur de la caisse. Le bras gauche est presque collé sur le corps, avec l'avant-bras replié vers le haut pour placer le poignet en position de jeu. Le tambour est porté à l'avant (vis-à-vis de la jambe gauche) à la hauteur de la ceinture, sur un axe diagonal. Nous n'avons pas d'illustration originale d'un tambour militaire autour de 1750. Dans les ouvrages sur l'histoire des armées au Canada, des reconstitutions sont toutefois disponibles. Nous avons étudié le *Tambour des Compagnies franches de la Marine en Nouvelle-France, entre 1755 et 1760*, interprétation proposée par Eugène Lelièpvre³³, et *Tambour du régiment Royal-Roussillon, 1756-1760* de Robert Marrion³⁴, ce qui nous permet de comparer le matériel fourni à ces deux différents corps de troupes avec celui antérieur de 40 ans et illustré par l'aquarelle de Vassé. Il appert que les dimensions des tambours ont continué de décroître. Le diamètre de la membrane a diminué de même que la profondeur de la caisse. Le plan de jeu est maintenant sous la ceinture, plus près de l'horizontale, ce qui donne au bras gauche une position plus naturelle. Cette diminution de la grosseur du tambour du début du XVII^e siècle jusqu'à la deuxième moitié du XVIII^e

31. Michel BRENET, *La musique militaire*, p. 49.

32. Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, réimpression de l'édition de Paris, 1888, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 7. Le pied français équivalait à 32,5 cm, alors que le pied anglais moderne vaut 30,5 cm, ce qui donne 81,25 cm.

33. René CHARTRAND, *Le patrimoine militaire canadien*, vol. 2, p. 38.

34. René CHARTRAND et Jack L. SUMMERS, *L'uniforme militaire au Canada 1665-1970*, p. 33.

correspond bien à la tendance observée par les ethnologues. En effet, Sygmunt Estreicher affirme que «l'histoire des instruments de musique nous apprend que le développement de certains instruments a pour conséquence la diminution de leurs dimensions»³⁵. Il est possible que la mentalité militaire, plutôt conservatrice, et la lenteur administrative du munitionnaire de Rochefort aient produit dans la colonie des conditions particulières quant à l'adoption des nouveautés d'ordre purement musical. Si, par exemple, on envoie à Louisbourg quelques nouveaux tambours plus petits avec de nombreux tambours de modèle plus vieux, la résistance au changement amènera naturellement les officiers à préférer l'instrument ancien, plus sonore et plus solide à leurs yeux. Notons d'ailleurs que la présence simultanée de tambours de différentes dimensions semble assez répandue dans les armées pour qu'on y fasse allusion dans un traité d'art militaire du XVII^e siècle. L'auteur de l'ouvrage, général italien et héros de la guerre contre les Turcs de 1664, rappelle que l'on peut sonner l'alarme avec le canon mais aussi «avec le son de certains tambours, qui sont plus grands que les autres»³⁶.

Les peaux constituent l'âme du tambour. Celle du dessus est mise en vibration par les coups de baguette et celle du fond entre en vibration par sympathie, c'est-à-dire résonne d'elle-même par la vibration de la peau du dessus. Les types de peau sont variés : chèvre, veau et parchemin, ce dernier désignant les peaux de mouton ou de brebis³⁷. Pour bien vibrer, les peaux d'un tambour doivent avoir une tension minimum. Dans ce but, le musicien règle un système comprenant une corde et des tendeurs en cuir épais. Cette corde va d'un cerceau à l'autre, passant toujours deux fois dans un même tendeur, et fait ainsi le tour de la caisse en obliques inversées. Lorsque les tendeurs sont forcés vers le bas, les cordes deviennent parallèles au-dessus de chaque tendeur,

35. Sygmunt ESTREICHER, «La musique des Esquimaux-Caribous», *Bulletin de la Société neuchatoise de géographie*, Tome LI, Fascicule 1, Nouvelle série N° 6, 1948, p. 46.

36. Raimondo MONTECUCOLI, *Mémoires de Montecuculi, généralissime des troupes de l'Empereur. Divisés en trois livres. I. De l'art militaire en général*, Amsterdam, Wetstein, 1665 (1752), p. 107.

37. *Le Dictionnaire de l'Académie française, Tome second*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 178.

augmentant ainsi la tension générale entre les cerceaux qui amplifient de même la tension des peaux³⁸. Normalement, les magasins militaires livrent aux colonies des « caisses à tambour... garnies »³⁹. Mais les intendants sont prévoyants et demandent soit « trois cents cinquante brasses de lignes pour caisses »⁴⁰, soit des « cordages »⁴¹ pour le remplacement des cordes usées ou qui ont cédé. La peau d'animal étant une matière naturelle et sensible à l'humidité ambiante, sans parler de la pluie elle-même, le tambour doit donc constamment s'assurer de la bonne tension de son instrument suivant les variations hygrométriques.

Le timbre est une pièce qui vient modifier le son du tambour et lui ajouter des harmoniques supplémentaires, lui donnant ainsi sa caractéristique militaire. Ces fils faits de boyau animal tourné et étiré, comme les cordes de violon de l'époque, sont fixés au cerceau inférieur et parcourent le diamètre du tambour tout juste sous la peau du bas. Une petite cheville conique en bois permet de régler ce dispositif tout aussi sensible à l'humidité que les peaux. En resserrant la tension du timbre, il se rapproche de la peau. Lorsque le musicien frappe la peau du haut, le déplacement d'air induit amène la vibration de la peau du bas. Le timbre entre alors en contact avec cette peau qu'il frôlait déjà, ajoutant ainsi du grésillement dans la sonorité⁴². Un autre élément pouvait venir modifier la sonorité du tambour lorsque nécessaire. Il s'agissait de recouvrir la surface de jeu d'une pièce de tissu, limitant ainsi la résonance de la peau. Cette façon de faire survenait par exemple

38. Merci à Christian DUBOIS, collègue musicien percussionniste qui nous a fait une démonstration sur une copie de tambour français du XVIII^e siècle.

39. *Estat des vivres, habillement et munitions nécessaires pour la colonie de l'Isle Royale pendant l'année 1734*, Colonies, C11B, vol. 14, folio 222 verso ; *Estat des vivres, munitions et marchandises nécessaires pour la subsistance et l'habillement des troupes de la garnison de l'Isle Royale (1752)*, Colonies, C11B, vol. 32, folio 185 verso.

40. *Estat des vivres, habillement et munitions nécessaires pour la colonie de l'Isle Royale pendant l'année 1742*, Colonies, C11B, vol. 24, folio 173 verso.

41. Chevalier de LA PAUSE, « État général de tout ce qu'y nous a été remis depuis notre départ de France, en argent, équipement, armement et vivres » dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1933-1934*, Québec, Ls-A. Proulx, p. 71.

42. James BLADES, « Side drum » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

lors de funérailles. Dans ces occasions, « les tambours couverts de serge noire sonnaient un son lugubre, qui marquaient l'affliction publique »⁴³.

Terminons avec les baguettes, élément mobile du tambour mais essentiel à son jeu. Les plus résistantes sont faites de chêne ou de noyer tandis que celles d'érable se cassent facilement⁴⁴. Nous n'avons pas trouvé de mention concernant le bois utilisé pour la fabrication de celles utilisées par les militaires français. Comme pour les peaux ou les timbres, les gardes-magasin demandent les paires de baguettes de rechange par dizaines⁴⁵.

Technique et aptitudes

La technique de jeu du tambour repose sur une bonne dextérité, l'agilité et la coordination des mains, ainsi que la souplesse des poignets. Ces qualités sont nécessaires pour bien exécuter les coups de tambour connus en France à l'époque.

Le fla : une petite note et la note principale (ta-pan),

le ra de deux : deux petites notes et la note principale (pa-ta-pan),

le ra de trois : trois petites notes et la note principale (pa-ra-ta-pan),

le glissé : plusieurs petites notes et la note principale,

le roulement : suite ininterrompue et soutenue de notes égales et très rapides⁴⁶.

43. Jean-Baptiste DU TERTRE, *Histoire générale des antislles habitées par les François*, tome 1, Paris, Thomas Joly, 1667, p. 525 ; André CORVISIER, « La mort du soldat depuis la fin du Moyen Age », *Revue historique*, tome 254 (1975), p. 21.

44. Christian DUBOIS, percussionniste, communication personnelle.

45. *Estat des vivres, habillements et munitions nécessaires pour la colonie de l'Isle Royale pendant l'année 1742*, Colonies, C11B, vol. 24, folio 173 verso ; *Estat des vivres, munitions et marchandises nécessaires pour la subsistance et l'habillement des troupes de la garnison de l'Isle Royale (1752)*, Colonies, C11B, vol. 32, folio 185 verso.

46. James BLADES, *Orchestral percussion technique*, London, Oxford University Press, 1973, p. 3-4 ; James BLADES et Jeremy MONTAGU, *Early percussion instruments from the Middle Ages to the Baroque*, London, Oxford University Press, 1976, p. 58-59 ; Robert TOURTE, *Méthode de tambour et caisse claire d'orchestre*, Paris, Salabert, 1946, p. 10, 22. Les onomatopées sont celles utilisées présentement dans l'enseignement du tambour.

Au point de vue musical, l'apprenti doit pouvoir mémoriser des formules rythmiques étendues et parfois complexes qui devront ensuite être rejouées de façon identique à chaque fois afin qu'il n'y ait aucun problème d'identification de la part des soldats. Les aptitudes rythmiques sont donc primordiales, tout comme les habiletés techniques, pour exercer ce métier⁴⁷.

Formes d'apprentissage

Il n'y avait pas d'endroit particulier en Nouvelle-France où apprendre à jouer du tambour. Les musiciens-soldats arrivaient en général formés. Dans le cas des bataillons des régiments réguliers de 1755-1760, les tambours arrivant au Canada possédaient aussi pour la plupart une expérience acquise sur le théâtre de guerre européen. Pour ce qui est des Troupes de la Marine, la situation est beaucoup moins claire. Ces soldats étaient ordinairement enrôlés peu de temps avant leur départ pour l'Amérique, ce qui amenait souvent des recrues douteuses dans leurs rangs⁴⁸. Si le besoin s'en faisait sentir, on engageait des hommes à leur descente du navire à Québec. Nous avons l'exemple d'Antoine Brissaut dit Beauséjour, devenu tambour de la compagnie de Contrecoeur. Même s'il a été envoyé au Canada pour contrebande de tabac, il est recruté dès son arrivée en 1733 par le sieur de Fondville, à qui il parle sans doute de son service passé dans la milice de son village. Brissaut aura pu faire valoir qu'il y jouait du tambour puisqu'il est engagé comme tel. Mais en 1735, un mandat d'arrestation est lancé contre lui car il a déserté la garnison du fort Chambly. La raison de sa fuite nous est donnée par le procès-verbal qui nous apprend que « ce qui le chagrinais est que le tambour major faisois battre les bans par ses camarades et donner des aubades et qu'ils avaient tous les proffits au lieu que luy [Brissaut] qui répond [aux questions du procureur] ne

47. Pour la notation rythmique des batteries de tambour françaises, voir Margaret FORTIER, *Eighteenth century drumming*, p. 53-72. Nous avons aussi utilisé *L'Instruction des tambours et diverses batteries de l'ordonnance*, [1754], BNF, VM8 Q-3 (voir plus bas).

48. Cyrille GÉLINAS, *Le rôle du fort de Chambly dans le développement de la Nouvelle-France de 1665 à 1760*, Ottawa, Parcs Canada, 1983, p. 18.

gagnois rien et faisoit le service comme les autres»⁴⁹. Les raisons du tambour-major de traiter Brissaut de la sorte ne sont pas dans les faits mis en preuve dans le procès-verbal. Il est fort probable que le musicien soit écarté de tous les petits engagements hors du service régulier parce qu'il ne maîtrise que les exigences minimales de son métier de tambour. De plus, il apparaît aux autorités comme étant «un simple d'esprit».

Une autre façon de pourvoir à des postes de tambour devenus vacants est de choisir un soldat qui semble démontrer des aptitudes pour la musique et de le former au sein même de la compagnie où le besoin est présent. C'est le cas à Louisbourg en 1752 où des soldats comme Étienne Chal dit La Trompe, soldat de la compagnie de Decoux, est «passé tambour dans [la compagnie de] Renoir le 18 9bre 1752» ou Honoré Gousset dit La Batterie, soldat de la même compagnie, qui est lui aussi «passé tambour dans [la compagnie de] Boulacy» le même jour⁵⁰. Ces deux soldats changent donc de compagnie pour exercer leur nouveau métier. Certains restent dans la même compagnie tel «Pierre Joseph Jacob dit Jacob, soldat [dans la compagnie] de Duvivier fait tambour le 12 mars 1753». Il est facile de concevoir que ces nouveaux tambours seront formés sur le tas par un confrère d'une des autres compagnies présentes à Louisbourg. Parfois, les soldats nommés de cette façon à un tel poste n'atteignent pas les compétences minimales pour le service en garnison. C'est le cas de Nicolas Martin dit Ollivier, devenu tambour dans la compagnie de Boulacery, qui est «remis soldat le 18 9bre 1752» ou de Pierre Gamelin dit Verse à boire, tambour de la compagnie de Renoir, qui redevient fusilier lui aussi à la même date.

Un cas plus planifié d'apprentissage se présente à Québec en 1712. Claude Panneton, lui-même ancien fifre dans les troupes⁵¹, reconnaît le 15 octobre par contrat notarié

49. Chevalier de LA CORNE, *Interrogatoire d'Antoine Brissaut*, 16 avril 1735, ANQ, Juridiction royale de Montréal (TL4, S1, D4227).

50. *Liste des changements survenus dans les différentes compagnies qui composent cette garnison*, Isle Royale, 1753, Colonies, D2C, vol. 48. Le capitaine Boulacy est aussi noté Boulacery dans ce document.

51. René JETTÉ, *Dictionnaire généalogique des familles du Québec*, PUM, 1983, p. 866.

avoir mis en service Jean Baptiste Panneton son fils âgé de dix ans ou environ de ce jourd’huy jusques a six années consecutives finies et accomplies a pareil jour a mons. de Rouville, Capitaine d’une Compagnie du detachment de la marine entretenüe en ce pais par le Roy, pour servir de tambour en la ditte Compagnie⁵².

Ce qui nous frappe en premier lieu est que le garçon qui va commencer son apprentissage n’a que dix ans. Le jeune âge au début de la formation est un des éléments importants du processus de transmission organisé par l’environnement culturel, composé ici de ses parents, du capitaine et de sa compagnie de soldats. On considère qu’il est important de commencer l’apprentissage du tambour au plus jeune âge. Il est entendu que les deux ou trois premières années du contrat seront passées principalement à maîtriser la technique de l’instrument et à mémoriser les nombreuses batteries requises par le service militaire. Le jeune garçon sera ensuite amené progressivement à jouer en situation réelle. On constate que dès son entrée dans la compagnie de M. de Rouville, Jean-Baptiste Panneton participe au monde adulte. Comme le contrat stipule aussi qu’il appartiendra à la compagnie et que son père ne pourra l’en retirer avant la fin, le capitaine jouira pendant deux ou trois années des services d’un musicien complet. La formation fera donc partie de sa vie courante et les enseignants seront les personnes de son entourage. Dans cette situation, l’apprentissage se fait par observation puis imitation d’un autre musicien. De plus, les tâches à accomplir (jouer une batterie, tenir la cadence du pas, etc.) étant fixées par la tradition militaire, nous pouvons considérer qu’il y a maintien de la continuité. La somme de ces observations nous permet de conclure que le jeune Panneton apprend son métier d’une façon informelle que nous pouvons qualifier de très proche du compagnonnage⁵³.

52. *J.B. Panneton au sieur de Rouville Cap. d’une compagnie. Engagement*, ANQ, Greffe de J.-E. DuBreuil, 15 octobre 1712. Merci à Élisabeth GALLAT-MORIN de nous avoir signalé ce document important.

53. Le tour de France du compagnon et la facture d’une œuvre remarquable sont des parties de la formation qui évidemment ne s’appliquent pas ici ! Voir Blandine BRIL, « Apprentissage et culture » dans Denis CHEVALLIER [dir.], *Savoir faire et pouvoir transmettre*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1991, p. 20.

Une pièce manuscrite du XVIII^e siècle nous permet d'en savoir plus sur les formes d'apprentissage du tambour. Le manuscrit « Berthelot »⁵⁴, ensemble dont on doit la conservation aux prêtres du Séminaire de Québec⁵⁵, contient un document intitulé *Instruction des tambours et diverses batteries de l'ordonnance*. Le riche marchand Charles Berthelot, arrivé à Québec en 1726 et nommé plus tard capitaine de milice, a recopié cette méthode de tambour sur du papier dont le filigrane est daté de 1742. Elle a donc nécessairement été transcrite à Québec, avant son départ définitif pour la France en 1758⁵⁶.

La version imprimée de la méthode, gravée par « M.^{elle} Vendôme » et qui n'est pas datée, a été publiée à la suite de la promulgation de *l'Ordonnance sur le service de l'infanterie du 14 mai 1754* et en tant que supplément à cette ordonnance. *L'Instruction des tambours et diverses batteries de l'ordonnance* avait pour but d'uniformiser l'enseignement de la technique instrumentale donné à ces musiciens militaires et de normaliser la façon de jouer les diverses batteries requises par le service dans l'armée française⁵⁷. Dans le même esprit, une convocation adressée à tous les régiments le 10 septembre de la même année amenait aux Invalides de Paris des tambours venus de partout au pays pour une formation qui se termina le 1^{er} décembre lors d'une revue militaire tenue pour montrer au roi les progrès reliés à l'application de l'ordonnance et surtout de son supplément concernant

54. Manuscrit musical de plus de 300 pages nommé ainsi par Élisabeth GALLAT-MORIN. Il contient aussi des *Cadences sur le flageolet*, une *Tablature pour le Basson*, des *Principes pour le Tambourin et flutet* et une *Tablature de Serpent*. Élisabeth GALLAT-MORIN et Jean-Pierre PINSON, *La vie musicale en Nouvelle-France*, p. 363.

55. Il est relié à la suite de la méthode de Jacques Hotteterre, *Principes de la flute traversiere*, dans son édition de 1741. L'ensemble est maintenant sous la garde du Musée de la civilisation, Bibliothèque du Séminaire de Québec, à la cote SQ041736.

56. Élisabeth GALLAT-MORIN et Jean-Pierre PINSON, *La vie musicale en Nouvelle-France*, p. 366.

57. Nous avons consulté, parmi les quelques exemplaires existants, celui conservé à la Bibliothèque nationale de France à la cote VM8 Q-3. Marie-Charlotte Vendôme a été active de 1737 à 1786. Au moment où elle publiait *l'Instruction des tambours*, elle cumulait déjà plus de 15 années d'expérience dans la gravure de musique. BNF, Catalogue général, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14983613n>.

les tambours. Louis XV lui-même demanda le 25 décembre qu'on envoie à tous les commandants de garnison une copie de *l'Instruction des tambours*, en mentionnant de se préparer pour une entrée en vigueur le 1^{er} mai 1755⁵⁸. Berthelot aura sans doute pu transcrire le texte de *l'Instruction* à partir d'une copie imprimée que le tambour-major de l'un des bataillons arrivé à Québec à l'été 1755 avait apportée dans ses bagages⁵⁹.

La méthode imprimée débute par des indications sur la manière de tenir la caisse et les baguettes, de même que la position du corps. Suit une description rythmique des différents coups de tambour de base, associés chacun à une onomatopée : pa, ba, ta, da, pla, tla, ainsi que le ra simple ou double⁶⁰. Finalement, on trouve quelques directives aux tambours-majors concernant les notions qu'ils inculquent aux tambours qui débutent dans le métier, comme le départ de la marche sur le pied gauche ou la vitesse du pas. Lorsque l'on compare le document conservé par le Séminaire et l'imprimé diffusé dans les régiments d'infanterie, on constate immédiatement que le texte du manuscrit Berthelot reprend mot pour mot le contenu du document original⁶¹. Mais les batteries notées en partition dans l'original à la suite du texte sont absentes du manuscrit. Berthelot avait probablement, par sa fonction de capitaine de milice, à instruire lui-même les tambours qu'il avait sous ses ordres et qui étaient essentiels à la tenue des exercices que les compagnies de milice

58. Thierry BOUZARD, *L'instruction pour les tambours de 1754. La référence oubliée de la céleustique française*, publication numérique par Theatrum Belli, 2013, p. 12-13, <https://fr.calameo.com/read/00018432261edebe5a094>. On en conclut que le supplément à l'ordonnance a été imprimé durant le mois de décembre 1754, si non très tôt en 1755.

59. Cela aurait pu se produire aussi en 1756 et 1757, années où d'autres bataillons sont arrivés avec leur tambour-major.

60. On remarquera que les onomatopées utilisées dans cette méthode sont différentes de celles décrites dans les ouvrages du XX^e siècle cités dans « Technique et aptitudes » du tambour (voir plus haut).

61. La partie textuelle du manuscrit n'est toutefois pas complète. Il manque le texte de la première page et de plus de la moitié de la deuxième page de l'original imprimé. Le manuscrit commence avec l'explication du coup de tambour associé à l'onomatopée da.

ou leurs escouades devaient faire une fois par mois⁶². Le travail de ces tambours se limitant à soutenir la marche, cela expliquerait pourquoi il n'a pas recopié les batteries. Les autorités militaires préféreraient sans doute laisser aux tambours de la garnison, pour qui une bonne partie du métier consiste à jouer les batteries du service, cette fonction importante dans la vie d'une ville de garnison comme Québec. De plus, l'arrivée de plusieurs bataillons des régiments français confirmait l'imminence de la guerre et le début d'opérations militaires pendant lesquelles les batteries doivent être exécutées avec la plus grande précision pour éviter toute erreur dangereuse pour les soldats.

L'Instruction des tambours montre bien le rôle des tambours-majors dans la formation de ces musiciens. Il est le chef des tambours et la transmission du savoir musical fait partie de sa charge⁶³. Qu'il soit individuel ou de groupe, le processus en cause dans ce cas se rapproche beaucoup de l'enseignement formel (ou savant). En effet, tout nous porte à croire que les séances de formation de cette sorte se déroulent en dehors des activités militaires journalières, à des moments et dans des lieux précis⁶⁴. Une personne en particulier, le tambour-major, est désignée d'autorité comme étant l'enseignant et les notions proposées par la méthode sont plutôt techniques : notation rythmique, cadence de la marche et des batteries, termes utilisés dans le métier⁶⁵. Mais étant donné qu'il y a maintien de la continuité dans l'exercice de ce savoir et que l'imitation joue quand même un rôle dans la transmission de la pratique, l'apprentissage conserve un côté traditionnel.

62. «Lettre du Roi à Monsieur de Courselles pour lui ordonner de diviser les habitants du Canada par compagnie pour leur faire faire l'exercice du maniement des armes», avril 1669, Colonies, C11A, vol. 3, folios 3-5, cité dans Gustave LANCTÔT, «Les troupes de la Nouvelle-France», p. 45.

63. La méthode de 1754 fait elle-même état de ce fait dans des passages comme «Les Tambours Majors auront soin desormais en instruisant les tambours...». *Instruction des tambours et diverses batteries de l'ordonnance*, [1754], BNE, VM8 Q-3, p. 4.

64. M. de BRIQUET, *Code militaire ou compilation des ordonnances des rois de France concernant les gens de guerre*, tome 5, Paris, chez Durand, 1761, p. 53.

65. Comme le montre bien le contenu de *L'Instruction des tambours*.

La variété des formes d'apprentissage du métier de tambour s'explique aisément par la demande constante de ces musiciens puisqu'il faut maintenir, malgré les congés à ceux qui deviennent habitants, les escapades des déserteurs ou les vides créés par la maladie et la mort, un minimum d'un tambour par compagnie, qu'elle soit de la Marine ou de la Guerre.

Que ce soit un soldat qui devient joueur de tambour par mutation ou un jeune garçon que l'on confie aux bons soins du capitaine d'une compagnie franche de la Marine, l'apprenti tambour doit profiter de ses temps libres pour s'exercer seul ou en compagnie de son collègue d'expérience, aussi bien en campagne qu'en garnison. Un document du XVI^e siècle montre qu'il doit aussi habituer les soldats à discerner les batteries : « Ils doivent souvent s'exercer à la pratique de leur instrument, enseigner à la compagnie le son de la marche, de l'alarme, de l'approche, de l'assaut, du combat, de la retraite, ou tout autre signal que la nécessité oblige de connaître »⁶⁶. Ces répétitions ou « écoles » ne doivent pas être confondues avec les batteries en situation réelle. Par conséquent, elles ne « commenceront jamais par la générale, & se tiendront ordinairement aux heures que les tambours ont coutume de s'assembler pour dîner ou pour souper »⁶⁷. La réglementation par les autorités militaires de l'enseignement aux tambours montre bien que la caserne ou le camp sont les lieux habituels de l'apprentissage de l'instrument et que la pratique est courante depuis plusieurs années.

Bagage transmis et compétences externes

Le premier devoir du tambour est de soutenir la cadence du pas. Pour être capable de battre la marche convenablement, on lui apprendra au début à marcher comme à tous les autres soldats afin de bien intégrer la vitesse du pas simple ou redoublé⁶⁸. Il devra ensuite apprendre la Marche française, formule rythmique de base servant à cadencer le pas des soldats français. Selon les besoins du service auquel il est assigné (garnison, poste éloigné,

66. Document anonyme cité dans Michel BRENET, *La musique militaire*, p. 32.

67. M. de BRIQUET, *Code militaire*, tome 5, p. 53.

68. M. de BRIQUET, *Code militaire*, tome 4, p. 381.

camp, expédition), il aura à mémoriser quelques-unes ou plusieurs des batteries de tambour servant de signal aux fantas-sins, officiers ou même à la population. Nous avons relevé pas moins de 12 batteries dans les sources historiques de la Nouvelle-France. En voici les définitions, auxquelles nous avons ajouté celle de l'Ordre, dont la mention n'a pas été repérée dans les sources, mais qui était sûrement utilisée dans le contexte urbain de Québec, Montréal ou Trois-Rivières.

1. La Diane : c'est la première batterie de la journée. Dans une ville, le tambour de faction au corps de garde monte sur le rempart à l'aube et joue pendant une quinzaine de minutes pour réveiller la garnison et la population du même coup⁶⁹.
2. La Générale : lorsqu'elle est battue, tous les soldats doivent prendre les armes et aller immédiatement aux postes qui leur sont assignés. Il s'agit d'une batterie d'urgence qui peut être entendue à tout moment de la journée et la seule permise durant la nuit.
3. L'Assemblée : avertit les soldats de rejoindre leur lieu de rassemblement habituel pour un exercice ou une revue. Rappelons qu'en Nouvelle-France, les militaires logent chez l'habitant, ce qui oblige le tambour à parcourir les rues de la ville pour rallier tous les soldats.
4. Le Drapeau : à l'origine servant pour le salut au drapeau, elle fait partie, aux XVII^e et XVIII^e siècles, de la routine du début de journée comprenant, après le réveil sonné par la Diane, la Générale suivie de l'Assemblée puis du Drapeau.
5. La Retraite : lors d'une action, donne ordre aux soldats de cesser le combat et de se retirer vers l'arrière. À la ville, elle est battue au coucher du soleil par les tambours qui marchent dans la ville pour prévenir que les portes de la ville vont bientôt être fermées. Dans un camp, elle signifie la fin des activités de la journée.
6. L'Ordre : annonce que les portes de la ville sont maintenant fermées.

69. Les divers usages de chaque batterie, parfois nombreux, sont décrits dans Margaret FORTIER, *Eighteenth century drumming*, p. 8-21. Nous nous en tenons ici à ceux observés dans le contexte nord-américain.

7. Le Ban: sert à attirer l'attention des soldats ou de la population, selon le cas. Battue aux principaux lieux publics de la ville, elle annonce par exemple la lecture imminente d'une ordonnance. Utilisée aussi dans la vie courante des camps.
8. Aux Champs: peut servir de marche en toutes occasions, mais est jouée aussi lors des honneurs rendus à des personnalités importants (en Nouvelle-France, gouverneur de ville ou gouverneur général).
9. La Fascine ou la Breloque: est l'équivalent d'une sonnerie d'usine. Elle est jouée pour signifier aux soldats travaillant aux fortifications ou autres ouvrages le début et la fin des travaux ainsi que l'heure des repas.
10. La Garde: batterie prévenant les soldats et les tambours du prochain tour de garde qu'ils doivent se préparer pour l'inspection préalable.
11. La Charge: signale aux fantassins de passer du pas simple au pas redoublé.
12. L'Appel ou le Rappel: rassemble les troupes dispersées par les combats ou la manœuvre. Battue par un tambour qui s'approche des ennemis seul ou en délégation pour parlementer.
13. La Chamade: battue lorsque des assiégés demandent un émissaire qui recevra leur capitulation.

Le tambour étant aussi, et sans doute avant tout, un soldat, il répond sans aucun manquement aux ordres qui lui sont donnés pour éviter tout incident fâcheux qui pourrait mettre en péril ses camarades. Il doit donc « obéir aux commandements du capitaine et de l'enseigne, soit que ceux-ci leur ordonnent d'aller, venir, s'arrêter ou sonner la retraite ou tout autre signal »⁷⁰. Tout manquement au service peut valoir au tambour une peine de prison. En juin 1752, Le Comte, tambour de la compagnie de Duhaget en poste à Louisbourg, doit faire un mois de cachot pour n'avoir pas battu la Retraite et l'Assemblée lorsque demandé. Au début du même mois, le tambour La Tourmente, de la compagnie de Gourville, est puni « pour avoir manqué à battre la générale ».

70. Document anonyme cité dans Michel BRENET, *La musique militaire*, p. 32.

Compte tenu du caractère d'urgence de cette batterie (voir plus haut), la sanction est plus sévère et il est emprisonné pour une durée de trois mois⁷¹. La discipline la plus stricte est tout aussi nécessaire lorsqu'il s'agit des moments où le tambour ne doit pas jouer. En 1755, les tambours du fort Saint-Frédéric sont prévenus qu'« Il est deffendu de battre la generale en telle occasion que ce puisse estre sans un ordre de M. de Dieskau⁷². Si un tambour s'avisait de battre la generale sans ordre, il le fera passer par les verges »⁷³. D'ailleurs, un auteur français fait remarquer dès le début du XVII^e siècle, en parlant des tambours, que « le bruit anime, ains [mais] il empesche de commander, il doit partant cesser promptement & couper court sans refrain, & leur accoustumée ballade, qui traine un long espace »⁷⁴. Le tambour est donc connu pour sa tendance à modifier et enjoliver les batteries selon ses caprices.

Le tambour a aussi des devoirs qui ne font pas appel à ses compétences musicales. Depuis le XVI^e siècle, il a hérité des fonctions parlementaires des anciens hérauts d'armes du Moyen Âge⁷⁵. Les hommes qui remplissent ces fonctions sont

fidèles, discrets et ingénieux, habiles à se servir de leurs instruments et versés dans plusieurs langues, car souvent ils sont envoyés pour parler aux ennemis, sommer leurs forts et leurs villes, racheter et conduire des prisonniers et porter divers autres messages. S'il arrive que ces tambours et fifres tombent entre les mains de l'ennemi, ni présent ni violence ne doivent les porter à révéler les secrets qu'ils peuvent connaître⁷⁶.

71. *État des prisonniers du mois de juin 1752*, Musée de la civilisation, Collection du Séminaire de Québec, fonds Michel Le Courtois de Surlaville, polygraphie 57, n° 47.

72. Prédécesseur de Montcalm au poste de commandant en chef des armées françaises envoyées en Amérique du Nord.

73. *Mémoires de la Société historique de Montréal, dixième livraison: Campagne de 1755*, Montréal, Typographie C. A. Marchand, 1900, p. 48. Celui qui est puni doit passer (rapidement!) au centre d'une double haie de soldats qui frappent son dos dénudé avec des baguettes de bois.

74. Étienne BINET, *Essay des merveilles de nature, et des plus nobles artifices*, Rouen, Jean Osmont, 1626, p. 140-141.

75. Michel BRENET, *La musique militaire*, p. 31.

76. Document anonyme cité dans Michel BRENET, *La musique militaire*, p. 32.

Lorsque nécessaire, le tambour est accompagné d'un soldat ou même d'un officier parlant la langue de l'ennemi. Le chevalier de Troyes, qui veut s'emparer du fort Quiquichouan (ou Albany) à la baie d'Hudson en 1686, procède de la sorte et fait faire la sommation d'usage au commandant ennemi par « un tambour avec nostre interprete »⁷⁷. Bien que le risque en était très élevé, les deux parlementaires n'ont pas eu dans cet épisode l'infortune d'être faits prisonniers puisque les Anglais se sont rendus aussitôt.

La tâche la moins agréable qui lui échoit se présente lorsqu'il voyage en mer. Des punitions corporelles étaient infligées aux coupables de délits dans le monde très dur des marins. Sur les navires du Roi, la fonction de bourreau revient au tambour qui doit user du fouet ou de la verge de bois pour appliquer les sentences requises pour maintenir l'ordre⁷⁸.

Le tambour-major

Nous avons évoqué, dans la section sur l'apprentissage, le personnage du tambour-major. La colonie a reçu assez tôt de ces musiciens-soldats un peu particuliers. En 1676, le nom de Benoît Laiyné, « tambour-major du château St-Louis » à Québec, apparaît dans un contrat où il achète une maison dans la seigneurie de Villieu⁷⁹. Par la suite, des tambours-majors provenant tous des rangs des Troupes de la Marine ont servi dans les principales villes de la Nouvelle-France : Québec, Montréal, Louisbourg et La Nouvelle-Orléans⁸⁰. Trois-Rivières, qui a son gouverneur particulier, ne semble pas avoir eu une garnison suffisante pour nécessiter la présence d'un tel sous-officier.

77. Chevalier de TROYES, *Relation et journal du voiage du nord par un détachement de cent hommes commandés par le sieur de Troyes en mars 1686*, Ivanhoé Caron [édit.], Beauceville, La Compagnie de l'Éclaireur, 1918, p. 86.

78. Jean MERRIEN, *La vie quotidienne des marins au temps du roi Soleil*, Paris, Hachette, 1964, p. 185.

79. La seigneurie, qui prit le nom de Tilly en 1700, a pour village principal Saint-Antoine-de-Tilly, QC. *Vente d'une habitation par Pierre Rivault*, ANQ, Greffe de Pierre Duquet, 5 décembre 1676.

80. René JETTÉ, *Dictionnaire généalogique des familles du Québec*, PUM, 1983, p. 265 ; ANQ, Greffe de J.-N. Pinguet, 13 octobre 1732 ; *Extrait général des revues des compagnies entretenues en la Nouvelle-france (1750)*, Colonies, D2C, vol. 48.

Québec étant la capitale, les autorités métropolitaines veillent à lui donner quelques avantages lors de la répartition des effectifs. Au printemps de 1750, à l'occasion d'une augmentation importante du nombre de soldats des Troupes de la Marine servant dans la colonie, le roi fait part au gouverneur et à l'intendant de ses intentions.

Vous verrez pareillement qu'il doit y avoir un tambour major et un fifre. Ces deux hommes doivent être attachés à Quebec comme la garnison principale; et le fifre le sera à celle des compagnies de cette garnison qui se trouvera la plus ancienne⁸¹.

La considération envers le tambour-major et le besoin de ses compétences font que ce musicien venu en renfort est dirigé vers Québec⁸².

C'est en Louisiane que l'on trouve le dernier tambour-major ayant servi en Nouvelle-France. Jean-Clément Bonnard « dit Lionais » était arrivé à La Nouvelle-Orléans en 1751. On lui a accordé en octobre 1766 une pension correspondant à la demi-solde en reconnaissance de « son zèle pour le service du Roy » et parce « qu'il a toujours rempli avec beaucoup d'exactitude les devoirs de son état »⁸³. D'autres tambours-majors, ne servant pas au sein d'une garnison mais plutôt dans les cadres d'un bataillon, sont venus au Canada avec les troupes de terre arrivées à partir de 1755⁸⁴.

81. *Le Roy à MM. de La Jonquière et Bigot*, 10 avril 1750, Colonies, B, vol. 91, folio 234.

82. Dans le cas du fifre, le très petit nombre de ces musiciens et sa singularité musicale bien audible lui confèrent un prestige que l'on réserve au capitaine le plus ancien. Ce sera M. de Sabrevois qui aura l'honneur de compter le fifre dans les rangs de sa compagnie en 1751. *Extrait général des revues des compagnies entretenues en la Nouvelle France*, 6 novembre 1751, Colonies, D2C, vol. 48, folio 177 verso.

83. *Revue générale des compagnies franches de la marine en garnison à la Nouvelle-Orléans pendant l'année mil sept cent cinquante neuf*, Colonies, D2C, vol. 52, folios 48 verso-59 verso; Charles-Philippe AUBRY, *Certificat de bons services*, 23 octobre 1766, dans « [Dossier de] Bonnard (Jean-Clément) / tambour-major des troupes entretenues / à la Louisiane », Archives nationales d'outre-mer, Personnel colonial ancien, E 38. Aubry est le dernier gouverneur de la Louisiane française.

84. En général, chaque bataillon arrivé durant la guerre de Sept Ans disposait d'un tambour-major. Voir par exemple *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1920-1921*, Québec, Ls-A. Proulx, p. 294.

Le tambour-major est celui qui porte l'uniforme le plus luxueux parmi tous les hommes de son régiment, y compris les officiers⁸⁵. Cet uniforme est à la base semblable à celui des tambours ordinaires, mais les matériaux servant à le confectionner sont de meilleure qualité. La culotte de drap (ou de serge) écarlate, ce rouge plus éclatant que celui utilisé pour les tambours, est doublée de toile⁸⁶ et les bas sont tissés de « laine fine de Nisme écarlatte »⁸⁷. Les vestes sont faites de « drap fin écarlatte »⁸⁸ et sont « doublées de serge Ecarlatte »⁸⁹. Les justaucorps sont « façonnés de drap bleu, doublés de serge rouge »⁹⁰. Les papiers administratifs de Louisbourg de 1742 nous en apprennent un peu plus sur cette pièce de vêtement puisqu'on commande « Un habit [justaucorps] à la grande livrée du Roy avec parement de velours »⁹¹. Le chapeau que porte le tambour-major est « pareil à ceux des sergents »⁹² puisqu'il est « bordé d'un galon d'or fin »⁹³. Outre ces détails qui distinguent la grande livrée du Roi, soit l'usage de la couleur écarlate⁹⁴, le drap fin et la laine fine de Nîmes, les parements de velours et le galon d'or fin au chapeau, d'autres

85. Henry George FARMER, « Drum-major » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

86. « Inventaire général des effets du munitionnaire des vivres de la Marine » (1751) cité dans Jean BOUDRIOT, « Les Compagnies franches de la Marine », *Neptunia*, n° 120 (1975), p. 32.

87. *Estat des vivres, munitions et marchandises nécessaires pour la subsistance et l'habillement des troupes de la garnison de l'Isle Royale (1757)*, Colonies, C11B, vol. 37, folios 117-118.

88. *Estat des vivres, munitions et marchandises...* (1757), Colonies, C11B, vol. 37, folios 117-118.

89. « Inventaire général des effets du munitionnaire des vivres de la Marine » (1751), p. 32.

90. « Inventaire général des effets du munitionnaire des vivres de la Marine » (1751), p. 32.

91. *Estat des vivres, habillements et munitions nécessaires pour la colonie de l'Isle Royale pendant l'année 1742*, Colonies, C11B, vol. 24, folio 173 verso.

92. *Estat des vivres, munitions et marchandises...* (1757), Colonies, C11B, vol. 37, folios 117-118.

93. *Estat des vivres, munitions et marchandises nécessaires pour la subsistance et l'habillement des troupes de la garnison de l'Isle Royale (1752)*, Colonies, C11B, vol. 32, folios 183 verso-184.

94. Même si l'écarlate remplace le rouge ordinaire, le bleu demeure la couleur principale.

raffinements s'ajoutent. Dans le cas du ceinturon qui complète l'uniforme, celui du tambour-major est plus luxueux puisqu'il est confectionné sur « fond de soye », au lieu du « fond de fil » habituel⁹⁵. Seuls les tambours de la compagnie de canonniers-bombardiers établie en 1750 à Québec auront le privilège de porter la grande livrée au même titre que les tambours-majors⁹⁶.

La partie la plus spectaculaire de son travail se passe lorsqu'il participe aux exercices et défilés qui se tiennent dans les villes de garnison. Le tambour-major marche alors à l'avant des soldats tout en exécutant avec sa canne (ou bâton) de nombreuses figures dont plusieurs correspondent à des ordres s'adressant généralement aux tambours des compagnies participant à la marche. Tous ces signaux seront d'ailleurs réglementés dans une ordonnance de 1754⁹⁷. Durant les combats, il laisse sa canne et prend un tambour pour appuyer les musiciens qu'il a sous sa direction⁹⁸. En avril 1760, Jean Soulier, tambour-major affecté à la compagnie de grenadiers du deuxième bataillon du régiment de Guyenne, participe à la bataille de Sainte-Foy où il est blessé. Il est soigné à l'Hôpital général où il décédera finalement le 15 juillet⁹⁹.

En dehors des hostilités, sa formation et son expérience lui permettent de former les tambours et de leur enseigner les batteries nécessaires à la marche et au commandement des soldats¹⁰⁰. C'est lui qui les assigne aux différents tours de garde. Comme il est l'équivalent d'un sergent*, on lui demande aussi de s'occuper de la discipline de tous les tambours de la garnison ou du

95. « Inventaire général des effets du munitionnaire des vivres de la Marine » (1751), p. 32.

96. *Le Roy à MM. de La Jonquière et Bigot*, 10 avril 1750, Colonies, B, vol. 91, folios 239-240.

97. Raoul F. CAMUS, *Military music of the American Revolution*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1976, p. 13.

98. Henry George FARMER, « Drum-major » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

99. Jean-Yves BRONZE, *Les morts de la guerre de Sept Ans au Cimetière de l'Hôpital-Général de Québec*, Québec, PUL, 2001, p. 62.

100. Voir plus haut « Formes d'apprentissage » du tambour.

régiment et « de les contenir »¹⁰¹ afin que leur instrument, leur uniforme et leurs logements soient bien entretenus¹⁰².

Le fifre

L'uniforme

Les données qui concernent les fifres et qui datent d'avant 1683¹⁰³ étant très rares, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses relativement aux uniformes des fifres venus avec les premiers soldats. Comme les tambours présents avant 1665, les fifres que nous avons retracés pour cette période portaient probablement des vêtements qui, sans constituer un uniforme, les démarquaient des soldats de la même façon que les tambours. Les fifres que nous supposons être venus ensuite avec le régiment de Carignan devaient sûrement porter l'uniforme des tambours du régiment, que nous avons décrit plus haut.

La période relative à la présence des Troupes de la Marine est plus riche en informations concernant l'uniforme des fifres. Après quelques recoupements, nous pouvons obtenir une image assez fidèle de l'uniforme du fifre de la Marine posté en Nouvelle-France. Avant 1700, les sources les plus pertinentes sont celles concernant les troupes des vaisseaux du Roi, soldats levés par le ministère de la Marine comme ceux des colonies ou des gardes-côtes en France. Un document de 1690 nous explique qu'« À l'égard des tambours et des fifres, ils seront habillés des livrées de Sa Majesté »¹⁰⁴. Les documents subséquents dont nous disposons concernent Louisbourg et l'île Royale. Dans les prévisions pour 1742, les « habits » (justaucorps), vestes, culottes, bas et chapeaux sont tous « pour tambours et un piffre »¹⁰⁵. La lettre de l'intendant Bigot

101. *Lettre de Bigot au ministre*, Colonies, C11B, vol. 23, folio 104 verso.

102. Margaret FORTIER, *Eighteenth century drumming*, p. 44.

103. Date d'arrivée des premières Compagnies franches de la Marine.

104. Soit un uniforme identique à celui des tambours, tel que décrit plus haut. « Règlement pour la levée, solde et discipline des 80 compagnies franches d'infanterie que le Roi a résolu d'entretenir pour le service des vaisseaux » dans Gustave LANCTÔT, « Les troupes de la Nouvelle-France », p. 49-51.

105. *Estat des vivres, habillement et munitions nécessaires pour la colonie de l'Isle Royale pendant l'année 1742*, Colonies, C11B, vol. 24, folio 173 verso.

accompagnant la commande de matériel précise que l'uniforme du fifre est « à la livrée du roy »¹⁰⁶. Des commandes de matériel de 1752 et 1757 donnent les couleurs des différentes pièces d'uniforme. La culotte est de drap rouge (1752) ou de serge rouge (1757). Les bas sont de laine rouge drapés (de Saint-Mexant, 1752) et la veste est de serge rouge (1757) tandis que les chapeaux sont bordés « d'or faux ». Le document de 1752 mentionne « Vingt cinq justaucorps pour tambours et fifre » sans toutefois en préciser la couleur¹⁰⁷. Pour compléter la description de l'uniforme du fifre, nous utiliserons un état de 1751 provenant du magasin du port de Rochefort, qui approvisionne toutes les Troupes de la Marine, y compris celles des colonies. Les détails de confection permettent d'apprécier la qualité de ces vêtements. On y apprend que le justaucorps est fait de drap bleu doublé de serge rouge. La veste et la culotte sont de « Boisseson rouge doublées de toile ». Les bas rouges seraient d'étame plutôt que de laine de Saint-Mexant. Le musicien porte sous la veste une chemise de toile de brin complétée par un col et une cravate « de toile Beaujolloise ». Les guêtres de coutil couvrent maintenant les jambes. Comme les guêtres, le col et la cravate semblent avoir fait leur apparition à la fin des années 1740¹⁰⁸. L'on suppose aisément que les musiciens et soldats de la Marine envoyés au Canada reçoivent les « souliers de Niort pour les pays froids » mentionnés dans cet inventaire¹⁰⁹.

Nous ne connaissons que quelques-uns des fifres qui sont venus avec les régiments des troupes de terre à partir de 1755. La plupart du temps, ils sont nommés, ainsi que la compagnie où ils évoluent, dans des documents comme des contrats de mariage ou un registre d'hôpital, mais ce sont les seules informations que

106. *Lettre de Bigot au ministre*, 19 octobre 1741, Colonies, C11B, vol. 23, folio 104 verso.

107. *Estat des vivres, munitions et marchandises...* (1752), Colonies, C11B, vol. 32, folios 183 verso-184; *Estat des vivres, munitions et marchandises...* (1757), Colonies, C11B, vol. 37, folios 117-118. La mention « pour tambours et fifre » du document de 1752 confirme implicitement que le justaucorps du fifre est de la même couleur que celui du tambour.

108. Bruce EGLI, « French Marine uniforms in North America », p. 15-16.

109. « Inventaire général des effets du munitionnaire des vivres de la Marine » (1751) cité dans Jean BOUDRIOT, « Les Compagnies franches de la Marine », p. 32.

nous fournissent ces sources. Leur statut de musicien de ligne nous permet toutefois d'affirmer que ces hommes portaient le même uniforme que les tambours de leur compagnie, soit les couleurs inversées de l'uniforme des fusiliers, comme nous l'avons expliqué auparavant.

Les fifres, qu'ils soient de la Marine ou des régiments de troupes régulières, sont moins touchés par les changements dans l'uniforme, voulus ou forcés par le nouvel environnement, puisqu'on les retrouve seulement dans les garnisons des villes de Québec, Louisbourg et La Nouvelle-Orléans, où le nombre de compagnies peut justifier la présence de cet instrumentiste. Comme il ne se retrouve jamais isolé dans les postes éloignés, il n'a pas à confectionner ses pièces vestimentaires de rechange avec des tissus de traite ou des peaux fournies par les Amérindiens.

L'instrument

Le fifre fait partie des instruments à embouchure libre du type des flûtes dites traversières que nous connaissons aujourd'hui. Ayant une perce parfaitement cylindrique, il est un proche parent de la flûte de la Renaissance¹¹⁰. Mersenne assure qu'« il ne diffère d'avec la Fluste d'Allemand [la flûte traversière] qu'en ce qu'il parle plus fort, que ses sons sont beaucoup plus vifs & plus esclatans »¹¹¹. Lorsque vers 1660 la flûte baroque s'est perfectionnée de la même façon que le hautbois, obtenant ainsi une sonorité douce et feutrée, le fifre a été conservé comme instrument de musique militaire à cause de sa sonorité perçante qui permet de l'entendre à grande distance.

L'instrument est fabriqué à partir d'une seule pièce de bois, en buis ou en prunier, parfois d'ébène. Furetière, paraphrasant Mersenne, montre bien le rapport entre les dimensions du fifre et sa sonorité en expliquant qu'il « fait des sons plus vifs & plus

110. Paul CARROL, *Baroque Woodwind Instruments. A guide to their history, repertoire and basic technique*, Aldershot, Ashgate, 1999, p. 50.

111. Marin MERSENNE, *Harmonie universelle, seconde partie*, Livre cinquième, « Des instrumens à vent », Paris, Pierre Ballard, 1637, p. 243 ; Pierre TRICHET, *Traité des instruments de musique*, Genève, Minkoff Reprint, 1640 (1978), p. 76-77.

esclatans que la flûte d'Allemand parce qu'il est plus court & plus étroit»¹¹². Il confirme ainsi qu'il ne dépasse pas les 63 cm de la flûte traversière. Les six trous pour les doigts sont alignés avec l'ouverture tenant le rôle d'embouchure, où souffle le musicien. Le fifre ne dispose d'aucune clé et il n'y a pas, comme sur la flûte à bec, de trou pour le pouce de la main gauche. Les deux extrémités de l'instrument sont parfois protégées par une virole de cuivre¹¹³. Nous n'avons aucune indication, provenant des ouvrages sur la facture instrumentale en France, voulant que de grands facteurs, à l'image des Hotteterre et Philidor pour le hautbois, la flûte traversière et le basson, aient développé une lutherie de haut niveau pour le fifre au XVII^e siècle¹¹⁴. Les plus anciens fifres existants dont le facteur est identifié semblent être ceux provenant de l'atelier Martin¹¹⁵. Jean-Baptiste, né en 1751, exerçait



Figure 2 – Fifre en *do* de l'atelier Martin en bois de prunier, 2^e moitié du XVIII^e siècle, longueur : 36 cm. Musée des instruments à vent de La Couture-Boussey.

112. «Fifre» dans Jean-Christophe MAILLARD [édit.], *Dictionnaire de musique d'après Furetière (1690)*, Béziers, Société de musicologie du Languedoc, 1987.
113. Anthony BAINES, *Woodwind instruments and their history*, London, Faber and Faber, 1962, p. 294-295.
114. James M. BOWERS, «The Hotteterre family of woodwind instrument makers» dans Rien de REEDE [édit.], *Concerning the Flute*, Amsterdam, Broekmans en Van Poppel, 1984, p. 33.
115. La famille Martin travaillait au village de La Couture-Boussey. Nonobstant une certaine évolution dans la facture des fifres entre les premiers instruments documentés en Floride française (vers 1560) et ceux utilisés lors de la guerre de Sept Ans, le fifre illustré représente sans doute très bien les instruments dont disposaient les musiciens militaires français. Le bois est d'une essence relativement peu chère et la perce est monopiece, réduisant ainsi le coût d'acquisition par le munitionnaire de Rochefort. D'où certaines plaintes recensées concernant la qualité de ces instruments.

son métier à la fin du XVIII^e siècle et ses descendants ont poursuivi la tradition jusqu'au début du XX^e siècle¹¹⁶. Avant lui, on peut penser que peu d'artisans chevronnés s'intéressaient à l'instrument. Les fifres antérieurs à sa production avaient une facture sans doute approximative, réalisée sur des bois de piètre qualité. Dans ces conditions, les fifres fournis au ministère de la Marine demeurent sujets à de nombreux problèmes. En 1751, l'intendant de Louisbourg, dans un rapport sur le matériel reçu, doit informer le fournisseur que « le fifre qu'on a envoyé ne peut servir »¹¹⁷. L'instrument est peut-être trop faux pour être joué ou simplement inutilisable parce que mal percé. Il est aussi possible que l'humidité subie lors du voyage en mer ait eu raison du fifre en le faisant tordre de façon irréversible.

Nous parlons de l'étui du fifre en relation directe avec l'instrument lui-même puisqu'il ne porte pas les couleurs de l'uniforme du musicien, contrairement à la courroie du tambour. Le porte-fifre est une boîte de métal compacte, de la forme d'un bâton, qui est prévue pour protéger et transporter deux instruments à la fois, soit deux fifres de longueur différente, jouant donc dans deux tonalités différentes (en *do* et en *si b*)¹¹⁸. Cet étui est attaché à la ceinture, permettant ainsi au musicien de changer rapidement d'instrument lorsque nécessaire. Le munitionnaire de Rochefort conserve toujours cet article indispensable pour les fifres parmi les « ustenciles » gardés en réserve et prêts à être envoyés dans les colonies¹¹⁹. D'ailleurs, une commande venant de la colonie de l'île Royale demande en 1751 « un etuy garnis de deux bons fifres »¹²⁰.

116. Jean-Yves RAULINE et François CAMBOULIVE, « La Couture-Boussey et ses environs », *Études normandes*, 54^e année, n° 2 (2005), p. 58.

117. *Mémoire concernant l'habillement, l'armement et l'équipement des troupes de l'Isle Royale*, 12 décembre 1751, Colonies, C11B, vol. 31, folios 94-97.

118. Howard MAYER BROWN, « Fife » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

119. « Inventaire général des effets du munitionnaire des vivres de la Marine » (1751) cité dans Jean BOUDRIOT, « Les Compagnies franches de la Marine », p. 32.

120. *Estat des vivres, munitions et marchandises...* (1757), Colonies, C11B, vol. 37, folio 120.

Technique et aptitudes

Le musicien jouant du fifre doit montrer une agilité digitale à laquelle se greffera une facilité de contrôle labial. Car s'il doit apprendre les nombreux doigtés de la tessiture* de l'instrument, il vise aussi à obtenir et conserver une position de lèvres qui lui permettra une concentration optimale de son souffle dans l'embouchure. Cela lui donnera une sonorité pleine, sans trop de « vent », et une facilité accrue dans les registres extrêmes de l'instrument.

Contrairement au tambour, le fifre est appelé à jouer des mélodies. Il joue lui aussi par cœur et sa mémoire musicale s'appuie davantage sur le côté mélodique de ses pièces, bien qu'il lui faille rendre avec vigueur certaines formules rythmiques aux accents martiaux.

Formes d'apprentissage

Nous n'avons pas d'informations concernant l'apprentissage du fifre par ces musiciens de ligne. La meilleure façon pour en savoir plus sera de procéder par déduction.

Prenons en premier la facilité de jeu de cet instrument. Un parallèle peut être établi avec la grande popularité de la flûte traversière dans les écoles secondaires du Québec. Cet engouement s'explique en grande partie par l'aisance avec laquelle le débutant peut jouer des pièces comportant quelques difficultés techniques. De plus, la majorité des élèves qui tâtent de l'instrument produisent le son sans trop chercher, sans doute à cause de l'absence d'anche (contrairement au hautbois) ou d'embouchure (contrairement à la trompette). Les mêmes constatations peuvent s'appliquer au fifre à l'époque qui nous intéresse. Cet instrument ne présente pas de barrière majeure à qui veut le maîtriser. L'embouchure libre qu'il comporte permet à un jeune homme qui a déjà joué de la flûte à bec ou du flageolet de s'enrôler sur le fifre et de toucher la solde de musicien, plus élevée que celle du soldat.

L'absence en France de méthodes de fifre avant la fin du XVIII^e siècle, période où l'on a organisé l'enseignement

instrumental¹²¹, nous suggère que la transmission de ce savoir-faire se faisait au sein de la troupe, par imitation. Nous croyons cependant que les fifres venus en Nouvelle-France étaient formés en France, ou du moins en partie. Ceux qui se trouvaient dans une compagnie franche de la Marine savaient déjà jouer du fifre avec une qualité de jeu proportionnelle à leur expérience militaire tandis que ceux fraîchement enrôlés s'appuyaient probablement sur la maîtrise d'une des flûtes d'usage commun, acquise pour la plupart par savoir transmis avant leur engagement. Il est facile d'imaginer un sergent recruteur vantant à un jeune flûtiste de village la solde et la vie aisée qu'il trouvera en jouant du fifre pour le service du roi et qui finalement se laisse tenter par la grande traversée. Cette méthode de recrutement et de formation suffisait probablement à combler les besoins peu élevés de ces musiciens¹²². De leur côté, les fifres des troupes régulières envoyées en 1755 avaient sûrement profité de collègues de régiment pour apprendre les rudiments nécessaires au métier et arrivaient au Canada avec un bagage musical obtenu en garnison ou en campagne européenne.

Bagage transmis et compétences externes

Dès 1756, l'Angleterre a vu la parution de méthodes pour aider à former les joueurs de fifre. En plus des conseils techniques, ce type d'ouvrage propose souvent des petits morceaux que l'élève doit maîtriser et qui vont constituer son répertoire de base. Mais pour toute notre période d'étude, la France n'a connu aucune publication de ce genre. Même si la majeure partie du répertoire utilisé en France pour cet instrument reste donc à

121. Le Conservatoire de musique de Paris a été créé en 1795 dans le but de former des musiciens de haut niveau au service de la jeune République, de bâtir des programmes d'enseignement distinct pour chaque discipline et de susciter la publication de méthodes instrumentales. Site du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/ecole/le-conservatoire/histoire>.

122. Rappelons que la garnison de Québec, par exemple, ne comptait en 1750 qu'un seul fifre pour 12 compagnies de soldats. *Extrait général des revues des compagnies entretenues en la Nouvelle-france, 1750, Colonies, D2C, vol. 48.*

découvrir¹²³, nous allons poser quelques jalons pour une meilleure connaissance de cette musique.

Dans son *Orchésographie* (1589), Thoinot Arbeau parle des joueurs de fifre et dit que «Ceulx qui en sonnent jouent à plaisir, & leur suffit de tumber en cadance avec le son du tambour». Il confirme de cette façon la part importante de l'improvisation et du jeu par oreille dans les compétences musicales du fifre. Il propose du même coup une «Tabulature du Fifre, ou Arigot du troisieme ton» et une «Tabulature pour jouer du Fifre ou Arigot en mesure ternaire». Ces propositions musicales sont en quelque sorte des canevas qui peuvent ensuite être variés au gré de l'instrumentiste. Arbeau ajoute d'ailleurs que «vous pourrés amplifier ceste musique [ajouter des notes], à votre plaisir & phantasie»¹²⁴.

Avec la professionnalisation des armées, la pratique d'improvisation a cédé en partie sa place à l'exécution d'appels et de marches prévus par le code militaire. Farmer évoque l'existence en France d'un tel corpus au XVII^e siècle et qui aurait servi de modèle dans l'armée anglaise¹²⁵. Mais les premiers signes d'un répertoire constitué, même s'il se transmettait jusque-là de façon orale, n'apparaissent qu'au début du XVIII^e siècle. C'est en 1705 qu'André Philidor a consigné, peut-être tout simplement après les avoir entendus, la notation musicale des airs de fifre associés à certaines batteries de tambours¹²⁶. Comme la réglementation vient souvent confirmer des usages déjà bien établis, il faudra attendre le milieu de ce même siècle pour que les appels de fifre soient consignés par écrit par les autorités militaires. Le premier document officiel qui contient ces appels¹²⁷ notés en musique est

123. Raoul F. CAMUS, *Military music of the American Revolution*, p. 16, 184-186.

124. Thoinot ARBEAU, *Orchésographie* (1589), réimpression de l'édition de Paris, 1888, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 17-21.

125. Henry George FARMER, «Fife calls» dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

126. Dans sa recension, seulement deux airs sont notés spécifiquement pour le fifre, soit l'Assemblée et l'Ordonnance. André PHILIDOR, *Partition de plusieurs marches et batteries tant françoises qu'étrangères avec les airs de fifre et de hautbois à 3 et 4 parties, l'an 1705*, fac-similé du manuscrit musical 168 de la Bibliothèque municipale de Versailles, Paris, Minkoff-France, 1994, p. 4, 6.

127. Les appels sont relatifs au fifre, comme les sonneries à la trompette et les batteries au tambour.

l'Instruction des tambours et diverses parties de l'ordonnance, supplément à l'ordonnance de 1754 relative à l'infanterie¹²⁸. La partition de ces mélodies, conçues pour accompagner les batteries de tambour du service, suit après le texte constituant l'enseignement destiné aux tambours¹²⁹. Même s'ils sont prévus pour le hautbois autant que le fifre, les airs qui apparaissent dans *l'Instruction* ont été principalement joués par ce dernier instrument, puisque le hautbois était réservé aux cérémonies royales après avoir disparu des régiments réguliers en raison de l'ordonnance de 1683¹³⁰. Notons toutefois qu'il n'y a pas de méthode ou d'instructions particulières destinées aux joueurs de fifre qui accompagnent ces airs. Ayant en main la notation musicale de ces appels de fifre et de la batterie de tambour associée à chacun, nous pouvons maintenant ajouter ces pièces à notre connaissance de la musique pour fifre relative à la fin du Régime français au Canada.

Les appels de fifre réglés par l'ordonnance de 1754 sont donc les suivants : la Générale, l'Assemblée, l'Appel, le Drapeau, la Marche, la Charge, la Retraite, la Prière, la Fascine ou Breloque. Aucun air de fifre n'est donné pour le Ban, l'Ordre et l'Enterrement¹³¹. Même si les sources documentaires coloniales ne décrivent aucune situation où des fifres jouent ces pièces, on conçoit aisément que les fifres qui ont suivi leur régiment et débarqué à Québec entre 1755 et 1757 ont joué ces appels durant les opérations militaires de

128. Voir plus haut la section «Formes d'apprentissage» du tambour pour le contexte de publication de ce supplément et la présence d'une copie manuscrite à Québec.

129. Dans son ouvrage sur la musique militaire, Georges Kastner publiait la notation musicale de ces airs et les datait de 1774, du fait de leur présence dans *l'Instruction pour les Tambours*, par Marguery père, ouvrage pour lequel le catalogue de la Bibliothèque nationale de France ne donne toutefois aucune date. Les tournures mélodiques de ces airs les rattachant plutôt aux années 1720-1750, le doute était grand pour nous quant à leur lien avec la période de Louis XVI indiquée par Kastner. Leur présence dans le supplément à l'ordonnance de 1754 confirme leur rattachement stylistique à la première moitié du XVIII^e siècle. KASTNER, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris, Firmin Didot, 1848, Genève, réimpression Minkoff, 1973, p. 117.

130. Voir le chapitre 1.

131. À propos du Ban, *l'Instruction des tambours*, BNF, VM8 Q-3, p. 4, stipule que «Tous les Airs de Chaconne vont sur cette Batterie. Mais comme elle n'est qu'un avertissement, ainsi un air y est inutile».

la guerre du Canada. Ils ont pu aussi faire entendre à leurs camarades plusieurs mélodies pour meubler les longues marches entre les quartiers d'hiver et les lieux des différents engagements.

Ces éléments étant posés, nous donnerons quand même quelques pistes qui pourraient nous amener vers une idée assez juste des pièces jouées par les fifres en plus des appels réglementés. Le fifre des Troupes de la Marine jouait principalement lors des exercices et revues sur la place d'armes de Québec ou pour soutenir le pas des soldats en déplacement sur de longues distances. Son départ suivant de peu son enrôlement, il n'avait d'autre choix au début de son service en Nouvelle-France que de jouer des airs ou danses populaires ainsi que des chansons que tous pouvaient chanter sinon fredonner pendant les longues marches. Son deuxième fifre lui permettait d'entonner ses airs à chanter dans une tonalité différente et plus appropriée pour les soldats. Par exemple, si la chanson était prise dans un registre trop aigu pour les hommes, il pouvait utiliser son instrument le plus grave afin de permettre au plus grand nombre de chanter. Son répertoire, issu de la tradition orale, pouvait être augmenté et varié si l'instrumentiste avait la chance de rencontrer d'autres musiciens, formés ou non, pouvant lui apprendre quelques morceaux nouveaux.

Le fifre des troupes de terre, en plus des pièces connues du soldat, avait dans son répertoire des marches, y compris souvent la marche de son propre régiment. L'épisode des plaines d'Abraham est l'exemple le plus connu de combat rangé où les fifres ont sûrement joué les appels décrits plus haut, communiquant des ordres aux milliers de soldats français assemblés pour cet affrontement.

Malgré l'absence d'exemple en Nouvelle-France, il faut savoir que le fifre était souvent désigné pour aller parlementer avec l'ennemi¹³². D'autre part, nous n'avons trouvé aucune allusion à des habitudes d'entretien de l'instrument dont la plus importante est l'imprégnation d'huile dans le but de prévenir les fentes du bois.

132. Document anonyme cité dans Michel BRENET, *La musique militaire*, p. 32.

CHAPITRE 3

LES PRATIQUES DES MUSICIENS D'APPARAT

Le hautbois

Pour le hautbois, nous prendrons comme base d'analyse le cas de Thomas Sabourin, originaire de Fomperron près de Poitiers, venu en Nouvelle-France en tant que musicien militaire. Il s'agit du seul hautboïste pour qui nous ayons quelques informations, les autres n'étant connus que par leur seule appellation de « hautbois » utilisée dans les textes anciens.

L'uniforme

La première mention de Thomas Sabourin date du printemps 1693, où il est admis à l'Hôtel-Dieu le 7 juin en tant que soldat de la compagnie de « M.^r de Maupoux ». Le registre des malades note sur la même ligne qu'il en est « sorty le 23 » de ce mois¹. Il ne fait donc pas partie des soldats arrivés avec le contingent de 1693, puisque les premiers soldats malades qui se rendent cette année-là à l'Hôtel-Dieu immédiatement après leur débarquement sont

1. *Registre journalier des malades qui arrivent, sortent et meurent dans l'Hotel Dieu de Kebec an lannee 1693*, Archives du monastère de l'Hôtel-Dieu de Québec, consulté aux ANQ, Centre d'archives de Québec (ZQ6, S116), p. 164. Les sœurs Hospitalières consignaient aussi au début de chaque mois, avant les nouvelles entrées, le nom de ceux qui n'avaient pas encore reçu leur congé et finalement le nombre de « journées de malade ». Dans le cas des soldats, elles ajoutaient le nom de leur capitaine pour se faire rembourser les soins en fonction de la longueur du séjour.

inscrits dans le registre le 14 juillet². L'envoi précédent de recrues par le ministère de la Marine remontait à 1688³. Mais Thomas Sabourin était toujours en France après cette date, puisqu'il assistait aux obsèques de sa femme Marguerite Laroche à Fomperron le 8 mars 1692. Ils s'étaient mariés en octobre 1683⁴. On peut donc penser que Sabourin a décidé de refaire sa vie en Nouvelle-France à la suite de ce décès. Il est fort probable qu'il ait fait la traversée durant l'été 1692. Il a pu aussi faire le voyage au début du printemps 1693 et débarquer au début de juin, date de son admission à l'Hôtel-Dieu pour cause de maladie, qui dans ce cas serait sans doute due aux mauvaises conditions dans lesquelles se retrouvaient les passagers ordinaires. Mais les arrivées de navires avant la fin de juin étaient peu nombreuses, étant donné que le voyage de la France vers Québec pouvait durer plus de trois mois en raison des vents dominants de l'ouest.

Son premier capitaine arrive avant lui au Canada. En effet, M. de Maupeou fait la traversée à l'été 1691 en compagnie du baron de Lahontan, qui revient au pays après un séjour en France.

Je partis de Versailles pour me rendre incessamment en cette Ville [La Rochelle], d'où j'allai recevoir les ordres de M.^r l'Intendant de Rochefort. Il me dit qu'on préparoit le Vaisseau l'Honoré, & qu'aussi-tôt qu'il seroit prêt je pourrois faire voile. Il me recommanda le Chevalier de Maupeou, neveu de Madame de Pontchartrain qui doit faire le voyage avec moi. Ce Gentilhomme, curieux de voir les Terres de Canada, est venu de Paris très bien

-
2. *Mémoire des soldats venus de France cette année 1693 et demeurés malades dans l'Hostel Dieu de Quebec, avec leurs noms, aage, pays et leur entrée et sortie audit Hostel Dieu aynsi quil en suit*, Archives du monastère de l'Hôtel-Dieu de Québec, consulté aux ANQ, Centre d'archives de Québec (ZQ6, S116), p. 357. Thomas Sabourin n'y figure évidemment pas.
 3. Cette recrue comptait 300 soldats. Jay CASSEL, *The Troupes de la Marine, 1683-1760: Men and material*, thèse de doctorat, Université de Toronto, 1987, p. 518.
 4. *Acte de mariage de Thomas Sabourin et Marguerite Laroche*, 27 octobre 1683 dans «Premier feuillet pour servir de registre aux baptesmes, mariages et sepultures de la paroisse de Fomperron pour l'année mil six cent quatre vingt trois», Archives départementales des Deux-Sèvres, État civil, Baptêmes, mariages et sépultures de Fomperron, registre 1673-1689 (1 MI EC 217 R 618); *Acte de décès de Marguerite Laroche*, 8 mars 1692, Archives départementales des Deux-Sèvres, État civil, Baptêmes, mariages et sépultures de Fomperron, registre 1690-1702 (1 MI EC 217 R 618).

accompagné; on a beau lui représenter la longueur du voyage, les incommoditez de la Mer, & le peu d'agrément qu'on trouve en ce Païs-là, toutes ces raisons ne servent qu'à augmenter sa curiosité⁵.

Les propos de Lahontan nous laissent croire que le chevalier Guillaume de Maupeou venait en quelque sorte comme touriste et qu'il n'avait pas la charge d'une compagnie de soldats lors de son embarquement à La Rochelle. En effet, il est capitaine réformé* depuis le 1^{er} juillet 1691, soit un mois avant son départ⁶, et il ne sera nommé capitaine en pied* qu'en 1692, si l'on se fie à la correspondance de Frontenac et à l'inventaire de Taillemite⁷, ou au plus tard le 1^{er} mars 1693 selon l'ouvrage de Fauteux⁸. Ces faits nous confirment que Maupeou n'était pas capitaine d'une compagnie franche de la Marine lorsqu'il a pris terre à Québec. Considérant le cas où Thomas Sabourin serait arrivé pendant la saison de navigation de 1692, il a sans doute fait valoir ses compétences musicales jusqu'à ce que Maupeou devenu capitaine le remarque et le retienne à son service. S'il était débarqué d'un navire au début de juin 1693, on peut penser que Maupeou a vite remarqué le hautboïste et l'a incorporé dans sa compagnie séance tenante. Dans les deux cas, il aura pris à sa charge les frais médicaux de ce musicien jouant d'un instrument de prestige, comme en font foi les registres de l'Hôtel-Dieu.

Pour doter Thomas Sabourin d'un uniforme, Maupeou a sans doute obtenu du magasin militaire une tenue complète de musicien des Troupes de la Marine, comme nous l'avons décrit dans la section sur les tambours. Mais il est possible que Maupeou ait procuré au musicien un uniforme reflétant plus adéquatement la hauteur de son rang et sa naissance noble, quoique moins

-
5. LAHONTAN, *Œuvres complètes, I*, édition critique par Réal OUELLET, PUM, 1990, p. 473.
 6. Ægidius FAUTEUX, *Les chevaliers de Saint-Louis en Canada*, Montréal, Les Éditions des Dix, 1940, p. 111.
 7. *Lettre du gouverneur de Frontenac au ministre*, 11 novembre 1692 dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1933-1934*, Québec, Ls-A. Proulx, p. 128; Étienne TAILLEMITE, *Inventaire analytique de la correspondance générale avec les colonies*, Paris, Ministère de la France d'outre-mer, 1959, p. 54.
 8. Ægidius FAUTEUX, *Les chevaliers de Saint-Louis en Canada*, p. 111.

probable en raison de la disponibilité et du prix dans la colonie de ce type de vêtements.

Lorsque Thomas Sabourin signe le contrat de son deuxième mariage à Charlesbourg en 1699, on le dit « soldat joueur de haubois de la compagnie de monsieur de Vaudreuil »⁹. Mais durant la période entre son hospitalisation de 1693 et son projet de mariage de 1699, les activités du musicien sont inconnues et son statut est difficile à établir¹⁰. Philippe de Rigaud de Vaudreuil, arrivé au Canada en 1687, est nommé capitaine de compagnie en mai 1689¹¹ et on ordonne aussitôt au gouverneur Frontenac de lui donner la première compagnie qui deviendra vacante¹². Ce qui ne tardera pas, comme le démontre une liste des officiers présents dans la colonie où il est noté que Vaudreuil « a eü une comp.^{ie} aud.^t pays » avant la fin de la même année¹³. Lorsque le chevalier de Maupeou rentre à Paris en 1695, on nomme le sieur de Cabanac « cap.^{ne} en pied a la place du S.^t de Maupeou repassé en France en [16]95 », qui prend ainsi en charge la compagnie libérée¹⁴. Il est possible que

-
9. *Contrat de mariage de Thomas Sabourin et Madeleine Tessier*, 11 février 1699, ANQ, Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5, D272).
 10. Seul un lien avec les habitants de Charlesbourg apparaît dans les sources, soit dans les actes de mariage de deux de ses camarades identifiés comme étant eux aussi de la compagnie de Vaudreuil. Le 3 novembre 1698, Sabourin assiste dans l'église de cette paroisse au mariage de Louis Marquet, qui épouse Michelle Tessier, la sœur de sa future épouse, et est cité comme étant « son amy ». Quelques jours avant de signer son propre contrat de mariage, il est présent le 3 février 1699 au mariage de Jacques Marquet et est nommé de la même façon. Ces liens sociaux confirment qu'il était au service de Vaudreuil depuis quelques mois déjà. *Mariage de Louis Marquet soldat avec Michelle Tessier*, 3-11-1698, et *Mariage de Jacques Marquet soldat avec Louise Guerin*, 3-2-1699, Registre des baptêmes, mariages et sépultures de l'Église de Charlesbourg, p. 28, 32.
 11. « Ordre du Roy pour recevoir le sieur de Vaudreuil capitaine pour commander une compagnie de soldats du detachment des vaisseaux en Canada » dans *Registre concernant les expéditions de Canada, année 1689*, Colonies, B, vol. 15, p. 75-76.
 12. « Instruction pour le sieur comte de Frontenac, gouverneur et lieutenant général pour le Roy en l'Amérique septentrionale, 7 juin 1689 » dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1927-1928*, Québec, Ls-A. Proulx.
 13. *Liste des officiers qui servent en Canada au mois d'octobre 1696 avec le temps de leurs services*, 25 octobre 1696, Colonies, D2C, vol. 47, folio 152.
 14. *Liste des officiers qui servent en Canada au mois d'octobre 1696 avec le temps de leur service*, 25 octobre 1696, Colonies, D2C, vol. 47, folio 154.

Sabourin ait servi un an ou deux dans la compagnie de Cabanac avant de passer à celle de Vaudreuil. Mais nous pensons plutôt que celui-ci a profité de l'hiver 1696, période entre le départ de Maupeou et la nomination de Cabanac le 1^{er} mai suivant, pour s'adjoindre les services du musicien. Rien de plus normal pour un officier et chevalier ayant côtoyé et entendu des hautbois durant son séjour chez les Mousquetaires et qui, servant comme commandant des troupes de la colonie et capitaine de compagnie, visait à gravir de nouveaux échelons dans la société de la Nouvelle-France¹⁵.

Il sera fort difficile de savoir si la solde de Sabourin était toujours payée par la Marine à partir de ce moment ou si Vaudreuil en assumait la charge. Mais nous pouvons imaginer que son nouveau capitaine a payé pour lui les coûts d'un uniforme de remplacement ressemblant plus ou moins à

ceux des hautbois qu'il a connus au service de Louis XIV, compte tenu encore là des arrivages de vêtements de qualité. Comme son uniforme, qui aura sans doute évolué en raffinement, Thomas Sabourin sera passé du monde des musiciens de ligne vers celui des musiciens d'apparat.

L'instrument

Le type de hautbois que Thomas Sabourin apporte avec lui en Nouvelle-France nous est connu et accessible par les nombreux exemplaires originaux possédés par des musiciens professionnels ou conservés par des musées, principalement européens, sans



Figure 3 – Hautbois Hotteterre, Paris, XVII^e siècle, copie par Marcel Ponsele, collection de l'auteur.

15. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2, PUL, 1969, p. 591-592.

compter les nombreuses copies à l'identique produites par des artisans spécialistes de ce type de facture instrumentale. Le hautbois, auquel nous ajoutons aujourd'hui le qualificatif de baroque pour le démarquer des instruments classiques et romantiques, est né en France des suites d'une recherche menée par des musiciens visant à adoucir le son de son ancêtre direct la chalemie, qui portait déjà le nom hautbois (voir chapitre 1). Fabriqué généralement de buis, à cause de sa facilité de tournage et de ses propriétés sonores¹⁶, le hautbois est divisé en trois sections à assembler, pour en faciliter le perçage. L'instrument comporte six trous et deux clés permettant de jouer sur une étendue de deux octaves et une note, du *do*₃ au *ré*₅¹⁷. Le son est produit par une anche double composée de deux lamelles affinées à partir de roseau provenant des bords de la Méditerranée. Ces pièces de roseau sont fixées sur un tube de laiton par un simple fil ciré. Le système roseau-tube est inséré dans l'ouverture de l'instrument et l'étanchéité est assurée par une accumulation de fil à gros grain tourné plusieurs fois à la base du tube. Produit d'un travail technique de haute précision, le hautbois demeure quelque peu fragile et nécessite un rodage graduel et des huilages occasionnels. Malgré ces soins, il arrive que l'instrument réagisse fortement à l'humidité et qu'il doive alors être remplacé par suite d'une déviation majeure de l'axe de la perce, problème le plus fréquemment rencontré¹⁸.

Technique et aptitudes

Le musicien qui joue du hautbois exerce en fait deux métiers. En plus de celui d'interprète de musique notée, il est aussi artisan lorsqu'il fabrique les anches qui produiront le son de son instrument.

La technique digitale du hautbois est semblable à celle de la flûte à bec, du fifre ou de la flûte baroque. Chaque note de l'instrument est obtenue par un doigté particulier ayant parfois une ou deux variantes pour les enchaînements de notes ardues. La difficulté provient des doigtés de « fourche », c'est-à-dire ceux où

16. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, Oxford University Press, 2001, p. 64.

17. Le *do*₃ est le *do* médian du piano.

18. Pour plus de détails, voir Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 62-120.

les doigts bouchant un trou ne se suivent pas tous et qui sont malaisés à enchaîner avec les doigtés réguliers.

La tenue d'embouchure du hautboïste consiste en un équilibre délicat entre la tension des muscles des commissures des lèvres maintenant celles-ci dans une position stable et une détente de l'appareil maxillaire qui empêche de mordre dans l'anche. Cet équilibre s'acquiert par un travail de raffermissement progressif des muscles sollicités et d'augmentation des capacités respiratoires soutenant le jeu, diminuant ainsi la tendance à resserrer les mâchoires. Une fois l'embouchure bien formée, il sera en mesure de jouer *piano* (doux) et *forte* (fort) tout en étant capable de corriger les notes fausses que l'instrument comporte inévitablement pour des raisons de physique acoustique¹⁹.

Le hautboïste fabrique lui-même l'anche double qui génère le son si caractéristique de son instrument. Il doit pour cela s'approvisionner en roseaux provenant principalement de la Provence. En une suite d'opérations, il fend en trois parties égales le canon de roseau au moyen d'une flèche à trois pointes, il taille des pièces de la longueur voulue et il amène chaque pièce à une épaisseur précise au moyen d'une gouge. Ces pièces de roseau sont ensuite attachées sur un petit tube de cuivre avec un fil de chanvre ou de lin que l'on enduit de cire d'abeille²⁰. Le musicien gratte les deux lamelles de l'anche ainsi montée selon un profilage particulier et propre à lui seul, qui permettra d'obtenir tous les raffinements de jeu et d'intonation que peut donner son instrument. Comme ces anches perdent graduellement leur élasticité au contact de la salive, il prépare régulièrement de nouveaux roseaux pour remplacer les anches qui deviendront inutilisables à force de jouer.

Comme pour le fifre, le hautbois militaire doit démontrer une facilité à mémoriser des mélodies et chercher à augmenter graduellement son répertoire afin de ne pas ennuyer ses compagnons d'armes.

19. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 187-188.

20. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 102.

Formes d'apprentissage

Les hautbois de la cour et de la Maison militaire de Louis XIV se transmettent le savoir-faire musical et instrumental généralement de père en fils²¹. À ce niveau musical élevé²², l'apprentissage par imitation n'est pas suffisant. Le jeune musicien doit acquérir les compétences décrites plus haut par une progression rigoureuse, assimilant chacune des difficultés rencontrées avec l'aide du parent qui lui enseigne. Thomas Sabourin n'avait aucun lien avec les familles de musiciens de la Chambre ou de l'Écurie et ne pratiquait donc pas son métier dans un contexte aussi exigeant²³. Mais nous pouvons quand même émettre une hypothèse quant à la forme d'apprentissage qu'il aurait connue. Ayant environ 40 ans à la signature du contrat en vue de son remariage de 1699, il aura pu facilement s'enrôler dans la vingtaine, dans les années 1675-1680, en tant que hautbois militaire. Car la renommée des habitants du Poitou est grande depuis longtemps dans le domaine des instruments à anche double. Philippe de Comines (1447-1511) nous raconte, dans son *Histoire durant le règne de Louis XI*:

L'on fit venir du Poitou des bergers qui savaient jouer de hautbois, cornemuse et musette et chanter, pour réjouir le roi Louis XI pendant sa grande maladie mélancolique; desquels tout le Limousin et la Basse Marche ne manquent pas, car il n'y a point de paroisses qu'il n'y ait nombre de telles gens qui en savent très bien sonner, même les gavottes et branles du Poitou tant simples que doubles. C'est une chose admirable de voir de pauvres rustiques qui ne savent point de musique, jouer néanmoins toutes sortes de branles à quatre parties, soit: supérieure, taille, haute-contre et basse-contre sur leurs cornemuses, musettes, hautbois, etc²⁴.

Le hautbois dont il s'agit ici est le hautbois de Poitou, instrument semblable au hautbois mais dont l'anche est recouverte d'une capsule de bois percée où l'on souffle, empêchant ainsi tout

21. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 51, 294.

22. Les hautboïstes de la cour du Roi-Soleil étaient les meilleurs de France. Marcelle BENOIT, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 482.

23. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 458, 459, 462.

24. Cité dans Louis BLEUZET, « Hautbois » dans Albert LAVIGNAC, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, deuxième partie, vol. 3, Paris, Delagrave, 1921-1931, p. 1534.

contrôle par les lèvres du musicien²⁵. Ces paysans ont appris à jouer de ces instruments traditionnels par imitation ou, selon l'appellation courante aujourd'hui, à l'oreille. Thomas Sabourin jouait peut-être d'un de ces instruments toujours en usage dans les campagnes au XVII^e siècle. Le hautbois savant étant encore une nouveauté à la fin des années 1670²⁶, les recruteurs recherchaient activement des candidats capables d'apprendre les rudiments de cet instrument qui venait de faire son entrée à l'armée. Sabourin avait sûrement le profil voulu, n'ayant ensuite qu'à parfaire la maîtrise de ce hautbois sans capsule couvrant l'anche. Ce travail a pu se faire au fil de son service militaire, au contact d'autres hautboïstes jouant comme lui dans les troupes du ministère de la Guerre.

Complétant cette première hypothèse où Sabourin aurait servi dans un régiment des troupes de terre, on peut penser qu'après l'annonce du retrait des hautbois de l'infanterie imposé par l'ordonnance de janvier 1683, il ait tout simplement décidé de retourner vivre à la campagne pour ensuite se marier dès octobre de la même année²⁷. Sabourin étant devenu veuf en mars 1692, les Troupes de la Marine lui auraient permis de concrétiser son projet de voyage en Nouvelle-France et lui auraient donné la chance de gagner à nouveau sa vie avec son instrument²⁸.

L'hypothèse selon laquelle Thomas Sabourin aurait appris le hautbois savant au sein d'une compagnie franche de la Marine, sans aide mais surtout sans l'expérience préalable d'un autre instrument tel que le hautbois de Poitou, est à rejeter totalement en raison du peu d'aide et de modèles qu'il aurait pu y trouver.

25. Marin MERSENNE, *Harmonie universelle, seconde partie*, Livre cinquième, « Des instrumens à vent », Paris, Pierre Ballard, 1637, p. 305-306.

26. Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*, p. 57, 60, 125.

27. Il avait signé son contrat de mariage en juin. Greffe du notaire Pierre Garnier, 25 juin 1683, Archives départementales des Deux-Sèvres (3E 1910).

28. Les recruteurs du ministère de la Marine parcouraient les régions de l'arrière-pays des ports de La Rochelle et de Rochefort (Poitou, Aunis) d'où partaient les soldats envoyés en Nouvelle-France. Mais nous n'éliminons pas la possibilité que Sabourin se soit enrôlé une fois arrivé dans la colonie. Dans ce cas, on peut se demander si le musicien avait les moyens de payer son passage sur le navire, à défaut de voyager aux frais du ministère de la Marine.

Bagage transmis et compétences externes

Les hautboïstes de régiments ne jouaient pas dans un milieu aussi stimulant que celui où œuvraient les musiciens de la cour de Louis XIV. Même s'ils n'avaient pas l'occasion de jouer dans les opéras ou les grandes œuvres religieuses, plusieurs auront tout de même été en contact avec la musique de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), surintendant de la musique, qui a renouvelé complètement le répertoire de musique militaire à la demande du Roi-Soleil. En 1683, date de la suppression des hautbois de l'infanterie et du licenciement probable de Thomas Sabourin selon notre hypothèse la plus plausible, Lully a déjà composé de nombreuses pièces – marches, airs sur les batteries – pour les hautbois et tambours²⁹. En supposant que Sabourin a déjà servi pendant quelques années dans les troupes de terre, il aura pu apprendre plusieurs des morceaux de ce répertoire de base destiné aux hautbois. Il est bien possible que ce Poitevin ait ajouté à son répertoire des musiques de tradition orale de son pays pour égayer les cérémonies et défilés auxquels il participait pendant son service à Québec. Comme nous ne savons rien sur ses déplacements dans la vallée du Saint-Laurent ou même plus loin, il est difficile d'affirmer qu'il aurait joué pendant des marches sur de longues distances.

Le trompette

L'uniforme

Depuis la Renaissance, la trompette était devenue l'instrument par excellence dans la musique militaire en même temps que l'apanage de la cavalerie. Le trompette et son instrument constituaient un symbole de la puissance de celui qui pouvait se payer un tel luxe visuel et sonore. En effet, la trompette, aux reflets métalliques scintillants, produit un son puissant et éclatant, à consonance martiale et le musicien qui en joue porte toujours

29. André PHILIDOR, *Partition de plusieurs marches et batteries tant françoises qu'étrangères avec les airs de fifre et de hautbois à 3 et 4 parties, l'an 1705*, fac-similé du manuscrit musical 168 de la Bibliothèque municipale de Versailles, Paris, Minkoff-France, 1994.

des vêtements riches et ornés. De même, sa monture est choisie parmi les plus belles bêtes et parée des plus beaux harnais³⁰. En France plus que partout ailleurs en Europe, le joueur de trompette était considéré plutôt comme un ornement visuel qui s'ajoute au cérémonial malgré la sonorité impressionnante de son instrument³¹.

Dans les années 1660, l'uniforme de cavalerie est confectionné principalement de cuir de buffle. Outre le chapeau de feutre noir, le justaucorps, la culotte, les bottes et les gants à crispin* sont faits de cette peau. Pour cette période, nous ne pouvons ici qu'imaginer l'uniforme des trompettes. Il serait sans doute semblable à ceux des autres cavaliers, mais comportant des marques distinctives colorées ou luxueuses pour souligner sa fonction.

En 1671, une ordonnance impose l'usage de tissu, probablement pour des raisons d'économie. Les soldats des régiments ordinaires devront porter un justaucorps gris aux parements de même ton, mais qui en pratique passera vers le rouge. Le trompette arborera dans ce cas les couleurs du maître de camp régimentaire. La cavalerie royale sera de son côté dotée de vêtements au bleu du roi³². Pour décrire l'uniforme des trompettes des régiments royaux, nous utiliserons une illustration de Francis Back reconstituant l'allure probable d'un de ces musiciens vers les années 1695-1715³³. Son justaucorps est du même bleu que celui des tambours. Mais l'importance de sa charge est soulignée de façon claire. En effet, le galon à la livrée du Roi couvre tout ce vêtement à intervalle régulier, verticalement sur le corps et horizontalement sur les manches, de même que le ceinturon. Les parements en sont rouges de même que la veste. L'appartenance aux troupes montées se perçoit par les bottes cavalières à éperons qui couvrent la jambe jusqu'à la mi-cuisse et se terminent par un large rebord à entonnoir. Cet uniforme est complété par le tricorne

30. Michel BRENET, *La musique militaire*, Paris, Henri Laurens, 1917, p. 27.

31. Don L. SMITHERS, *The music and history of the baroque trumpet before 1721*, Syracuse University Press, 1973, p. 230.

32. René CHARTRAND, *Louis XIV's Army*, London, Osprey Publishing, 1988, p. 35-36.

33. Francis BACK, « Cavalry trumpeter of royal regiment, c. 1695-1715 » dans René CHARTRAND, *Louis XIV's Army*, p. 31.

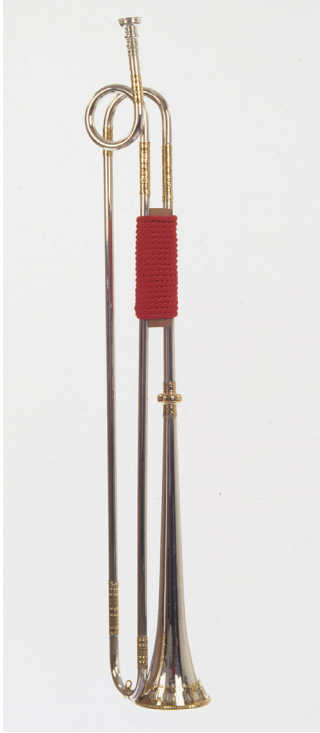


Figure 4 – Trompette en *ré* de l'atelier de Hanns Hainlein, Nuremberg, 1632, copie par Robert Barclay, longueur: 76 cm. Musée canadien de l'histoire, 91-118.1-9, T2003-97.

commun à tous les soldats, une épée, les gants de cavalier et, bien sûr, la trompette qu'il conserve en bandoulière lorsqu'il n'est pas en fonction ou qu'il se déplace sur sa monture sans jouer.

Mais la trompette n'est pas restée l'apanage de la cavalerie. Au XVII^e siècle, l'instrument entrera graduellement dans les régiments d'infanterie, mais le musicien conservera sa tenue éclatante³⁴. Nous n'avons pas d'informations nous permettant de conclure que ceux venus dans la colonie avaient conservé un uniforme typique de la cavalerie. Mais l'esprit de corps bien présent aux XVII^e et XVIII^e siècles autant chez les officiers supérieurs que dans la troupe elle-même nous porte à croire que les trompettistes ayant fait la grande traversée auraient sans doute aimé conserver des signes distinctifs de leur arme de provenance³⁵.

L'instrument

La trompette des XVII^e et XVIII^e siècles est construite à partir d'un tube cylindrique de cuivre ou de laiton³⁶ long d'environ 225 cm et que l'on replie sur lui-même deux fois. L'extrémité la plus petite reçoit l'embouchure tandis qu'un pavillon de 10 cm de large termine l'expansion du cylindre. Les coudes, qui

34. Anthony BAINES, *Brass instruments. Their History and Development*, London, Faber & Faber, 1976, p. 126.

35. André CORVISIER, *Dictionnaire d'art et d'histoire militaires*, Paris, PUF, 1988, p. 277-279.

36. D'argent ou recouvert d'argent dans le cas des musiciens de cour.

permettent au tube de tourner à 180 degrés, sont fabriqués séparément et soudés aux parties droites. Le pavillon est fixé de la même façon et le pommeau caractéristique de la trompette baroque recouvre et protège ce joint délicat, mais sert aussi à faciliter la prise de l'instrument. Les deux sections de tube qui se retrouvent superposées sont recouvertes par un enroulement de corde de la largeur de la main qui renforce toute la construction³⁷. Le système de pistons ou de valves typique de la trompette que nous connaissons aujourd'hui n'apparaîtra qu'au XIX^e siècle³⁸.

Dès la fin de la Renaissance, une trompette typiquement française s'est développée. Même les artisans de Nuremberg, capitale européenne de la facture des cuivres, ont répondu à des commandes pour des *franzosische Trommetens*, soit des trompettes françaises. Le diamètre du tube est plus large et ces instruments sont qualifiés en général de grandes (*grossen*) trompettes³⁹.

Comme l'uniforme du musicien, la trompette participe à l'élaboration du système symbolique de puissance dont veulent se doter les personnages importants, que ce soit le Roi-Soleil ou le gouverneur d'une colonie. Le métal peut facilement être gravé d'inscriptions et d'illustrations relatives au régiment concerné ou au personnage lui-même. L'instrument était souvent orné d'une bannière frangée aux armes de la famille de l'officier commandant ou aux couleurs régimentaires. Le cordon permettant de tenir l'instrument à l'épaule rendait, par son tressage d'or, la même couleur que le cuivre et des pompons retombaient de ses points

37. Don L. SMITHERS, *The music and history of the baroque trumpet before 1721*, p. 25-26.

38. Anthony BAINES, *Brass instruments. Their History and Development*, p. 121.

39. Philip BATE, *The Trumpet and Trombone*, London, Ernest Benn, 1966 (1978), p. 115; Edward TARR, *The Trumpet*, Portland, Amadeus Press, 1988, p. 100. Le Musée de l'armée de Paris conserve une trompette avec sa bannière arborant les trois fleurs de lys de la royauté française. Elle a été fabriquée entre 1722 et 1750 par Johann Leonhard Ehe III (1700-1771), représentant de la quatrième génération d'une famille de facteurs de Nuremberg qui produisaient des cuivres depuis le début du XVII^e siècle. www.musee-armee.fr/collections/explorer-les-collections/portofolios/la-musique-militaire.html.

d'attache. Nous pouvons ajouter comme Michel Brenet qu'« à la vue comme à l'ouïe, elle était l'emblème du commandement »⁴⁰.

La sourdine, seule pièce mobile, est un dispositif qui permet d'assourdir le son de l'instrument. Elle est faite d'une « pièce de bois travaillée par un tourneur » ayant la forme d'un cône qui s'insère parfaitement dans le pavillon de l'instrument. Elle est aussi percée en plein centre sur toute sa longueur afin de ne pas étouffer le son complètement. Marin Mersenne et Pierre Trichet confirment dès les années 1635-1640 son usage à l'armée⁴¹. Elle sert principalement « pour marcher à petit bruit ou pour les funérailles »⁴².

Nous avons fait mention de plusieurs des trompettistes recensés en Nouvelle-France et avons fait ressortir le fait que la presque totalité de ces musiciens était venue avant 1700. Mais à la fin du Régime français, un autre instrument de la famille des trompettes s'est retrouvé dans les biens d'un marchand de Montréal. Lors du décès de Charles Ruelle d'Auteuil à Montréal en 1755, l'inventaire des biens de la communauté qu'il formait avec son épouse Thérèse Catin est dressé et on y consigne deux clairons. Cet instrument, qui n'a rien à voir avec le clairon utilisé par les armées du XIX^e siècle, a une origine très ancienne. Le terme *claron* (issu du latin médiéval *claro*) désignait au XIV^e siècle une forme de trompette au son clair et pénétrant. Des nombreuses variantes qui s'étaient ajoutées par la suite (par exemple clarin, clairain, cléret, claret, claronceau), clairon est passé dans le langage commun, devenant aussi le terme musical pour désigner la partie la plus élevée dans un ensemble de trompettes et le

40. Michel BRENET, *La musique militaire*, p. 27; « Les drapeaux pris sur les Turcs par M. le D. de Beaufort envoyez au Roy et portez a Nostre Dame de Paris le XXI octobre 1664 », gravure anonyme tirée de « Grande folio : Histoire de France, 1660-1676 » dans Robert M. ISHERWOOD, *Music in the service of the King*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1973, p. 286.

41. Pierre TRICHET, *Traité des instruments de musique*, Genève, Minkoff Reprint, 1640 (1978), p. 114; Marin MERSENNE, *Harmonie universelle, seconde partie*, Livre cinquième, « Des instrumens à vent », Paris, Pierre Ballard, 1637, p. 267.

42. Pierre-Claude de GUIGNARD, *L'École de Mars*, tome II, À Paris, Chez Simart, 1725, p. 27.

musicien la jouant⁴³. C'est ce qu'explique Jean Nicot dans son dictionnaire quand il dit que le clairon «est une maniere de trompette qui sonne le grelle, selon ce on dit clairons et trompetes, car la trompette sonne le gros». Mais il ajoute que «par ceste raison le clairon est la trompette qui a le tuyau plus estroit». Cette dernière mention est la seule donnée sur la fabrication du clairon avant 1760 dans tous les ouvrages sur la trompette, anciens et modernes, de notre documentation⁴⁴.

La question initiale qui se pose à nous dans le cas de cet inventaire après décès est de savoir quel est réellement l'instrument dont il s'agit. Pour y répondre, il est utile en premier lieu d'examiner le milieu d'où provient celui qui a procédé à l'inventaire et rédigé l'acte, car les notaires de la Nouvelle-France provenaient de toutes les couches de la société et avaient rarement une formation juridique⁴⁵.

Louis-Claude Danré de Blanzly, qui a dressé l'inventaire, est né en 1710. Fils de bonne famille, il est avocat au Parlement de Paris comme son père avant de partir pour le Canada en 1736, puis notaire royal de Montréal dès 1738⁴⁶. Ses compétences légales font de lui une exception parmi les notaires canadiens. Il a donc grandi et vécu dans le milieu éduqué des gens de robe, ce qui laisse supposer qu'il avait un vocabulaire étendu. D'ailleurs, dans la première moitié du XVIII^e siècle, le mot clairon s'emploie toujours, si l'on tient compte du *Dictionnaire de l'Académie française* dans son édition de 1694. Ce n'est que dans son édition de 1762 que le dictionnaire nous apprend que le terme ne s'utilise plus qu'en poésie, laissant supposer que l'instrument était entre-temps tombé graduellement en désuétude avant de disparaître⁴⁷.

43. Reine DAHLQVIST et Edward H. TARR, «Clarino» dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com; Edward H. TARR, *The Trumpet*, Portland, Amadeus Press, 1988, p. 41.

44. Jean NICOT, *Thrësor de la langue française tant ancienne que moderne*, Paris, David Douceur, 1606, p. 126.

45. André VACHON, *Histoire du notariat canadien (1621-1960)*, thèse de DES en histoire, Université Laval, 1961, p. 47-49.

46. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 3, PUL, 1974, p. 175.

47. *Le Dictionnaire de l'Académie française, Tome premier*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 196; *Dictionnaire de l'Académie française, quatrième édition, Tome premier*, Paris, veuve de Bernard Brunet, 1762, p. 315.

D'autre part, il faut prendre en note la présence prolongée en Nouvelle-France et l'importance de la famille Ruette d'Auteuil. Denis-Joseph, grand-père de Charles, est arrivé en 1648. Puisqu'il compte parmi les quelques nobles vivant dans le pays à cette époque, on le nomme en 1651 au Conseil de Québec, institution qui sera remplacée sur ordre de Louis XIV par le Conseil souverain en 1663 et dont il fera partie immédiatement⁴⁸. S'est ajoutée à ces fonctions celle de procureur général en 1674⁴⁹. Son fils François-Madeleine-Fortuné lui a succédé à ce poste de 1680 à 1707, grâce à son intervention personnelle. Les membres de cette famille occupaient donc des fonctions très élevées dans l'appareil administratif de la société coloniale, juste en dessous de l'intendant. Les documents civils et religieux nous apprennent aussi qu'ils sont des gens bien en vue. On les demande très souvent pour agir en tant que témoins ou parrains lors de mariages et de baptêmes⁵⁰. Cette position sociale qu'ils avaient maintenue depuis deux générations amena tout naturellement François à demander la nomination de son fils Charles, celui dont nous étudions l'inventaire après décès, pour lui succéder en tant que procureur général, ce qui lui fut toutefois refusé⁵¹. Les faits que nous racontons ici, formant en quelque sorte la trame de fond de la biographie d'objet des deux clairs, montrent que cette famille était consciente de son rang social. Les canons de l'époque dirigeaient naturellement les gens des échelles sociales élevées vers des pratiques ostentatoires, d'autant plus favorisées par le contexte d'une société naissante comme le Canada, où l'ascension sociale était considérée comme plus aisée qu'en France, la compétition étant presque absente en ce domaine. De plus, plusieurs personnages se situant plus bas que l'intendant dans la hiérarchie de la colonie ont engagé un trompette dans leur suite. Nommons seulement René de Laudonnière, Jean de Poutrincourt ou Charles Du Plessis-Bochart. Un début d'hypothèse

48. Micheline D'ALLAIRE, *Montée et déclin d'une famille noble : les Ruette d'Auteuil (1617-1737)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 32, 35 ; Marcel TRUDEL, *Initiation à la Nouvelle-France*, Montréal, Éditions HRW, 1971, p. 167.

49. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 1, PUL, 1966, p. 598.

50. Banque de données du Programme de recherche en démographie historique, Université de Montréal ; Micheline D'ALLAIRE, *Montée et déclin d'une famille noble : les Ruette d'Auteuil*, p. 262, 265.

51. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2, PUL, 1969, p. 612.

serait que le grand-père, ou dans une moindre mesure le père⁵², de Charles voulait s'adjoindre les services d'un trompettiste pour souligner le prestige attaché à sa fonction de procureur général de la colonie. Les mœurs du temps imposaient et maintenaient une différenciation culturelle, établie souvent au moyen du luxe affiché socialement. Les quelques notables coloniaux s'opposaient ainsi à travers une rivalité des signes de prestige et l'engagement d'un musicien d'apparat était l'un des moyens disponibles⁵³. Le grand-père Denis-Joseph aurait alors fait l'acquisition d'instruments pour en doter un musicien dont l'engagement était sans doute prévu. N'oublions pas que ces instruments, trompettes ou clairons, étaient sûrement destinés à un usage précis lorsqu'on les a envoyés au Canada, puisqu'on ne transportait sur les navires que les choses essentielles, et à fort prix. La difficulté à trouver un musicien capable d'en jouer, en admettant que ces instruments eussent été des clairons, viendrait du fait que cet instrument est plus difficile à jouer que la trompette courante d'alors⁵⁴.

La transmission de ces objets particuliers que sont les deux clairons orphelins se serait effectuée sur la base de leur valeur constante en tant que symbole aux yeux de la famille Ruette d'Auteuil, bien qu'ils n'aient probablement jamais rempli cette fonction de façon publique. C'est d'ailleurs de cette façon que l'acte de nomination de Denis-Joseph au poste de maître d'hôtel ordinaire du roi, signé par Louis XIII en 1643, a été retrouvé dans l'inventaire après décès de son fils François, tenu à Québec en 1737⁵⁵. La vie d'un objet tel qu'un clairon est une suite qui ne s'interrompt que par sa disparition réelle ou documentaire et où chaque élément contextuel peut nous aider à entrevoir les différentes périodes.

Cette réflexion ne nous permet pas d'affirmer que les deux clairons de la succession de Charles Ruette d'Auteuil en étaient réellement, mais il est tout à fait possible que ce fût le cas puisque

52. En se rappelant que les trompettes disparaissent peu à peu de la Nouvelle-France dans la seconde moitié du XVII^e siècle.

53. Daniel ROCHE, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation, XVII^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 88.

54. Anthony BAINES, *Brass instruments. Their History and Development*, p. 90.

55. Micheline D'ALLAIRE, *Montée et déclin d'une famille noble: les Ruettes d'Auteuil (1617-1737)*, p. 32.

ce type d'instrument semble avoir survécu à la Renaissance et se retrouvait encore au XVII^e siècle, comme l'affirme Don Smithers⁵⁶. D'autre part, la possibilité que Charles ait fait lui-même l'acquisition des deux clairons est très faible, étant donné qu'il n'avait pas su ou qu'il n'avait pas pu maintenir le rang social élevé que sa famille avait atteint dans la société de la Nouvelle-France, préférant vivre du commerce⁵⁷.

Technique et aptitudes

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la trompette se tient d'une seule main tandis que l'autre s'appuie sur la hanche⁵⁸. Comme les pistons restent à inventer, il n'y a aucune habileté digitale requise par la technique de jeu de cet instrument que la musicologie nomme aujourd'hui trompette naturelle. Tout le travail se situe dans la tenue de la bouche et des muscles labiaux. Le musicien souffle dans l'instrument tout en faisant vibrer ses lèvres. La colonne d'air contenue par la trompette s'ébranle, produisant le son. Le contact entre le tube de la trompette et les lèvres de l'instrumentiste se fait au moyen de l'embouchure. Comme le diamètre au début du tube est trop petit pour y placer les lèvres, cette pièce évasée en forme de coupe donne l'espace nécessaire à l'obtention d'une vibration optimale⁵⁹.

La difficulté principale vient du fait que le musicien doit modifier la tension des lèvres à chaque note qu'il veut jouer. Avec ce travail de l'embouchure, il peut ainsi jouer les premières notes de la série harmonique, c'est-à-dire les sons que donne naturellement un type donné de trompette. Les meilleurs instrumentistes parviennent à jouer un nombre élevé d'harmoniques, souvent

56. Don L. SMITHERS, *The music and history of the baroque trumpet before 1721*, p. 79.

57. Micheline D'ALLAIRE, *Montée et déclin d'une famille noble*, p. 272, 278.

58. Anthony BAINES, *Brass instruments*, p. 121 ; « Les drapeaux pris sur les Turcs... » dans Robert M. ISHERWOOD, *Music in the service of the King*, p. 286 ; « Dessin attribué à P. Puget » (1620-1694) dans Jacques LETROSNE, « Les Compagnies franches de la Marine », *Neptunia*, n° 86 (1967), p. 23.

59. Margaret SARKISSIAN et Edward H. TARR, « Trumpet » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

plus de 20. Le registre disponible s'accroît alors vers l'aigu, augmentant ainsi les possibilités musicales⁶⁰.

Les représentations de joueurs de trompette du Moyen Âge et de la Renaissance nous montrent toutes des visages aux joues bien gonflées et où l'on sent un effort, laissant imaginer un instrument très bruyant. Ces images anciennes typiques, diffusées par de nombreux ouvrages historiques, ne représentent pas nécessairement le jeu de la trompette pour notre période, même si l'on peut s'imaginer que le résultat sonore obtenu par un trompette de régiment des XVII^e et XVIII^e siècles était sans doute plus grossier que ce que pouvait rendre celui servant dans les Plaisirs du Roi. D'ailleurs, à partir du XVI^e siècle, le raffinement dans la technique d'embouchure a donné lieu à un meilleur contrôle des lèvres et, de façon plus visible dans l'iconographie, des joues⁶¹.

Dès le début du XV^e siècle, les Français de la cour de Bourgogne ont commencé à faire la distinction entre les *trompettes des ménestrels* et les *trompettes de guerre*⁶². Avec l'évolution des formes musicales, le métier de trompette s'était spécialisé et divisé en deux champs de pratique différents. Celui qui jouait avec les ménestrels devait démontrer des aptitudes pour la musique d'ensemble et une technique avancée lui permettant de jouer des pièces aux contours mélodiques développés utilisant le registre aigu. Celui servant dans l'armée se contentait de jouer les sonneries du service, construites sur les notes de base de l'accord naturel donné par la trompette⁶³.

Rappelons que le soldat qui joue de la trompette doit obéir promptement aux ordres de l'officier commandant. Sa mémoire doit donc être infallible afin d'exécuter immédiatement les sonneries demandées, car la vie de ses camarades en dépend souvent. Comme son métier s'exerce à l'extérieur, il doit aussi s'habituer à jouer exposé aux intempéries ou lors des périodes de froidure propres au continent européen (mais sans commune mesure avec les températures froides de la vallée du Saint-Laurent).

60. Edward H. TARR, *The Trumpet*, p. 12-14.

61. Anthony BAINES, *Brass instruments*, p. 31-32.

62. Anthony BAINES, *Brass instruments*, p. 95.

63. Edward H. TARR, *The Trumpet*, p. 56.

Ce musicien doit aussi avoir un bon jugement, par exemple dans l'usage de la sourdine. Il doit s'en servir quand il y a danger « d'être découvert par l'ennemi, ou bien lorsqu'on veut le surprendre, comme aussi lorsqu'on veut desloger et faire secrettement la retraite »⁶⁴. Enfin, le trompette doit faire preuve de fidélité envers son capitaine. Il lui est attaché entièrement et doit le suivre partout dans ses déplacements, autant à la guerre qu'à l'exercice⁶⁵.

Formes d'apprentissage

Aux XV^e et XVI^e siècles, dans les pays de langue allemande, les confréries (*Kameradschaft*) de trompettistes se chargeaient de l'instruction des apprentis, qui durait au minimum deux années pendant lesquelles on contrôlait régulièrement leurs progrès. Les membres de ces associations transmettaient ainsi aux novices l'art de jouer toutes les sonneries de trompette utilisées au sein de l'armée, en plus de former les meilleurs musiciens, connus sous le vocable italien de *clarino*, en préparation aux charges exigeantes imposées aux trompettistes des cours allemandes. Cette tâche fut officiellement réservée à ces maîtres lors de la formation en 1623 de la Guilde impériale des trompettistes et timbaliers, approuvée par l'empereur Ferdinand II, et qui ne sera dissoute qu'en 1815⁶⁶.

La situation se présentait de façon différente en France. Comme le Poitou pour le hautbois, l'Auvergne fournissait au pays la majorité des joueurs de trompette, mettant en évidence des familles de musiciens comme les Roddes⁶⁷. À l'égal des autres musiciens de la Grande Écurie, les trompettistes royaux jouissaient de plusieurs privilèges mais ils n'avaient pas l'exclusivité de l'enseignement. On leur accordait seulement le droit de

64. Pierre TRICHET, *Traité des instruments de musique*, p. 115.

65. Georges KASTNER, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris, Firmin Didot, 1848, Genève, réimpression Minkoff, 1973, p. 107.

66. Don L. SMITHERS, *The music and history of the baroque trumpet before 1721*, p. 111-113 ; Anthony BAINES, *Brass instruments*, p. 187.

67. Marcelle BENOIT, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, Paris, Picard, 2004. Voir l'index de cet ouvrage pour les membres de cette famille.

réserver leur charge pour leurs enfants lors de la retraite⁶⁸. Cette élite de la trompette française baroque vivait et travaillait dans le milieu relativement fermé de la cour et entretenait sans doute peu de relations avec les musiciens de l'armée de terre. La formation des trompettistes militaires en France semble donc reposer sur la transmission d'un savoir-faire assez restreint, mais accessible à un plus grand nombre d'apprentis en raison des exigences beaucoup moins élevées que celles du service royal rapproché⁶⁹. Encore ici, l'apprentissage repose sur l'imitation dans le cadre du régiment puisque la trompette, comme le tambour, est un instrument essentiellement militaire. Il est absent de la pratique musicale des gens du peuple, contrairement aux flûtes et hautbois de toutes sortes qui sont largement répandus dans les campagnes⁷⁰. Mais les progrès du débutant sont plus lents que dans le cas du tambour. Du fait de la complexité de la technique d'embouchure, l'encadrement de celui qui apprend se doit d'être très serré et le musicien de régiment qui transmet son métier devient en quelque sorte un enseignant. Il n'a d'ailleurs aucune méthode imprimée pour l'aider, car le premier ouvrage pédagogique français ne sera publié qu'au XIX^e siècle⁷¹. Les apprentis démontrant le plus de facilité restaient au sein de la cavalerie tandis que les moins doués étaient versés à l'infanterie, moins prestigieuse que la troupe montée⁷².

Cette absence d'un ouvrage imprimé qui aurait pu aider l'apprentissage aura sûrement provoqué l'invention de moyens de remplacement ou complémentaires pour faciliter la transmission de l'un ou l'autre des aspects du métier d'instrumentiste. Un exemple nous en est donné par Marin Mersenne, physicien français important du XVII^e siècle, en ce qui concerne le côté essentiellement musical et solfégique de la formation. Dans son *Harmonie universelle* de 1637, il propose, en plus des habituelles portées à cinq lignes avec clés de *do* ou de *sol*, un système destiné aux trompettistes ne sachant pas lire la musique où chaque note

68. Robert M. ISHERWOOD, *Music in the service of the King*, p. 284.

69. Voir plus haut la section sur la technique et les aptitudes du trompette.

70. Don L. SMITHERS, *The music and history of the baroque trumpet before 1721*, p. 236.

71. Anthony BAINES, *Brass instruments*, p. 120-121.

72. Edward H. TARR, *The Trumpet*, p. 97.

est représentée par un chiffre suivant l'ordre de la série harmonique formant la tessiture de l'instrument, en commençant par la note la plus grave. Dans sa « Table des sons Militaires », les sonneries sont donc notées par une suite de chiffres où les valeurs rythmiques plus longues que l'unité de base sont indiquées par des apostrophes simples et doubles, des virgules et des points. À titre d'exemple, L'Entrée est notée de la façon suivante :

3 4 3 3 3 3 3', 3 3' 3 2', 2 3 2 3 4 3' 2' 2 3''

Le musicien mémorise cet enchaînement d'harmoniques et joue ce qui correspond à la séquence suivante :

do mi do do do do do', do do' do sol', sol do sol do mi do' sol' sol do''

La trompette est un instrument difficile d'apprentissage, même pour le musicien qui n'exerce son métier qu'en tant que signaleur dans un régiment de cavalerie ou d'infanterie en transmettant les ordres des officiers qui commandent. Des officiers hauts gradés s'étaient d'ailleurs plaints en 1720 du manque de musiciens connaissant bien les sonneries de trompette usuelles⁷³. Pour tenter d'améliorer la situation, Louis XV annonce en 1731 la création d'une école de trompette qui sera située à Paris. En raison du manque de bons trompettes, le roi ordonne qu'il sera « établi & entretenu dans ledit hôtel royal des invalides un maître de trompette & un aide, qui seront chargés d'instruire les cavaliers qui y seront envoyés »⁷⁴. Jusqu'en 1766, cette école accueillera prioritairement les élèves venant de la cavalerie, principal demandeur de ce type de musiciens⁷⁵. Malgré la formation dispensée par cette école, la situation ne semble pas s'être améliorée au cours du XVIII^e siècle. En 1768, Jean-Jacques Rousseau dira dans son dictionnaire de musique que

73. Marcelle BENOIT, *Dictionnaire de la musique en France au XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 466.

74. « Ordonnance du Roi, pour l'établissement d'une Ecole de Trompettes dans l'Hôtel des Invalides. Du premier Juin 1731 » dans M. de BRIQUET, *Code militaire ou compilation des ordonnances des rois de France concernant les gens de guerre*, tome 5, Paris, chez Durand, 1761, p. 233.

75. René BAILLARGEAT [dir.], *Les Invalides. Trois siècles d'histoire*, Paris, Musée de l'armée, 1974, p. 228.

C'est une chose à remarquer que dans tout le Royaume de France il n'y a pas un seul Trompette qui sonne juste, & la Nation la plus guerrière de l'Europe a les Instruments militaires les plus discordans ; ce qui n'est pas sans inconvénient. Durant les dernières guerres, les paysans de Bohême, d'Autriche & de Bavière, tous Musiciens nés, ne pouvant croire que des Troupes réglées eussent des Instruments si faux & si détestables, prirent tous ce vieux Corps pour de nouvelles levées qu'ils commencèrent à mépriser, et l'on ne sauroit dire à combien de braves gens des Tons faux ont coûté la vie⁷⁶.

On constate donc l'importance qu'avaient les confréries dans la formation des trompettistes de l'empire germanique et d'autant plus l'absence de ce genre d'association en France.

Au XVII^e siècle, avant l'établissement de l'école parisienne, les trompettistes de l'armée française ne pouvaient transmettre leur savoir-faire aux candidats potentiels que de façon informelle, peut-être avec l'aide de moyens semblables à celui décrit par Mersenne. Dans plusieurs régiments, cette tâche incombait à un trompette-major faisant office d'enseignant⁷⁷. Compte tenu de leur nombre restreint et de leur dispersion sur le territoire, les trompettistes présents en Nouvelle-France n'avaient probablement pas de contacts entre eux. Ils arrivaient sans doute déjà formés et avec une certaine expérience de terrain acquise dans des régiments de l'infanterie ou au sein des équipages de la marine⁷⁸, car ces deux corps de la force militaire française fournissaient la plupart de ceux qui venaient occuper des postes du gouvernement colonial où des compétences administratives n'étaient pas essentielles⁷⁹. On peut penser par exemple à Du Plessis-Bochart, amiral de la flotte des Cent-Associés, ou au gouverneur de Courcelles, ancien gouverneur de Thionville. Qu'ils aient été auparavant gouverneur d'une ville de province, officier supérieur de marine ou haut gradé

76. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, Genève, réimpression Minkoff, 1998, p. 217-218.

77. Georges KASTNER, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, p. 107.

78. Pierre TRICHET, *Traité des instruments de musique*, p. 114.

79. André LACHANCE, « The soldier in New France, 1663-1759 » dans J. M. BUMSTED [édit.], *Documentary problems in Canadian history*, vol. 1, Georgetown, ON, Irwin-Dorsey, 1969, p. 25.

dans l'armée, il est normal que ces hommes qui venaient occuper des fonctions importantes dans la colonie aient amené avec eux des musiciens qui servaient sous leurs ordres dans la France territoriale ou maritime.

Bagage transmis et compétences externes

Depuis des temps très lointains, le devoir du trompette a été de transmettre des ordres au moyen de signaux sonores. Même si les premières occurrences de signaux militaires se trouvent dans l'Irlande du VIII^e siècle, le bagage occidental dans ce domaine s'est construit d'après des réalités françaises exprimées à partir du XIV^e siècle et ayant toutes des liens avec la cavalerie. Des noms comme A l'Estendart, le Guet et Boute-selle devinrent les bases lexicographiques pour l'appellation des sonneries de trompette dans les autres langues européennes. La conception des batteries de tambour leur serait d'ailleurs ultérieure⁸⁰. Après une réécriture musicale opérée par les Italiens durant le XVI^e siècle, la standardisation s'est avérée complète. Les noms de sonneries ont ainsi constitué une nomenclature uniforme à l'échelle du continent de même que leurs paramètres rythmiques et mélodiques étaient reconnaissables d'un pays à l'autre⁸¹.

Puis, en 1637, Marin Mersenne publie pour la première fois en France la notation musicale de ce répertoire, en plus de la notation chiffrée dont nous avons parlé plus haut. Les sonneries de base du répertoire européen et que tous les trompettistes devaient connaître sont donc les suivantes⁸².

1. Boute-selle : sonnerie « dont on use quand on veut déloger », les cavaliers sellent alors leur cheval (première sonnerie de la journée). Elle est jouée « l'espace d'un quart d'heure, ou environ, afin d'avertir tous les gens d'armes ».

80. Georges KASTNER, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, p. 383.

81. Henry George FARMER, « Military signals » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

82. Marin MERSENNE, *Harmonie universelle, seconde partie*, Livre cinquième, « Des instrumens à vent », Paris, Pierre Ballard, 1637, p. 264-265.

2. À Cheval: les cavaliers montent sur leur cheval.
3. Le Cavalquet: signal de la marche, dont on se sert aussi « quand l'armée ou l'un des régimens approche des villes par où l'on passe en allant aux sieges, ou au lieu des combats, afin d'avertir les habitants et de les faire participans de l'allegresse et de l'esperance que l'on a de remporter la victoire ».
4. Le double Cavalquet: marche à grande allure.
5. L'Alarme: signale un danger imminent (originellement à l'arme).
6. La Charge: ordonne aux cavaliers de foncer droit sur l'ennemi.
7. À l'Estendart: les soldats doivent se regrouper autour du drapeau.
8. La Retraite: les soldats doivent se retirer vers l'arrière.
9. La Chamade: autre nom de l'Alarme, sonnée aussi par les assiégés qui veulent se rendre à l'ennemi.
10. Le Guet: les sentinelles doivent se rendre aux postes de garde.

Plusieurs des sonneries sont particulières à la cavalerie (le Boute-selle, à Cheval, le Cavalquet et le double Cavalquet) tandis que les autres sont communes à tous les corps de l'armée de terre (la Charge, le Guet, la Retraite, À l'Estendart). Pour attirer l'attention des soldats avant la sonnerie proprement dite, le musicien jouait une sorte de prélude court nommé « douquet » au XVII^e siècle⁸³. L'Entrée, que Mersenne présente en premier lieu, est prévue pour cet usage⁸⁴. Dans son manuscrit de 1705⁸⁵, Philidor a consigné la notation musicale de quelques sonneries connues à la fin du règne de Louis XIV. On y retrouve, toujours en début de liste, trois formules de « Prelude pour le bruit de guerre », l'équivalent du douquet ou de L'Entrée. Ces pièces servaient aussi, dans des formes modifiées selon la fantaisie du musicien, lors de situations qui n'avaient pas de sonnerie précisément indiquée. Ces petits morceaux idiomatiques à la trompette

83. Anthony BAINES, *Brass instruments*, p. 131.

84. Peter DOWNEY et Edward H. TARR, « Tuck, tucket » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

85. André PHILIDOR, *Partition de plusieurs marches et batteries tant françoises qu'étrangères*, p. 116.

et d'allure improvisée prendront alors les noms de fioriture, air et fanfare. Cette dernière appellation s'imposera avant 1700 comme une « Sorte de bruit & d'air de trompette, en signe de resjouissance »⁸⁶. Jean-Jacques Rousseau précisera plus tard que la fanfare est une « sorte d'Air militaire, pour l'ordinaire court et brillant, qui s'exécute par des trompettes »⁸⁷. Philidor complète sa section sur les sonneries de trompette en donnant « L'appel du bout de scel », « A cheval » et « La Marche ». Toutes sont notées avec de nombreux « couplets » en forme de variations.

Étant donné l'histoire éphémère de la cavalerie en Nouvelle-France, formée en 1759 avec 200 volontaires canadiens⁸⁸, il est bien clair que les trompettes venus pendant toute la suprématie française n'ont pas eu à utiliser en situation réelle les sonneries reliées au service des troupes à cheval, même si quelques-uns les avaient probablement mémorisées et utilisées dans une affectation européenne précédente. Mais nous pouvons quand même essayer d'imaginer ce que ces musiciens avaient appris et jouaient dans l'exercice de leur métier à partir des situations réelles que nous avons relevées en Amérique française.

La vie militaire et ses obligations constituent évidemment le principal champ d'activité de ces musiciens, même en Nouvelle-France où leurs fonctions d'apparat sont importantes et où de grandes batailles à l'europpéenne n'ont eu lieu que rarement. Les hostilités ont eu cours avec les Espagnols, puis avec les Anglais ou les Amérindiens. En juin 1564, après l'échec de la colonie de Charlesfort, les Français vont à nouveau en Floride et installent le fort de la Caroline, dans une région où les Espagnols sont déjà bien présents. Mais en septembre 1565, les sentinelles françaises voient tout à coup les ennemis s'approcher du fort. Aussitôt, le trompette joue une sonnerie d'alerte pour avertir les soldats du danger imminent⁸⁹. La seule occurrence d'un trompette jouant en

86. *Le Dictionnaire de l'Académie française, Tome premier*, p. 436.

87. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, p. 217.

88. En service de mai 1759 à septembre 1760. Voir René CHARTRAND, *Le patrimoine militaire canadien*, vol. 2, Montréal, Art Global, 1995, p. 33.

89. René de LAUDONNIÈRE, « Le troisième voyage, fait par le capitaine Jean Ribault, en la Floride » dans *L'histoire notable de la Floride située es Indes*, Paris, Guillaume Auvray, 1586 (1946), p. 109 verso.

situation de combat que nous avons relevée se produit quand Jacques-François de Brouillan, gouverneur de Plaisance, vient porter renfort à Pierre Le Moyne d'Iberville pour l'attaque de Saint-Jean de Terre-Neuve en novembre 1696. Lors des combats pour la prise de la ville, on a sûrement demandé au trompette qui accompagnait Brouillan de jouer, durant les mouvements des soldats, des sonneries comme la Charge ou la Retraite. Le gouverneur confirme le fait et son issue fatale dans une relation des événements envoyée au ministre de la Marine où il écrit: «Jay perdu dans ce combat mon trompette tue en sonnant la Charge»⁹⁰. Étant aux côtés de Brouillan, il s'est sans doute placé debout, adoptant l'attitude décrite plus haut, pour jouer la sonnerie ordonnée, mettant alors sa vie en danger. Il est clair que les musiciens d'apparat avaient aussi un rôle opérationnel, mais cet incident nous rappelle que le devoir de fidélité dont nous avons parlé peut être fatal pour le musicien. Au plus fort de la première guerre avec les Français, qui avait pour principale cible Montréal, les Iroquois ont descendu le Saint-Laurent aussi loin que Trois-Rivières. En août 1653, ils entreprennent le siège de la petite ville, qui durera plusieurs jours. Le capitaine de la garnison se voit donc obligé de doubler les effectifs qui montent la garde et de faire jouer le tambour et le trompette pratiquement sans arrêt⁹¹. Encore ici, l'Alarme est probablement la sonnerie qu'ont jouée, sans doute en alternance, les deux musiciens du fort français.

Outre les situations de combats, le trompette, comme le tambour, doit sonner les différents moments de la journée du soldat, mais aussi les activités d'un groupe ou d'une communauté. Dans ce dernier cas, nous avons l'exemple de Laudonnière en 1564 qui, le lendemain de son ancrage près du littoral de la Floride, ordonne dès l'aube que le trompette sonne le rassemblement des hommes du navire pour les prières collectives que les

90. Jacques-François de BROUILLAN, *Relation écrite a monseigneur de Pontchartrain le 18.^e decembre 1696 sur la prise de Saint Jean*, Colonies, C11A, vol. 14, folio 5.

91. François LE MERCIER, «Relation de ce qui s'est passé en la mission des Pères de la Compagnie de Jésus, au pays de la Nouvelle-France depuis l'été de l'année 1652. jusques à l'année 1653.» dans Reuben Gold THWAITES [édit.], *The Jesuit relations and allied documents*, vol. 40, p. 110.

marins font généralement à la fin des voyages au long cours⁹². D'autres exemples sont reliés directement à la vie religieuse d'Ancien Régime, comme l'observance des nombreuses fêtes d'obligation de l'année liturgique. Fidèle aux exercices de dévotion et dans le respect des pratiques usuelles des militaires (comme Laudonnière 50 ans auparavant), le sieur de Poutrincourt, à la tête de Port-Royal en 1611, fait sonner par le trompette le rassemblement de tous les hommes en vue d'une procession religieuse⁹³. Dans ces deux derniers cas, il est probable que l'on ait ordonné le rassemblement en utilisant À l'Estendart.

Ce genre d'exercice de dévotion se retrouve évidemment dans les missions amérindiennes, où les prêtres peuvent souvent profiter de la présence toute proche des soldats français, parmi lesquels on compte parfois des musiciens. C'est le cas à Michilimakinac, où le père Henri Nouvel organise une adoration dans une crèche qu'il a installée dans la forêt. En cette année 1679, la petite garnison du fort compte dans ses rangs un trompette, dont le jésuite saura utiliser le bagage musical. Il amène ainsi les Amérindiens en une procession, qui s'ébranle au son de la trompette en direction du lieu d'adoration⁹⁴. Pour cette occasion particulière, le trompette pouvait choisir l'une ou l'autre des sonneries qu'il connaissait tout en cherchant à lui donner une allure plus calme, en accord avec le côté pastoral que l'on retrouve généralement dans la vision française de la Nativité. Étant donné sa formation musicale sommaire, le meilleur des moyens dont il dispose est de ralentir de façon notable le tempo de la pièce de son choix pour lui donner le caractère indiqué pour cette fête. Le père Nouvel a sûrement pu le conseiller dans la recherche de cet affect particulier.

92. « Le second voyage des François en la Floride, fait par le Capitaine Laudonniere l'an 1564 » dans René de LAUDONNIÈRE, *L'histoire notable de la Floride située es Indes*, Paris, Guillaume Auvray, 1586 (1946), p. 45 recto.

93. Marc LESCARBOT, « Relation dernière de ce qui s'est passé au voyage du sieur de Poutrincourt en la Nouvelle-France depuis 20 mois ençà » dans Lucien CAMPEAU, *Monumenta Novæ Franciæ, tome 1, La première mission d'Acadie (1602-1616)*, Québec, PUL, 1967, p. 193.

94. Vincent BIGOT, « Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable dans la mission des Peres de la Compagnie de Jesus en la Nouvelle France, en l'année 1679 » dans *The Jesuit relations and allied documents*, vol. 61, p. 114.

Le cas de l'expédition que le gouverneur général de Courcelles entreprend en juin 1671 de Montréal vers le lac Ontario est aussi très intéressant en ce qui concerne les pratiques des musiciens. Dollier de Casson raconte que le déplacement de la petite troupe, où sont présents les deux trompettes du gouverneur, s'effectue d'abord par voie terrestre, jusqu'à Lachine (dans la partie ouest de l'île de Montréal). Puis vient l'embarquement pour la portion fluviale du trajet. Le religieux parle alors du plaisir qu'il eut au moment du départ lorsque le « son de deux trompettes » se fit entendre dès que les embarcations prirent leur allure⁹⁵. Nous avons ici la confirmation que les deux trompettes jouaient ensemble. Mais que jouaient-ils? Nous pensons que Le Cavalquet, l'équivalent d'une marche⁹⁶, aurait très bien soutenu la petite troupe entre Montréal et l'embarquement. Une fois sur le lac Saint-Louis, les deux musiciens avaient le loisir de jouer les fanfares de leur répertoire, pour bien marquer l'importance des personnages remontant le fleuve Saint-Laurent. Les pratiques françaises en matière de musique de trompette nous indiquent d'ailleurs que les deux trompettistes jouaient sans doute à l'unisson, c'est-à-dire se doublant note à note l'un l'autre et donnant par le fait même un volume sonore plus important⁹⁷.

Sur un plan purement pratique, la puissance du son de la trompette en fait un moyen de se repérer aussi bien sur terre que sur mer. En 1604, Pierre du Gua de Monts, gouverneur d'Acadie, demande au trompette de jouer de son instrument pour tenter de retrouver un religieux qui s'est aventuré trop loin de la côte⁹⁸. En naviguant sur le fleuve Saint-Laurent en 1626, Samuel de Champlain est freiné par un brouillard intense qui s'est formé. Pour éviter de s'échouer sur les rochers bordant la rive, il explique

95. Dollier de CASSON, « Récit de ce qui s'est passé au voyage que M. de Courcelles, gouverneur de la Nouvelle-France, a fait au lac Ontario » dans Pierre MARGRY, *Découvertes et établissements des Français dans l'ouest et le sud de l'Amérique septentrionale*, vol. 1, Paris, Maisonneuve, 1879, p. 183.

96. Henry George FARMER, « Military signals », www.oxfordmusiconline.com.

97. Don L. SMITHERS, *The music and history of the baroque trumpet before 1721*, p. 236.

98. Marc LESCARBOT, *Histoire de la Nouvelle-France, contenant les navigations, découvertes, & habitations faites par les Français és Indes Occidentales & Nouvelle-France*, Paris, Chez Jean Milot, 1609, p. 480.

que « l'on fit mettre nostre batteau [une petite barque] au dehors entre la terre et nous, & un trompette, affin que quand ils verraient la terre ils nous advertissent par le son d'icelle »⁹⁹. Le même procédé est utilisé par les marins d'un autre navire se trouvant dans les parages afin d'éviter le danger de collision qui s'ajoutait à celui des récifs. M. de Courcelles, dont nous venons de parler un peu plus haut, est confronté au même problème durant sa navigation vers l'ouest à partir de Lachine. En raison d'un brouillard imprévu, il doit lui aussi faire sonner les trompettes, afin de guider et rassembler les embarcations qui auraient pu se perdre¹⁰⁰. Dans tous ces cas, la sonnerie la plus indiquée fut sans doute à l'Estendart, qui est un signal de ralliement.

Le trompette prête son concours à toutes sortes d'événements extérieurs à la vie militaire. La trompette est en effet très appréciée lors des moments de réjouissances à cause de sa sonorité éclatante et sans doute parce c'est souvent le seul instrument mélodique présent. En 1535, Jacques Cartier, voyant la joie des Amérindiens d'Hochelaga (Montréal) à qui il vient de distribuer des produits européens, demande à son trompette de jouer pour souligner cette belle entente¹⁰¹. Lors de son arrivée à Port-Royal en 1606, Marc Lescarbot explique aussi comment la trompette ajoute ses éclats aux canonnades du navire qui salue le petit fort français à son entrée dans la baie¹⁰². Dans un contexte tout à fait différent, les Français de la mission de Gannentaha organisent en mars 1658 des réjouissances comprenant banquet, danse, musique, « avec des chants en français aussi bien qu'en langue sauvage ». Ces divertissements avaient pour but d'endormir, au propre et au figuré, les Iroquois devenus agressifs, afin de permettre l'évasion des Français. Pierre-Esprit Radisson écrit

99. Samuel de CHAMPLAIN, *Les voyages de la Nouvelle France occidentale, dicte Canada, faits par le Sr. de Champlain, Xaintongeois, seconde partie*, Paris, chez Louis Sevestre, 1632, p. 108.

100. Dollier de CASSON, « Récit de ce qui s'est passé au voyage que M. de Courcelles, gouverneur de la Nouvelle-France, a fait au lac Ontario » dans Pierre MARGRY, *Découvertes et établissements*, p. 185.

101. Jacques CARTIER, « Seconde navigation » dans Charles-André JULIEN, *Les Français en Amérique pendant la première moitié du XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1946, p. 150.

102. Marc LESCARBOT, *Histoire de la Nouvelle-France*, p. 582.

dans sa relation que la fête commença par un premier repas annoncé de façon grandiose par les trompettes aux Iroquois «menés à l'endroit destiné, pas loin du fort», où à ce moment «il n'y eut qu'acclamations, applaudissements, gambades pour qu'ils eussent meilleur appétit»¹⁰³. La trompette naturelle (sans pistons) peut difficilement rendre des mélodies propres à la danse ou aux chansons de groupe, comme dans le cas des festivités à Gannentaha¹⁰⁴. Mais dans les trois situations que nous venons de décrire, les musiciens ont donc pu faire usage de fanfares improvisées ou apprises pendant leur apprentissage, car c'est ce type de pièce idiomatique à l'instrument qui est le mieux adapté à l'enthousiasme et l'exaltation de ces moments.

Comme la réalité coloniale a fait de ces hommes des musiciens d'apparat, ils ont eu à servir musicalement des personnages importants dans une fonction de représentation, mais aussi à travailler dans un but plus utilitaire que symbolique. Toutes ces tâches ont été effectuées au moyen du seul répertoire qu'ils connaissaient et qui, somme toute, était peu étendu. Il y a fort à parier que les villes, forêts et rivières de la Nouvelle-France ont résonné de la plupart des appels de trompette connus par les soldats français, et ce, beaucoup plus souvent que ne nous le montrent les sources.

Le trompette a aussi des devoirs qui sont en lien avec des compétences externes à sa pratique musicale. Il agit souvent comme émissaire et même diplomate.

Le trompette doit être un homme discret, principalement quand il est employé dans les pourparlers, où il ne doit jamais se servir d'autres termes que ceux dont il est chargé, et ne s'ingérer jamais de donner aucun conseil, afin que, dans les conférences et dans les traites, on ne trouve point d'ambiguïté ni de sentiments contraires à ceux qu'il a proposés¹⁰⁵.

103. Pierre-Esprit RADISSON, *Les aventures extraordinaires d'un coureur des bois*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 127-129.

104. Dans ce cas précis, les flageolets dont parle Radisson ont pu jouer les airs à chanter et à danser.

105. Allain MANESSON MALLET, *Les Travaux de Mars ou l'Art de la guerre*, Paris, Denys Thierry, 1684, tome 3, p. 96.

Ainsi, lorsqu'il arrive en Floride en 1567, le capitaine Gourgues est accueilli par un rassemblement d'habitants de la région. Bien qu'ayant en face de lui des autochtones peu habitués au cérémonial parlementaire européen, il se conforme aux pratiques en usage et envoie son trompette en tant que messenger pour leur rappeler l'amitié qui les unit aux Français¹⁰⁶. Une fonction encore plus éloignée du métier premier du trompette est suggérée par Montecuccoli. Dans son ouvrage sur l'art militaire, le général propose le trompette parmi les candidats susceptibles d'agir comme espion¹⁰⁷.

106. «Le quatriesme voyage des françois à la Floride, sous le Capitaine Gourgues, en l'an 1567» dans René de LAUDONNIÈRE, *L'histoire notable de la Floride situee es Indes*, Paris, Guillaume Auvray, 1586 (1946), p. 115 recto et 115 verso.

107. Raimondo MONTECUCCOLI, *Mémoires de Montecuculi, généralissime des troupes de l'Empereur. Divisés en trois livres. I. De l'art militaire en général*, Amsterdam, Wetstein, 1665 (1752), p. 50.

CHAPITRE 4

TRANSPOSÉS EN AMÉRIQUE

Nous voulons dans ce chapitre poursuivre notre étude du musicien militaire selon deux points de vue. Il faut tout d'abord réaliser la somme des pratiques qui le caractérise dans son nouvel environnement, constituant ainsi le système d'usages qui correspond au mode de vie de cet homme de métier. Il sera ensuite fécond d'illustrer comment le continent nord-américain a modifié les pratiques de ces musiciens français envoyés dans un environnement jusqu'alors inconnu d'eux. Il s'agit d'identifier, dans les facteurs de changement propres à ce nouveau milieu, ceux qui ont influencé leurs pratiques et de poser en regard les réponses au changement venant de l'acteur individuel comme celles issues du groupe où il exerce son métier.

Mode de vie et système d'usages

Le concept de mode de vie sera très utile pour parvenir à une synthèse éloquente de tout ce que nous savons sur la vie quotidienne de ces musiciens. La première qualité de ce concept est qu'il regroupe tous les types de pratiques (rangées sous le terme général d'usages) associées à un individu, ne laissant orpheline aucune des pratiques observées et analysées aux étapes précédentes de notre recherche. Mais il permet aussi d'identifier et d'unifier tous les individus ayant le même ensemble de pratiques ou des pratiques homologues. En ce sens, le mode de vie désigne et unifie un groupement humain où chaque individu a les mêmes usages. Il y a donc identité d'un ensemble de pratiques singulières chez une pluralité d'individus. L'application du concept implique aussi l'influence du groupe, informel ou bien établi, sur l'individu. Dans notre cas, l'armée, en tant qu'institution, est une

structure de rôles complexe, centrée sur une activité principale et où les relations entre individus sont multiples¹. Nous avons d'ailleurs déjà bien cerné le côté uniformisateur du monde militaire d'Ancien Régime. Dans cette optique, le mode de vie permet d'identifier les régularisations institutionnelles ajustant ou modifiant les innovations créées par les acteurs, surtout dans le contexte nouveau de l'Amérique du Nord où doivent agir ces musiciens délocalisés. Comme un mode de vie correspond à un ensemble donné de pratiques, l'ethnologue « part de l'action pour construire le groupe » d'individus ayant les mêmes pratiques².

Dans les deux points qui suivent, nous décrivons donc le système d'usages des musiciens militaires par rapport aux deux entités que sont l'individu (c'est-à-dire l'acteur) et l'institution, lesquels modulent ces usages de façon à produire les pratiques, contrôlées sur le plan personnel par l'acteur lui-même, et les coutumes (ou les us), qui sont les usages conservés par la tradition du groupe institué³.

L'individu

Les pratiques des musiciens militaires français postés en Nouvelle-France sont dictées en premier lieu par leurs spécialités musicales. En effet, l'instrument de musique est l'objet le plus intime qu'il possède et qui l'amènera souvent à prendre une posture corporelle particulière et adaptée à celui-ci. Plusieurs parties du corps entrent en jeu dans ce rapport à l'instrument : bras, mains et doigts, cou, tête et lèvres. Il s'agit de la prise des baguettes de tambour, de la tenue de la trompette ou de la combinaison des doigts levés et abaissés pour les divers doigtés du fifre et du haut-bois, sans oublier le travail subtil des différents muscles faciaux qui forment le masque physiologique⁴ des trois instruments à vent

-
1. Jean DU BERGER, *Pratiques culturelles traditionnelles*, Célat, Rapports et mémoires de recherches, n° 13, Université Laval, 1989, p. 36.
 2. Salvador JUAN, *Sociologie des genres de vie*, Paris, PUF, 1991, p. 22-24.
 3. Salvador JUAN, *Les formes élémentaires de la vie quotidienne*, Paris, PUF, 1995, p. 195.
 4. Michel RICQUIER, *Traité de pédagogie instrumentale*, Paris, Gérard Billaudot, 1982, p. 48-49.

en cause. Le jeu de l'instrument dicte ensuite la finalité des mouvements physiques qui donnent le résultat musical attendu. Les pratiques corporelles liées à l'instrument constituent donc le fondement des pratiques expressives et comptent pour une bonne part du système d'usages que nous élaborons ici.

Quelques pratiques pragmatiques sont modelées par le type d'instrument de chacun des musiciens. Dans ce domaine, l'entretien de l'instrument est sûrement la pratique prioritaire. Le tambour est le musicien le plus sollicité étant donné la sensibilité extrême des peaux utilisées. Les autres instrumentistes ont quand même quelques soucis : ne pas bosseler la trompette et son embouchure, huiler le bois du fifre pour éviter les fentes. Le haut-bois imprègne lui aussi son instrument d'huile, mais il a en plus la tâche longue et minutieuse de fabriquer ses anches.

Dans la transmission du savoir, l'individu a une grande part à jouer. Le processus d'apprentissage, contrepartie individuelle du processus de transmission culturelle du savoir-faire, est basé sur les aptitudes perceptuelles, cognitives et motrices particulières à chaque être humain⁵ et sur les acquis personnels du musicien, lesquels sont plutôt semblables dans une même famille d'instrumentistes⁶.

La plupart des tambours étaient auparavant des soldats du rang. Après leur sélection au sein de la compagnie, ils ont appris l'instrument sur le tas, par observation et imitation. Les acquis pertinents de ces anciens fusiliers étant à peu près inexistant, ces musiciens ont été acceptés en apprentissage sur la base de leurs aptitudes à l'instrument, détectées et confirmées par un tambour d'expérience ou le tambour-major. Étant donné qu'il fait lui-même la sélection des apprentis qui vont par la suite travailler avec lui à la garnison ou dans la compagnie, le musicien exerce ici la seule part d'autonomie professionnelle dont il dispose face à la hiérarchie militaire, aidé en cela par des officiers sur le terrain qui ne connaissent probablement des batteries que leur nomenclature.

5. Qui sont évidemment hors de nos paramètres d'études en raison de notre perspective historique.

6. Blandine BRIL, « Apprentissage et culture » dans Denis CHEVALLIER [dir.], *Savoir faire et pouvoir transmettre*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1991, p. 16.

Il est clair que l'individu est le seul à posséder le réel savoir-faire dont l'institution ne peut que rarement se passer⁷.

Les fifres et hautbois disposent en général, selon nos hypothèses énoncées aux chapitres précédents, d'acquis préalables qui sont plus des habiletés traditionnelles que des connaissances musicales. Les trompettes n'ont probablement pas de formation antérieure sur l'instrument, en raison de son caractère essentiellement militaire et donc de son absence hors de l'armée. Leurs dispositions se situent plutôt dans la facilité à maîtriser les difficultés de l'instrument et sont réunies sous le nom de talent. Ce don pour un instrument si délicat est évidemment encore plus rare que dans le cas du tambour. Mais la mise en apprentissage des aspirants trompettes suit à peu près le même modèle et donne lieu aux mêmes relations entre l'acteur et le groupe.

L'institution

L'uniforme est l'élément le plus visible des attributs collectifs du musicien militaire. Étant donné l'importance du service qu'il rend aux différents corps de soldats postés en Nouvelle-France, la visibilité du musicien-soldat se doit d'être parfaite. Pour cela, le galon et les tissus employés sont, principalement par leur couleur, à la base d'un code marquant bien son rôle de voix du commandement. Dans les fonctions d'apparat, ce code montre tout aussi bien la grandeur de l'officier supérieur de qui il relève que la puissance du Roi (dans certains cas la Reine). Les pratiques vestimentaires des musiciens sont entièrement dictées par les ordonnances du roi concernant l'armée pour la période postérieure à 1660. Même avant cette date, lorsque les soldats s'habillaient par eux-mêmes du mieux qu'ils le pouvaient, les musiciens devaient respecter les codes visuels, selon les goûts et les moyens de la personne en autorité. Les seules occasions où l'individu influence quelque peu son habillement se retrouvent par exemple lorsque les soldats de petits forts de la Louisiane ou de postes des Pays d'en haut sont laissés à eux-mêmes en ce qui touche la discipline ou les approvisionnements. Dans ces conditions, les musiciens

7. François SIGAUT, «L'apprentissage vu par les ethnologues» dans Denis CHEVALLIER [dir.], *Savoir faire et pouvoir transmettre*, p. 36.

comme les autres soldats adaptent tout naturellement leur tenue aux températures extrêmes ou compensent le manque de fournitures neuves en imitant les pratiques amérindiennes de la région.

L'institution militaire balise pour une part, tout comme les attributs de l'individu, la formation de ses musiciens. Par la valorisation socioculturelle du savoir-faire, elle influence premièrement l'âge auquel l'apprentissage s'effectue. Rappelons-nous le cas de Jean-Baptiste Panneton, mis en service chez M. de Rouville alors qu'il n'a encore que 10 ans. Même s'ils n'ont pas tous appris le métier au moyen de cette forme de compagnonnage et à un si jeune âge, il semble bien que la plupart des tambours aient été formés à l'adolescence puisque l'âge moyen de ceux qui sont présents en Nouvelle-France est de 21,5 ans, selon les chiffres que nous avons recueillis⁸. De son côté, Gilles Proulx a déterminé les groupes d'âge les plus importants parmi les tambours des régiments de La Sarre et Royal-Roussillon au mois de mars 1756, début de l'engagement canadien de ces unités. Les garçons de 16 à 20 ans comptent pour 35 % de ces musiciens et ceux de 21 à 25 ans sont aussi nombreux. Les hommes de 26 à 30 ans représentent 27 % du total, ce qui donne 97 % de tambours ayant 30 ans et moins alors qu'ils sont en service militaire depuis quelque temps déjà⁹. Ces pratiques ne sont pas très différentes de ce qui se passe pour les soldats, qui peuvent être enrôlés dès l'âge de 16 ans.

La grande famille militaire à laquelle le musicien appartient façonne plusieurs autres aspects de sa pratique. En amont, l'on peut constater que sa formation ne comprendra que les éléments essentiels aux besoins de l'armée. Le plus touché est le trompettiste, qui ne développera parfaitement que le registre inférieur de son instrument, d'où ne débordent pas les sonneries habituelles. S'il parvient à jouer des fanfares ou autres pièces libres plus

8. «Tambours», liste non publiée de joueurs de tambour présents en Nouvelle-France, compilée par Elizabeth GALLAT-MORIN et qu'elle nous a amicalement communiquée; relevé de Michel GAUMOND des tambours des régiments de La Sarre et Royal-Roussillon et compilé aux Archives nationales du Québec en 1982; notre propre banque de données.

9. Gilles PROULX, *Soldats à Québec, 1748-1759*, Ottawa, Parcs Canada, 1977, p. 39-41.

musicales pour les situations non réglementées, seules ses aptitudes au travail personnel et sa persévérance pourront en être la cause. Le joueur de tambour n'envisage même pas cette possibilité de perfectionnement personnel. Comme son instrument est rarement utilisé en dehors de la musique militaire pendant la période visée par notre étude, il n'a aucun intérêt à obtenir un niveau d'exécution supérieur à ce qu'on lui demande dans l'armée. Le fifre, qui a souvent des compétences instrumentales antérieures à son entrée dans l'armée, ne fait que s'adapter à un membre particulier d'une famille d'instruments qu'il connaît déjà. Le hautbois est sans doute le musicien le plus autonome en matière de formation. Même s'il se peut qu'il fasse le saut du hautbois de Poitou (instrument traditionnel) vers le nouveau hautbois (instrument savant adopté pour le service de l'infanterie) lors de son enrôlement, l'armée n'a plus grand-chose à lui apprendre puisqu'il fait déjà partie du cercle restreint des musiciens sachant fabriquer des anches doubles.

En aval, le répertoire témoigne d'une influence variable de l'institution. Le tambour dispose de batteries composées spécialement pour les besoins du service journalier et d'où il ne peut déroger. Le trompette doit lui aussi mémoriser un groupe de sonneries prescrites par ordonnance. Seules les situations particulières, surtout relatives aux réjouissances, lui permettent de s'écarter des standards imposés par la tradition militaire. Les deux instrumentistes de la famille des bois ont une plus grande marge de manœuvre. Le joueur de hautbois, même si on a beaucoup composé de musique militaire pour son instrument¹⁰, a la possibilité d'ajouter à son répertoire des morceaux, surtout des danses ou des chansons, qu'il aura tirées de la tradition orale (et de sa mémoire musicale). Le fifre jouit sans doute d'une liberté encore plus grande dans son choix musical, notamment pour la marche.

Terminons en rappelant que ce sont des raisons utilitaires reliées aux impératifs du milieu et toujours en accord avec l'évolution de la facture instrumentale qui ont amené l'institution militaire à choisir les instruments de musique utilisés pour le

10. En supposant que la musique militaire pour hautbois composée par des musiciens comme Jean-Baptiste Lully ait eu une large diffusion à l'extérieur de la Maison militaire du Roi.

fonctionnement des armées et qui, de ce fait, forment la base du système de pratiques du musicien-soldat. Le tambour et la trompette se sont imposés premièrement en raison de leur fort volume sonore. Le tambour dispose en plus d'une clarté rythmique nécessaire et bien appréciée, en dépit de l'absence de possibilités mélodiques, tandis que la trompette projette une sonorité éclatante et martiale alliée à quelques possibilités mélodiques élémentaires. Le niveau technique des trompettistes de régiment les limitait en effet aux quelques notes inférieures que donne naturellement l'instrument et qui ne forment pas une gamme complète. Le fifre au son perçant, beaucoup plus aigu que la trompette, et le hautbois, à la sonorité pastorale et pénétrante, sont venus donner le côté chantant qui manquait à la musique militaire.

Facteurs de changement et réponse

Nous verrons maintenant les facteurs de changement qui ont affecté les pratiques des musiciens militaires français envoyés en Amérique du Nord. Nous les présenterons en fonction des effets qu'ils ont eus sur les individus et sur l'institution.

Changement de climat

Le climat continental nord-américain est bien connu pour ses grands froids étalés sur plusieurs mois et ses larges écarts de température. Les campagnes militaires suivent en Nouvelle-France un calendrier bien ordonné et influencé par l'alternance de saisons si contrastées¹¹. Au début d'avril, les troupes quittent leurs quartiers d'hiver de la vallée du Saint-Laurent en direction des zones de combat et les manœuvres peuvent commencer dès le mois de mai. Les hostilités s'arrêtent au début de novembre et les grands mouvements de troupes reprennent quand les soldats retournent vers les seigneuries où demeurent les habitants qui doivent les héberger. Mais malgré qu'ils évitent ainsi le gros de l'hiver canadien, les musiciens servant lors de ces opérations

11. À l'exception notable de l'expédition du régiment de Carignan en pays iroquois en janvier 1666. Ce calendrier concerne surtout les campagnes militaires des grands régiments en 1755-1760.

rencontreront souvent en début et en fin de campagne des conditions de froidure plus intenses que celles rencontrées en Europe¹², où là aussi la guerre s'arrête pendant l'hiver, d'octobre à mars¹³.

Les joueurs de tambour ont été les premiers musiciens à se confronter au travail par temps froid. Dès 1636, les sources témoignent du retentissement quotidien de la Diane dans les murs de Québec¹⁴. Puis, avec les guerres iroquoises, les soldats français feront le dur apprentissage des campagnes d'hiver, à l'encontre du calendrier décrit plus haut. Après un automne passé à bâtir des forts sur le Richelieu, les soldats du régiment de Carignan prennent ainsi la route des cantons iroquois dès janvier 1666. Par la suite, bien des expéditions, dont plusieurs hivernales, ont été nécessaires pour maintenir la colonie en position de force face à ses voisins. En février 1757, une troupe de 2 000 hommes commandés par François-Pierre de Vaudreuil s'ébranle en direction du fort George pour tenter de s'en emparer. Durant les premières semaines, «la marche fut d'abord secrète autant que possible; mais M. de Rigaud [de Vaudreuil] étant averti que les Anglais n'ignoraient pas sa venue, ne garda plus de mesures: il marcha en bon ordre au son des fifres et des tambours»¹⁵. L'opération se termina «vers la fête de l'Annonciation [25 mars]» par la destruction des biens anglais qui n'étaient pas à l'abri du fort. Près d'un siècle après l'expédition de Carignan, nous voyons dans cet exemple que des tambours ont joué dans les conditions de relative froidure du mois de mars

-
12. Les températures moyennes quotidiennes à Québec sont de 3 °C en avril et de -1 °C en novembre, sans compter les fortes baisses subites typiques du climat continental. Sur la moitié nord de la France, pour les mêmes mois, les valeurs sont de 8 °C et 5 °C, dans un climat maritime et très égal. Voir *Archives climatiques nationales*, Environnement Canada, https://climat.meteo.gc.ca/index_f.html; *Suivi climatique*, Météo France, www.meteofrance.com.
 13. André CORVISIER, *Les contrôles de troupes de l'Ancien Régime. Tome 1: Une source d'histoire sociale*, Paris, Ministère des Armées, Service historique, 1968, p. 100; André CORVISIER, *La France de Louis XIV. Ordre intérieur et place en Europe*, Paris, Sedes, 1979, p. 107.
 14. *Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France en l'année 1636*, dans Reuben Gold THWAITES [édit.], *The Jesuit relations and allied documents*, vol. 9, p. 140.
 15. Mère SAINT-THOMAS et mère SAINTE-MARIE, *Les Ursulines de Québec, tome second*, Québec, C. Darveau, 1864, p. 294.

dans une région allant de Montréal jusqu'au sud de la frontière canadienne actuelle. Même si la marche cadencée au son du tambour était très difficile sur les étendues enneigées, surtout avec des raquettes aux pieds, le recours aux diverses batteries demeurait nécessaire pour maintenir l'ordre et la régularité dans les activités du quotidien. De plus, le tambour s'accommode mieux que ses collègues des effets de l'hiver sur sa pratique musicale car, dans les parties de son corps essentielles au jeu de son instrument, seules ses mains sont exposées au froid. Il peut toujours rabattre les parements de son justaucorps, qui sont normalement repliés vers le haut, pour couvrir ses poignets sans gêner sa prise de baguette¹⁶. Pour compléter les moyens de défense contre l'hiver canadien, les soldats des Troupes de la Marine disposaient aussi de «souliers de Niort pour les pays froids»¹⁷.

Même s'il est plus difficile de jouer d'un instrument à vent que du tambour à l'extérieur, les fifres en poste dans la colonie ont sans doute traversé l'épreuve du froid sans avoir à s'arrêter de jouer pendant six mois, particulièrement parce que le bois de leur instrument conservait sa chaleur plus naturellement et qu'ils pouvaient même le glisser à l'intérieur du justaucorps pour aider à le garder tempéré. L'agilité des doigts de ces musiciens pouvait aussi être affectée par la température extérieure, mais, en fin de compte, cela devait donner un résultat sonore plus ou moins acceptable. En réalité, même si nous pouvons l'avancer sans trop forcer la réalité, les sources ne nous permettent pas d'affirmer que les fifres du régiment de Carignan ont joué pour soutenir la marche lors de l'expédition de janvier à mars 1665 en pays agnier. Mais nous savons que, près d'un siècle plus tard, leurs successeurs étaient présents lors de campagnes d'hiver ultérieures (voir plus haut l'expédition de 1757).

16. Lucien MOUILLARD, *Les régiments sous Louis XV*, Paris, Librairie militaire J. Dumaine, 1882, p. 38; voir aussi l'illustration de couverture d'Eugène LELIEPVRE dans Michel LANGLOIS, *Carignan-Salière, 1665-1668*, Drummondville, La Maison des ancêtres, 2004.

17. «Inventaire général des effets du munitionnaire des vivres de la Marine» (1751) cité dans Jean BOUDRIOT, «Les Compagnies franches de la Marine», *Neptunia*, n° 120 (1975), p. 32.

Le hautbois a quelques qualités communes avec le fifre. Sa fabrication en bois le garde relativement chaud et permet au musicien de ne pas se geler les doigts à son contact. Mais comme il est très difficile par temps froid de garder humide l'anche double qui produit le son, le musicien qui en joue éprouve des problèmes dès que la température extérieure descend sous les 15 °C. Mais d'autres raisons font que cet instrument ne s'est pas implanté durablement dans la colonie. Il fallait aussi compter avec la rareté des musiciens capables d'en jouer et aussi sa mise à l'écart progressive à partir de la promulgation de l'ordonnance de 1683 le bannissant des rôles réguliers de l'armée et interdisant aux capitaines de compagnie d'avoir de tels musiciens à leur charge personnelle.

Le trompette est particulièrement gêné dans son travail. Le laiton utilisé pour la fabrication des trompettes de régiment ayant une chaleur spécifique basse¹⁸, l'instrument réagit très rapidement aux températures froides des mois d'avril et de novembre, début et fin des campagnes militaires, sans compter le travail dans les garnisons urbaines ou des forts qui s'étend à toute la saison froide. Comme l'instrument est en contact direct avec les lèvres du musicien par le biais de l'embouchure devenue glaciale, le jeu en est pénible et il devient vite impossible de produire quelque son que ce soit. Nous croyons que la trop courte période où les températures sont favorables à son usage extérieur a amené l'abandon progressif de cet instrument qu'il est difficile de maintenir chaud. D'ailleurs, les sources montrent bien l'absence de trompettes avant 1700 dans des fonctions autres que l'apparat, soit en service de garnison ou en campagne, puis son absence généralisée après cette date, même si ses services auraient pourtant été bien utiles dans la vie militaire et civile du Canada

18. La chaleur spécifique (appelée aussi capacité thermique massique, exprimée en joule par kg-°C) est le nombre de calories nécessaires pour élever d'un degré Celsius la température de l'unité de masse. Chaleur spécifique du laiton (trompette): 0,092 cal/g; du bois (fifre et hautbois): 0,42 cal/g. Données de Charles D. HODGMAN [édit.], *Handbook of chemistry and physics*, Cleveland, Ohio, Chemical Rubber Publishing Co., 1940, p. 1711, 1727-1728. Le laiton demande donc entre 4 et 5 fois moins de chaleur que le bois pour être réchauffé, ce qui sous-entend qu'il perd cette chaleur beaucoup plus rapidement. Cela explique pourquoi il est si difficile de garder chaude une trompette jouée à l'extérieur.

d’Ancien Régime. Nous croyons que cette situation découle en bonne partie des conditions climatiques que nous venons d’énoncer. De même, sa présence aussi tardive que 1763 à La Nouvelle-Orléans peut très bien s’expliquer par le climat chaud de la Louisiane¹⁹.

Au début de cette section, nous avons identifié deux nouveautés climatiques pour les Français arrivant en Amérique du Nord. Après avoir décrit les effets du froid canadien sur les pratiques des musiciens, il est maintenant utile de parler des écarts de température, souvent accompagnés de fortes variations hygrométriques propres au climat continental. Nous avons constaté dans les commandes du munitionnaire de Louisbourg des changements fréquents quant aux types de peaux de tambour commandés. On semble en effet éprouver des problèmes avec cet élément essentiel de l’instrument. En 1734, on demande des peaux de parchemin²⁰. Puis en 1742, on opte pour les peaux de chèvre, choix qui semble bien indiqué puisque 10 ans plus tard, 100 autres peaux de chèvre²¹ sont demandées au ministère de la Marine²². Mais, à la longue, on en vient à délaisser ce type de peau. Dans une réclamation de matériel de 1757, on insiste sur la qualité, car on veut obtenir « de bonnes peaux de veau et non de chèvre » pour remplacer les peaux crevées²³. Si l’on insiste de la sorte, c’est que les peaux de chèvre ou de parchemin crèvent trop facilement. Pour ce problème qui semble particulier à Louisbourg, il faut en premier lieu tenir compte du climat maritime de l’endroit, où la pluie et le brouillard sont fréquents²⁴. Dans ces conditions, l’instrumentiste aura

19. *Vente* [des biens des Jésuites], 18 juillet 1763, Colonies, C13A, vol. 43, folio 331.

20. *Estat des vivres, habillement et munitions nécessaires pour la colonie de l’Isle Royale pendant l’année 1734*, Colonies, C11B, vol. 14, folio 222 verso.

21. *Estat des vivres, habillement et munitions nécessaires pour la colonie de l’Isle Royale pendant l’année 1742*, Colonies, C11B, vol. 24, folio 173 verso.

22. *Estat des vivres, munitions et marchandises nécessaires pour la subsistance et l’habillement des troupes de la garnison de l’Isle Royale (1752)*, Colonies, C11B, vol. 32, folio 185 verso.

23. *Estat des vivres, munitions et marchandises nécessaires pour la subsistance et l’habillement des troupes de la garnison de l’Isle Royale (1757)*, Colonies, C11B, vol. 37, folio 119.

24. Vincent COULOMBE et Bruno THÉRIAULT, *Atlas atlantique Beauchemin*, Montréal, Beauchemin, 2004, p. 70, 73.

tendance à resserrer régulièrement les cordes de tension, afin de pouvoir bien faire son travail, puisque la peau animale se distend à l'humidité. Lorsqu'il range son tambour jusqu'au lendemain, il doit prendre garde de relâcher la tension de son instrument. Si, par exemple, le beau temps sec revient durant la nuit et qu'il n'a pas pris cette précaution, c'est l'éclatement de la peau à coup sûr²⁵. Il semble donc clair qu'il y a eu une recherche pour trouver la membrane la plus appropriée au climat mixte de l'île Royale (aujourd'hui l'île du Cap-Breton), où les épisodes maritimes humides alternent avec des poussées d'air sec venant de l'intérieur du continent. Les tambours français qui n'avaient pas quitté la métropole ne connaissaient que peu de problèmes de cet ordre, car la plus grande stabilité du climat de l'ouest de l'Europe donnait rarement lieu à des changements brusques de température ou d'humidité.

Dans le cas du timbre, cette autre pièce fragile du tambour, les administrateurs coloniaux sont encore là très prudents. Même si les tambours arrivent complets, ils réclament des « timbres pour rechanges » par coups de 50 ou de 100²⁶.

Effectifs incomplets

Les capitaines des Troupes de la Marine doivent souvent composer avec des compagnies dont les effectifs sont incomplets en raison des désertions, de la maladie et des congés donnés à ceux qui veulent se faire habitants. Les envois de recrues vers les principaux centres que sont Québec, Louisbourg et La Nouvelle-Orléans ne suffisant pas à combler les vides, le problème a fini par toucher les musiciens, principalement les tambours. C'est l'institution qui a alors réagi au problème engendré par ce manque de personnel.

25. Christian DUBOIS, percussionniste, communication personnelle.

26. *Estat des vivres, habillement et munitions... pendant l'année 1742*, Colonies, C11B, vol. 24, folio 173 verso; *Estat des vivres, munitions et marchandises nécessaires pour... la garnison de l'Isle Royale (1752)*, Colonies, C11B, vol. 32, folio 185 verso; *Estat des vivres, munitions et marchandises nécessaires pour... la garnison de l'Isle Royale (1757)*, Colonies, C11B, vol. 37, folio 119.

La perte de tambours peut être comblée en tout ou en partie en formant dans la colonie des soldats du rang au métier de musicien. C'est ce qui se produit lorsque le nom d'un soldat porte la mention « passé tambour » dans les listes d'effectifs, comme nous l'avons déjà expliqué dans le chapitre 2. Cette façon de faire se produisait probablement les années où la fin de la saison de navigation sur le Saint-Laurent confirmait que le roi n'avait pas prévu l'envoi de renforts pour les Troupes de la Marine. Nous avons vu aussi qu'une variante de cette pratique peut se traduire par l'enrôlement dès son arrivée à Québec d'un contrebandier du tabac envoyé de force au Canada et son assignation à un poste de tambour dans une des compagnies de la Marine.

Dans le cas où le manque de tambours est criant, le recours aux plus hautes autorités est nécessaire. En 1732, Pierre de Rigaud de Vaudreuil de Cavagnial, futur gouverneur général de la Nouvelle-France, est major des troupes à Québec. Voyant que ce problème risque de nuire aux opérations normales de la garnison, il écrit au ministre de la Marine pour demander le recrutement en France de « douse tambours tous les ans, ayant toutes les penne possible lorsqu'il en manque dans les compagnies d'en trouver qu'ils veuille prendre la caisse ». Les soldats qui veulent devenir tambours ou qui conviennent ne sont pas toujours assez nombreux pour combler les vides. Il suggère même de « les faire exercer afin qu'ils fus[s]ent capables en arrivant », pendant le temps où ils attendent leur embarquement à l'île d'Oléron, en face du port de Rochefort²⁷.

Un cas très particulier de manque d'effectifs se présente toutefois à Québec en 1727. Depuis leur arrivée en poste à Québec à la fin de l'été 1726, l'intendant Claude-Thomas Dupuy et le gouverneur général Charles de Beauharnois connaissent des relations conflictuelles dans l'exercice de leurs fonctions, dont les limites sont parfois floues. En mars 1726, à la suite du refus de Beauharnois de lui fournir un tambour de la garnison pour participer à la publication d'un décret du tribunal de la Prévôté de Québec, Dupuy décide d'octroyer une commission de tambour à Pierre Duranceau

27. *Lettre de Vaudreuil de Cavagnial, major des troupes, au ministre, Colonies, C11A, vol. 58, folios 197-198.*

dit Brindamour, fils de soldat²⁸ habitant la ville et tambour de milice. Selon les volontés de l'intendant, celui-ci aura à « faire les proclamations publiques conjointement avec les huissiers » et « faire les cris publics appeles par l'ordonnance ». Dupuy ajoute que « nous l'avons commis et mettons pour afficher seul avec les huissiers lorsque le cas le requerra, et pour faire seul au bruit du tambour que nous lui ferons delivrer aux magasins du Roy les proclamations des ordonnances et permissions emanées de nous »²⁹. Duranceau connaît déjà le maniement du tambour qu'il pratique dans la milice. Il appert toutefois qu'il n'a pu commencer à exercer cette nouvelle fonction, malgré la commission émise à son égard par l'intendant. Beauharnois use de ses pouvoirs et rappelle qu'un tambour « ne peut jamais battre la quaisse pour quoyque ce soit sans mon ordre »³⁰, ce qui anéantit les efforts de Dupuy qui ne veut pas perdre la face devant le gouverneur.

Il n'y avait pas de trompettistes prévus par ordonnance dans les effectifs des Troupes de la Marine et aucun qui ne soit venu avec les régiments de 1755, qui étaient des unités d'infanterie. Comme il n'y avait pas non plus de jurés-trompettes exerçant dans la colonie, il appert qu'il y a eu un manque d'hommes exerçant ce métier dans la colonie, situation pour laquelle nous avons proposé une explication plus haut. L'intendant Dupuy avait d'ailleurs fait remarquer en 1727 le « deffaut de trompette dont on n'a point l'usage en ce pays, et au son desquelles nous faisons publier en

-
28. Pierre Duranceau est né en 1701 à Québec et porte le même nom que son père, né à Niort en 1669 et venu en Nouvelle-France en tant que soldat (René JETTÉ, *Dictionnaire généalogique des familles du Québec*, PUM, 1983, p. 393; Denis BEAUREGARD, *Dictionnaire généalogique de nos origines*, tome 1, Sainte-Julie, Productions FrancoGène, 1998, p. 34). Le fils ne s'est pas enrôlé mais il conserve, comme plusieurs de ses frères, le surnom de guerre de son père, pratique courante à l'époque (Cyprien TANGUAY, *Dictionnaire généalogique des familles canadiennes depuis la fondation de la colonie jusqu'à nos jours*, troisième vol., Montréal, Eusèbe Sénécal & fils, 1887, p. 569).
29. Claude-Thomas DUPUY, *Commission donnée à Pierre Duranceau dit Brindamour pour publier nos ordonnances au bruit du tambour*, 1^{er} mars 1727, ANQ, Fonds Intendants, Ordonnances (E1, S1, P1930).
30. *Mémoire de Beauharnois à Forcade*, 6 mars 1727, Colonies, C11A, vol. 49, folios 60-63.

france toutes nos ordonnances et adjudications»³¹, c'est-à-dire leur très petit nombre puis leur quasi-disparition après 1700³². À la Juridiction royale de Montréal, le lieutenant général civil et criminel Guiton de Monrepos fera la même constatation en 1747³³. Les propos de ces deux hauts fonctionnaires montrent bien que l'usage généralisé de l'instrument dans les villes métropolitaines était tout naturellement attendu dans la colonie laurentienne, et même au XVIII^e siècle. Car depuis bien longtemps, on utilise partout en France les services de trompettistes pour la proclamation des ordonnances et autres devoirs officiels. Les archives de la ville de Bordeaux montrent que les trompettes sont présentes dans toutes sortes d'occasions dès 1407 et régulièrement par la suite³⁴. À Aix-en-Provence, les autorités municipales disposent aussi de ces musiciens au milieu du XVI^e siècle³⁵. À Rouen, un peu avant 1600, c'est la trompette qui rassemble la population inactive de laquelle on tirera les émigrants destinés au Canada³⁶. À la même époque, dans la petite ville de Saint-Malo, les criées se font après la sonnerie de trompette «en grand amast de peuple, le mardy jour de marché»³⁷. À Paris, les crieurs sont accompagnés de trois

-
31. Claude-Thomas DUPUY, *Ordonnance au sujet du bruit qui s'estoit répandu à l'occasion de la non publication d'une précédente ordonnance*, 15 mars 1727, ANQ, Fonds Intendants, Ordonnances (E1, S1, D12A, P1815).
 32. Au sujet des trompettes après 1700, voir «Ceux qui sont venus en Nouvelle-France», chapitre 1.
 33. Édouard-Zotique MASSICOTTE, *Arrêts, édits, mandements, ordonnances et règlements conservés dans les archives du Palais de justice de Montréal*, Montréal, G. Ducharme, 1919, p. 110.
 34. Don L. SMITHERS, *The music and history of the baroque trumpet before 1721*, Syracuse University Press, 1973, p. 229.
 35. Claire DOLAN, «Des images en action : cité, pouvoir municipal et crises pendant les guerres de religion à Aix-en-Provence» dans Laurier TURGEON [dir.], *Les productions symboliques du pouvoir, XVI^e-XX^e siècle*, Sillery, Septentrion, 1990, p. 79.
 36. «Délibérations du Parlement de Normandie ordonnant d'assembler les mendiants de Rouen» (23 mai 1598) dans René BEAUDRY et Robert LeBLANT, *Nouveaux documents sur Champlain et son époque*, vol. 1 (1560-1622), Ottawa, Publications des Archives publiques du Canada, 1967, p. 26.
 37. Frédéric JOÛON DES LONGRAIS, *Jacques Cartier : documents nouveaux*, Paris, Alphonse Picard, 1888, p. 196.

trompettes³⁸. Le Parlement y défendra en 1649 d'afficher les arrêts qui n'auront pas été lus après une sonnerie de trompette³⁹.

Nos recherches montrent de plus que des tâches dévolues normalement aux trompettistes ont été accomplies par les tambours. Afin de mieux faire ressortir ce qui se passe au Canada à ce sujet, nous prendrons comme point de comparaison une autre colonie française à la même époque en nous attardant à une tâche relevant des compétences externes habituelles du trompette de régiment. Il s'agit de la fonction de parlementaire, dont nous avons parlé plus haut. Dans les colonies françaises des Antilles, les services des trompettistes sont régulièrement demandés dans les cas où le contact direct avec l'ennemi anglais est nécessaire. La lutte pour le contrôle des îles amène de nombreuses occasions où ce musicien doit sommer de façon verbale un officier anglais d'obtempérer aux demandes françaises : ratification immédiate d'un traité déjà signé (1629), informations sur les intentions anglaises quant à la paix (1639), restitution d'un déserteur français (1641), reddition générale aux forces françaises (1666)⁴⁰.

Dans ce genre de rituel militaire d'échange d'informations, le joueur de trompette est en quelque sorte l'interface entre deux nations. Continuons avec l'exemple des Français et Anglais aux Antilles. Le trompette de la nation qui amorce l'échange se présente aux ennemis et communique verbalement les dispositions de son supérieur sur un sujet précis : « Monsieur de Poincy... envoya un trompette au général anglais pour savoir sa résolution. Et aussitôt celui-ci envoya son truchement [interprète] dire qu'il voulait la paix et demanda à même temps un député pour la traiter »⁴¹. On constate que les Anglais envoient un soldat bilingue qui recevra ainsi les informations du trompette français et qui pourra transmettre immédiatement la réponse anglaise. Lorsque

38. Michèle FOGEL, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e au milieu du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989, p. 28-29.

39. Nicolas DELAMARE, *Traité de la police*, tome premier (seconde édition), Paris, chez Michel Brunet, 1722, p. 283.

40. Jean-Baptiste DU TERTRE, *Histoire générale des antilles habitées par les François*, Paris, Thomas Joly, 1667, tome 1, p. 25, 135, 164 et tome 4, p. 156.

41. Jean-Baptiste DU TERTRE, *Histoire générale des antilles habitées par les François*, tome 1, p. 137.

la situation est grave, le rituel doit être fait « avec une surabondance de droit et de justice » et l'on doit alors « députer un gentil-homme » afin d'entrer en contact direct avec les autorités ennemies. En cette année 1666, le chevalier de Saint-Laurent, qui craignait un coup de force des Anglais, « choisit pour cet effet le sieur du Hamel, aide-major de cette île, le fit accompagner du sieur Michel, officier, d'un trompette et l'envoya vers le gouverneur anglais »⁴². Si le besoin de communiquer avec l'ennemi survient alors que les combats sont déjà commencés, le camp assiégé qui veut parlementer doit au préalable faire battre la Chamade par son tambour afin que les tirs cessent de part et d'autre⁴³.

En Nouvelle-France, la trompette n'est jamais présente lors d'épisodes où les troupes françaises cherchent à parlementer avec l'ennemi. C'est plutôt le tambour qui mène les délégations qui se rendent vers les lignes ennemies. Le premier exemple que nous avons se situe à la baie d'Hudson en 1686. Le détachement commandé par le chevalier de Troyes arrive au fort Quiquichouan. Un tambour accompagné d'un interprète s'approche et ce dernier somme le gouverneur du fort anglais de libérer trois prisonniers français puis de rendre la place⁴⁴. En 1754, avant le début de la guerre de Sept Ans, les Anglais s'avancent vers le fort Duquesne à la Belle Rivière (Ohio). On envoie alors Villiers de Jumonville avec 30 hommes, sans oublier le tambour, pour sommer le colonel Washington de se retirer des terres françaises. Le tambour, s'il n'avait pas été tué comme plusieurs des Français du détachement⁴⁵, aurait sûrement eu à jouer un rôle important dans ce qui devait être une sommation formelle aux Anglais et qui sonna

42. Jean-Baptiste DU TERTRE, *Histoire générale des antilles habitées par les Français*, tome 4, p. 15.

43. Jean-Baptiste DU TERTRE, *Histoire générale des antilles habitées par les Français*, tome 1, p. 108.

44. Chevalier de TROYES, *Relation et journal du voyage du nord par un détachement de cent hommes commandés par le sieur de Troyes en mars 1686*, Ivanhoé Caron [édit.], Beauceville, La Compagnie de l'Éclaireur, 1918, p. 86.

45. « Liste du sort du party de Monsieur de Villiers de Jumonville, envoyé en 1754 par Monsieur le Marquis Dusquesne porter une sommation aux anglois dans la Belle Rivière » dans *Collection de manuscrits contenant lettres, mémoires et autres documents historiques relatifs à la Nouvelle-France*, vol. 3, Québec, Imp. A. Côté et Cie, 1883, p. 521.

finalement le début des hostilités⁴⁶. Une fois la guerre commencée, les opérations militaires amènent de nouvelles sommations, notamment lors du siège des forts anglais. Au mois d'août 1757, le chevalier de La Pause est désigné pour marcher à l'ennemi afin d'exiger des Anglais du fort Lydius qu'ils cèdent la place. Il est accompagné d'un tambour qui bat le Rappel⁴⁷ sans arrêt, malgré quelques coups de feu dans sa direction⁴⁸. Quelques jours plus tard, au fort William-Henry, Bougainville est chargé de porter au commandant anglais une lettre interceptée la veille par les Français. La délégation est plus imposante car, en plus d'un porte-étendard et du tambour battant le Rappel, 15 grenadiers escortent l'envoyé français⁴⁹.

L'épisode de l'attaque de Phips contre Québec en 1690 pourrait peut-être nous fournir un exemple d'un trompette français tenant le rôle de messenger ou l'accompagnant vers l'ennemi anglais. Cette page importante de la rivalité entre Français et Anglais en Amérique du Nord commence lorsqu'une armada venue de Boston remonte le fleuve Saint-Laurent jusqu'à la capitale de la Nouvelle-France. Le commandant anglais, assuré de son avantage militaire, autant en hommes qu'en armes, somme le gouverneur français de se rendre aussitôt que sa flotte est assemblée devant la ville. Pour ce faire, il envoie en délégation un de ses officiers et un trompette sur une chaloupe portant un pavillon blanc. L'officier est emmené jusqu'au château Saint-Louis où il pourra s'adresser aux autorités de la capitale⁵⁰. Face à

46. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 3, PUL, 1974, p. 161.

47. Le Rappel est battu lorsqu'un parlementaire s'approche des assiégés pour une sommation. La Chamade est utilisée quand des assiégés demandent un émissaire qui recevra leur capitulation.

48. Chevalier de LA PAUSE, «Projet sy les ennemis menaçoient le Languedoc» dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1932-1933*, Québec, Ls-A. Proulx, p. 346.

49. Louis-Antoine de BOUGAINVILLE, *Écrits sur le Canada, Mémoires – Journal – Lettres*, Sillery, Éditions du Pélican, 1993, p. 249.

50. «Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable en Canada depuis le départ des vaisseaux, au mois de novembre 1689, jusqu'au mois de novembre 1690» dans *Collection de manuscrits contenant lettres, mémoires et autres documents historiques relatifs à la Nouvelle-France*, vol. 1, Québec, Imp. A. Côté et Cie, 1884, p. 520.

Frontenac entouré de toute la hiérarchie civile et militaire⁵¹, il fait la lecture d'une lettre de Phips lui offrant d'éviter les combats.

Moy cy dessus Sr Guillaume Phips Chevalier... demande que vous ayez à rendre vos forts et Chateaux sans être demolis, comme aussy toutes les minitions sans y estre touchés, comme aussy une prompte delivrance de tous les captifs ensemble avec la delivrance de vos personnes et biens à ma disposition⁵².

La fin de la lettre nous intéresse plus particulièrement puisqu'elle signifie à Frontenac que « votre reponce positive dans une heure rendüe par vôtre trompette avec le retour du mien est ce que je vous demande sur le peril qu'il pourra s'ensuivre ». Encore ici, on s'attend à la présence d'un trompette lors d'une action rituelle militaire semblable à celle que nous avons décrite relativement aux Antilles. Phips connaît bien la tradition internationale (entendue dans le sens de l'époque, c'est-à-dire européenne) concernant les sommations lors du siège des villes. Il demande donc à Frontenac de répondre par les voies diplomatiques habituelles, soit le trompette seul – il est souvent polyglotte –, soit la délégation composée d'un interprète et du trompette auxquels se joint un député tel qu'un officier ou un personnage dont la réputation est bien connue de l'ennemi. Mais voilà, Frontenac est un bouillant personnage et lorsque le délégué anglais lui propose de répondre par écrit, il s'enflamme et clôt l'échange avec la phrase célèbre que tous ceux qui ont autrefois profité des cours d'*Histoire du Canada* connaissent bien, souvent de mémoire.

Je n'ay point de réponce à faire à votre general que par la bouche de mes canons, et à coups de fusil, qu'il apprenne que ce n'est pas de la sorte qu'on envoye sommer un homme comme moy, qu'il fasse du mieux qu'il pourra de son costé, comme je feray du mien⁵³.

51. Parmi lesquels se trouve son secrétaire Charles de Montseignat, dont la relation est à la source de tous les autres comptes rendus sur ces événements. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2, PUL, 1969, p. 504.

52. « Traduction de la lettre de Phips, General de l'armée Anglaise, venue devant Quebec, à M. le Comte de Frontenac avec sa reponce de bouche » (Colonies, F3, vol. 7, folio 36) dans LAHONTAN, *Ceuvres complètes*, I, édition critique par Réal OUELLET, PUM, 1990, p. 461.

53. « Traduction de la lettre de Phips... » dans LAHONTAN, *Ceuvres complètes*, I, p. 462.

Cet épisode aurait pu nous confirmer la présence d'un trompette à Québec sous la gouvernance de Frontenac, successeur immédiat de Courcelles qui disposait lui-même des services de deux trompettistes⁵⁴. Mais il semble que les services d'un tel musicien n'étaient pas du tout nécessaires à ce militaire impétueux doublé d'un orateur de grande qualité!

Tous ces faits montrent qu'en Nouvelle-France, les trompettes servant normalement de point central à la représentation lors des contacts avec l'ennemi étaient absents. Les Français ont plutôt utilisé le tambour, autre musicien-soldat au capital symbolique fort, contrairement à ce qui se passait dans leurs colonies des Antilles. Cet exemple de l'absence de trompette dans un rituel militaire, même s'il n'explique pas des changements découlant directement de facteurs nord-américains, montre malgré tout que des modifications dans les pratiques entourant ces musiciens sont survenues, surtout quant à leur utilisation et compte tenu du fait qu'ils ont traversé en très petit nombre.

Dispersion géographique

Le premier facteur géographique dont nous tiendrons compte est l'éloignement du pouvoir central et plus précisément la vision qu'ont les administrateurs métropolitains d'une colonie lointaine telle que la Nouvelle-France. Dans ces territoires français outre-Atlantique où tous les coûts sont multipliés, le ministère de la Marine essaie de diminuer le plus possible la charge pour le Trésor royal. Cette recherche d'économie se ramifie dans tous les

54. Le comte de Frontenac (né en 1622) avait grandi à l'époque de Louis XIII, qui était d'ailleurs son parrain, tout comme Denis-Joseph Ruelle d'Auteuil (né en 1617), anobli par Louis XIII et lui aussi filleul du grand roi, légatier probable des clairons dont nous avons parlé au chapitre 3. Avant son arrivée en Nouvelle-France pour son premier mandat en 1672, Frontenac détenait le grade de maréchal de camp et était colonel du régiment de Normandie. Il avait sûrement assimilé les repères symboliques habituels aux hauts gradés de l'armée et son train de vie le confirmait pour une bonne part. Mlle de Montpensier parle dans ses mémoires des goûts dispendieux de Frontenac et raconte qu'il voulait être considéré comme « un grand seigneur » par ceux qui se présentaient à sa table. Il était donc le type parfait du personnage qui se payait les services d'un trompette. W. J. ECCLES, *Frontenac. The Courtier Governor*, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 2003, p. 19; *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 1, PUL, 1966, p. 137, 598.

postes budgétaires et touche finalement les musiciens-soldats, comme nous le verrons ici.

Quelques années après l'établissement de Louisbourg en 1714, un litige apparaît entre les tambours de la garnison, qui sont soldats des Troupes de la Marine, et les autorités de la colonie. Ils invoquent qu'ils « ne sont employés sur l'état des fonds qu'à la paye des soldats » et soulignent que « celle de Caporal leur seroit dûë et qu'en France dans la marine ils sont payés sur ce pied là »⁵⁵. Saint-Ovide et Soubras, qui partagent à cette époque l'intendance de l'île Royale, font part du problème au Conseil de Marine, entité qui remplace le ministre de la Marine et qui gère les colonies pendant la minorité de Louis XV. Mais les commis du ministère répondent sèchement que dans toutes les colonies, les tambours ne sont payés que comme les soldats même si ces musiciens sont effectivement payés comme les caporaux lorsqu'ils servent dans les garnisons des ports de France. L'idée moderne de prime à l'éloignement est encore bien lointaine, puisqu'on va donc jusqu'à pénaliser le tambour qui travaille dans une colonie en lui enlevant la majoration due à ses compétences particulières. Mais nous allons voir que cette manière de faire nuit en fait à ce qui précède l'apprentissage, soit l'attrait d'une solde plus élevée permettant de recruter parmi les soldats des candidats qui voudraient apprendre le métier de tambour avec des confrères.

Les années passent et François Bigot devient commissaire-ordonnateur à Louisbourg en 1739. Il écrit au ministre de la Marine en 1741 que « M. Duquesnel [commandant de l'île Royale] a trouvé nécessaire d'établir un tambour de plus par compagnie les 7 tambours qui étoient cy devant ne pouvant fournir au service »⁵⁶. Comme les compagnies sont au nombre de huit, les effectifs sont déjà à court d'un musicien pour rencontrer le minimum, en plus du deuxième tambour par compagnie requis par l'ordonnance et que demande Duquesnel. Mais le recrutement de tambours ne semble pas donner de résultats. M. de Ricouars, successeur de Duquesnel, reçoit alors un ordre du roi.

55. *Lettre de MM. de S. Ovide et Soubras au Conseil*, 13 novembre 1717, Colonies, C11B, vol. 3, folios 6 verso et 7 recto.

56. *Lettre de Bigot au ministre*, 19 octobre 1741, Colonies, C11B, vol. 23, folio 104 verso.

M. de Barrailh [chef d'escadre à Rochefort] a représenté, M., que les tambours des compagnies revenues en l'Isle Royale n'ayant que la paye ordinaire des soldats, on ne pourroit point parvenir a en former de bons, les soldats qui pourroient convenir pour cela ne voulant pas changer d'etat sans esperance de quelque avantage. L'intention du Roy étant que ces tambours soient traités comme le sont ceux des compagnies du departement par rapport à la paye, je vous prie de donner les ordres necessaires pour y pourvoir⁵⁷.

Près de 30 ans après les premières plaintes des tambours concernant leur solde, le ministère de la Marine se rend finalement compte de l'importance de bien payer ses soldats-musiciens, c'est-à-dire avec la majoration habituelle, afin d'éviter la pénurie de ces instrumentistes qui sont à la base de cet élément important du service qu'est la musique militaire. L'ordre du roi va même plus loin puisqu'il met bien en évidence que si on ne donne aux tambours que « la paye ordinaire des soldats, on ne pourroit point parvenir a en former de bons », affirmant par là que la solde majorée permet d'attirer les meilleurs candidats possibles. À Montréal, à la même époque, Pierre-Jacques de Noyan, major des troupes de la ville, va dans le même sens et recommande au ministre de donner la « haute paye » aux tambours sans les obliger à remplir les tâches d'un anspessade, c'est-à-dire d'aide-caporal. Pour Noyan, cet ajustement permettrait aux tambours « d'entretenir leur caisse sans oster a l'ambition du soldat un grade ou il pretend »⁵⁸.

Un autre problème d'ordre géographique est celui de la dispersion des établissements français de l'Acadie à la Louisiane en passant par la baie d'Hudson et les Grands Lacs, obligeant les soldats français à travailler à des distances considérables des lieux de décision et d'approvisionnement. Dans ces conditions, les musiciens ont souvent été laissés à eux-mêmes et ils ont dû suppléer au commandement, modifiant souvent des pratiques ou des coutumes bien établies, notamment dans le domaine vestimentaire.

57. *Ordre du Roy à M. de Ricoiliars*, 6 février 1746, Colonies, B, vol. 84, folio 288 recto.

58. *Lettre de Pierre-Jacques Payen de Noyan au ministre*, 26 octobre 1749, Colonies, C11A, vol. 94, folio 37 verso.

Terminons ce point par un lien avec la géographie physique en rappelant que les espaces sont vastes pour les Français qui arrivent en Nouvelle-France. Mais les parties habitées et les parcelles défrichées forment une bien petite enclave au sein de la forêt. Le territoire où s'aventurent colons et militaires est un lieu où il est facile de s'égarer. Une nouvelle tâche s'ajoute aux devoirs du trompette. Lorsqu'on s'aperçoit qu'un homme manque à l'appel, le fort volume de l'instrument est mis à contribution dans le but de donner un repère sonore à celui qui se retrouve seul et désorienté⁵⁹.

Troupes étrangères

Les garnisons françaises ont souvent été épaulées par des troupes étrangères payées à même le Trésor royal pour le service dans les colonies. Louis XV accorde en 1719 une commission au colonel suisse François-Adam Karrer lui permettant de lever un régiment de soldats étrangers qu'il louera par la suite au roi. Des détachements de mercenaires suisses iront ainsi à Louisbourg dès 1722, puis à Québec et à La Nouvelle-Orléans⁶⁰.

La présence de ces soldats étrangers causera des problèmes d'ordre musical ayant une influence directe sur l'exercice et la manœuvre des troupes tenant garnison dans les villes. En 1732, le capitaine Cailly, qui commande la centaine de soldats suisses postés à Louisbourg, soulève au gouverneur Saint-Ovide la question des batteries de tambour utilisées pour le service. Il prétend que « lors quil montoit la garde⁶¹ ou quelqu'autre officier suisse que la marche doit se battre a la suisse »⁶². Il affirme par la suite que « mons. Karrer luy avoit deffendu de la montés autrement

59. Marc LESCARBOT, *Histoire de la Nouvelle-France, contenant les navigations, découvertes, & habitations faites par les François és Indes Occidentales & Nouvelle-France*, Paris, Chez Jean Milot, 1609, p. 480.

60. Louis BEAUDZA, *La formation de l'armée coloniale*, Paris, Librairie militaire L. Fournier, 1939, p. 31; René CHARTRAND, *Le patrimoine militaire canadien*, vol. 1, Montréal, Art Global, 1993, p. 113, 166-168.

61. Dans le sens premier du terme : soldats qui se rendent à un poste de garde pour y faire leur service.

62. *Lettre de M. de S. Ovide au Roy*, 15 novembre 1732, Colonies, C11B, vol. 12, folio 267.

et qu'il ne le pouvoit faire sans courir risque de se faire cassés». Le gouverneur lui fait alors part de l'ordonnance royale concernant ce genre de situation. Dès 1663 en effet, Louis XIV avait statué sur le sujet.

La caisse se battra à la françoise à toutes les gardes qui se feront dans les places où il y aura des corps & compagnies françoises avec des corps & compagnies étrangères en garnison, même lorsque les gardes seront commandées par les officiers des corps étrangers⁶³.

Les positions des acteurs étant campées, voyons maintenant les différents éléments du problème. Depuis l'introduction des tambours dans les armées d'Europe, une certaine standardisation des batteries de tambour s'était opérée à l'échelle européenne. Cette similarité s'avérait utile surtout lors des guerres de siège et des batailles rangées où certaines batteries servaient à communiquer avec l'ennemi et l'inviter à parlementer⁶⁴. L'identité nationale des troupes s'exprimera plutôt par le développement de marches propres à chaque pays. En France, la *Marche française* est utilisée pour tous les corps de troupe qui n'ont pas déjà une marche qui leur est propre⁶⁵.

Au point de vue musical, la marche de tambour est un type de batterie qui se traduit par une scansion notée de façon précise et que les soldats de chaque pays reconnaissent par oreille puisqu'ils ont été entraînés à marcher au son de celle-ci. Le changement de marche en cours de service entraîne deux difficultés. Tous les hommes doivent s'habituer à un nouveau support rythmique avant que la compagnie reprenne une allure cohérente, ce qui prend quand même un certain temps puisqu'ils ne sont pas musiciens. Mais les tambours, qui sont les musiciens-soldats ayant le moins de bagage musical préalable selon nos analyses, doivent aussi maîtriser un nouvel enchaînement technique,

63. M. de BRIQUET, *Code militaire ou compilation des ordonnances des rois de France concernant les gens de guerre*, tome 4, Paris, chez Durand, 1761, p. 361.

64. Voir la Chamade et l'Appel au chapitre 2, p. 84.

65. André PHILIDOR, *Partition de plusieurs marches et batteries tant françoises qu'étrangères avec les airs de fifre et de hautbois à 3 et 4 parties, l'an 1705*, fac-similé du manuscrit musical 168 de la Bibliothèque municipale de Versailles, Paris, Minkoff-France, 1994, p. 1, 6, 18, 32, 37.

produisant un rythme nouveau, et qui plus est, le rendre de façon claire à l'unisson avec l'autre tambour de la compagnie.

Dans le cas qui nous occupe, il y a aussi que les Suisses sont jaloux de leur identité militaire nationale puisqu'ils ont disposé pendant longtemps de la meilleure armée d'Europe. Ils sont d'ailleurs les principaux mercenaires du continent. C'est ce qui leur donne la prétention d'utiliser leur propre marche lorsqu'ils sont au service d'un souverain étranger⁶⁶.

Cette situation ne provoque donc pas de changements dans les pratiques des musiciens français pas plus que dans celles des Suisses, étant donné que les tambours ne servent généralement qu'avec les troupes de leurs pays respectifs. C'est plutôt une querelle de préséance que nous avons ici, idée très importante tout au long de l'Ancien Régime et dont on a eu plusieurs exemples en Nouvelle-France même. Malgré l'ordonnance de 1663, on ne veut rien brusquer et Karrer lui-même en est informé.

M. de St. Ovide n'est pas fondé à prétendre que les Tambours suisses de la demy compagnie de votre Regiment qui est en garnison à l'Isle Royale battent la marche françoise lorsqu'ils sont de garde avec les officiers de leur Nation. Il y a apparence qu'il m'en écrira par le retour du vaisseau du Roy, mais quoi qu'il en soit, je lui donnerai ordre de ne rien innover à ce sujet, rien ne presse au surplus puisqu'il a suspendu jusqu'à une décision⁶⁷.

Cet attentisme ne règle pas les choses puisque Duquesnel est confronté lui aussi au même type de problème. En 1741, il écrit au ministre et doit revenir à son tour sur les problèmes causés par la présence des soldats suisses.

Notre conseil tenu j'ordonne de battre la générale et mettre toutes les troupes sous les armes pour exécution de la sentence contre ces malheureux [déserteurs]. Le commandant suisse avait défendu aux tambours de sa troupe de battre. (...) Il ne doit pas ignorer que quand le commandant dans une place ordonne la générale toutes les troupes étrangères ou autres doivent la battre ensemble⁶⁸.

66. Michel BRENET, *La musique militaire*, Paris, Henri Laurens, 1917, p. 30.

67. *Lettre du Roi à M. le Ch. Karrer*, 30 décembre 1732, Colonies, B, vol. 56, folio 327 recto.

68. *Lettre de Duquesnel au ministre*, 19 octobre 1741, Colonies, C11B, vol. 23, folio 60.

La Générale compte parmi les batteries les plus importantes. Son caractère d'exception – elle est la seule qui peut être utilisée la nuit – fait aussi qu'elle doit être entendue de tous. D'où l'importance qu'elle soit battue par tous les tambours disponibles et qu'elle attire ainsi l'attention de tous les soldats français et étrangers présents à Louisbourg. Dans la plupart des cas, la Générale, qui a pour objectif premier de mettre tous les hommes sous les armes, est ordonnée lorsque l'ennemi est signalé à proximité des murs de la ville ou du campement de l'armée. La particularité de la situation décrite ici tient au fait que toute la garnison doit assister au châtime des déserteurs afin d'en augmenter l'exemplarité. Comme les hommes se présentent au rassemblement avec leurs armes, la solennité de la cérémonie est portée à son maximum.

La Nouvelle-France n'est pas différente des autres colonies et des pays européens occupés par la France où des villes sont dotées de garnisons composées de soldats français et de mercenaires. Dans ces questions opposant les gouverneurs locaux aux officiers des régiments étrangers appuyant l'armée française, les pratiques des musiciens militaires, souvent réglées par l'institution, peuvent être des éléments importants d'affirmation d'identité nationale. L'obligation d'adaptation incombe alors aux officiers excentrés, qui normalement en réfèrent au ministre dont l'autorité seule peut trancher. Comme dans bien des problèmes coloniaux, la distance joue à nouveau son rôle et retarde tout.

DEUXIÈME PARTIE

LES MUSICIENS MILITAIRES
DANS L'ESPACE SONORE,
SOCIAL ET RITUEL

CHAPITRE 5

LE TAMBOUR, LE CANON ET LES CLOCHES

LE PAYSAGE SONORE, ENTRE L'ÉGLISE ET L'ÉTAT

Nous souhaitons, en commençant cette deuxième partie, adopter une perspective large et mettre en relation la musique militaire avec les autres sons produits dans l'espace sonore urbain. Cette position de recul nous permettra de jeter un premier regard sur la fonction symbolique du musicien militaire en nous concentrant uniquement sur l'aspect auditif des sons qu'il produit. La ville de Québec, siège du gouverneur général et de l'évêque, est le lieu d'une activité sonore foisonnante étroitement liée à son titre de port principal de la Nouvelle-France et de capitale de l'Amérique française¹. Le concept de paysage sonore nous aidera à situer le son du tambour, et secondairement du fifre, dans l'environnement audible des individus habitant la ville pour ainsi mieux comprendre les principes de leur utilisation dans le cadre des interactions sonores entre le pouvoir monarchique et le pouvoir religieux.

Les deux pouvoirs

Lorsque l'on évoque la question du pouvoir en Nouvelle-France, on pense tout naturellement à l'intendant qui émet des ordonnances, mais surtout au gouverneur général. Celui-ci dispose à sa guise des troupes du roi pour doter les villes et les forts de

1. John A. DICKINSON, *Justice et justiciables. La procédure civile à la Prévôté de Québec, 1667-1759*, Québec, PUL, 1982, p. 33.

garnisons et mobiliser les milices pour les expéditions militaires à grand déploiement. Ces deux hommes tiennent leur pouvoir directement du roi de France. Mais pour cette période qu'est l'Ancien Régime, il est essentiel de tenir compte du pouvoir que détient aussi l'Église, car il déborde souvent des limites du spirituel pour s'immiscer dans les affaires de l'État dans plusieurs domaines.

La présence des pouvoirs royal et religieux se concrétise en premier lieu par la construction de bâtiments emblématiques et dénotant bien la fonction qu'ils occupent dans la société. Après avoir séjourné à la basse-ville dans la première et la seconde Habitation, Samuel de Champlain lance la construction du fort Saint-Louis en 1620. Il viendra y habiter en 1626, posant ainsi le siège du pouvoir à la haute-ville. Une place d'armes s'y ajoutera alors. Puis, c'est en 1647 que sera ordonnée par Montmagny l'érection du château Saint-Louis, destiné à remplacer le petit logis du fort et recevoir plus convenablement le gouverneur général².

Parallèlement à l'autorité royale, le pouvoir religieux s'installe lui aussi sur le promontoire de Québec. À la suite de l'incendie de la chapelle Notre-Dame-de-la-Recouvrance en 1640, joutée dès 1635 d'une grande place frontale, on commence la construction de l'église Notre-Dame-de-la-Paix sur le même site en 1646. Devenue église paroissiale en 1664, elle sera désignée comme cathédrale par Mgr de Laval, qui entreprend en 1675 de la faire reconstruire afin qu'elle soit digne de sa nouvelle fonction³. Mgr de Saint-Vallier dotera ensuite l'évêché de Québec d'un imposant palais épiscopal avec cour et chapelle, dont la construction commencera en 1693⁴.

Chacun des pouvoirs doit s'affirmer par une utilisation de la zone urbaine (emplacement de la construction, place publique attenante) qui montre son importance dans la vie collective. Cependant, la cohabitation des deux « puissances » ne se limite pas à l'occupation physique du sol de la capitale. Leurs représentants

2. André ROBITAILLE, *Habiter en Nouvelle-France, 1534-1648*, Québec, Publications MNH, 1996, p. 340-348.

3. André ROBITAILLE, *Habiter en Nouvelle-France, 1534-1648*, p. 340-348.

4. Henri TÊTU, *Histoire du palais épiscopal de Québec*, Québec, Pruneau & Kirouac, 1896, p. 32-34.

se côtoient mais, dans le cadre d'une société en plein développement, les divergences de vues sont nombreuses et donnent lieu à des conflits sur toutes sortes de sujets.

François de Laval, nommé vicaire apostolique⁵ pour le Canada en 1658, impose son autorité dans les mois qui suivent son arrivée en instituant sans tarder une officialité, sorte de tribunal ecclésiastique chargé des causes où des membres du clergé sont impliqués. Puis, il s'attaque au problème de la traite de l'eau-de-vie, ce qui suscite la grogne des marchands et même des gouverneurs d'Avaugour puis Saffray de Mézy. De son côté, le jeune Louis XIV, après avoir favorisé la nomination de Laval, rappelle en 1665 que « l'autorité temporelle qui réside dans la personne du Roi et de ceux qui le représentent » et « la spirituelle qui réside en la personne du Sieur Évêque » doivent être tenues dans « une juste balance », mais « de manière toutefois que cette dernière soit inférieure à l'autre ». Viendront ensuite des querelles concernant l'établissement des cures et la perception de la dîme⁶. Le successeur de Mgr de Laval ne sera pas en reste. Mgr de Saint-Vallier, évêque austère et intransigeant, ne lésine pas sur la morale. En plus des querelles de juridiction missionnaire avec le Séminaire de Québec, l'évêque se brouille avec Callières, alors gouverneur de Montréal, et finit par se mettre à dos le comte de Frontenac, qui voulait faire jouer le *Tartuffe* de Molière à Québec. Sa vision des droits de l'Église était telle qu'il refusera de faire sonner le glas à la cathédrale après l'annonce de la mort du marquis de Vaudreuil en 1725, à la suite de disputes avec ce grand gouverneur général⁷.

Le face-à-face parsemé de querelles se déroule donc autant sur le plan des interactions, de la cohabitation et de la réglementation que sur celui de la place occupée dans la ville par le bâti institutionnel et les dégagements le mettant en valeur. Mais les ressources importantes dont disposent le gouverneur général et l'évêque vont leur permettre, lorsque nécessaire, de transposer

5. Titre qu'il porte avant de devenir officiellement évêque de la Nouvelle-France en 1675.

6. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2, PUL, 1969, p. 374-387.

7. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2, p. 342-348.

la lutte de pouvoir dans le monde sonore, qu'ils peuvent facilement investir chacun avec des moyens puissants.

Le monde sonore en Nouvelle-France

L'ouvrage de Murray Schafer consacré au concept de paysage sonore⁸ a singulièrement éclairé notre réflexion sur la place du musicien militaire en Nouvelle-France. Les idées qu'il propose montrent que le phénomène sonore est un des facteurs contribuant à façonner la vie des humains. Pour Schafer, « travailler sur un paysage sonore, c'est relever les changements intervenant dans la perception et le comportement de ceux qui l'habitent »⁹, ce qui correspond parfaitement à notre approche ethnologique. Dans l'analyse macroscopique qui suivra, les propositions de Schafer vont nous aider à saisir les résonances globales du travail du musicien militaire et à considérer la place qu'il occupe dans le symbolisme sonore à l'échelle de la ville. Nous choisissons la capitale de la Nouvelle-France pour mener notre analyse puisque c'est là que les interactions basées sur le son apparaissent les plus nombreuses et les plus variées.

Balises

Le paysage sonore du monde change. L'homme moderne habite aujourd'hui un univers acoustique qu'il n'a jamais connu. Des bruits plus nombreux et plus puissants, difficiles à distinguer les uns des autres, ont envahi de toutes parts la vie des individus¹⁰. Qu'en était-il en Nouvelle-France ? Dans nos travaux préparatoires, nous avons esquissé le portrait sonore de la colonie laurentienne à partir du concept de Schafer. Nous avons alors relevé une grande quantité de gestes et d'actions qui sont marqués ou modulés de façon notable par l'usage du son. De cette recension, il ressort clairement que les faits sonores sont beaucoup plus nombreux dans les agglomérations que dans les zones rurales où la cloche paroissiale constitue le seul producteur sonore

8. Publié originalement sous le titre *The tuning of the world* en 1976.

9. Murray SCHAFER, *Le paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, 1979, p. 132.

10. Murray SCHAFER, *Le paysage sonore*, p. 15.

important. Cette densité sonore urbaine dans laquelle le tambour évolue nous a incité à mener une analyse plus poussée du paysage sonore de la ville coloniale.

La distance diachronique qui nous sépare de notre objet de recherche ne nous permet pas de faire des collectes auprès d'informateurs et de constater leurs réactions aux sons qui les entourent. Nous ne suivrons donc pas les approches cognitive, perceptuelle ou architecturale développées récemment¹¹. La voie inductive nous amène plutôt à prendre conscience de la question de l'utilisation du sonore et de son rapport avec l'espace sonore disponible dans une agglomération de petite taille comme Québec aux XVII^e et XVIII^e siècles. Pour ce faire, nous laisserons aussi de côté l'«organisation temporelle»¹² du paysage sonore pour privilégier plutôt ce que nous appelons les «événements sonores»¹³, dont la durée précise, en général absente des sources, n'a que très peu d'incidence dans l'analyse que nous mènerons. Comme nous ne pouvons pas, en raison de notre perspective historique, rendre compte en continu de ses variations progressives sur un axe temporel, le paysage sonore consiste dans nos travaux en la recension de moments où des faits sonores montrent différents aspects de la vie sociale, comme des tableaux illustrent des scènes saisies par le peintre. La relative simplicité du paysage sonore de la capitale de la Nouvelle-France considérée globalement nous permettra de proposer certaines avancées dans la manière de décrire les interactions sonores entre humains et de compléter ainsi notre appréciation du rôle du musicien militaire dans la société.

Nous avons décrit dans l'introduction l'éventail des sources qui ont servi à brosser le paysage sonore qui suivra. La difficulté ne tient donc pas à la rareté des sources ou à leur qualité, mais

-
11. Les travaux de Jean-François AUGOYARD (voir la bibliographie) tiennent compte de l'architecture, qui influence la propagation des sons, et du filtre individuel de l'audition, qui modifie la perception finale des éléments sonores. Il propose aussi des notions comme clichés, miniatures et emblèmes sonores. Il a publié un *Répertoire des effets sonores*, notion intermédiaire entre la cause et l'événement sonore perçu.
 12. Autre aspect important pour AUGOYARD. Voir «La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?» dans Alain ROGER [dir.], *La théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 338.
 13. Que Murray SCHAFFER appelle aussi «faits sonores».

plutôt à la nature de l'objet soumis à l'analyse. Car, s'il existe de nombreux dessins, plans et cartes pour témoigner, par exemple, des changements du paysage au cours des siècles de présence française, il faut souvent procéder par déduction quand il s'agit du paysage sonore¹⁴. Comme les sons apparaissent très fugaces par essence, ils sont plutôt absents des écrits laissés par les témoins, même les plus attentifs. De plus, les auteurs de tous ces journaux, rapports, lettres et relations dont nous disposons aujourd'hui ne notent généralement que ce qui sort de l'ordinaire selon leur sensibilité. Le quotidien demeure alors blotti derrière les préoccupations de celui qui décrit ou raconte. Tous ces faits et gestes, quotidiens ou ponctuels, et qui sont souvent absents des témoignages, sont ceux qui nous permettent de mieux saisir la nature de ces interactions basées sur le phénomène sonore. Pour identifier toutes les références et implications sonores présentes dans les sources, Alain Corbin nous propose d'adopter une position d'« humilité qui consiste à se tenir à l'écoute des hommes du passé en vue de détecter et non de décréter les passions qui les animaient ». Pour lui, le refus d'une telle attitude « s'accorde à la disparition de cette lecture des sons qui constituait un paysage sonore »¹⁵. Cette façon de considérer les textes historiques maximise la quantité et la qualité des éléments récoltés et soumis à l'analyse.

Les exemples produits dans ce chapitre sont souvent le résultat d'une sélection parmi plusieurs faits sonores de même nature, mais peuvent être aussi des échantillons uniques en raison de la multitude des sources à étudier pour repérer des cas analogues. De la même façon, l'ordre chronologique et l'exhaustivité historique ne constituent pas dans ce chapitre des objectifs primordiaux. Rappelons qu'avant le XX^e siècle, les conditions dans lesquelles évolue la pensée sont stables de même que les habitudes culturelles et sensorielles qui en découlent¹⁶. Il s'agit

14. Murray SCHAFER, *Le paysage sonore*, p. 21.

15. Alain CORBIN, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, A. Michel, 1994, p. 14.

16. Robert MANDROU, *Introduction à la France moderne, 1500-1640. Essai de psychologie historique*, Paris, Albin Michel, 1998 (1961), p. 95.

donc ici d'une esquisse que nous avons ordonnée selon des thèmes qui se sont dégagés naturellement.

Le paysage sonore de la capitale

La maison est l'endroit où le son est le plus contrôlé. Dans ces endroits circonscrits où la voix humaine marque en quelque sorte le niveau sonore de référence, seuls des instruments de musique comme le luth, le clavecin, le violon ou les différentes flûtes trouvent leur place et s'intègrent correctement¹⁷. Ils permettent de jouer des pièces à la mode, mais aussi d'accompagner les convives qui se divertissent grâce à des recueils de chansons à boire ou de parodies comiques sur des airs connus¹⁸. Les moins fortunés, qui ne peuvent se procurer des instruments ou des livres de musique, se rendent au cabaret pour socialiser. C'est là qu'ils chantent en compagnie des autres buveurs des « chansons deshonnêtes et contre la réputation de quelques personnes de ce pays », dont les mélodies proviennent d'airs issus de la tradition orale¹⁹. De leur côté, les artisans cordonniers, serruriers ou tonneliers, qui travaillent au niveau de la rue, subissent à l'intérieur de leur atelier les bruits qu'ils produisent eux-mêmes par leurs activités. Des chants de métier les accompagnent au cours de leurs longues journées de travail²⁰.

La pratique religieuse collective se déroule principalement à l'intérieur, soit dans les églises ou les chapelles des couvents. Ces bâtiments beaucoup plus vastes que les habitations peuvent accueillir et supporter des manifestations sonores d'un volume plus important. La voix parlée cède la place à la déclamation du curé tandis que les fidèles unissent leur chant, portés par l'élévation du lieu. Les chantres désignés pour mener l'assemblée paroissiale lors

17. Voir l'index dans Élisabeth GALLAT-MORIN et Jean-Pierre PINSON, *La vie musicale en Nouvelle-France*, pour les nombreuses occurrences de ces instruments.

18. Élisabeth GALLAT-MORIN et Jean-Pierre PINSON, *La vie musicale en Nouvelle-France*, p. 316.

19. *Information concernant des chansons de cabaret*, 4 novembre 1679, ANQ, Prévôté de Québec, vol. 13 (Registre du petit criminel) dans Guy PERRON, *La Prévôté de Québec*, tome 6, Longueuil, Éditions historiques et généalogiques Pepin, 2004, p. 346.

20. Murray SCHAFER, *Le paysage sonore*, p. 98.

des messes peuvent être entendus en solo ou en petit groupe. Ils savent profiter des conditions acoustiques et remplissent facilement de leurs voix le lieu de culte. À cette musique vocale répond parfois un orgue, comme à la cathédrale de Québec, qui peut jouer seul ou accompagner le chant. Cet instrument n'a aucune commune mesure avec les gigantesques orgues de type symphonique qui se développeront au XIX^e siècle, mais il suffit plus que largement à la tâche de soutenir le chant religieux, même lorsque la foule y prend part²¹. Cette balance sonore dépend de l'organiste, qui pourra selon les cas modifier la force de son instrument en décidant du nombre des jeux employés ou de leur mélange. Mais parfois cet équilibre est rompu par l'arrivée de personnages plutôt bruyants. Le jour des Rois 1660, le gouverneur général d'Argenson est présent à la cathédrale lorsque les hommes de la garnison y présentent le Pain bénit. Les soldats font montre de tout le faste militaire en cette occasion et entrent alors dans l'église au son des fifres et des tambours pour en ressortir de la même façon à la fin de la messe. Cette intrusion de la musique militaire dans un lieu réservé au culte produit un grand malaise et Mgr de Laval exprimera ouvertement sa colère par la suite²².

Conçue au départ pour se distraire entre amis et se moquer de personnages publics, la chanson diffamatoire se déplace tout naturellement de la maison ou du cabaret vers la rue. En raison du nombre élevé d'auditeurs qu'elle réunit en un même lieu, comparativement aux quelques personnes qui peuvent se trouver à l'intérieur d'une habitation, la place publique est l'endroit où cette rumeur à caractère musical peut se déployer et obtenir une diffusion maximale dans la ville. La coutume de chanter et colporter des chansons dénigrant les notables, à l'image des mazarinades, est encore présente au début du XVIII^e siècle. Ces couplets satiriques, populaires en France à l'époque de la Fronde (autour de 1650), visaient en général les pouvoirs en place. Un épisode de chansons « calomnieuses » de ce genre survient à Québec en 1708.

21. Élisabeth GALLAT-MORIN et Jean-Pierre PINSON, *La vie musicale en Nouvelle-France*, p. 146.

22. Abbés LAVERDIÈRE et CASGRAIN [édit.], *Journal des Jésuites*, publié d'après le manuscrit original, Montréal, Éditions François-Xavier, 1871 (1973), p. 273.

En raison du titre de « Messire » que Mathieu-François Martin de Lino, membre du Conseil supérieur, veut s'octroyer publiquement, des chansons se mettent à circuler, ridiculisant de Lino et d'autres personnages importants, dont l'intendant lui-même. En plus des habitants de Québec, ceux de Montréal puis de Détroit en viennent à connaître ces chansons après que des copies des paroles avec la mention de la mélodie aient été distribuées dans ces villes²³. Même aujourd'hui, et encore plus aux XVII^e et XVIII^e siècles, la voix humaine est l'un des éléments les plus importants de l'environnement sonore d'un lieu, d'une communauté ou d'une culture. Malgré son volume sonore peu important, elle constitue à elle seule un canal très efficace de communication entre les personnes et aussi entre les diverses couches de la société.

En Nouvelle-France, les villes se sont développées à partir d'établissements qui n'étaient au départ que de simples regroupements de maisons. Pour ce qui est de la population, Québec regroupe 1 200 personnes en 1685, 1 800 en 1708 et 2 400 en 1716. Malgré cette progression plutôt lente, certains bruits urbains s'installent rapidement. Les habitants qui viennent vendre leurs denrées à la place Royale produisent un fond sonore qui parfois prend de l'ampleur lors des discussions animées que les vendeurs ont avec ceux qui veulent négocier le prix d'achat de leurs produits, avec le résultat suivant : la promulgation en 1708 d'une ordonnance à ce sujet au son du tambour²⁴. C'est ici que cet instrument peut être utilisé dans un contexte en accord avec ses possibilités. Contrairement à l'exemple du Pain bénit où son volume sonore dépasse largement les possibilités acoustiques de la cathédrale, le son du tambour s'insère très bien dans le contexte de la place publique puisqu'il constitue un signal facilement repérable lorsqu'il est émis sur fond de tonalité* urbaine.

À certaines occasions, la pratique religieuse se transporte à l'extérieur des églises. C'est le cas des processions, dont l'une des plus imposantes est celle du Saint-Sacrement (ou Fête-Dieu), tenue

23. Jacques RAUDOT, *Lettre à Pontchartrain*, 20 septembre 1709, Colonies, C11A, vol. 30, folio 159.

24. *Ordonnance de M.r Raudot intendant en Canada, qui deffend a toutes personnes d'etaller leurs marchandises a la porte de l'eglise de la basse ville de Quebec*, 22 août 1708, ANQ, Fonds Intendants (E1, S1, P423).

en juin. Voyons ce qu'en dit le *Journal des Jésuites*. Ce genre de manifestation commence en général à l'intérieur de la cathédrale d'où l'on sort ensuite pour entreprendre un circuit qui mènera les participants d'un point à l'autre de la ville. Une bannière ouvre la marche, suivie immédiatement des clochettes, qui marquent le caractère religieux de la marche. À des endroits importants ou symboliques, la procession s'arrête et le Saint-Sacrement est alors exposé sur le reposoir, sorte de petit autel temporaire où sera posé l'ostensoir. On entonne ensuite des chants et des prières désignés pour cette fête. En 1665, la procession du Saint-Sacrement quitte l'église et s'arrête entre autres à l'Hôtel-Dieu et à la maison Couillard. Les soldats, qui ne sont jamais absents en ces occasions, tirent à ces deux reposoirs des salves de mousquets et de fusils²⁵. Le bruit de ces armes à feu permet de solenniser l'événement et donne aux militaires la possibilité de rappeler qu'ils sont aussi importants que le clergé dans la société.

Un autre moment important du calendrier religieux catholique est la fête de l'Assomption, célébrée le 15 août de chaque année. En 1749, une procession est organisée à cette occasion dans les rues de Québec. Les fidèles vont d'église en chapelles et passent devant le château Saint-Louis. À chaque fois, les tambours saluent le cortège de leurs batteries tandis que les canons tirent en arrière-plan²⁶.

Un autre type de défilé se prépare lors de l'arrivée des nouveaux dirigeants de la colonie, qu'ils soient gouverneur ou évêque, et les accompagne du quai à l'église. En 1688, Mgr de Saint-Vallier arrive pour la première fois à Québec. Il met pied à terre au port et on lui adresse ensuite la parole. Après ces discours, «l'on conduisit le nouvel évêque à la cathédrale, entre deux haies de mousquetaires qui ne manquèrent pas de saluer et de faire feu tout le long de la route»²⁷. Cette façon de faire reproduit le salut par le bruit des armes qui se pratique dans les milieux militaires depuis l'apparition de la poudre. Il est en effet de coutume dans

25. *Journal des Jésuites*, p. 49.

26. Jacques ROUSSEAU et Guy BÉTHUNE, *Voyage de Pehr Kalm au Canada*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1977, p. 276-277.

27. Sœur Héléna de SAINT-FÉLIX O'REILLY, *Monseigneur de Saint-Vallier et l'Hôpital Général de Québec*, Québec, C. Darveau, 1882, p. 75.

les armées d'honorer les hauts gradés par des coups de fusil tirés simultanément par plusieurs soldats. On constate donc que ce salut peut aussi honorer un évêque et qu'il peut même s'adresser à des membres du clergé inférieur. C'est ce qui arrive au père Dablon lorsqu'il va porter ses vœux de bonne année au gouverneur le jour de l'An 1660. À la porte du fort Saint-Louis, une haie de soldats l'accueille en tirant en l'air sur l'ordre d'un sergent²⁸. Les Amérindiens ont aussi droit aux mêmes égards lorsque la situation politique le nécessite. Pour consolider de façon grandiose l'amitié que portent les Français aux Iroquois Onnontagués, on n'économise pas sur la poudre. Leur chef Garacontié, quittant Montréal après avoir ramené des captifs français au printemps 1661, « fut salué, en s'embarquant, d'une décharge générale des fusils, qui tirèrent de toutes parts », honorant ainsi le chef iroquois au même titre qu'un dignitaire français²⁹. Ce salut au son des armes, d'allure très diplomatique, a sans doute été utilisé à de nombreuses reprises dans la capitale, lieu de séjour habituel des visiteurs amérindiens et européens venus rencontrer le gouverneur général au siège de son pouvoir.

Le nombre d'établissements religieux a augmenté graduellement dans Québec, si bien qu'à la fin du XVII^e siècle, la ville faisait entendre de nombreuses cloches. La cathédrale et l'église Notre-Dame-des-Victoires ont été les premières à faire sonner leur clocher. Les Jésuites se sont ajoutés, suivis des Augustines et Ursulines puis des Récollets de retour après 40 ans d'absence, eux qui avaient été les premiers à répondre à l'appel de la Nouvelle-France. Après avoir cédé leur couvent des bords de la rivière Saint-Charles pour permettre la fondation de l'Hôpital général, ces derniers se sont installés à la haute-ville, contribuant ainsi au concert général. Les cloches des paroisses sonnent les messes, les glas et les trois Angélus de la journée³⁰ tandis que les cloches plus

28. *Journal des Jésuites*, p. 271.

29. Paul LE JEUNE, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France, és années 1660. & 1661. » dans Reuben Gold THWAITES [édit.], *The Jesuit relations and allied documents*, vol. 47, p. 100.

30. En Nouvelle-France, il revient à Champlain d'avoir instauré l'usage de « sonner la salutation Angélique au commencement, au milieu & à la fin du jour suivant la coutume de l'Eglise ». Paul LE JEUNE, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France sur le Grand Fleuve de S. Laurens

petites des communautés religieuses marquent pour leurs membres les heures canoniales telles que les matines, les laudes et les vêpres. Cette alternance des différentes cloches, grandes ou petites, crée une succession de silences et de rappels sonores de la présence de Dieu qui s'arrête seulement durant les jours saints. En certaines occasions, ces instruments puissants provoquent l'entrée en scène des canons, les seuls capables d'amener une concurrence solide aux cloches. Nous avons vu que l'arrivée de personnages importants à Québec peut donner lieu à une procession allant du lieu de débarquement jusqu'à la cathédrale, encadrée par des soldats faisant des salves répétées le long du parcours. Lors de ces manifestations publiques, les habitants de Québec y vont de leurs acclamations et cris de joie pour saluer l'arrivée du voyageur. Les démonstrations bruyantes de l'Église s'ajoutent tout naturellement, auxquelles répondent celles du pouvoir royal. Les Ursulines racontent par exemple que l'arrivée du nouvel évêque Mgr de Pontbriand en 1742 « causa une joie inconcevable, et toute la ville la manifesta par le concert des canons et des cloches »³¹. Encore une fois, on constate que les militaires ne veulent pas être en reste du pouvoir religieux lors des événements qui occupent une place majeure dans la vie de la capitale et de toute la colonie.

Volume sonore et Bruit sacré

La description des différents moments du paysage sonore de la capitale montre que le volume des événements sonores entendus peut varier grandement selon les individus, les institutions et, plus généralement, selon le contexte. Des sons de faible volume entendus à l'intérieur des maisons jusqu'à ceux qui s'imposent à l'oreille lorsque l'individu marche dans les rues, l'idée d'espace sonore que nous proposons dans ce chapitre donne une image de la manière dont les sons se distribuent à l'intérieur de la ville. En appliquant la notion à l'ensemble urbain, les faits sonores peuvent ainsi être considérés à hauteur d'homme ou bien, à l'opposé, visualisés

en l'année mil six cens trente-quatre », *The Jesuit relations and allied documents*, vol. 6, p. 102.

31. Vicomte du BREIL de PONTBRIAND, *Le dernier évêque du Canada français, Monseigneur de Pontbriand, 1740-1760*, Paris, Honoré Champion, 1910, p. 32.

comme un voile retombant sur la communauté, selon leur volume sonore respectif et donc leur degré de propagation. En fonction de l'avancement technologique des producteurs sonores disponibles, les limites de l'espace sonore peuvent être repoussées, particulièrement vers le haut où logent les sons les plus forts. L'espace sonore est donc pour nous la capacité d'un lieu de porter des sons de différents volumes et de différentes durées tout en ne les masquant pas. On considérera que l'espace sonore est saturé lorsque l'ajout d'un son d'une certaine durée ou d'un événement sonore ponctuel passe inaperçu pour l'individu qui séjourne dans ce lieu, qu'il se réduise à une aire architecturale fermée ou qu'il s'étende au loin sans montrer de frontières apparentes.

La simplicité sonore dont nous avons parlé fait référence au petit nombre des producteurs sonores, si on le compare à ce que nous connaissons aujourd'hui, et par le caractère hi-fi – selon la terminologie de Murray Schafer – de l'environnement sonore à l'époque de la Nouvelle-France. On le sait, l'industrialisation est encore à venir et il n'y a donc pas de bruits de machines à vapeur et de moteurs électriques ou à combustion faisant bruit de fond. Seuls certains sons de très fort volume sont tolérés par la société parce qu'ils sont produits par l'un ou l'autre des deux pouvoirs. Ils ne peuvent donc pas être remis en cause. Ces « sons prodigieux » que la société ne condamne pas sont nommés Bruits sacrés dans le vocabulaire de Schafer³². Chacun des deux pouvoirs qui s'affrontent en Nouvelle-France peut produire un Bruit sacré qui lui est étroitement associé, au moyen d'un objet tout aussi représentatif de sa fonction dans la société.

Les cloches sonnent

Le pouvoir religieux détient, dans la cloche de la cathédrale, un instrument de grande puissance, qu'il choisit généralement d'installer en premier à cause de son pouvoir de diffusion exceptionnel. Dans la capitale, les autorités religieuses sont conscientes qu'il faut disposer de cloches au volume sonore important. Le *Journal des Jésuites* nous informe qu'en 1645, à Notre-Dame de Québec, « fut mise à [l'église de] la paroisse une plus grosse cloche

32. SCHAFER, *Le paysage sonore*, p. 373.

que la petite qui y estoit »³³. Le renforcement des moyens sonores du clergé se produit à nouveau en 1656 par l'installation d'une cloche du poids de 1 000 livres³⁴. Sur le plan musical, la cloche a la particularité de produire un son plein et qui coïncide avec une note précise de la gamme musicale. Si elle est la seule du clocher ou entendue isolément des autres lors d'un tintement de glas, il est alors possible d'apprécier la qualité de la sonorité, résultat du travail minutieux du fondeur et des matériaux qu'il a pu assembler. Lors des moments importants dans la vie de la capitale, les cloches des autres églises et chapelles se joignent à celle de la cathédrale. Les volées qu'on entend alors forment un mélange de sons assourdissants qui semble s'éloigner de la notion de musique et qui correspond exactement à la définition du Bruit sacré. En plus des réjouissances collectives, ces sonneries générales viennent ponctuer les moments forts de la vie de l'Église. En certaines occasions, comme l'annonce de la canonisation d'un saint en 1732, la sonnerie de cloches peut durer jusqu'à 30 minutes³⁵.

Le canon tonne

Dans le cadre de la vie de garnison, l'usage militaire de solenniser certains événements par le bruit de la mise à feu de la poudre s'exerce généralement avec les armes légères. Le pouvoir royal peut toutefois compter sur son artillerie lorsqu'il a besoin de producteurs sonores de grande force pour s'approprier cette pratique coutumière. Lorsque tous les habitants de la capitale sont concernés, les militaires augmentent sa portée à la ville

33. *Journal des Jésuites*, p. 14.

34. Amédée GOSSÉLIN, «Fondeurs de cloches au Canada», *Bulletin des recherches historiques*, vol. XXVI, n° 11 (novembre 1920), p. 334. On accorde la même importance aux cloches à Montréal où les marguilliers de la paroisse Notre-Dame jugent en 1698 «qu'il seroit plus à propos que la somme de 800 [livres] qui avoit été quetée pour l'achat d'un orgue, fut employée pour la construction d'une tour pour les cloches». Élisabeth GALLAT-MORIN et Jean-Pierre PINSON, *La vie musicale en Nouvelle-France*, p. 145.

35. Mgr DOSQUET, «Mandement à l'occasion de la canonisation des saints Louis de Gonzague et Stanislas Kostka», 11 octobre 1732, dans *Mandements, lettres pastorales et circulaires des Évêques de Québec*, volume premier, publiés par Mgr H. Têtu et l'abbé C.-O. Gagnon, Québec, Imprimerie générale A. Côté et Cie, 1887, p. 541-542. Kostka avait été canonisé le 31 décembre 1726.

entière par l'utilisation du canon et elle prend ainsi toute sa force symbolique. À la basse-ville, la première Habitation de Champlain comportait des plateformes à canon. Le fort de la haute-ville est lui aussi équipé dès le début de quelques pièces de canon de fonte. À son retour en 1633, Champlain remet en état la deuxième Habitation et le fort, où sont ajoutées des batteries de canons complètes³⁶. Les *Relations* et le *Journal* des Jésuites font état, dès les années 1630, des nombreux tirs de canon qui sont entendus lors d'événements comme la naissance du dauphin de Louis XIII ou de fêtes religieuses comme l'Assomption, la Saint-Jean-Baptiste ou la Saint-François-Xavier³⁷. Dans les villes maritimes comme Québec, il n'est pas rare aussi d'entendre les batteries royales répondant, suivant des codes établis, aux canons des navires qui annoncent la présence à leur bord de passagers de marque³⁸. Les Jésuites notent d'ailleurs à chaque occasion le nombre précis de coups de canon entendus lors des solennités. Leurs commentaires montrent aussi le bruit imposant des détonations. Lors des fêtes tenues à Québec en 1639 pour la naissance du dauphin l'année précédente, le père Le Jeune conclut sa description en remarquant comment le « Canon fait un grand tonnerre dans les Echos de nos grands bois »³⁹. Pour la fête de l'Assomption célébrée quelques semaines plus tard, il souligne que lorsque la procession passa devant le fort Saint-Louis, « le canon redoubla ses foudres & ses tonnerres »⁴⁰. Les autorités militaires disposent donc d'une arme sonore redoutable.

36. André CHARBONNEAU, Yvon DESLOGES et Marc LAFRANCE, *Québec, ville fortifiée du XVII^e au XIX^e siècle*, Québec, Éditions du Pélican, 1982, p. 21-22.

37. *Journal des Jésuites*, p. 16, 18, 54, 96; THWAITES, *The Jesuit relations*, vol. 14, p. 266 et vol. 15, p. 228.

38. Clément PAGÈS, « Relation d'un voyage de Paris en Canada, 1741 » dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1947-1948*, Québec, Ls-A. Proulx, p. 27.

39. Paul LE JEUNE, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France en l'année 1639 » dans *The Jesuit relations*, vol. 15, p. 220.

40. Paul LE JEUNE, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France en l'année 1639 », p. 228.

Les trois niveaux de l'espace sonore de la capitale

L'analyse de tous les bruits et musiques que nous venons de décrire laisse transparaître une distribution particulière des faits sonores qui composent le paysage sonore de la ville. On constate en effet que les différents événements sonores pouvant survenir à Québec se répartissent dans l'espace sonore urbain pour former trois niveaux. Il s'y opère ainsi une stratification où chaque niveau montre des caractéristiques particulières.

On peut considérer l'intérieur des bâtiments comme un premier niveau de construction de l'espace sonore. La voix parlée est pratiquement le producteur sonore le plus faible de l'activité humaine et elle s'insère très bien dans les maisons, où les espaces sont réduits. Dans ces conditions acoustiques particulières, la voix chantée est le seul écart possible vers un volume sonore plus élevé. Il est donc normal de constater que seuls des instruments de musique à faible volume comme le violon ou le clavecin sont présents dans l'intimité des gens. Les églises et chapelles, par leurs dimensions qui dépassent largement le cadre des interactions individuelles que nous avons constatées dans les maisons, forment pour l'époque une rare exception dans le groupe des bâtiments urbains. Ce sont les seules constructions à grand volume dans lesquelles les habitants de la colonie pouvaient évoluer. Ces édifices religieux constituent en fait le cadre d'une strate sonore secondaire rattachée au premier niveau que nous venons de décrire. Il se produit dans ces bâtiments une adaptation quant à l'organisation des sons. Le chant peut se pratiquer en groupe et nécessite alors l'accompagnement d'un orgue qui est conçu en fonction des qualités acoustiques particulières des lieux. Ces deux strates de niveau primaire forment ce qu'on peut par conséquent nommer le groupe des espaces clos (ou intérieurs).

Le deuxième niveau sonore est celui de la rue et de la place publique. Le regard analytique passe de l'intérieur des maisons et édifices religieux vers l'air libre tout en demeurant à hauteur d'homme. Même si les sons émis donnent un plus fort volume, les auditeurs gardent toujours un contact visuel avec les producteurs sonores. Cet environnement ouvert est propice à une plus grande variété de sons, de bruits et de musiques. Au gré des besoins de la

justice, le tambour annonce les criées. À l'occasion, les processions amènent le chant religieux en dehors de son cadre d'expression habituel. La clochette, dont l'emploi intérieur se limite à la consécration durant la messe, trouve ainsi une fonction nouvelle. Même si son volume sonore est somme toute assez faible compte tenu de cette utilisation extérieure, la clochette marque bien le caractère religieux de cette marche. On peut d'ailleurs la considérer comme une cloche portative, remplaçant celles qui sont perchées dans les clochers des églises. Le côté symbolique de l'instrument l'emporte donc ici sur l'impact sonore réel qu'il peut produire en plein air.

Mais le contexte de plein air permet aussi l'usage des armes à feu comme producteurs sonores. Les militaires connaissent bien l'impression que laisse sur les êtres humains la détonation de ces armes et n'hésitent pas à s'en servir. Puisque le bruit de la mise à feu de la poudre est le seul effet recherché, on peut penser que la cathédrale aurait pu être le théâtre de ces solennisations bruyantes, comme dans le cas du tambour lors du Pain bénit. Même si les armes légères sont les seules imaginables en ce lieu, leurs décharges sont si bruyantes, beaucoup plus que le tambour en fait, qu'il est impensable, même pour des militaires, que l'on produise un tel bruit dans la maison de Dieu. En réalité, les officiers militaires n'oseront jamais ordonner un tir de mousquets ou de fusils dans une église, même avec les armes chargées à blanc, c'est-à-dire sans projectile, et n'associeront donc ces rituels assourdissants qu'à des manifestations extérieures.

De la rue, on passe à un troisième niveau qui est celui de la ville dans son ensemble. Rappelons que dans le cas de Québec, même si elle est la capitale de la Nouvelle-France, on doit plutôt parler d'un bourg. Dans la vie de la colonie, certains moments sont très chargés symboliquement et méritent d'être soulignés de façon grandiose. Considérons l'arrivée en 1742 du nouvel évêque Mgr de Pontbriand. La population est heureuse de voir enfin débarquer son nouveau pasteur. Même ceux qui n'ont pas traversé savent que le voyage de la France vers l'Amérique du Nord peut durer jusqu'à trois mois et que les risques de naufrage sont toujours très grands au XVIII^e siècle. Tous ces dangers ajoutent à la symbolique du parcours de l'évêque, sorte de rite de passage qui se termine lorsqu'il descend du navire et

s'agenouille sur le sol nord-américain. Un exemple semblable est celui de l'arrivée de Mgr de Saint-Vallier en 1688⁴¹. Dans tous les cas, la démonstration de joie se doit d'être d'une intensité à la hauteur du personnage et du périple qu'il vient d'accomplir, afin de bien montrer que toute la ville participe à l'allégresse manifestée sur les quais. Par exemple, des fusiliers peuvent bien sûr tirer des salves sur la place d'armes en face du château Saint-Louis ou des musiciens de ligne peuvent jouer du tambour et du fifre à la basse-ville, comme lors de l'arrivée des Ursulines en 1639⁴² ou celle du marquis de Tracy en 1665⁴³.

Pour le genre d'événement que constituent les arrivées d'évêques ou d'officiers royaux, diverses manifestations sonores sont donc possibles aux deux premiers niveaux que nous avons proposés auparavant, mais surtout au deuxième, soit la rue, le quai ou la place publique. Cependant, la portée de ces événements sonores est limitée. Il n'est pas sûr que les habitants de la ville entendront tous la détonation des armes légères ou la musique militaire. D'autres moyens sont nécessaires afin d'englober tous les habitants des différents quartiers, soit la basse-ville marchande près du fleuve, la haute-ville avec le château Saint-Louis et le quartier du Palais de l'Intendant près de la rivière Saint-Charles, soit de l'autre côté du cap de Québec. Le clergé et les communautés religieuses unissent alors leurs cloches, des plus petites des couvents jusqu'à celle que la cathédrale peut faire résonner au-dessus des autres. Les sons très vibrants, répétés, et le caractère multidirectionnel de la cloche permettent à ces volées de rattacher tous les habitants à la fête et les invitent à se rassembler au port pour accueillir le voyageur de marque. De leur côté, les canonnières s'activent en préparant pour le feu les différentes batteries de Québec. Le canon produisant un bruit sourd, profond et de grande puissance, le tir d'honneur sera entendu dans tous les quartiers

41. Comme raconté plus haut. Sœur Héléna de SAINT-FÉLIX O'REILLY, *Monseigneur de Saint-Vallier et l'Hôpital Général de Québec*, Québec, C. Darveau, 1882, p. 75.

42. Mère SAINT-THOMAS et mère SAINTE-MARIE, *Les Ursulines de Québec, tome premier*, Québec, C. Darveau, 1863, p. 23.

43. François LE MERCIER, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France és années 1664. & 1665. » dans *The Jesuit relations and allied documents*, vol. 49, p. 228.

de la ville. Cet outil porte à un degré supérieur la solennisation d'un fait social par le bruit des armes à feu. Les fusils et mousquets sont donc remplacés dans ce cas par l'artillerie lourde postée aux points stratégiques du périmètre urbain. Cela permet aussi à la hiérarchie militaire de rappeler qu'elle est un des fondements de la société coloniale en participant au « concert des canons et des cloches » dont parlent les Ursulines dans leurs annales⁴⁴.

Le combat du sonore

Après l'assemblage des faits sonores en fonction des trois niveaux du paysage sonore de la capitale tels que nous les avons proposés, on constate qu'un face-à-face entre le pouvoir religieux et l'État royal, représenté par les militaires, se retrouve sur tous les niveaux que nous avons décrits.

Au premier niveau, celui des espaces clos, la querelle sonore se place souvent entre les personnes, comme dans l'épisode du Pain bénit où les soldats et musiciens, chargés de présenter le pain au nom de la garnison, affirment à leur manière habituelle la grandeur et les prétentions militaires. Confortés en cela par la présence du gouverneur d'Argenson, ils bravent malgré eux Mgr de Laval, ultramontain convaincu de la supériorité de Rome sur l'Église gallicane, soutenue elle par les autorités royales⁴⁵. L'entrée fracassante de ces membres de la garnison dans la cathédrale de Québec choque l'évêque surtout en raison de la présence de soldats (sans doute en armes) dans un lieu de culte. Mais l'incongruité existe aussi au plan sonore où les tambours et fifres abusent en quelque sorte de l'avantage qu'ils détiennent face aux producteurs sonores entendus habituellement dans une église. Le tambour est percussif et bruyant tandis que le fifre est très aigu et perçant. Ces qualités étant augmentées par la résonance naturelle de ces grands vaisseaux, la musique militaire accompagnant la marche des soldats dans l'église constitue un dépassement flagrant des possibilités acoustiques de cet endroit, étant donné que le tambour et le fifre

44. Vicomte du BREIL de PONTBRIAND, *Le dernier évêque du Canada français, Monseigneur de Pontbriand, 1740-1760*, Paris, Honoré Champion, 1910, p. 32.

45. *Journal des Jésuites*, p. 272; *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2, PUL, 1969, p. 374-387.

sont des producteurs sonores parfaitement adaptés au deuxième niveau. En opérant au niveau sonore des espaces clos (soit le premier niveau), ces instruments produisent des sons qui mettent à rude épreuve les capacités d'audition de tout individu⁴⁶. C'est aussi pour cette raison implicite que Mgr de Laval est brusqué et qu'il demandera au gouverneur d'Argenson de ne pas entrer dans l'église avec sa suite armée et sonore à Pâques, dimanche qu'il a choisi pour présenter le Pain bénit personnellement. Même si son souhait est d'empêcher toute présence de soldats ou de musiciens militaires dans la cathédrale, l'évêque devra tout de même faire un compromis. La présentation du Pain bénit par le gouverneur se fera avant la messe, afin que la célébration ne soit pas troublée par la musique militaire⁴⁷.

Au deuxième niveau, celui de la rue, les fidèles et les soldats à la base des deux institutions se côtoient dans des occasions spéciales comme la procession du Saint-Sacrement. Les fusiliers de la garnison entrecourent alors de leurs décharges les hymnes chantées par les prêtres, les enfants de chœur et les paroissiens. Dans ces deux premiers niveaux, l'aspect visuel est un élément non négligeable et vient s'ajouter à la cohabitation sonore des deux pouvoirs. Mais au troisième niveau, la composante visuelle disparaît, les sons et les bruits peuvent porter seuls le combat, ce qui leur attribue une charge symbolique élevée. Cela confirme que la lutte sonore peut se produire sans l'aide des autres sens et que les actions sonores menées aux premier et deuxième niveaux sont des gestes volontaires et autonomes (ou non résiduels).

Le pouvoir religieux verra à augmenter aussi souvent que possible la grosseur de la cloche de l'église principale de Québec afin de mieux combattre le pouvoir royal. On se rappellera qu'en novembre 1645, la cloche de l'église paroissiale de Québec a été remplacée une première fois par une plus grosse et qu'en 1656,

46. Le médecin Patin raconte que le roi Louis XIV est venu à la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois de Paris un matin d'avril 1665 pour rendre le Pain bénit « avec grande cérémonie ». Il y a entendu « force tambours, fifres, clairons et trompettes », ce qui l'a « un peu étourdi pour un peu de temps ». J.-H. REVEILLÉ-PARISE [édit.], *Lettres de Gui Patin*, tome troisième, Paris, J.-B. Baillière, 1846, p. 523.

47. *Journal des Jésuites*, p. 280, 295.

on la remplace à nouveau, cette fois par un instrument de 1 000 livres. Le spectacle de l'arrivée de Mgr de Pontbriand n'étant que le déclencheur des réjouissances, on constate en effet que la confrontation à ce niveau se produit exclusivement dans le registre des impressions et des émotions laissées par les faits sonores grandioses qui chapeautent la ville dans un effet d'ubiquité⁴⁸, ce qui demande aux habitants un effort d'imagination pour visualiser les producteurs sonores, leur emplacement, et les associer aux deux protagonistes.

Tous ces éléments nous montrent qu'en fonction du milieu où ils évoluent et de l'événement en cause, les acteurs religieux et militaires déploient les outils sonores en leur possession pour conserver une place bien audible dans les rivalités qui opposent les individus aussi bien que les institutions qu'ils représentent.

De la musique militaire au bruit militaire

La description des trois strates qui structurent l'espace sonore de la capitale montre que les deux pouvoirs qui s'y affrontent disposent des moyens nécessaires pour se faire entendre sur tous les niveaux. Poursuivant notre questionnement sur la fonction symbolique du musicien militaire, nous allons maintenant centrer l'analyse sur la place qu'occupe le tambour dans le dispositif déployé par le pouvoir royal pour faire face à l'appareillage religieux⁴⁹. En comparant les sons qu'il produit avec ceux émis par les autres producteurs sonores de l'armée, nous pourrions juger du caractère essentiel de sa présence dans le son militaire.

Le tambour joué par le musicien militaire est à la base du système sonore dont peut se servir le pouvoir colonial. Même si les sons qu'il produit ne correspondent pas à une note précise de la gamme⁵⁰, le son de l'instrument est dit musical parce que le musicien peut en moduler la sonorité en réglant la tension de la

48. Jean-François AUGOYARD et Henry TORGUE, *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1995, p. 141.

49. Le fifre, présent surtout dans des occasions spéciales comme le Pain bénit, n'influence pas sensiblement cette analyse.

50. Le tambour est classé dans les instruments de percussion à son indéterminé.

peau et surtout parce que les sons sont émis selon toutes sortes de séquences respectant les règles de la rythmique musicale, qui peuvent d'ailleurs se transcrire facilement sur une partition. Le tambour ne génère donc pas du bruit puisque les sons émis peuvent être contrôlés sur plusieurs paramètres dont le timbre, le rythme, la force⁵¹ et la répétition rapide. Sa caisse de résonance produit toutefois un son suffisamment fort pour qu'on lui trouve toutes sortes d'utilisations à l'extérieur. C'est d'ailleurs là une condition absolue pour l'intégration d'un instrument aux divers ensembles de musique militaire⁵² : il doit rendre un volume sonore assez important pour les fins du jeu en plein air, inévitable dans le monde militaire, que ce soit pour la marche ou pour les signaux du commandement.

Laissons de côté ces détails musicaux et militaires à la base de l'identité du tambour en Nouvelle-France pour nous replonger dans le contexte civil et plus global de l'espace sonore urbain où il évolue. Tout en rappelant que cet instrument opère sur le deuxième niveau de l'espace sonore en compagnie des armes légères, il est facile de constater que le tambour émet toutefois un son de plus faible volume que le mousquet ou le fusil. L'instrument servira dans certaines occasions particulières où ses qualités symboliques et sa précision rythmique sont nécessaires, mais où la force sonore des armes légères n'est pas essentielle. Le plus bel exemple est la criée des ordonnances, qui utilise les propriétés musicales du tambour au maximum. Mais dans toutes les autres occasions où il est présent, le tambour ne frappe pas tant par la formule rythmique bien audible de la batterie jouée, comme c'est le cas pour le Ban dans la criée, mais par le fait que malgré la difficulté d'identification des batteries par des auditeurs non avertis⁵³, c'est-à-dire la

51. Dans le langage musical, le volume sonore est signifié par le terme « nuance », allant du plus doux (pianissimo) au plus fort (fortissimo), soit de *pp* à *ff*.

52. Fifres et tambours, bande de hautbois, petite harmonie, fanfare de cuivres, etc.

53. Sauf pour certaines batteries qui sont reconnues facilement parce qu'elles sont utilisées uniquement à des moments précis de la journée. Il y a par exemple la Diane, qui sonne le réveil de la garnison et qui n'est jouée que le matin très tôt, et la Retraite, qui annonce la fermeture imminente des portes de la ville et qui n'est jouée qu'au coucher du soleil.

plupart des habitants de la capitale, le tambour fait tout de même entendre ce que le peuple considère comme étant le « son militaire ». C'est qu'en plus des caractéristiques qui lui sont propres, le tambour est étroitement associé, dans l'esprit des individus de culture française et européenne de l'époque, aux idées relatives à l'armée, aux troupes du roi et, dans le contexte qui nous occupe, aux autorités militaires de la colonie, aux soldats de la Marine, au musicien qui joue de cet instrument, tous ces gens étant liés au pouvoir royal qui mène les destinées du pays.

Mais le son militaire n'est pas constitué que de la musique de tambour. Lorsque les fusiliers participent à des cérémonies militaires publiques ou à des manifestations religieuses extérieures comme les processions, ils sont généralement appelés à tirer de leurs armes chargées à blanc. Même s'il partage avec le tambour le deuxième niveau de l'espace sonore, le fusil se différencie du tambour principalement par le type de son qu'il produit. Avec l'arme à feu légère, on quitte le monde de la musique pour entrer dans celui du bruit, que l'on qualifiera aussi de militaire. La mise à feu de la poudre et la détonation qui s'ensuit produisent un son court mais fort, et dont l'intensité frappe l'oreille, précisément à l'impact. Le bruit des fusils, qui rappelle la présence des troupes du roi, suggère qu'il est présent lors des événements importants dans la vie collective de la population urbaine.

Si l'on passe au troisième niveau de l'espace sonore, on constate que le bruit militaire trouve une voix additionnelle dans le son des bouches à feu. L'artillerie est une arme massive que toute ville importante se doit de posséder pour sa protection. Québec n'y fait pas exception et dispose de canons qui peuvent être pointés sur l'ennemi à partir du cap Diamant. Le père Le Jeune remarque avec pertinence en 1636 que la petite capitale se garde prête contre toute attaque, tout en profitant de la paix revenue quelques années auparavant. Pour lui, « c'est un plaisir... de n'entendre le bruit des mousquetades & des canons que par réjouissance »⁵⁴.

54. Paul LE JEUNE, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France en l'année 1636 » dans *The Jesuit relations and allied documents*, vol. 9, p. 140.

Le bruit émis lors de la mise à feu d'une pièce de canon diffère sensiblement de celui du tir groupé des fusiliers d'une compagnie franche de la Marine. Il faut noter en premier lieu que l'ouverture d'un canon ne se compare en rien à celle d'un mousquet ou d'un fusil. Comme il projette des boulets de 8, 12, 16 ou même 20 livres, sa gueule (ou bouche) a un diamètre pouvant aller jusqu'à 30 cm. Le son de la détonation du canon est beaucoup plus sourd et l'impact initial se confond presque entièrement avec le reste du bruit. La propagation du son lui donne l'allure d'un grondement, qui peut se prolonger quelque peu si les conditions atmosphériques favorisent la réverbération. En temps de paix, sa présence est rassurante et l'effet sonore global donne à penser que la capitale est sous la protection de la puissance de feu mise en place autour de la ville par le pouvoir royal.

Le son militaire est donc créé par des producteurs sonores qui relèvent autant du bruit que de la musique. Les sons qui le composent peuvent se localiser sur les deuxième et troisième niveaux que nous avons définis dans l'espace sonore de la capitale. Il peut se manifester sous la forme de la musique militaire du tambour ou bien s'imposer sous la forme du bruit des armes légères et de l'artillerie lourde. Dans ce dernier cas, il peut être qualifié de Bruit sacré. Dans cette lutte de pouvoir entre l'Église et l'État, le volume sonore des cloches et des canons dispense de toute forme d'injonction sonore pour faire diminuer le bruit de fond. Les Bruits sacrés qui s'opposent couvrent tout autre son.

Place du musicien militaire dans l'espace sonore: les bons outils aux bons endroits

Dans ce chapitre, nous avons considéré les différents aspects du paysage sonore de la ville de Québec aux XVII^e et XVIII^e siècles et avons de la sorte constaté quels étaient les Bruits sacrés entendus dans le contexte de la capitale de la Nouvelle-France. La caractérisation de l'espace sonore et l'identification des niveaux et strates qui le divisent nous ont permis d'approfondir l'analyse et de décrire ainsi le combat sonore que se livrent les deux pouvoirs présents dans la colonie.

Il appert de cette façon que la lutte est menée sur les trois niveaux principaux de l'espace sonore. Au deuxième niveau, les fusils et mousquets se mesurent aux clochettes et aux chants religieux des processions. Le clergé et les paroissiens qui défilent sont salués par des batteries de tambour au passage devant le château Saint-Louis. Au troisième niveau, les canons et les cloches cohabitent et saturent l'espace sonore par l'imposition de leurs Bruits sacrés dès lors que la vie collective marque un temps d'arrêt pour célébrer. Si l'on revient au premier niveau, l'exemple des fifres et tambours dans la cathédrale montre que l'équilibre sonore et politique est souvent instable et parfois tient plus du compromis. Même si le son de ces instruments est en total dépassement des capacités acoustiques de la cathédrale, l'évêque de Québec, malgré son indignation face à cette intrusion sonore menée par les soldats, devra quelques semaines plus tard s'accommoder avec le gouverneur d'Argenson et tolérer à nouveau le son militaire dans son église, tout en ayant obtenu que cela se produise avant la célébration proprement dite de la messe.

Toutes ces constatations nous font voir que les différents producteurs sonores de l'armée participent chacun dans leur strate à la concrétisation du son militaire nécessaire à la représentation symbolique du pouvoir royal dans un lieu stratégique comme peut l'être la capitale de l'Amérique française, où les interactions sociales sont nombreuses et déterminantes pour la vie de la colonie.

Les différents outils sonores sont utilisés de façon adéquate en fonction de leur volume propre face à l'espace sonore et de la délimitation des niveaux composant le paysage. C'est le cas du tambour. L'étude des strates du paysage sonore de Québec nous a montré que les caractéristiques de l'instrument sont utilisées de façon idéale dans les différents contextes⁵⁵, car il ne dépasse pas les limites sonores tolérables par l'oreille humaine dans des conditions de plein air. Dans la lutte sonore entre les deux pouvoirs, le tambour intervient donc judicieusement. Si l'on excepte le cas du Pain bénit, qui constitue un accroc à la règle du bon usage sonore et dont les sources ne nous donnent que les

55. Dans le contexte de la criée des ordonnances, cet aspect de la question sera analysé plus en détail au chapitre 8.

deux exemples cités, on peut penser que l'instrument, qui opère sur le même niveau que les armes légères, est moins efficace que le tir des fusiliers. En fait, le tambour vient compléter le son militaire. À la force sonore, il oppose l'avantage de la durée. Une salve de fusils est percutante mais ne dure qu'un instant. Le soldat doit ensuite recharger son arme. Le tambour, par le roulement ou par la répétition des formules rythmiques, peut produire du son à volonté et imposer à sa façon le son militaire comme symbole du pouvoir. Il en est de même du fifre. Quand il participe aux réjouissances, il peut jouer longuement tout en profitant de l'accompagnement du tambour. Sans force d'impact, sa sonorité aiguë se loge toutefois très bien dans l'espace sonore et perce facilement les clameurs de la foule. Cet instrument à vent a l'avantage sur le tambour de faire entendre des mélodies simples, dont les airs se gravent durablement dans la mémoire des habitants. Le duo fifre et tambour, archétype de la musique militaire européenne depuis le XVI^e siècle, complète dans ses quelques présences avérées le son militaire du deuxième niveau.

Lorsque le combat sonore s'installe au troisième niveau, les avantages du tambour et du fifre sont vite dépassés, car ils ne peuvent alors s'opposer aux cloches des églises qui jouissent d'une force sonore supérieure et aussi de la durée. Mais n'oublions pas que le son militaire est présent sur cette strate supérieure et que dès que les cloches sonnent, le canon tonne. Somme toute, le système sonore et symbolique conçu par le pouvoir colonial utilise les musiciens militaires de la meilleure façon possible.

CHAPITRE 6

LE MUSICIEN MILITAIRE DANS L'ESPACE SOCIAL

Dès les premières tentatives de colonisation des Français, on a pu constater la présence de soldats et de l'indispensable tambour parmi ceux qui débarquaient sur le continent. Il y avait déjà, dans cette société en miniature passant du navire à la terre ferme, l'idée du rôle important joué par le musicien militaire, puisqu'on a jugé essentielle sa présence dans les contingents destinés à semer la présence française en terre d'Amérique. Mais quelle était donc cette société? Quels en étaient les assises et les rouages, tant physiques qu'humains? Répondre à ces questions, même brièvement, permettrait d'établir les principaux traits, les contours de la collectivité dans laquelle le musicien militaire agit et interagit au moyen de ses compétences particulières. Il devient alors possible d'envisager l'ampleur du rôle que jouaient ces musiciens-soldats dans la vie coloniale et de montrer les nécessités qui rendaient essentielle leur participation à certaines tâches. Tout en gardant à l'esprit que les bases de la société coloniale canadienne sont issues de la France d'Ancien Régime, nous analyserons alors comment les qualités de signal, de signe et de symbole du musicien militaire et de sa musique participent à l'expression symbolique dans l'espace social de la Nouvelle-France.

Une colonie française

Parmi les principales composantes de la société de la Nouvelle-France, nous évoquerons tout d'abord les lieux physiques, soit les villes, les postes et forts, et les côtes de peuplement. Nous parlerons ensuite des différents contingents d'individus qui y sont

venus. Nous terminerons en donnant un aperçu du système administratif et judiciaire qui s’y est développé. Nous ignorerons, pour cette mise en contexte, la période antérieure à 1600, où des formes sociales élaborées sont encore à venir.

Prendre pied en Amérique

Après une saison passée à commercer avec les Amérindiens au comptoir de Tadoussac à l’été 1603, les Français délaissent pour un temps la vallée du Saint-Laurent pour se tourner vers l’Acadie. Mais l’essai manqué de Sainte-Croix et les débuts timides de Port-Royal font que les efforts se porteront à nouveau vers le Canada laurentien où Champlain établira le poste de Québec en 1608¹. Ce premier établissement permanent, qui lance la construction d’une société française en Amérique du Nord, sera suivi par de nombreux autres dans diverses régions. Outre Trois-Rivières et Montréal, il y aura Détroit, Louisbourg et La Nouvelle-Orléans.

Pour les besoins du commerce et la sauvegarde des liens avec les autochtones alliés, un réseau de postes doublés de forts se constitue en parallèle au fil des ans et de l’avancée des Français à l’intérieur du continent. Plusieurs donnent naissance à des établissements qui se développeront à partir des quelques maisons construites à l’ombre des palissades du fort². Parallèlement à cela, de nombreux individus choisissent de s’établir sur une terre concédée, contribuant ainsi au peuplement des seigneuries alignées le long des côtes. Les paroisses rurales se constituent graduellement avec l’implantation des habitants au bord des cours d’eau, mais on ne verra apparaître des habitations regroupées comme en Europe que vers la fin du Régime français, soit après 1750³.

-
1. Jacques MATHIEU, *La Nouvelle-France. Les Français en Amérique du Nord, XVI^e-XVIII^e siècle*, Québec, PUL, 1991, p. 45-48.
 2. Voir les différentes cartes présentées dans Gilles HAVARD, *Empire et métissages. Indiens et Français dans le Pays d’en Haut, 1660-1715*, Québec, Septentrion, 2003.
 3. Gilles HAVARD et Cécile VIDAL, *Histoire de l’Amérique française*, Paris, Flammarion, 2003, p. 278. Exception faite des traits-carrés de Charlesbourg et de Bourg-Royal, ainsi que du demi-trait-carré de la Petite Auvergne, tous créés en 1665 au nord de la ville de Québec.

Marchands, religieux et militaires

Les pêcheurs sont les précurseurs de la colonisation en Nouvelle-France, car ils ont souvent devancé les explorateurs dans la connaissance du territoire maritime et côtier⁴. À la suite des « vaines tentatives »⁵ des découvreurs du XVI^e siècle, qui s'avéreront donc sans lendemain⁶, ces marins seront les seuls à garder un contact direct avec le continent et ses habitants grâce à leurs campagnes de pêche saisonnières mais répétées d'année en année. Les premiers à s'installer à demeure, c'est-à-dire qui passent le test de l'hivernement, sont les marchands venus profiter des échanges avec les Amérindiens désireux de vendre leurs fourrures. Les religieux ne tarderont pas à venir remplir leur devoir spirituel. Après les Jésuites arrivés en Acadie en 1611, les Récollets sont les premiers à débarquer à Québec en 1615. La capitale voit l'arrivée des Jésuites dix années plus tard. Ils entreprennent aussitôt la construction de leur couvent d'où ils partiront pour aller évangéliser les autochtones⁷. Les pères de cet ordre envoyés dans les pays amérindiens sont accompagnés d'hommes à tout faire qui les aident à maintenir les établissements missionnaires. Certains de ces hommes décident de rester au pays à la fin de leur contrat et se joignent ainsi aux « habitants », noyau de la population coloniale. Ceux qui possèdent un métier peuvent s'installer dans une des agglomérations tandis que les autres sont engagés comme apprenti dans un atelier urbain, deviennent laboureurs à leur compte ou travaillent au service d'un seigneur. Le premier contingent important de soldats est envoyé en 1633 pour défendre Québec, seule agglomération du Canada à cette date. Ces hommes, qui sont à la solde de la compagnie des Cent-Associés, propriétaire de la Nouvelle-France, arrivent sur le navire ramenant Champlain d'un séjour en France.

4. Marcel TRUDEL, *Initiation à la Nouvelle-France*, Montréal, Éditions HRW, 1971, p. 13, 24; Jacques MATHIEU, *La Nouvelle-France*, p. 35-38.

5. L'expression est de Marcel TRUDEL, *Histoire de la Nouvelle-France, I. Les vaines tentatives, 1524-1603*, Montréal, Fides, 1963.

6. Par exemple les entreprises de Jacques Cartier en 1534-1535 et de Jean-François de La Roque de Roberval en 1540-1541. Voir Jacques MATHIEU, *La Nouvelle-France*, p. 32-34.

7. Marcel TRUDEL, *Histoire de la Nouvelle-France, II. Le comptoir, 1604-1627*, Montréal, Fides, 1966, p. 337-339.

Une année après que la compagnie des Indes occidentales ait acquis la colonie en 1664, Louis XIV y envoie le régiment de Carignan-Salières dans le but de régler le problème iroquois. Au départ du régiment en 1668, plus de 400 soldats restent dans le pays, se marient et s'installent pour la plupart sur des terres⁸. C'est le ministère de la Marine, responsable des colonies, qui fournit par la suite les effectifs nécessaires à la défense du Canada. Les premiers soldats des Compagnies franches de la Marine arrivent en 1683 et ils seront présents jusqu'en 1760.

Au nom du roi

La Nouvelle-France a toujours été sous l'autorité du roi de France, mais il en a initialement laissé l'administration à des individus opérant sous monopole commercial. En 1627, Richelieu forme la compagnie des Cent-Associés et lui cède la colonie en toute « propriété, justice et seigneurie », marquant ainsi ses pouvoirs étendus en ces matières. Nommé par la compagnie, Champlain en est le premier gouverneur. Son successeur Montmagny est toutefois nommé personnellement par Louis XIII en 1635 et c'est lui qui détient alors tous les pouvoirs civils et militaires, sauf la gestion financière. Après une année de contrôle royal direct en 1663, Colbert crée à son tour la compagnie des Indes occidentales pour ensuite lui remettre les destinées de la colonie. Cet intermède de dix ans avant la prise de contrôle permanente du Canada par le pouvoir royal marque l'entrée en scène en 1665 de Jean Talon, premier intendant de « justice, police et finances ». À partir de 1674, le second gouvernement royal donnera lieu à un renforcement graduel de l'opposition entre les deux fonctions de gouverneur, chef militaire et seule voix du roi, et d'intendant, le plus haut fonctionnaire. Le Conseil souverain, plus haute cour de justice de la colonie, se retrouve souvent coincé entre les deux hommes lors de disputes qui se terminent toujours par l'arbitrage du roi.

Le gouverneur général est assisté de gouverneurs particuliers pour Montréal et Trois-Rivières et chacun a sous ses ordres un

8. Marcel TRUDEL, *Initiation à la Nouvelle-France*, p. 69.

lieutenant de roi* de même qu'un major des troupes⁹. L'Acadie et la Louisiane ont elles aussi un gouverneur particulier et son état-major. Tous ces gouvernements ont une cour de justice nommée Juridiction royale (Prévôté dans le cas de Québec) dotée d'un lieutenant général civil et criminel qui tient lieu de juge, d'un procureur du roi et d'un huissier. Les notaires complètent ce personnel en qualité d'auxiliaires de la justice¹⁰.

À la suite de cette mise en contexte, nous pouvons maintenant examiner le travail des musiciens militaires en fonction de notre questionnement sur le symbolisme selon les points d'intérêt qui se sont imposés lors du classement des divers faits et événements relevés dans les sources.

Déplacements militaires et religieux

Le musicien militaire, comme ses collègues fusiliers, est souvent appelé à voyager, ne serait-ce que pour se rendre en Nouvelle-France. Une fois sur le terrain nord-américain, les troupes doivent aussi se prêter à des déplacements liés à l'alternance des saisons. Après avoir séjourné dans les villes ou chez les habitants des côtes pendant l'arrêt hivernal des opérations militaires, le musicien marche avec les autres soldats français vers les endroits où ils sont requis pour combattre ou tout simplement assurer l'occupation des territoires gagnés par l'expansion française à l'échelle du continent.

Étroitement associé à l'idée que l'on se fait des soldats marchant au pas cadencé, le tambour symbolise en quelque sorte cette activité qui accapare les armées entre les batailles. Au Canada, la première campagne militaire d'importance est celle qui fut menée par le régiment de Carignan-Salières en janvier 1666, sous les ordres du gouverneur général de Courcelles,

9. Pierre-Georges ROY, « Les officiers d'état-major des gouvernements de Québec, Montréal et Trois-Rivières sous le régime français », *La Revue canadienne*, 1917, 2^e partie, p. 377.

10. André VACHON, « L'administration de la Nouvelle-France » dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2, PUL, 1969, p. xv-xxiv.

pour porter la guerre dans le pays iroquois¹¹. Chaussant des raquettes, sans guides amérindiens, la troupe s'égare dans les bois avant d'arriver chez les Hollandais de Corlaer¹² pour ensuite rebrousser chemin vers Québec. Compte tenu du peu de succès obtenu, une deuxième expédition reprend la route de l'actuel État de New York en octobre de la même année. La saison choisie pour cette nouvelle attaque permet donc la marche soutenue par le son des tambours. Cette fois, Alexandre de Prouville, marquis de Tracy, lieutenant-général de Louis XIV pour l'Amérique arrivé en juin 1665, prend personnellement le commandement des troupes désignées. Il place les nombreux tambours dont il dispose¹³ en tête de la colonne et prend la direction du sud, où les villages iroquois déserts sont tout de même détruits¹⁴. Après cette incursion, les Iroquois demandent la paix.

Le Febvre de La Barre, gouverneur général de 1682 à 1685, voit toutefois la situation se détériorer sous son gouvernement. À la suite de mésententes amenant les Iroquois Tsonnontouans à attaquer des canots de voyageurs français autorisés à faire la traite des fourrures, le gouverneur La Barre met sur pied une expédition punitive dont les forces arrivent au fort Frontenac au début d'août 1684. À cette occasion, les 130 soldats des Troupes de la Marine faisant partie de la petite armée de 800 hommes ont amené avec eux 2 tambours. Les 650 miliciens ont quant à eux 5 tambours à leur disposition¹⁵.

En 1690, le terrain des campagnes militaires n'est pas le pays iroquois au sud des Grands Lacs mais bien la vallée du Saint-Laurent,

11. Situé dans la portion est de l'État de New York, au confluent des rivières Mohawk et Hudson.

12. Schenectady, NY.

13. Le corps d'armée de 1300 hommes que Tracy avait formée pour cette expédition comptait 600 soldats réguliers tirés du régiment de Carignan représentant 12 compagnies dont chacune compte en général 2 tambours. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 1, PUL, 1966, p. 568.

14. Ernest SERRIGNY, *Journal d'une expédition contre les Iroquois en 1687, rédigé par le Chevalier de Baugy*, Paris, Ernest Leroux, 1883, p. 29. Le livre de Serrigny relate en introduction les expéditions du régiment de Carignan à l'hiver et à l'automne 1666.

15. *Reveüe faite a la teste de nostre petite armée composée des troupes du Roy, milice du pays et sauvages qui nous ont joints*, Colonies, C11A, vol. 6, folios 297-298.

puisque l'amiral anglais Phips assiège la capitale de la Nouvelle-France dès le 16 octobre avec une flotte imposante. Le comte de Frontenac, revenu en Nouvelle-France pour un deuxième mandat en tant que gouverneur général, ordonne alors aux troupes et milices de Montréal de se rendre en toute hâte à Québec afin de porter secours à la garnison locale. Le gouverneur de Callières est à la tête des renforts qui arrivent par le fleuve dans de nombreux canots. Afin d'éviter le feu des Anglais aux abords de Québec, il décide de faire la dernière partie du trajet à pied. Pour ne pas perdre de temps, «il mit les Troupes et la Milice en bon ordre & les fit marcher tambour battant jusqu'à Québec», profitant aussi de la présence de nombreux fifres qui s'ajoutaient au «bruit que faisoit cette belliqueuse jeunesse qui venoit en sautant & avec de grandes démonstrations de joye»¹⁶. Les fifres et tambours sont essentiels aux déplacements de troupes et constituent par le fait même des éléments importants de description dans les relations et rapports envoyés en France puisqu'ils témoignent de la bonne tenue des troupes, symbole de la puissance royale.

La vie au sein des armées françaises est codifiée au moyen des ordonnances issues directement du roi ou des règlements qui en découlent. La présence de soldats dans la colonie canadienne rend aussi nécessaire la production de textes concernant précisément les activités militaires qui s'y tiennent. Le déplacement des soldats constitue le moment le plus fréquent d'affirmation de la présence des troupes du roi dans une collectivité ou de démonstration de dignité militaire face à l'ennemi. Par exemple, un règlement du 30 mai 1695 stipule que «les compagnies qui seront envoyées d'un lieu à un autre, marcheront toujours en bon ordre, tambour battant, les officiers à leur teste, & les soldats avec leur mousquets»¹⁷. L'ordonnance royale, qui rappelle de façon pratique que les tambours doivent jouer pour soutenir le pas des soldats qui vont d'un lieu à l'autre dans la colonie, vise aussi à solenniser ces déplacements. La place de l'armée est ainsi bien

16. Mère Françoise JUCHEREAU de SAINT-IGNACE, *Histoire de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Montauban, Chez Jérôme Légier, 1751, p. 325-326.

17. *Règlement du Roy pour la conduite, police & discipline des compagnies que Sa Majesté entretient dans le Canada*, 30 mai 1695, Archives du Séminaire de Québec, polygraphie 4, n° 79.

campée aux yeux des habitants, ce qui ramène, dans cette société d'Ancien Régime, à la personne du roi.

Après la Louisiane et le pays des Illinois, l'occupation de la région de l'Ohio a amené les Français au plus fort de leur expansion en Amérique du Nord. Dans une telle situation, de nombreuses expéditions sont nécessaires pour approvisionner les habitants des postes et pour contenir les colons anglais entre les Appalaches et l'océan Atlantique. Montréal est le centre de ravitaillement d'où partent les convois pour le centre du continent. Même si les trajets comportent plusieurs portions fluviales, les distances parcourues à pied sont considérables. Des tambours sont généralement du voyage pour soutenir la marche et leur présence est notée dans les documents administratifs. Par exemple, le tambour Pencrace Veran est assigné au détachement du chevalier de Céloron qui part en mars 1755 pour la Belle Rivière¹⁸.

Étant donné les liens étroits qui existent entre l'Église et l'État durant la monarchie française, les musiciens militaires sont souvent amenés à souligner les grands moments de la vie religieuse. Parmi les plus importants, on pense aux fêtes patronales, qui donnent lieu à de nombreuses processions dans les villes du Canada ancien. À Québec, on fête avec régularité l'Assomption de la Vierge Marie, qui se célèbre le 15 août de chaque année. Le Suédois Pehr Kalm en visite dans la capitale en 1749 raconte que les fidèles «se rendent en procession d'une église à l'autre, à travers toute la ville». Lorsqu'il passe en face du château Saint-Louis, le défilé est salué solennellement par les tambours de la garde du gouverneur général. Kalm témoigne que «les soldats se tiennent en armes et les tambours se font entendre au passage de la procession, les pièces des remparts tirent des coups»¹⁹.

Lorsqu'une garnison compte des fifres dans ses rangs, la participation des musiciens militaires à la vie sociale prend une dimension nouvelle. À La Nouvelle-Orléans en 1734, les Ursulines terminent la construction de leur résidence et toute la collectivité

18. «Rolle du Détachement pour la Belle riviere» dans Fernand GRENIER, *Papiers Contreccœur et autres documents concernant le conflit anglo-français sur l'Ohio de 1745 à 1756*, Québec, PUL, 1952, p. 278.

19. Jacques ROUSSEAU et Guy BÉTHUNE, *Voyage de Pehr Kalm au Canada*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1977, p. 276-277.

est conviée à la procession organisée pour en faire l'inauguration. Les notables de la ville, les dames bien en vue, les enfants de l'orphelinat et de l'école tenus par les sœurs enseignantes, tous marchent en chantant des hymnes au son des tambours et fifres. L'annaliste des religieuses note comment leur présence contribue à la beauté des chants et à l'impression forte laissée par la cérémonie. Elle raconte que le moment le plus fort se situe quand les sœurs entrent elles-mêmes dans le couvent, les cloches s'ajoutant alors à la musique des soldats et des autres participants²⁰. Que l'événement soit ponctuel ou relié au calendrier liturgique, la musique militaire symbolise les liens étroits qui unissent l'État et le monde religieux, dans la colonie comme dans la France métropolitaine, nonobstant les luttes de pouvoir évoquées au chapitre précédent.

Le musicien militaire comme signaleur

Durant son deuxième voyage au Canada en 1535, Jacques Cartier se rend jusqu'au village amérindien de Hochelaga (sur l'île de Montréal) et y rencontre les habitants du lieu. De retour à Stadaconé (site de Québec), l'équipage du navire complète la construction du fort. Mais, avec les jours qui passent, Cartier et ses hommes se sentent de moins en moins en sécurité. Les rondes de garde nocturne sont renforcées et le trompette entreprend un service régulier, comme il l'avait sûrement déjà fait en Europe. Cartier affecte donc au guet « cinquante hommes, à quatre quars et à chacun changement desdicts cars, les trompettes sonnentes »²¹. Ce témoignage est très important pour l'ethnologie des musiciens militaires en Nouvelle-France et plus précisément de leurs pratiques symboliques. Il constitue en effet la première mention d'un trompette agissant comme signaleur, exemple initial, dans

20. Mary Theresa AUSTIN CARROLL, *The Ursulines in Louisiana, 1727-1824*, New Orleans, Hyman Smith, 1886, p. 17 cité dans John H. BARON, « Music in New Orleans, 1718-1792 », *American Music*, vol. 5, n° 3 (automne 1987), p. 283-284.

21. Jacques CARTIER, « Seconde navigation faite par le commandement et vouloir du Très-Chrestien Roy François » dans Charles-André JULIEN, *Les Français en Amérique pendant la première moitié du XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1946, p. 161.

toute l'histoire de la colonie, du seul instrument à vent pour lequel nous savons qu'il a émis des signaux militaires²².

Parmi les tentatives françaises d'établissement sur le continent nord-américain, celles de la Floride demeurent sans doute les moins connues. À la suite des échecs de Jacques Cartier sur le Saint-Laurent, les calvinistes ont pensé coloniser cette contrée au climat plus clément que celui du Canada et en faire une Nouvelle-France. Mais en cette période troublée de guerre de religion où ceux qui affirment leur foi réformée sont vus comme des hérétiques, les Espagnols font tout pour empêcher les implantations de protestants français en Amérique. Après la construction du fort de la Caroline²³ en juillet 1564, Jean Ribault y installe une garnison, dans le but précis de s'imposer face aux Espagnols, qui ont rasé le mois précédent l'enceinte abandonnée de Charlesfort²⁴. La menace ne se concrétise que plus d'un an après, lorsque Menéndez arrive en Floride et s'installe dans un endroit plus au sud qu'il nomme San Agustine. Ribault part avec sa flotte pour détruire l'établissement espagnol avant qu'il ne soit fortifié, mais est pris dans une tempête qui durera 12 jours. Pendant ce temps, Menéndez marche sous la pluie vers la Caroline avec 500 hommes. René de Laudonnière, resté au fort, raconte que «quelqu'un qui avoit à faire hors le fort & mon trompette qui estoit allé sur le rempart, apperceut une troupe d'Espagnols qui descendoient d'une petite montagnette». Pour avertir toute la garnison, «Incontinent ils commencerent à crier alarmes, & mesme le trompette: laquelle incontinent que j'eus entendue, je sortis, l'arondelle & l'espee au poing»²⁵. Le trompette fait ici son métier de signaleur et nul doute qu'il a joué à ce moment l'Alarme. Après avoir massacré la garnison du fort, les Espagnols apprennent que les navires français se dirigeant vers San Agustine ont fait naufrage sur la côte avoisinante. Retrouvés quelques jours plus tard par

22. Les appels de fifres, signaux équivalant aux sonneries des trompettes, sont absents des sources.

23. À l'embouchure de la rivière de May (aujourd'hui rivière Saint-Johns, près de Saint Augustine, nord-est de la Floride).

24. Construite en 1562 sur l'île de Parris Island, Caroline du Sud.

25. René de LAUDONNIÈRE, «Le troisieme voyage fait par le Capitaine Jean Ribault, en la Floride» dans *L'histoire notable de la Floride situee es Indes*, Paris, Guillaume Auvray, 1586 (1946), p. 109 verso.

leurs ennemis, les rescapés français se regroupent à l'embouchure d'une rivière. Les soldats cernés «sonnerent l'allarme, déploierent l'étendart Royal & deux Bannières de campagne, firent jouer les Fifres & Tambours, & se mirent en ordre de bataille». Mais, devant l'apparence plutôt pacifique de leurs ennemis, les huguenots sauvés de la tempête, qui veulent parlementer avec les Espagnols qui les ont repérés, ordonnent à leurs musiciens de ligne de mettre fin à la musique guerrière. C'est alors que «les François firent cesser les Fifres & les Tambours, sonnerent d'une Trompette, & arborerent un Pavillon blanc en signe de paix»²⁶. La sonnerie de trompette signale le passage de la guerre à la diplomatie, ce qui malgré tout n'empêchera pas les naufragés huguenots tombés aux mains des Espagnols de connaître un sort tout aussi funeste que celui des défenseurs du fort de la Caroline²⁷.

Après les essais contrecarrés d'installation en Floride, les Français se tournent au début du XVII^e siècle vers l'exploration de l'Acadie. En 1604, Pierre du Gua de Monts et ses hommes mettent pied à terre à la baie Sainte-Marie, dans l'ouest de la Nouvelle-Écosse. Le prêtre Nicholas Aubry descend lui aussi mais finit par se perdre dans les bois. Pour tenter de le retrouver, on fait tirer le canon du navire, sans résultats. On fait aussi «sonner la trompette parmi la forest», mais en vain. Ces signaux sonores sont bientôt abandonnés, car on s'aperçoit que «le bruit de la mer plus fort que tout cela rechassoit en arriere le son desdits canons et trompettes»²⁸.

Alors que Port-Royal est établi depuis plus d'un an, Jean de Poutrincourt revient en 1606 en tant que lieutenant-gouverneur de l'Acadie et a pour mission de trouver un meilleur emplacement pour la colonie. Début octobre, quittant l'île Sainte-Croix à l'embouchure du fleuve Saint-Jean (Nouveau-Brunswick), il longe la côte du Maine puis du Massachusetts. Près de Cape Cod, le navire

26. Pierre-François-Xavier de CHARLEVOIX, *Histoire et description générale de la Nouvelle-France*, tome 1, Paris, chez Rollin fils, 1744, p. 140.

27. Marcel TRUDEL, *Histoire de la Nouvelle-France, I. Les vaines tentatives, 1524-1603*, p. 208.

28. Marc LESCARBOT, *Histoire de la Nouvelle-France, contenant les navigations, découvertes, & habitations faites par les François és Indes Occidentales & Nouvelle-France*, Paris, Chez Jean Milot, 1609, p. 480.

s'arrête dans une baie qui prendra le nom de Port-Fortuné et les hommes descendent pour explorer les lieux. D'autres s'installeront sur la plage pour faire du pain ou réparer une barque. Ayant aperçu quelques Amérindiens Nauset au loin, on ordonne à tous de revenir dormir à bord du navire. Mais les jeunes boulangers insouciant s'entêtent à rester à terre pour la nuit. Au point du jour, ils sont attaqués. Au cri de la sentinelle du navire, tous se précipitent dans la chaloupe, sous les ordres de Poutrincourt accompagné de son trompette. Mais quatre des Français restés à terre sont déjà morts. On convient alors qu'une garde était essentielle et qu'il « eut esté bon de faire sonner la trompette au bout de chacune heure, comme le faisoit le Capitaine Iacques Quartier »²⁹. Cette précaution, dont le manquement s'est cruellement fait sentir, relève à première vue du signal. Le marquage des heures est effectivement une des tâches du musicien signaleur. Mais le son de l'instrument aurait sans doute rempli la fonction de signe pour les Nauset. Même s'ils ne connaissent pas le code associé aux signaux de trompette, la sonnerie régulière des heures aurait pu constituer pour eux l'indice d'une présence militaire armée sur la plage, ce qui aurait pu les dissuader d'attaquer les Français qui n'étaient pas retournés sur le navire.

Ces quelques exemples d'instruments à vent produisant des signaux ne doivent pas nous faire oublier que la majeure partie du travail de signaleur dans le monde militaire de la Nouvelle-France est effectuée par le tambour. La vie quotidienne d'une garnison est rythmée par le son de cet instrument. Dans sa relation de 1636, le père Paul Le Jeune écrit que la « forteresse de Kébec est gardée dans la paix comme une place d'importance dans l'ardeur de la guerre ». En parlant des soldats, il dit que « c'est un plaisir de leur voir faire les exercices de la guerre ».

29. En référence au retour de Jacques Cartier revenant de Hochelaga à Québec (Stadaconé), tel que raconté plus haut, Lescarbot rappelle les précautions que prenait Cartier et qui auraient dû être mises en place par Poutrincourt et ses gens. Marc LESCARBOT, *Histoire de la Nouvelle-France*, p. 607-610.

Il ajoute que «Le corps de garde est toujours bien muny» et que «La Diane³⁰ nous réveille tous les matins»³¹.

Le poste de Trois-Rivières dispose lui aussi d'une garnison. Au plus intense des incursions iroquoises, à l'été 1653, le «capitaine du bourg» Pierre Boucher et ses soldats sont constamment sur le pied de guerre. Au début du mois d'août, un groupe de 500 Iroquois s'approche du fort afin de le prendre par surprise. Mais les Français font quelques sorties dans le but de déjouer toute attaque. Le 23, ils décident d'envoyer sur le fleuve une chaloupe équipée de plusieurs hommes armés et d'un tambour tandis que le capitaine fouille les environs du fort. La patrouille fluviale découvre rapidement des Iroquois embusqués et le capitaine en est aussitôt avisé. «Le Tambour, dit-il, à qui j'avais commandé de donner quelques coups de baguettes sur sa caisse, en cas que la chaloupe eut découvert l'ennemy, me rappela au fort»³². Tous les soldats retournent immédiatement en lieu sûr. Mais comme les Iroquois sont patients, les Français savent que la nuit sera longue. Le capitaine prend alors toutes les mesures pertinentes: «Nous fusmes sous les armes tant que la nuit dura; je redoublay les sentinelles: la Trompette et le Tambour jouèrent quasi toujours au fort»³³.

Le trompette est aussi d'une grande utilité comme signaleur sur les navires qui font la traversée. Quand les marins pénètrent dans l'estuaire du fleuve Saint-Laurent, ils retrouvent souvent des situations très difficiles, semblables à celles qu'ils ont connues dans le golfe Saint-Laurent ou en haute mer sur l'Atlantique.

30. Dans une ville, le tambour affecté au corps de garde monte sur le rempart à l'aube et joue cette batterie, la première de la journée, pour réveiller la garnison, et la population du même coup!

31. Paul LE JEUNE, «Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France en l'année 1636» dans Reuben Gold THWAITES [édit.], *The Jesuit relations and allied documents*, vol. 9, p. 140.

32. François LE MERCIER, «Relation de ce qui s'est passé en la mission des Pères de la Compagnie de Jésus, au pays de la Nouvelle-France depuis l'été de l'année 1652. jusques à l'année 1653.» dans *The Jesuit relations and allied documents*, vol. 40, p. 106-108.

33. François LE MERCIER, «Relation de ce qui s'est passé en la mission des Pères de la Compagnie de Jésus, au pays de la Nouvelle-France depuis l'été de l'année 1652. jusques à l'année 1653.» p. 110.

Après un séjour de plus d'un an en France, Samuel de Champlain se rembarque vers la Nouvelle-France le 15 avril 1626. Arrivé près des Escoumins³⁴ le 25 juin, le voyageur raconte que « la nuit [précédente] s'éleva une si grande brume que [nous] pensames aborder un islet ». On décide de descendre la chaloupe que des matelots aidés du trompette dirigeront lentement en direction de la côte. Lorsque la terre est proche, il doit le signaler au moyen de son instrument. Mais on découvre plutôt « un petit vaisseau... qui avoit mouillé l'ancre entre deux pointes », « ce qu'ayant apperceu il fait devoir de [re]venir à nous, par le moyen du son de la trompette & d'un autre qui leur respondoit de nostre vaisseau »³⁵.

Le même phénomène se produit lors du voyage de Courcelles au lac Ontario par la voie du Saint-Laurent en 1671. Trois jours après le départ de Lachine, s'avançant sur le lac Saint-François³⁶, la flottille entre dans un grand brouillard. Courcelles fait « marcher son canot à la boussole », pour continuer dans la bonne direction, mais prend aussi la précaution de faire « sonner les trompettes afin que tout le monde s'assemblast, et qu'on ne s'esgarast point dans le brouillard »³⁷. Même par beau temps, des accidents sont possibles, en raison de la configuration souvent dangereuse des aires de navigation côtière ou des pièges qui sont nombreux sur le fleuve. Ces deux exemples en milieu maritime et fluvial montrent que la trompette peut porter, en plus du code militaire usuel, une fonction signalétique de repérage située à l'opposé du symbolisme sonore hiérarchique et royal.

À défaut de trompette, il y a presque assurément un tambour à bord des navires qui font route vers le Canada. En juillet 1737, le vaisseau qui amène Joseph Dargent fait une escale à Terre-Neuve. À

34. Sur la rive nord du fleuve Saint-Laurent, plus bas que l'embouchure du Saguenay.

35. Samuel de CHAMPLAIN, *Les voyages de la Nouvelle France occidentale, dicte Canada, faits par le Sr. de Champlain, Xaintongeois*, seconde partie, Paris, chez Louis Sevestre, 1632, p. 108.

36. Portion élargie du fleuve Saint-Laurent près de Montréal où la vitesse du courant est faible.

37. Dollier de CASSON, « Récit de ce qui s'est passé au voyage que M. de Courcelles, gouverneur de la Nouvelle-France, a fait au lac Ontario » dans Pierre MARGRY, *Découvertes et établissements des Français dans l'ouest et dans le sud de l'Amérique septentrionale*, vol. 1, Paris, Maisonneuve, 1879, p. 185.

l'entrée de la baie de Plaisance, la vigie annonce soudainement qu'une collision avec un autre navire est imminente. Utilisant tous les moyens du bord pour signaler sa présence, et parmi eux le tambour, le capitaine « ordonne sur le champ de sonner la cloche, de battre la quesse, de tirer du canon pour l'avertir de se retirer en coste »³⁸. Devant l'imminence de la collision, le tambour sort de ses fonctions purement militaires et vient compléter le dispositif sonore d'urgence.

En situation normale de navigation, le tambour doit agir comme signaleur selon les ordres du capitaine. Même à quai ou à l'ancrage dans un port, l'équipage d'un vaisseau suit les ordres diffusés par le tambour, qu'il soit ou non monté à bord. Ainsi, la Retraite ordonne le coucher d'une garnison portuaire et interdit aussi l'accès à tous les navires en mouillage, ce qui est rigoureusement observé par les sentinelles postées sur le pont³⁹.

Si Terre-Neuve a abrité un établissement fortifié à Plaisance, la côte nord du fleuve Saint-Laurent a reçu elle aussi un poste français. Le fort Pontchartrain de la baie de Phélypeaux (baie de Brador, près de Blanc-Sablon) sert de point d'appui pour la protection des pêcheurs saisonniers français, harcelés par les « Esquimaux »⁴⁰. Dans un mémoire de 1720 au ministre de la Marine, François Martel de Brouague, commandant pour la région, relate la rencontre cordiale avec un groupe d'individus de cette nation où il rend à son père une jeune fille faite prisonnière par son prédécesseur⁴¹. Rentré au fort à une heure du matin, il craint tout de même quelque incident de la part de ces autochtones réputés très dangereux et, malgré la nuit, fait aussitôt battre du tambour pour appeler ses soldats à monter la garde⁴².

38. Joseph DARGENT, « Relation d'un voyage de Paris à Montréal en Canadas en 1737 » dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1947-1948*, p. 15.

39. Claude LE BEAU, *Avantures du Sr. C. Le Beau, avocat en parlement*, première partie, Amsterdam, Herman Uytwerf, 1738, p. 18-19.

40. Terme qui désigne, dans cette région de la côte nord du fleuve Saint-Laurent, les Inuit. Chrestien LECLERCQ, *Nouvelle relation de la Gaspésie*, édition critique par Réal OUELLET, PUM, 1999, p. 511-512.

41. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2, p. 7-9.

42. François Martel de BROUAGUE, « Mémoire de M. de Brouague, commandant pour le roi à la côte de Labrador, au Conseil de marine », 27 août 1720, dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1922-23*, p. 369.

Dans une ville comme Québec, les tambours de la garnison sont requis pour toutes les criées d'ordonnances ou d'avis publics d'ordre général nécessaires à la bonne marche des activités normales⁴³. Outre ces criées et autres communications à caractère juridique, les administrateurs coloniaux utilisent souvent le cri public pour se défendre contre les attaques verbales qu'ils subissent dans l'exercice de leurs fonctions. En 1694, les Récollets inaugurent leur nouvelle chapelle de Montréal en présence de l'évêque et de Callières, gouverneur de la ville. Après avoir placé un prie-Dieu pour le gouverneur près de celui de l'évêque lors d'une messe spéciale, le supérieur subit les foudres de Mgr de Saint-Vallier, qui l'accuse d'avoir dérogé aux règles concernant les honneurs à rendre dans les églises. Callières, visé lui aussi par l'évêque, réagit fortement et fait alors publier par toute la ville et à son de tambour une protestation énergique⁴⁴.

La guerre de Sept Ans amène au Canada des bataillons de soldats relevant du ministère de la Guerre. Le genre des combats qui suivront se rapproche passablement de celui des guerres à l'européenne. Marche en colonnes ordonnées, siège des forts ennemis au moyen de tranchées parallèles, préparation des ouvrages de défense feront désormais partie du quotidien des troupes coloniales, maintenant épaulées par leurs confrères détachés des grands régiments français⁴⁵. Entre les combats, la vie de camp suit son cours. Pour la campagne de 1755, c'est le baron de Dieskau qui commande l'armée française. Il descend le Richelieu avec ses troupes et atteint le fort Saint-Frédéric (État de New York) le 21 août. Lorsque le 29 août il veut passer les troupes en revue, Dieskau fait battre la Générale « a six heures du matin.

43. Nous étudierons la criée aux chapitres 8 et 9.

44. Bertrand de LA TOUR, *Mémoires sur la vie de M. de Laval*, À Cologne, chez Jean-Frédéric Motiens, 1761, p. 213; Auguste GOSSELIN, *Mgr de Saint-Vallier et son temps*, Évreux, Imprimerie de l'Eure, 1898, p. 41.

45. Bataillons détachés des régiments La Reine, Languedoc, Béarn, Guyenne, La Sarre, Royal-Roussillon, Berri (2 bataillons), Artois, Bourgogne, Cambis et Volontaires étrangers. Gilles PROULX, *La garnison de Québec*, Ottawa, Lieux historiques nationaux, 1991, p. 9.

L'assemblée a 7, et le drapeau a 8»⁴⁶. Il se déplace ensuite vers le sud avec son armée et établit son camp sur le site du futur fort Carillon, en attente de marcher pour attaquer les Anglais du fort Edward plus au sud. Le 2 septembre, les bataillons de La Reine et de Languedoc sont les premiers à partir. La séquence des battes-ries matinales est donc modifiée. Le Premier tient alors lieu de réveil, l'Assemblée est battue à six heures et le Drapeau à sept heures⁴⁷. Pendant ce temps, la construction du fort Carillon se poursuit et c'est la Breloque qui indique l'alternance des périodes de travail et des pauses. Le Livre d'ordres de l'armée française donne ainsi le détail de la journée :

On battra la Breloque à cinq heures du matin pour aller aux travaux, à huit heures pour desjeuner, a huit heures et demy pour travailler, a onze heures et demy pour diner, a une heure pour retourner sur les travaux, a trois heures et demy pour goûter, a quatre heures pour travailler et a six heures et demy pour rentrer au camp⁴⁸.

Après la prise du fort Chouagen en août 1756, pour laquelle il a grandement contribué, le chevalier de La Pause décrit le réveil du camp, où l'on bat « la générale à 5 heures, l'assemblée à 6, et le drapeau à 7½ »⁴⁹. Des changements de dernière minute sont souvent amenés à d'autres moments de la journée. Le 5 juillet 1758, soit trois jours avant l'assaut anglais sur le fort français de Carillon, la tension augmente, car des éclaireurs ont découvert l'avant-garde ennemie s'avançant sur le lac Saint-Sacrement. Il devient nécessaire que les soldats soient prêts à tout instant à contrer une attaque. « Le M[arqu].^{is} de Montcalm ordonna aussitost que la retraite servi de générale, que les troupes prissent les armes,

46. *Mémoires de la Société historique de Montréal, dixième livraison: Campagne de 1755*, Montréal, Typographie C. A. Marchand, 1900, p. 46. La routine est semblable dans les autres forts français.

47. *Campagne de 1755*, p. 54.

48. « Ordre du 13 au 14 septembre 1756 au camp de Carillon, Livre d'ordres, Campagne de 1756 » dans *Campagnes de 1755-1756, 1757-1758, 1759-1760*, p. 100, Archives de la Ville de Montréal, Collection Société historique de Montréal, dossier SHM004-1-D40.

49. Chevalier de LA PAUSE, « Mémoire et observations sur mon voyage en Canada » dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1931-1932*, p. 35.

passassent la nuit au bivouac»⁵⁰. Le 7 juillet, la Générale prend la place de la Diane pour réveiller la troupe⁵¹. Puis, le 8 juillet, dans l'imminence des combats, la Générale est battue «longtemps avant le jour»⁵². Le lendemain, après avoir dormi sur le champ de bataille, on fait battre la Générale pour rassembler les hommes. Un officier du régiment de La Sarre raconte que cela «fit plus d'effet que nous n'en attendions. Les ennemis se retiraient, cela hâta leur départ»⁵³. Le chevalier de Lévis ajoute que les Anglais crurent sans doute «que nous allions marcher en avant, sachant que nous attendions un renfort considérable»⁵⁴.

Lorsque les hostilités amènent les Anglais aux abords de la capitale en 1759, les batteries de tambour se multiplient dans la ville. Des bans⁵⁵ sont entendus pour l'annonce de l'émission des lettres de change contre les billets monétaires⁵⁶ ou pour rendre public l'ordre de refoulement des individus inutiles à l'armée vers Trois-Rivières ou Montréal⁵⁷, sans compter les innombrables alertes qui retentissent dans la ville en raison des mouvements des troupes anglaises. La capture de prisonniers permet d'obtenir

50. *Relation de la victoire remportée sur les anglais le 8 juillet 1758 par l'armée du Roy commandée par le Marquis de Montcalm*, Colonies, C11A, vol. 103, folio 333 verso.

51. Comte de MAURÈS de MALARTIC, *Journal des campagnes au Canada de 1755 à 1760*, Dijon, L. Damidot, 1890, p. 181 ; *Journal des campagnes du chevalier de Lévis en Canada de 1756 à 1760*, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, 1889, p. 134.

52. Chevalier de LA PAUSE, «Projet sy les ennemis menaçoient le Languedoc» dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1932-1933*, p. 359 ; Comte de MAURÈS de MALARTIC, *Journal des campagnes au Canada de 1755 à 1760*, p. 183.

53. «Lettres de Guillaume de Méritens de Pradals, officier au régiment de La Sarre» dans Raymond DOUVILLE, «Le Canada 1756-1758 vu par un officier du régiment de La Sarre», *Les Cahiers des Dix*, n° 24, 1959, p. 128.

54. *Journal des campagnes du chevalier de Lévis en Canada de 1756 à 1760*, p. 138.

55. Ce terme désigne la criée aussi bien que la batterie de tambour qui sert à l'annoncer.

56. Comte de MAURÈS de MALARTIC, *Journal des campagnes au Canada de 1755 à 1760*, p. 295-296.

57. M. de FOLIGNÉ, *Journal des faits arrivés à l'armée de Québec, capitale dans l'Amérique septentrionale pendant la campagne de 1759*, Série du Champ de bataille N° 5, Québec, des Presses de la communauté des Sœurs Franciscaines, Plaines d'Abraham, 1901, p. 11.

des informations sur les intentions des ennemis, surtout dans les premiers jours d'un siège comme celui de Québec où les belligérants sont dans une phase d'observation du terrain et des forces en présence. Fin juin, alors que les Anglais se sont installés sur les hauteurs de Lévis, un premier prisonnier témoigne de faits qui mettent les officiers français dans le doute sur la pertinence d'aller repousser les Anglais de cette position avantageuse qu'ils n'ont pas encore fortifiée. Ces hésitations ont pour résultat de « faire battre la générale tant en ville qu'au camp de Beauport et de faire tenir tout le monde sous les armes durant la nuit »⁵⁸. Le 6 août 1759, Malartic raconte qu'« on a rappelé⁵⁹ toute la nuit à la ville pour rassembler la garnison que le passage de quelques berges a tenu fort allerte »⁶⁰. Un autre témoin précise que des soldats anglais embarqués dans ces chaloupes fluviales sont en effet passés devant le cap Diamant à deux heures du matin, amenant la battue immédiate de la Générale⁶¹. En raison du bombardement continu des habitations durant tout l'été, les autorités s'attendent à une attaque imminente. Le 3 septembre, la tension monte dans la garnison, car « toute la matinée, on s'attend à une descente à la ville. On bat la générale, mais inutilement : point de descente »⁶².

Avec le développement des Pays d'en haut et l'installation de nombreux postes pour en assurer la protection, Montréal deviendra graduellement un lieu de repos et de transition pour les nombreux soldats qu'il faut affecter aux différents sites. À la suite de la déclaration de la guerre avec les Britanniques, la ville tiendra aussi lieu de base logistique d'où partiront les contingents armés vers les théâtres d'opérations. C'est pourquoi les musiciens militaires de la garnison sont constamment sur le qui-vive. Ainsi, lorsqu'à l'été 1758 le gouverneur général Vaudreuil séjourne à Montréal d'où il dirige les mouvements de troupes, il reçoit en

58. Jean-Félix RÉCHER, *Journal du siège de Québec en 1759*, Québec, La Société historique de Québec, 1959, p. 8.

59. Rappeler est l'action de battre le Rappel, autre signal de rassemblement équivalant à la Générale.

60. Comte de MAURÈS de MALARTIC, *Journal des campagnes au Canada de 1755 à 1760*, p. 265.

61. Jean-Félix RÉCHER, *Journal du siège de Québec en 1759*, p. 29.

62. Jean-Félix RÉCHER, *Journal du siège de Québec en 1759*, p. 41.

pleine nuit une lettre lui indiquant que les Anglais ne sont plus qu'à deux lieues du fort Frontenac⁶³. Il fait immédiatement battre la Générale pour rassembler tout ce qu'il pourra trouver de soldats, miliciens et Amérindiens dans les environs⁶⁴. Le 8 septembre 1760, la situation s'aggrave. « On a battu la Générale dans le faubourg et la ville. Toutes les troupes ont couru aux armes », car l'ennemi est bel et bien aux portes de Montréal⁶⁵.

Les tambours ont souvent l'occasion d'augmenter leurs revenus en jouant de leur instrument sous les ordres des ingénieurs de l'armée ou en service commandé pour les pouvoirs civils. Prenons le cas de Louisbourg où des travaux importants sont menés pour la construction des ouvrages de défense. Comme dans tout chantier, on doit signifier de façon claire le déroulement de la journée de travail aux ouvriers, dont plusieurs sont des soldats⁶⁶. Un tambour de la garnison est donc embauché pour battre la Fascine⁶⁷, qui indique le début et la fin des périodes de repos, les heures de repas ou la fin de la journée. En 1725, c'est le lieutenant Michel de Gannes qui est chargé de payer les tambours qui participent de cette façon à l'érection des fortifications⁶⁸. Dans la même ville, le tambour-major des Troupes de la Marine ne se contente pas de sa solde, déjà beaucoup plus élevée que celle des tambours dont il a la charge. Pendant l'année 1749, par exemple,

63. Sur la rive nord du lac Ontario, à l'extrémité est.

64. *Lettre de Vaudreuil au ministre*, 2 septembre 1758, Colonies, C11A, vol. 103, folio 181 ; « Mémoire du Canada » dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1924-1925*, p. 144.

65. Comte de MAURÈS de MALARTIC, *Journal des campagnes au Canada de 1755 à 1760*, p. 349.

66. Pour pouvoir travailler aux fortifications, activité plus lucrative, plusieurs tambours n'hésitent pas à se faire remplacer pour leur tour de garde, pour ensuite rendre la pareille ou payer le camarade remplaçant.

67. Équivalent de la Breloque, mentionnée plus haut dans le contexte des travaux du fort Carillon.

68. *Lettre du Sieur Gannes au Roi*, Colonies, C11B, vol. 7, folio 345 recto et verso. De la même façon, le tambour Malet a été payé 8 livres pour 16 journées de travail en tant que tambour au fort Duquesne en août 1755. « Etat General Des Depances faites pour La Continuation Des fortifications du fort Duquesne », Fernand GRENIER, *Papiers Contrecoeur*, p. 301-303.

il participe à de nombreuses criées, augmentant ainsi ses revenus de plus du quart⁶⁹.

Le tambour de la garnison est parfois requis lui aussi pour la bonne marche de la vie religieuse paroissiale. Comme l'église de Port-Royal n'a plus de cloche à la suite du pillage des Anglais lors de leurs attaques répétées, c'est le tambour qui encore en 1701 appelle les fidèles à la messe tous les dimanches⁷⁰.

Dans cette partie sur le rôle du musicien en tant que signaleur, il est intéressant d'évoquer un des terrains d'opération particulier à la Nouvelle-France. Le fort ou poste français dans les Pays d'en haut est souvent doublé d'une mission qui amène à son tour la formation d'un village autochtone ou à tout le moins d'un lieu naturel de convergence pour plusieurs Amérindiens, parfois de différentes nations. Lorsque les religieux travaillent en pays missionnaire, ils amènent avec eux des engagés et des donnés*, auxquels incombent des tâches manuelles nécessaires à la subsistance ou appuyant l'apostolat: défrichage, construction des bâtiments civils et religieux, travail des métaux et entretien des outils, culture du sol, travaux domestiques. Les petits villages ainsi formés par le labeur de ces gens sont en général protégés par les soldats du poste, parmi lesquels on trouve souvent un tambour⁷¹. Les documents historiques sont muets sur les activités de ces musiciens isolés. Les écrits laissés par les missionnaires portent plutôt sur ce qui sort de la routine, sur ce qui les frappe plus particulièrement. On ne peut que conjecturer en raison du silence des sources. Il est loisible de penser qu'un tambour affecté

69. *Bordereau des dépenses faites à l'Isle Royale depuis la prise de possession de Louisbourg jusqu'au vingt octobre de l'année 1749*, Colonies, C11C, vol. 13, folios 59 et 63; *Bordereau de la recette et dépense faite à l'Isle Royale pendant l'année 1744*, Colonies, C11C, vol. 12, folio 148.

70. «Lettre de la sœur Chauson, du 27 octobre 1701», Archives départementales de la Seine Inférieure, Fonds des Ursulines de Rouen dans Étienne-Michel FAILLON, *Mémoires particuliers pour servir à l'histoire de l'Eglise de l'Amérique du Nord*, tome 2, Paris, Poussielgue-Russand, 1853, p. 173.

71. Ainsi, le village français de Sainte-Marie de Gannentaha, en Iroquoisie (près de Syracuse, NY), peut compter sur 10 soldats, dont un tambour, pour protéger les habitants. Paul RAGUENEAU, «Relation de ce qui s'est passé en la Mission des Peres de la Compagnie de Jesus aux païs de la Nouvelle France es années 1657. & 1658.», *The Jesuit relations and allied documents*, vol. 44, p. 158.

dans un lieu semblable a peu de tâches à remplir. Il participe sans doute aux rondes de garde des lieux (qui sont en général palissadés), comme cela se fait dans tout endroit sujet aux attaques ennemies. Peut-être participe-t-il à des criées en jouant la batterie nécessaire dans ce cas (le Ban) ou à des manifestations à caractère solennel comme les processions religieuses qu'organisent régulièrement les missionnaires à l'intention des catéchumènes et des nouveaux convertis.

La musique militaire comme signe

Les batteries de tambour, dont nous avons vu plusieurs usages à la section précédente, ont normalement une fonction de signal. Mais dans des situations inusitées, elles peuvent se transformer en signe ponctuel. En 1744, Louisbourg est le théâtre d'une révolte des soldats de la ville, qui se plaignent de la très mauvaise qualité des rations de légumes et de farine qu'ils reçoivent. Les mutins se doivent d'obtenir l'appui de toute la garnison s'ils veulent réussir à changer les choses. Pour entraîner tous les soldats à se rebeller, ils « firent Battre par force aux Tambours la generale dans la ville en les faisant Conduire par 30 fusiliers la Bayonette au Bout du fusil »⁷². La Générale est une batterie qui normalement appelle tous les soldats à prendre leurs armes et à se préparer au combat. Dans ce contexte particulier, le soldat qui quitte sa chambrée au son de la batterie voit tout de suite que les musiciens jouent sous la menace des armes. À ce signe, ceux qui ont eu vent de la mutinerie s'y joignent dès lors et ceux qui l'apprennent peuvent être tentés d'y participer. Le major de la ville, M. de La Perelle, ayant constaté que les tambours agissaient sous la menace, plaidera en leur faveur et ils ne seront pas inquiétés lors du procès.

Nous avons brièvement décrit plus haut les deux expéditions du régiment de Carignan. Nous avons vu que lors de la deuxième en octobre 1666, c'est la musique militaire qui soutient la marche et qui conduit la troupe en territoire iroquois. Mais lorsqu'ils arrivent au premier village visé, les soldats de Carignan constatent que les Agniers ont disparu, apparemment effrayés par le bruit

72. *Copie de la Lettre Ecrite a Mr. le Comte de Maurepas par Mrs. Duchambon et Bigot a Louisbourg le 31 Xbre 1744*, Colonies, C11B, vol. 26, folios 231-234.

des 20 tambours que M. de Tracy avait placés en tête des troupes « pour en imposer à l'ennemi », comme le suggère Ernest Serrigny⁷³. Nous pensons plutôt que la musique militaire des tambours a agi comme un signe annonçant la présence toute proche des soldats français et le danger qui y est associé. En effet, à l'audition du bruit considérable d'un tel nombre d'instruments, les Iroquois ont ainsi été avertis de la menace et ont sans doute envoyé quelques-uns des leurs en éclaireurs au-devant des Français. Constatant ainsi l'ampleur de l'attaque qu'on avait préparée contre eux, les habitants du village, guidés plus par la stratégie que par la peur, ont préféré quitter les lieux pour éviter le combat. Malgré tout, les Iroquois demanderont la paix peu de temps après.

Lors de sa dernière expédition, Cavalier de la Salle part à la recherche des bouches du Mississippi par voie maritime. Il dispose alors de 150 soldats, « tous gueux et misérables », parmi lesquels on compte un tambour. Sur la côte du Texas où il a pris terre, l'explorateur rencontre, en février 1685, un groupe de « cent ou six vint Sauvages ». Dans le doute, il met « son monde sous les armes » au moyen d'une batterie de tambour. Mais « le bruit du Tambour fit prendre la fuite » aux autochtones. L'épisode se termine sans coups de feu ni combats puisqu'« On les suivit, & après leur avoir présenté le Calumet, qui est le Symbole de la paix parmi ces Nations, on les conduisit au Camp, où on les regala, & on leur fit quelques presens »⁷⁴.

Ces deux derniers cas montrent que la musique de tambour, marche ou batterie, joue un rôle important dans les interactions guerrières entre Français et autochtones. Même s'il est hors de leurs repères culturels au départ, les Amérindiens finissent par associer, après quelques auditions, le son de l'instrument et ses principales formules rythmiques aux individus qui en sont à l'origine. Le tambour devient ainsi un signe de la présence de soldats français (et plus généralement de soldats européens).

73. Ernest SERRIGNY, *Journal d'une expédition contre les Iroquois en 1687, rédigé par le Chevalier de Baugy*, p. 29.

74. Louis HENNEPIN, *Nouveau voyage d'un Pais plus grand que l'Europe, À Utrecht, Chez Antoine Schouten*, 1698, p. 11, 20.

Combats, manœuvres et état de guerre

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les manœuvres et les mouvements de troupes font partie intégrante de l'art de la guerre en Europe. Dans ce cadre, la musique militaire a une fonction pratique qui consiste à transmettre les ordres et faire marcher les soldats. Mais dans le type de combats plus restreints qui ont lieu, sauf quelques exceptions, en Nouvelle-France, ceux qui commandent les troupes utilisent parfois le phénomène sonore dans le but d'effrayer et de déconcerter les ennemis⁷⁵.

Dans certains cas, l'efficacité du procédé est très discutable. Le marquis de Denonville, vétéran de la guerre de Hollande et lieutenant-colonel des Dragons de la Reine, est un soldat rompu aux pratiques de la guerre classique à l'européenne. Nommé gouverneur général en 1685, il est à son tour confronté à la question de l'hostilité des Iroquois sans cesse croissante. Espérant frapper un grand coup pour en finir, Denonville prévoit porter la guerre directement dans leur pays au sud des Grands Lacs, dès l'été 1687. L'imposant contingent de plus de 2 200 hommes qu'il réunit compte dans ses rangs 930 soldats des Troupes de la Marine, dont plusieurs tambours⁷⁶. Après quelques escarmouches avec les Agniers non loin du fort Kataracoui, lieu de repos choisi où le lac Ontario se déverse dans le fleuve Saint-Laurent, le détachement français se dirige vers Gannagaro, premier endroit ciblé dans ces opérations. Approchant du village, les soldats s'engagent dans un défilé, sorte de couloir naturel très encaissé, lieu propice aux embuscades. Les Iroquois sont effectivement cachés et ouvrent le feu. Le chevalier de Baugy raconte que les tambours trouvent encore leur utilité : « M. le Marquis, en chemise, l'épée à la main, fit tirer le corps de bataille, et battre les caisses lorsqu'on ne voyoit plus personnes [à cause de la fumée]; cela épouvanta les Tsonnontouans de l'embuscade qui s'enfuyèrent. » Ne connaissant pas les manières de combattre des Iroquois qui fuient au lieu de se faire tuer, les Français attribuent au bruit des tambours une part de la victoire lors de l'unique bataille de la campagne. Après

75. Voir le chapitre 1, à la section « Origines et parcours de la musique militaire en France ».

76. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2, p. 106.

avoir détruit les constructions du village, Denonville retourne vers le lac Ontario pour ensuite se rendre à l'embouchure de la rivière Niagara où il construit un fort. Sur le rapport de quelques Amérindiens alliés croyant avoir aperçu dans les alentours « des hiroquois avec des chemises blanches », on envoie « 60 hommes pour aller voir ce que ce pouvoit estre », accompagnés de « 3 ou 4 tambours pour intimider les ennemis en cas qu'il y en eust »⁷⁷. Cette conviction dans l'effet du tambour qui transparaît dans le récit du chevalier se rapproche de ce que nous avons constaté plus haut à propos de l'expédition du régiment de Carignan en octobre 1666. Dans ce dernier cas, la notion de signe peut s'appliquer puisque les Iroquois fuient en entendant les troupes de Tracy qui effectuent leurs déplacements au son du tambour. Pour les événements de 1687, il est plus difficile de conclure à l'effet de signe, car la relation de Baugy laisse penser que la colonne française s'approchait silencieusement. Mais dans les deux cas, la narration montre l'idée que les Français se font du tambour comme instrument de terreur et symbole de force militaire face aux ennemis, qui sont souvent considérés comme inférieurs.

Dans les cas de batailles plus classiques opposant la garnison d'une place et des assaillants, les manifestations de puissance militaire font partie des tactiques habituelles. Étant partout présent, le tambour en est l'instrument privilégié. Les théâtres d'opérations militaires sont nombreux pour les Français en Amérique du Nord. En plus de la baie d'Hudson et des Grands Lacs, ils détiennent des postes avancés dans l'île de Terre-Neuve dont le principal est Plaisance. En 1691, Jacques-François de Brouillan est nommé gouverneur du lieu et prend ses fonctions au début de l'été. Il est dès le mois d'août confronté à une attaque des Anglais qui veulent en effet s'emparer du poste pour avoir une mainmise complète sur Terre-Neuve. Après une première tentative dans la nuit du 24 au 25 août, les forces adverses s'approchent de nouveau le lendemain midi. Les Français font alors une démonstration de force en allant prendre position à l'extérieur du fort. Comme on ne lui a

77. « Mémoire de la guerre contre les Iroquois » dans François VACHON de BELMONT, *Histoire du Canada, d'après un manuscrit à la bibliothèque du Roi à Paris*, Québec, s. n., 1840, p. 23-24 ; Ernest SERRIGNY, *Journal d'une expédition contre les Iroquois en 1687, rédigé par le Chevalier de Baugy*, p. 120.

consenti qu'une recrue de 23 soldats lors de son installation, il doit composer avec les gens disponibles sur place. Brouillan, dans un rapport ultérieur, explique au ministre qu'il demanda des hommes dans les équipages des navires français mouillés dans la baie « dont je formé deux bataillons que je mis en bataille aux bruits des tambours dans une petite plaine entre le fort et un bois ou les ennemis paroissent »⁷⁸. En faisant manœuvrer sa garnison reconstituée devant le fort et au son du tambour, Brouillan peut lui donner l'apparence de troupes aguerries dans le but d'intimider l'ennemi.

L'Acadie fait aussi l'objet de campagnes militaires. En 1744, Dupont Duvivier est chargé de se rendre à Port-Royal⁷⁹ afin de reprendre la place et assurer ainsi le retour de l'Acadie sous la gouverne française. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'un corps d'armée, mais d'un petit groupe de soldats auquel se sont joints deux tambours. Arrivé face à Port-Royal avec son détachement comprenant des autochtones, il se retrouve dans la situation opposée de celle vécue par Brouillan puisqu'il est l'assaillant. Il utilise alors le même procédé, mais de façon plus poussée. Posté près du fort au début de septembre, il arbore premièrement le pavillon français. Pour ensuite intimider les défenseurs du lieu, il demande à ses musiciens de jouer toutes les batteries relatives au service de l'infanterie. Duvivier raconte : « Je fit battre aux deux tambours que j'avois tout ce qui peut s'employer à l'art de la guerre, et ce pour leur faire appercevoir que j'exerçois mes Sauvages et qu'ils y entendoient. » L'étalage devant les Anglais de la discipline de son petit corps expéditionnaire par la battue en chaîne de tout ce que doit connaître un tambour en situation de combat laisse entendre que le groupe est bien entraîné. Voulant profiter au maximum de la présence des Amérindiens dans ses rangs, il fait valoir du même coup combien ils sont rompus aux façons de faire européennes dans ces situations⁸⁰. Comme le

78. *Lettre de Brouillan au ministre*, septembre 1691, Colonies, F3, vol. 54, folio 316.

79. Que les Anglais ont renommé Annapolis-Royal et qu'ils ont relocalisé de l'autre côté de la baie.

80. « Journal contenant le détail de la conduite qui a tenu monsieur Dupont Duvivier, capitaine de l'Isle Royale, dans les différents mouvements de sa course à l'Accadie » dans Bernard POTHIER, *Course à l'Acadie*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1982, p. 84.

tambour est symbole de discipline dans les manœuvres militaires, les défenseurs britanniques ne peuvent être qu'impressionnés⁸¹, d'autant plus que les Amérindiens participent eux aussi aux exercices des assiégeants.

Deux ans plus tard, en octobre 1746, on confie à Jean-Baptiste de Ramezay le commandement d'une expédition visant encore une fois la reconquête de l'Acadie. Parti de Québec avec 700 hommes, il ne dispose plus que de 250 hommes lorsqu'il arrive à Port-Royal⁸². Dans une mise en scène destinée à tromper les Anglais du fort sur l'importance réelle des forces ennemies arrivées sur les lieux, les Français s'avancent « sur une seule file, de manière à faire paroître nôtre troupe plus nombreuse ». Pour ajouter à l'effet, les soldats français vont « prendre poste au camp de Belais tambour battant, drapeau déployé ». Ramezay, dont l'objectif principal est de reprendre l'ancien fort français, utilise donc le tambour d'une manière qui relève de la ruse et s'appuie sur ce que dénote habituellement le son de cet instrument pour gonfler l'importance de ses effectifs. Après avoir levé le siège du fort en raison de l'absence des navires de renforts français attendus dans la baie de Port-Royal, Ramezay et ses hommes rebroussent chemin vers l'est, en direction de Beaubassin, au fond de la baie Française (Fundy). Lorsqu'ils arrivent aux Mines, un navire français les rejoint finalement. Après une procédure d'identification mutuelle basée sur le bruit des armes à feu, on « ordonna à tout événement de faire battre la générale, pour assembler tout notre monde »⁸³.

Ces quelques exemples montrent que l'utilisation des musiciens et de la musique militaire peut dépasser la simple qualité de signal codé ou le stade de signe déchiffré après quelques énonciations pour entrer dans le domaine du « faire croire », commun et utile dans le monde du symbolisme. Nous verrons maintenant que le musicien militaire participe aussi à la

81. La plupart des batteries de tambour sont semblables d'un pays à l'autre, même celles qui ne sont pas destinées aux interactions avec l'ennemi.

82. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 3, PUL, 1974, p. 432.

83. Daniel LIÉNARD de BEAUJEU, « Journal de la campagne du détachement de Canada à l'Acadie et aux Mines, en 1746-47 » dans *Collection de documents inédits sur le Canada et l'Amérique publiés par Le Canada-Français*, tome deuxième, Québec, Demers et Frères, 1889, p. 41, 50.

symbolisation dans des situations moins directement reliées aux opérations des forces armées.

Présence de personnages importants

Durant l’Ancien Régime, la présence de personnages importants donne généralement lieu à des manifestations de révérence. En plus du salut des armes à feu ou de la pique*, la musique militaire est le moyen le plus utilisé pour symboliser la soumission qui est due aux dirigeants de la colonie ou le respect à l’endroit des visiteurs de marque.

Le gouverneur général de la colonie a droit aux plus grands égards. Sa résidence est d’ailleurs dotée de sa propre petite garnison, qui est en réalité sa garde personnelle, à laquelle s’ajoutent quelques tambours. Lorsqu’il entre ou sort du château Saint-Louis, le musicien en devoir à l’entrée joue la batterie d’usage alors que les fusiliers présentent les armes, comme nous le raconte Pehr Kalm en 1749. En plus du gouverneur général lui-même, l’évêque de Québec bénéficie aussi de cet honneur. Il est d’ailleurs le seul visiteur auquel on présente les armes et qu’on salue d’une batterie de tambour lors de son entrée au château⁸⁴.

Les musiciens de la garnison de Québec sont souvent requis pour compléter l’escorte du gouverneur général lors de ses apparitions dans les événements religieux ou militaires. La cérémonie du Pain bénit, dont nous avons montré auparavant la place toute particulière dans l’espace sonore de la capitale, est une tradition religieuse dont se servent les notables de même que les officiers militaires pour bien paraître et montrer leur rang devant le peuple assemblé à l’église. Reprenons notre exemple, mais de façon détaillée, afin d’en situer maintenant les aspects symboliques. Les sources nous informent tout d’abord qu’à la fête des Rois de 1660, « les soldats faisant le pain bény ce jour là firent reten[t]ir les tambours & flustes, & vinrent de la sorte à l’of-frande, & s’en retournèrent de la sorte à la fin de la messe, ce qui

84. Jacques ROUSSEAU et Guy BÉTHUNE, *Voyage de Pehr Kalm au Canada*, p. 276.

choqua puissamment Mons. l'Evesque»⁸⁵. Puis à Pâques de la même année, c'est au tour du gouverneur général de venir donner lui-même le Pain bénit. Le gouverneur Voyer d'Argenson est imbu de la supériorité que lui procurent ses fonctions et veut profiter de ce genre d'occasion. Il veut, quand il viendra à la messe pour présenter le pain à bénir, que les fifres et tambours de la garnison le suivent jusqu'à l'avant de l'église, ainsi que l'avaient fait les soldats à l'Épiphanie. Mgr de Laval n'avait pas apprécié cette parade de militaires dans une église qui tient aussi le rôle de cathédrale de son évêché. Comme le gouverneur pensait le «présenter à l'ordinaire avec tambours &c.», l'évêque s'opposa à l'avance à une démonstration de même nature⁸⁶. N'ayant pas, à notre connaissance, de musicien d'apparat à sa disposition, le gouverneur d'Argenson se tourne donc vers les musiciens des troupes du roi pour magnifier de façon visuelle et sonore ses apparitions publiques, comme c'est le cas lorsqu'il participe à cette cérémonie religieuse où tous vont pouvoir l'admirer. Le gouverneur d'Argenson imite ainsi en tous points Louis XIV dans son désir d'entrer dans la cathédrale de Québec au son de la musique militaire. En effet, le roi est suivi des Cent Gardes Suisses et de leurs musiciens chaque fois qu'il se déplace à l'église pour la présentation du Pain bénit. Les fifres et tambours de sa garde personnelle l'accompagnent alors en musique jusqu'à son prie-Dieu. Après la messe, les musiciens jouent pendant la sortie du roi⁸⁷.

Le plus grand faste musical entourant un militaire que nous ayons constaté dans les sources se situe autour de la personne du gouverneur général Daniel de Rémy de Courcelles. En poste depuis septembre 1665, il décide en juin 1671 d'organiser une expédition qu'il commande personnellement afin de montrer aux Iroquois qu'on peut amener des troupes nombreuses dans leur pays par la voie du Saint-Laurent. Le voyage vers le lac Ontario commence par une portion terrestre. La petite troupe s'avance alors fièrement «ayant en tête deux trompettes» pour se rendre jusqu'à Lachine où les attendent un bateau plat construit

85. *Journal des Jésuites*, Montréal, Éditions François-Xavier, 1973, p. 273.

86. *Journal des Jésuites*, p. 280.

87. Marcelle BENOIT, *Versailles et les musiciens du roi*, Paris, Picard, 1971, p. 235.

spécialement pour l'occasion et de nombreux canots d'écorce⁸⁸. Puis, c'est l'embarquement sur le lac Saint-Louis. Dollier de Casson, aumônier de l'expédition, relate « combien c'estoit un agréable spectacle de voir toutes ces petites embarcations s'avancer d'accord au son de deux trompettes »⁸⁹. Courcelles sera le seul personnage important en Nouvelle-France pouvant compter dans sa suite deux musiciens d'apparat. Les trompettes dont il dispose lui permettent de signifier de façon éclatante la noblesse de sa naissance et sa qualité de représentant direct du roi lors de ses déplacements, aussi bien sur l'eau que sur terre. Pour la marche entre Montréal et Lachine⁹⁰, les usages symboliques militaires sont respectés par Courcelles car selon Richelet, « en marchant, le trompette est six pas devant le commandant »⁹¹. La version de la relation citée par E.-Z. Massicotte ne précise pas si les musiciens jouent en marchant. Mais le symbolisme opère visuellement puisque les trompettes portent l'uniforme le plus orné parmi les musiciens de l'armée⁹². Cet effet est encore augmenté par le fait que le gouverneur général garde à son

88. Édouard-Zotique MASSICOTTE, « La musique militaire sous le régime français », *Bulletin des recherches historiques*, vol. XXXIX, n° 7 (juillet 1933), p. 387. Le manuscrit original de la relation, contenu dans un recueil de la BNF (Manuscrits français, n° 13516), relate que le gouverneur « s'achemina par terre jusques au-dessus du sault Saint-Louis où tous ceux qui devoient estre du voyage se rendirent, au nombre de cinquante-six personnes », sans donner plus de détails sur la marche entre Montréal et le lieu d'embarquement. Une autre version à la BNF est une copie de l'original transcrite par ou pour Pierre Margry (Nouvelles acquisitions françaises, n° 9288). Il semble que Massicotte ait consulté une troisième version du récit de Dollier de Casson, qui reste à identifier.

89. « Récit de ce qui s'est passé au voyage que M. de Courcelles, gouverneur de la Nouvelle-France, a fait au lac Ontario » dans Pierre MARGRY, *Découvertes et établissements des Français dans l'ouest et dans le sud de l'Amérique septentrionale*, vol. 1, Paris, Maisonneuve, 1879, p. 183.

90. Dans l'éventualité où la source utilisée par Massicotte (voir note 88) serait finalement identifiée et jugée crédible, nous avons considéré le passage qu'il cite dans le BRH : « Le 2 juin 1671, on partit de Ville-Marie, au nombre de cinquante-six personnes, ayant en tête deux trompettes et on alla par terre jusqu'au lieu de Lachine. »

91. Pierre RICHELET, *Dictionnaire françois*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, p. 493.

92. René CHARTRAND, *Louis XIV's Army*, London, Osprey Publishing, 1988, p. 31.

service deux trompettes, cas unique dans les sources coloniales. Pour la portion fluviale, les deux musiciens sonnent et indiquent parfaitement la présence d'un militaire de haut rang. À l'inverse, la présence du gouverneur implique que son trompette n'est pas très loin, puisqu'il le suit partout⁹³. Rappelons-nous l'incident de Port-Fortuné raconté plus haut où des Amérindiens Nauset attaquent des Français restés à terre pour la nuit. Le musicien attaché à Poutrincourt saute dans la chaloupe avec lui pour aller porter secours à ceux dont la vie est en danger, prenant lui-même de grands risques⁹⁴. Nous l'avons vu, le trompette doit suivre de très près son supérieur dans l'attente d'ordres à transmettre sur son instrument.

Après la perte définitive de Port-Royal scellée par le traité d'Utrecht en 1713, Louis XIV ordonne la construction d'une forteresse sur l'île Royale⁹⁵, qu'il a pu conserver dans les échanges qui sont de mise dans toute négociation de paix. La ville porte le nom de Louisbourg et sera le lieu de dépenses considérables pour créer un port et ériger des fortifications. Des corps de garde sont construits aux endroits stratégiques du périmètre défensif : le bastion du Roi, la porte de la Reine, la porte Dauphine, la porte Maurepas, sans oublier la place centrale de la ville. Chacun de ces postes de garde requiert la présence permanente d'un tambour, qui signale par une batterie toute situation particulière ou la présence de personnes de haut rang⁹⁶. Le gouverneur particulier de Louisbourg est le premier individu visé par ce genre d'honneurs. Le *Reglement sur les honneurs à rendre* applicable à Louisbourg prévoit en effet que « lorsque le Gouverneur passera devant les corps de garde, la troupe prendra les armes et l'on rappellera », c'est-à-dire qu'on jouera le Rappel. Dans cette ville

93. Comme les deux trompettes sont présents dans les embarcations pour la portion fluviale, le passage cité par Massicotte est tout à fait plausible, quelle qu'en soit la source.

94. Marc LESCARBOT, *Histoire de la Nouvelle-France*, p. 607-610.

95. Île du Cap-Breton, Nouvelle-Écosse.

96. *Détail de la garde des postes à l'Isle Royale, 1741*, Colonies, C11B, vol. 23, folio 71.

maritime, les chefs d'escadre des vaisseaux du roi ont droit aussi à des honneurs particuliers⁹⁷.

En poste comme gouverneur général de 1726 à 1747, le marquis de Beauharnois aime bien se déplacer dans Québec avec une escorte digne de son rang, à l'image de ses prédécesseurs Voyer d'Argenson ou de Courcelles. À la suite d'une querelle avec l'intendant Dupuy concernant le successeur temporaire de Mgr de Saint-Vallier, mort en décembre 1727, la tension est vive entre les deux plus hauts administrateurs. Pour donner du poids à ses prétentions, Dupuy amène le problème au Conseil supérieur. Mais Beauharnois coupe court à cette sape de l'autorité suprême dont il est le détenteur en Nouvelle-France⁹⁸. Le 8 mars 1728, il produit un ordre qui suspend toute discussion à ce sujet et qui transmet le tout au roi, et se rend aussitôt en personne pour déposer le document au Conseil supérieur. Dans une ordonnance émise le même jour en réponse à ce geste, Dupuy décrit comment le gouverneur se déplace à travers la ville accompagné « par les troupes et au son des tambours des troupes avec des acclamations qu'il a fait faire de Vive le Roy et Beauharnois »⁹⁹. Il rappelle ainsi à l'intendant et à toute la population de la ville la hiérarchie du pouvoir dans la colonie, appuyé en cela par la musique militaire.

En raison de son titre et de sa fonction de capitale de la Nouvelle-France, la ville de Québec reçoit parfois des visiteurs étrangers venus d'Europe ou des colonies de la Nouvelle-Angleterre. Quand ces voyageurs ou officiers militaires séjournent dans la capitale, ils sont habituellement hébergés au château Saint-Louis, résidence du gouverneur général, où ils sont l'objet de marques de respect, notamment par la musique militaire. Fin décembre 1710, le major anglais John Livingstone est reçu par le marquis de Vaudreuil et est traité avec tous les égards quant aux

97. *Règlement sur les honneurs à rendre dans la colonie & l'Isle Royale*, 1757, Colonies, C11B, vol. 37, folio 259.

98. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 3, p. 47.

99. Claude-Thomas DUPUY, *Ordonnance défendant au Sieur Grand Prévost d'exécuter aucun des ordres de Monsieur le Marquis de Beauharnois*, ANQ, Fonds Intendants, Ordonnances, vol. 14 (E1, S1, P1971).

repas et aux divertissements¹⁰⁰. Après une journée bien remplie se terminant par une soirée musicale chez l'intendant, on envoie « les tambours et la musique » jouer à la porte de l'officier anglais¹⁰¹. Le statut et le grade du visiteur imposent qu'on lui rende les honneurs en envoyant à son appartement du château Saint-Louis les fifres et tambours pour marquer sa présence avec la solennité de la musique militaire.

Lors de la visite de Pehr Kalm à Québec en 1749, que nous avons évoquée plus haut, le gouverneur général accorde au naturaliste suédois une considération exceptionnelle. Comme la notabilité du voyageur est importante et prouvée par un sauf-conduit éloquent, il est l'objet d'une attention nettement plus marquée que celle accordée au major Livingstone. Il est prévu qu'un tambour de la garde du château Saint-Louis passe chaque jour devant la chambre de l'invité du gouverneur en jouant une séquence musicale appropriée. En effet, Kalm raconte qu'il a été ordonné que « le tambour passerait chaque jour devant ma porte en donnant un roulement »¹⁰².

De même qu'elle solennise la présence et les déplacements du plus haut dirigeant de la colonie, la musique militaire fait ressortir de façon symbolique, selon les codes culturels de l'époque, la considération des autorités de la Nouvelle-France envers ses visiteurs de marque étrangers.

Cérémonies militaires

Après avoir entrepris l'implantation de l'Habitation de Québec sur les bords du Saint-Laurent dès la fondation de la ville en 1608, Samuel de Champlain lance à l'automne 1620 les travaux

100. « A Journall of t[h]e Travails of Major John Livingstone from Annapolis Royall in Nova Scotia to Quebeck in Canada » dans Cecil HEADLAM [édit.], *Calendar of state papers, colonial series, America and West Indies, 1710 - June, 1711*, London, H. M. Stationery Office, 1924, p. 381.

101. « *Being their New Year's Day sup't this night at the Intendants, had a splendid entertainment with musick and dancing, and had ye drums and musick at my door* », « A Journall », p. 381. Voir aussi les explications concernant Pierre Dumesnil dit La musique au chapitre 1, dans la section « Ceux qui sont venus en Nouvelle-France », p. 59.

102. Jacques et Guy BÉTHUNE, *Voyage de Pehr Kalm au Canada*, p. 276.

de construction du fort Saint-Louis, situé sur le haut du promontoire¹⁰³. Puis les Anglais prennent la ville en 1629, mais doivent la rétrocéder trois ans plus tard. C'est Émery de Caën qui en assure la reprise en juillet 1632 et qui s'installe donc avec ses soldats au fort. Quand Champlain revient prendre le commandement au printemps 1633, la cérémonie de remise des clefs du fort par de Caën se fait tambour battant dans l'enceinte fortifiée¹⁰⁴. Le tambour qui retentit pendant l'événement lui donne une marque solennelle et rehausse l'importance de cet acte face aux habitants et aux subordonnés du nouveau gouverneur. Cela permet de souligner que lorsque de Caën remet les clefs du fort de Québec à Champlain, il lui transmet en réalité la direction de la colonie.

Parmi les activités collectives d'Ancien Régime, les manifestations militaires publiques tiennent une place importante. Certaines sont récurrentes, d'autres surviennent selon les succès obtenus par les troupes. Ces cérémonies aident souvent à resserrer les liens entre la population et les membres des forces armées. Après avoir chassé les Anglais qui assiégeaient Québec en octobre 1690, Frontenac organise au début de novembre un défilé en honneur aux défenseurs de la ville. Parmi eux, des miliciens canadiens ont accompli l'acte courageux et symbolique d'aller « temerairement dans un Canot d'écorce » repêcher l'enseigne du navire de Phips qui avait été abattu par un coup de canon tiré de la haute-ville par Le Moyne de Maricourt¹⁰⁵. Pour célébrer la prise de ce trophée de guerre, « le grand pavillon de l'amiral et un autre que le sieur de Portneuf avait pris à l'Acadie furent portés à l'église au son du tambour »¹⁰⁶. La procession célébrant la prise de l'enseigne du navire amiral de la flotte anglaise par les miliciens a deux buts. Elle remercie publiquement des individus pour un acte symbolique accompli dans le feu de l'action¹⁰⁷ et elle met

103. Qui sera rasé puis reconstruit en 1626.

104. Paul LE JEUNE, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France en l'année 1633 », *The Jesuit relations and allied documents*, vol. 5, p. 200-202.

105. Mère Françoise JUCHEREAU de SAINT-IGNACE, *Histoire de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Montauban, Chez Jérôme Légier, 1751, p. 329.

106. « Relation de Montseignat » dans Ernest MYRAND, *M. de la Colombyère, orateur*, Montréal, Cadieux et Derome, 1898, p. 212.

107. Durant la défense de Québec devant Phips en octobre 1690, les soldats français ont aussi saisi un tambour anglais. Cet objet compte parmi les

en valeur aux yeux de la population les exploits des défenseurs du pays. Ces deux aspects, de nature militaire, justifient pleinement l'usage du tambour pour scander la marche et solenniser le caractère du défilé, augmentant ainsi l'importance du fait d'armes célébré et l'adhésion de la communauté à la gratitude exprimée.

D'autres circonstances, moins réjouissantes celles-là, commandent quand même un décorum particulier. C'est le cas lorsque des garnisons françaises se rendent à des attaquants européens, habituellement les Anglais, après des combats ou volontairement à cause de la disette. Une capitulation, qui prend valeur d'engagement solennel entre les parties, est alors signée et ses articles prévoient dans quels termes la cession de la place se fera. Les troupes victorieuses peuvent généralement entrer dans l'enceinte d'un fort au son du tambour. D'autre part, il est souvent entendu que les vaincus peuvent quitter l'endroit avec tous leurs biens, souvent avec les marchandises de traite et les peaux reçues en échange. Mais il est un point auquel tiennent tous les commandants évincés de leur fort, c'est de sortir avec les honneurs de la guerre. Ces « conditions honorables » sont accordées par les vainqueurs lorsqu'ils acceptent les termes proposés par les vaincus dans le texte de la capitulation¹⁰⁸. Un exemple typique est celui du sieur de La Forest, commandant du fort Bourbon à la baie d'Hudson, qui est assiégé par cinq navires anglais en août 1697. Étant finalement forcé de rendre la place aux Anglais, il prépare lui-même les articles d'une capitulation, qui sera acceptée par les vainqueurs. Après avoir posé que toute la garnison aura la vie sauve et pourra conserver ses biens, il ajoute comme deuxième élément que « Nous sortirons du fort avec nos armes, tambour battant, mèche allumée, balle en bouche, enseignes déployées et emporterons avec nous les deux canons que nous avons apporté de France »¹⁰⁹. Lors d'actions

prises de guerre les plus estimées en raison de sa forte charge symbolique. « Relation du père Germain de Couvert » dans Ernest MYRAND, *Sir William Phips devant Québec*, Québec, L.-J. Demers, 1893, p. 116.

108. Chevalier de TROYES, *Relation et journal du voiage du nord par un détachement de cent hommes commandés par le sieur de Troyes en mars 1686*, Ivanhoé Caron [édit.], Beauceville, La Compagnie de l'Éclaireur, 1918, p. 86, 94.

109. *Articles de la capitulation entre Guillaume Allen commandant en chef dans la rivière Haijs (ou S.^{te} Thereze) et le S.^r de La Forest commandant du fort d'York ou*

guerrières comme la prise d'un fort ou sa cession par la garnison qui le défendait, la solennisation par la musique du tambour est encore plus nécessaire puisque les acteurs ne sont pas ici des individus s'opposant simplement pour la possession de biens matériels, mais des nations belligérantes qui se disputent pour le contrôle du territoire.

Lorsque nécessaire, le même type de cérémonial est utilisé dans les relations avec les Amérindiens. Durant les premières années de leur présence en Acadie, les Français cherchent à nouer des liens durables avec les autochtones qui y vivent. Membertou, le chef d'une tribu micmaque, devient rapidement un personnage incontournable quand le fort de Port-Royal est érigé dans la région où sa bande chasse et pêche. Aussi, lorsqu'il meurt en 1611, on veut célébrer de façon bien marquée la mémoire de celui qui était un ami reconnu de tous et qui a laissé une forte impression sur les dirigeants français, en particulier Jean de Poutrincourt¹¹⁰. Membertou ayant été un interlocuteur très important pour les Français de Port-Royal, ses funérailles doivent avoir tout le faste requis. Le service funèbre suit par conséquent le décorum qui s'applique quand il s'agit d'officiers. Agissant «selon la mode des convois des capitaines», le corps du chef amérindien est amené à l'église par les soldats en armes qui marchent au son des tambours de la garnison du fort. La pratique mortuaire des troupes françaises prévoit de plus que les tambours sont recouverts de tissu pour étouffer la sonorité. Ainsi, «les tambours couverts de serge noire sonnaient un son lugubre, qui marquait l'affliction publique»¹¹¹ et donnait à la cérémonie un caractère funèbre. Si la dépouille est transportée «tambour battant» et avec tous les égards dus à des capitaines de compagnie, c'est pour montrer la haute estime que l'on avait du chef, et par conséquent de sa tribu, en le traitant comme un officier français. La musique particulière du tambour jouée pour l'occasion symbolise la gravité de la

Bourbon le 31. d'aoust 1697, Colonies, C11A, vol. 14, folio 28. Nous avons relevé de nombreux exemples de capitulation et toutes donnent lieu à une sortie solennelle de la garnison vaincue au son du tambour.

110. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 1, p. 511-512.

111. Jean-Baptiste DU TERTRE, *Histoire générale des antislles habitées par les François*, tome 1, p. 525; André CORVISIER, «La mort du soldat depuis la fin du Moyen Age», *Revue historique*, tome 254 (1975), p. 21.

cérémonie et la tristesse des Français qui y participent. Après une telle démonstration, les membres de la famille de Membertou sont flattés et quittent Poutrincourt en très bons termes¹¹².

Délégations et pourparlers

Les tambours et trompettes doivent parfois accomplir des tâches qui ne sont pas directement reliées à la musique. À la fin de la Renaissance, on les a chargés des devoirs parlementaires que remplissaient les hérauts d'armes des siècles précédents¹¹³. Les hommes qui remplissent ces fonctions sont

fidèles, discrets et ingénieux, habiles à se servir de leurs instruments et versés dans plusieurs langues, car souvent ils sont envoyés pour parler aux ennemis, sommer leurs forts et leurs villes, racheter et conduire des prisonniers et porter divers autres messages. S'il arrive que ces tambours et fifres tombent entre les mains de l'ennemi, ni présent ni violence ne doivent les porter à révéler les secrets qu'ils peuvent connaître¹¹⁴.

Les sources nous ont montré que dès leurs premiers voyages en Amérique au XVI^e siècle, les navigateurs français étaient accompagnés de leurs trompettes¹¹⁵. Parmi les différentes fonctions de ces musiciens, les premiers récits, notamment ceux de Jacques Cartier (1534-1535), ne nous ont pas montré de posture diplomatique d'un trompette. Trente ans plus tard, la Floride française nous en donne toutefois quelques exemples.

Nous avons vu plus haut qu'après l'implantation en Floride des protestants français, installés au fort de la Caroline depuis juillet 1564, les Espagnols avaient organisé en septembre 1565 une expédition dans le but d'exterminer complètement ces colons et soldats huguenots de la péninsule. Lors de cette attaque, la

112. Lucien CAMPEAU, *Monumenta Novæ Franciæ, tome 1, La première mission d'Acadie (1602-1616)*, Québec, PUL, 1967, p. 351.

113. Michel BRENET, *La musique militaire*, p. 31.

114. Document anonyme cité dans Michel BRENET, *La musique militaire*, p. 32.

115. Grâce à la solide expérience acquise lors de leurs nombreux voyages en Afrique ou dans les Amériques, les trompettes français étaient souvent engagés par les armateurs des autres pays. Ian WOODFIELD, *English Musicians in the Age of Exploration*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1995, p. 2-3.

garnison fut vite obligée de se rendre. En ces temps de guerres de religion, le dénouement est à prévoir. Dans son ouvrage sur l'histoire de la Nouvelle-France publié en 1689, Sixte Le Tac explique que parmi les défenseurs du fort et les rescapés du naufrage français survenu presque en même temps, les survivants furent très peu nombreux. Après avoir pris le contrôle de l'endroit, « l'ennemy passa tout au fil de l'épée » et « de 600 François il n'en resta que 2, sçavoir un trompette & un tambour »¹¹⁶. En supposant qu'il n'y avait aucun catholique dans tout le contingent français, on peut penser que ce n'est pas tant la musique qu'ils produisent qui les sauve, mais ce que leur fonction même symbolise. Au sein de toutes les armées, il est en effet connu que le musicien militaire représente son pays face à l'ennemi puisqu'il est présent lors de toute discussion entre parties adverses. Il est plausible que le statut diplomatique qui est associé aux tambours et trompettes dans tous les pays d'Europe ait été leur garantie de sauvegarde.

En Amérique du Nord, la fonction et l'habileté parlementaire du trompette sont très utiles dans les relations avec les autochtones que les Européens rencontrent. Après le massacre de 1565, le huguenot Dominique de Gourgues organise une expédition punitive contre les Espagnols. Lorsqu'il s'approche des côtes de la Floride en août 1567, le capitaine de vaisseau découvre « la rive toute bordée de Sauvages pourvez d'arcs et fleches ». Pour éviter toute tension avec ces habitants du pays, il « leur envoya son trompette pour les assurer... qu'ilz n'estoient là venus que pour renouer l'amitié & confédération des François avec eux ». Grâce à son uniforme et sa musique, qui le distingue de tous les autres soldats, il constitue un signe facile à mémoriser pour les Timicuas peuplant la région. Même si deux années se sont écoulées depuis leur dernière rencontre, ils reconnaissent aisément ce musicien qui symbolise pour eux la France. Bien qu'il doive exercer ses devoirs de parlementaire dans des conditions inconnues de la plupart de ses collègues français, le trompette en cause ici, vétéran

116. Sixte LE TAC, *Histoire chronologique de la Nouvelle France ou Canada*, Paris, G. Fischbacher, 1888 (1689), p. 52-53. Le Tac a emprunté de nombreux éléments dans les ouvrages de Lescarbot, Champlain, Sagard et Du Creux. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2, p. 447.

de l'expédition sous Laudonnière en 1564-1565, remplit très bien sa tâche, « si bien qu'il rapporta un chevreuil et autres viandes »¹¹⁷.

Nous avons tout de même recensé de nombreux exemples où la diplomatie s'exerce de façon plus traditionnelle, c'est-à-dire entre Européens venus s'affronter en sol nord-américain. Durant les périodes de guerre classique que connaît la Nouvelle-France entre les épisodes de guérilla ou « petite guerre », les combats s'arrêtent parfois pour laisser place à des pourparlers entre les représentants des deux parties. Une délégation comprend généralement un officier accompagné d'un interprète s'il n'est pas bilingue. Mais un musicien, trompette ou tambour, est à coup sûr présent et il est parfois envoyé seul pour parlementer. En plus des relations amicales qu'il faut entretenir avec les autochtones des différentes régions, ce qui est pour lui une tâche toute nouvelle, le musicien militaire doit aussi accomplir ses devoirs diplomatiques dans le cadre militaire habituel.

Aux yeux des gouverneurs généraux de Nouvelle-France qui se succèdent, l'influence française doit se faire sentir partout sur le continent. Ainsi, lorsque les Anglais s'installent en force à la baie d'Hudson en y construisant trois forts au début des années 1680, le marquis de Denonville autorise le chevalier de Troyes à se rendre sur les lieux pour chasser ces concurrents commerciaux. Le gouverneur général ajoute du même coup 30 soldats, dont 1 tambour, aux 70 miliciens rassemblés au départ de Montréal¹¹⁸. Arrivée sur les lieux en juin 1686, la petite troupe s'empare un à un des trois postes. Au fort Albany, les Anglais se rendent sur sommation. Lorsque le chevalier de Troyes constate qu'il peut imposer la reddition aux occupants du fort, il envoie pour ce faire une délégation qui discutera avec le commandant de la place. Le chevalier raconte qu'il dépêcha au gouverneur anglais « un tambour avec nostre interprete et un troisieme qui canottoit avec ordre de luy redemander trois françois nommés peré, la Croix et des moulins qu'il avoit arresté prisonniers, qu'il avoit fort mal traités et le sommer de me rendre la place sous conditions sures

117. « Le quatriesme voyage des françois à la Floride, sous le Capitaine Gourgues, en l'an 1567 » dans René de LAUDONNIÈRE, *L'histoire notable de la Floride situee es Indes*, Paris, Guillaume Auvray, 1586 (1946), p. 115.

118. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2, p. 407.

et honorables»¹¹⁹. Après la capitulation des Anglais, le fort est investi et « on y entra tambour battant et enseigne déployée le propre jour de sainte Anne »¹²⁰. En service nord-américain, les tambours des troupes coloniales participent donc aux activités diplomatiques de terrain liées à la guerre telle qu'elle se pratique durant l'Ancien Régime.

En 1754, les hostilités ne sont pas encore déclarées entre Français et Anglais. Mais déjà, des demandes de capitulation ont lieu dans la région au sud des Grands Lacs, en raison des avancées anglaises. Ainsi, le soldat J. C. B., canonnier de son état, raconte son voyage dans la région de la Belle Rivière (rivière Ohio) avec un détachement français. Ayant découvert un fort anglais au début d'avril, les canons sont montés sur leurs affûts et une sommation est faite immédiatement au commandant britannique par un officier français accompagné d'un tambour. À la vue du dispositif d'artillerie installé devant le fort, la garnison assiégée se rend. Le détachement poursuit sa route et atteint le fort Nécessité (Farmington, PA) à la fin de juin. Le 3 juillet au soir, après une fusillade qui a duré toute la journée, une délégation composée d'un officier et d'un tambour se rend près du fort pour informer la garnison que les Français sont maintenant prêts à passer à l'assaut de la place. Devant la menace réelle à laquelle ils font face, les occupants se rendent et quittent le fort avec les honneurs de la guerre¹²¹.

Entre-temps s'était déroulé un des épisodes les plus célèbres des rivalités entre Français et Britanniques en Amérique du Nord. En ce printemps de 1754, soit juste avant le début de la guerre de Sept Ans, des soldats anglais s'avancent vers le fort Duquesne (Pittsburgh, PA), place forte française dans la région de la Belle Rivière. On envoie alors Joseph Villiers de Jumonville avec

119. Chevalier de TROYES, *Relation et journal du voyage du nord par un détachement de cent hommes commandés par le sieur de Troyes en mars 1686*, p. 86.

120. Fêtée le 26 juillet de chaque année et qu'on a désignée comme patronne de l'expédition. « Lettre du Père Silvy du 30^e de juillet 1686 » dans Mgr de SAINT-VALLIER, *Estat présent de l'Église et de la colonie française dans la Nouvelle-France*, Québec, ré-imprimé par Augustin Coté, 1856, p. 45.

121. J.-C. B., *Voyage au Canada fait depuis l'an 1751 à 1761*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, p. 82, 89.

30 hommes pour vérifier si le colonel Washington et sa troupe ont pénétré en territoire français. Un tambour fait partie du groupe, car il sera sans doute nécessaire de parlementer avec le commandant ennemi pour qu'il rebrousse chemin. Mais la mission tourne mal pour Jumonville et ses hommes. Le 28 mai au lever du jour, ils sont surpris par les Britanniques, qui ouvrent le feu sur leur petit camp. Le tambour est tué, comme le commandant et la majorité des soldats du détachement¹²². Le musicien aurait sûrement eu un rôle important à jouer dans ce qui devait être une sommation formelle aux Anglais de quitter les terres françaises et qui sonna en réalité le début des hostilités¹²³. Mais ici, le rôle symbolique du musicien se confond avec celui de soldat, ce qui finalement lui coûte la vie. La prise du fort Nécessité, que raconte le canonier J.-C. B. était en fait la riposte menée par Louis Coulon de Villiers, frère de Jumonville, à ce que les Français ont considéré comme étant l'assassinat d'un envoyé diplomatique.

Durant les grandes batailles de 1755-1760¹²⁴, le but est toujours le même : amener la garnison assiégée à capituler à la suite de la percée d'une brèche dans ses fortifications par les tirs d'artillerie¹²⁵. La façon de faire la sommation est exactement la même, quel que soit le nombre des assiégés. Le tambour marche seul ou en délégation avec un officier et des soldats d'élite, en général des grenadiers, jusqu'à ce que le groupe soit à portée de voix des assiégés, tout en battant le Rappel pour bien montrer leurs intentions. La personne désignée (l'officier ou le tambour lui-même) demande alors aux défenseurs de la place de se rendre. Lors du siège du fort William-Henry au début d'août 1757, Bougainville dirige la délégation qui va sommer les Anglais de capituler.

122. « Liste du sort du party de Monsieur de Villiers de Jumonville, envoyé en 1754 par Monsieur le Marquis Dusquesne porter une sommation aux anglois dans la Belle Rivière » dans *Collection de manuscrits contenant lettres, mémoires et autres documents historiques relatifs à la Nouvelle-France*, vol. 3, Québec, Imp. A. Côté et Cie, 1883, p. 521.

123. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 3, p. 161.

124. À l'exception notable de la bataille des plaines d'Abraham le 13 septembre 1759, où les soldats des deux camps se faisaient face à l'extérieur de la ville.

125. Le refus des assiégés de capituler donne lieu inévitablement à un assaut sanglant, rendu possible par la brèche, où les deux camps subissent des pertes importantes. D'où l'intérêt de la sommation.

A 9 h. du matin, après une double salve des batteries de la droite et de la gauche, le M[arqu]is de Montcalm m'a envoyé porter au command.^t du fort la lettre du général Webb, interceptée le 5. J'ai débouché de la tranchée, faisant porter devant moi un pavillon rouge, accompagné d'un tambour qui rappelait et d'une escorte de 15 grenadiers¹²⁶.

Dans le cadre de la guerre de Sept Ans, les forces en présence sont généralement importantes, souvent plusieurs milliers de soldats de chaque côté. Les officiers en devoir sont tous des hauts gradés. Durant l'affrontement du fort William-Henry, les forces françaises sont dirigées personnellement par le général Montcalm tandis que les Anglais sont commandés par le lieutenant-colonel Monro. Lorsque Bougainville se rend en délégation vers le fort ennemi, c'est pour établir un dialogue entre les deux nations. Pour ce faire, il doit compter sur un tambour qui joue la batterie d'usage lors d'une approche de ce genre. Mais le musicien, par son uniforme, transcende ce rôle de préposé au signal sonore. Comme ses habits sont aux couleurs du roi, il symbolise la France qui s'avance pour parlementer sur la suite de l'engagement. Malgré un beaucoup plus petit nombre de soldats impliqués, la rencontre entre Washington et Jumonville dans l'Ohio prévoyait au départ la même pratique symbolique. Si le détachement qui va au-devant des Anglais compte un tambour dans ses rangs, c'est pour signifier que c'est la France qui les somme de se retirer du territoire où ils se sont introduits.

Dans certaines circonstances, le plus souvent lorsque les défenses d'un fort ont été durement éprouvées, le siège d'une place s'arrête momentanément et laisse place aux pourparlers. Plus tard en août 1757, le chevalier de La Pause est désigné pour aller sommer les Anglais du fort Lydius. Il s'avance en compagnie d'un tambour qui bat le Rappel, ce qui annonce aux assiégés qu'une délégation s'approche¹²⁷. Le chevalier raconte que «les ennemis ne pouvoient pas entendre le tambour, à cause du tonnerre et du grand vent qu'il faisoit». Les Anglais tirent alors

126. Louis-Antoine de BOUGAINVILLE, *Écrits sur le Canada, Mémoires – Journal – Lettres*, Sillery, Éditions du Pélican, 1993, p. 249.

127. Le Rappel est battu lorsqu'un parlementaire s'approche des assiégés pour une sommation. La Chamade est utilisée quand des assiégés demandent un émissaire qui recevra leur capitulation.

«2 coups de fusil et un coup de canon» qui toutefois ne portent pas assez loin, épargnant ainsi les deux hommes¹²⁸.

Dans d'autres occasions, le tambour prend le rôle d'un courrier ou même d'un manutentionnaire. Au terme de la bataille de Sainte-Foy en avril 1760, les troupes françaises refoulent les Britanniques dans les murs de Québec, conquise par le général Murray l'automne précédent. Dès lors, le maréchal de Lévis tente de reprendre la capitale par un siège en règle avec tranchées et artillerie. Dans ce genre d'opération, des échanges d'informations sont parfois nécessaires avant même la sommation finale. C'est un tambour qui, conformément à l'usage militaire, se charge des lettres que Lévis destine à Murray¹²⁹. Ces deux officiers de carrière se respectent grandement et ne manquent pas, par politesse, de s'échanger des biens que la guerre a rendus rares. Au début de mai, le tambour français se rend chez le général anglais pour lui porter du vin de la part de Lévis et il en revient avec du fromage campagnard offert par Murray¹³⁰. Dans ces deux cas, le musicien est l'intermédiaire officiel. Que ce soit pour la livraison d'une lettre importante ou l'échange de politesses, les interactions entre belligérants qui se font face suivent toujours la même séquence. Un tambour qui joue la batterie appropriée s'avance seul ou accompagne une délégation chargée de la mission parlementaire. La batterie a une fonction de signal qui avertit de l'approche du musicien, afin que l'ennemi ne lui tire pas dessus. Son uniforme, qui l'identifie comme tambour ou trompette, montre qu'il est la voix de son commandant et plus globalement de son pays. Le musicien est un précurseur symbolique du discours entre les nations.

Auxiliaire du commandement et de la justice

Comme il transmet les ordres du général d'armée ou du capitaine de compagnie par le moyen des signaux que sont les

128. Chevalier de LA PAUSE, «Projet sy les ennemis menaçoient le Languedoc», p. 346.

129. Comte de MAURÈS de MALARTIC, *Journal des campagnes au Canada de 1755 à 1760*, p. 326.

130. Comte de MAURÈS de MALARTIC, *Journal des campagnes au Canada de 1755 à 1760*, p. 322.

batteries et sonneries, le musicien symbolise aux yeux des simples soldats le pouvoir des officiers, qui leur est conféré par commission écrite du roi. Ce lien direct entre le commandement et les musiciens militaires peut parfois mettre ceux-ci dans des situations difficiles où leur sécurité n'est plus assurée.

En tant que musiciens d'apparat, les trompettes sont étroitement associés à la personne en autorité dans un lieu ou dans un groupe de personnes. Après avoir accompagné en Floride Jean Ribault, qui dirigeait en 1562 la première tentative française d'établissement dans cette région, le capitaine René de Laudonnière revient en juin 1564 en tant que commandant de la deuxième expédition. Pour être à la hauteur de sa nouvelle fonction, il a pris avec lui un trompette, qui le suivra constamment. Mais dès novembre de la même année, des membres de l'expédition se révoltent et s'emparent d'une barque dans le but d'aller amasser des richesses dans les Antilles, emmenant de force le pilote du navire et le trompette. En plus de l'officier marinier, qui pourra gouverner la barque et la rendre à bon port, les mutins font prisonnier le musicien en tant que symbole du commandement. À défaut d'avoir capturé Laudonnière lui-même, ils détiennent ainsi un otage précieux qui pourra leur être utile. Au mois de mars 1565, les deux subordonnés du commandant réussissent toutefois à maîtriser les mutins et à ramener la barque en Floride où ils reprendront leur service auprès de leur capitaine¹³¹.

Parallèlement à l'autorité qu'il reçoit du roi, le capitaine d'une compagnie ou l'officier commandant d'une place hérite aussi de responsabilités, dont l'une des plus importantes est de faire respecter la justice royale parmi les troupes. Parmi les nombreux devoirs qui s'imposent à lui, il y a celui d'infliger des punitions sévères afin de garder le contrôle sur les soldats. Une des sanctions courantes est de « passer par les verges » le coupable d'une infraction disciplinaire. Celui qui est condamné doit passer entre deux haies de soldats qui frappent son dos dénudé avec des baguettes de bois. Les peines infligées dans les armées étant décrétées par

131. « Le second voyage des François en la Floride, fait par le Capitaine Laudonniere l'an 1564 » dans René de LAUDONNIÈRE, *L'histoire notable de la Floride située es Indes*, Paris, Guillaume Auvray, 1586 (1946), p. 67 verso, 68 recto.

ordonnance du roi, cela amène le besoin d'une solennisation par la musique militaire. Le coupable est alors précédé et suivi de deux caporaux tandis que le tambour bat la Charge pour marquer l'exécution de la sentence¹³². Le choix de cette batterie, qui ordonne normalement aux soldats de passer au pas redoublé lors d'un assaut¹³³, a un côté ironique, puisque le soldat a tout intérêt à marcher rapidement entre les soldats qui le frappent.

Les musiciens d'apparat et les musiciens de ligne qui sont appelés au service de la Nouvelle-France doivent tous subir l'épreuve de la navigation océanique pour suivre leur compagnie, leur régiment ou l'officier de qui ils dépendent. Le travail le moins agréable qui puisse échoir au musicien militaire se présente précisément lorsqu'il voyage en mer. Sur les vaisseaux du roi, des punitions sont prévues pour les matelots coupables de délits, même s'ils ne sont pas soldats. Dans ce monde très dur des marins, la tâche d'infliger ces châtements incombe d'office au tambour voyageant ou servant à bord, qui doit user du fouet ou de la verge de bois pour appliquer les sentences requises pour maintenir l'ordre¹³⁴. Dans l'espace exigu d'un navire où aucun exécuteur de justice n'est disponible, le symbole royal, opérant souvent par la musique, change de médiateur puisque c'est le musicien présent à bord qui est chargé de faire respecter les ordonnances du roi. Dans cette pratique maritime, le joueur de tambour en tant que symbole est récupéré par les autorités du bord pour accomplir une action tout aussi symbolique, celle de frapper les esprits par l'imposition des peines physiques. Ce trait culturel associant l'autorité à la personne du tambour, qui va jusqu'à le désigner tout naturellement pour agir comme bourreau, est largement répandu dans les mentalités de l'époque.

Un exemple particulier de cela est le cas de ce tambour servant dans la garnison de Montréal et qu'on a condamné à mort en 1648. Les Jésuites de Montréal s'opposent à l'exécution de la peine et le musicien est envoyé dans les prisons, qui se trouvent

132. Louis BEAUDZA, *La formation de l'armée coloniale*, Paris, Librairie militaire L. Fournier, 1939, p. 416.

133. Margaret FORTIER, *Eighteenth century drumming*, p. 12.

134. Jean MERRIEN, *La vie quotidienne des marins au temps du roi Soleil*, Paris, Hachette, 1964, p. 185-186.

alors à Québec. Les Jésuites de la capitale prennent le relais et concoctent un arrangement qui le sauvera. Il accepte par la suite de devenir «exécuteur de Justice», en échange de quoi on annule la sentence¹³⁵. Comme ils voyagent régulièrement sur les océans, les membres de la Compagnie de Jésus ont sûrement vu des tambours agir comme bourreau pour châtier un matelot et ils s'inspirent possiblement de cette tradition navale. L'absence d'exécuteur de justice en Nouvelle-France leur aura permis d'épargner le condamné en copiant ce modèle.

La même situation se présente à Québec en 1751. Jean Corollaire, tambour de la compagnie des canoniers-bombardiers âgé de 19 ans, est condamné pour s'être battu en duel. Mais dans ce cas, il offre de son propre chef de combler la place vacante d'«exécuteur de la haute justice»¹³⁶, utilisant lui-même l'adéquation entre musicien militaire et serviteur de la justice pour se tirer d'un mauvais pas. Le Conseil supérieur, sur la nécessité d'avoir un bourreau pour exécuter les sentences corporelles, accepte la proposition du jeune tambour et même sa demande de marier une jeune fille tenue en prison qu'il a connue durant sa propre incarcération¹³⁷.

Relations avec les Amérindiens

Dès le XVI^e siècle, les Français ont mené des périples d'exploration vers l'Amérique du Nord. Jacques Cartier est le plus connu de ces précurseurs qui ont ouvert la voie conduisant à l'intérieur du continent. Après avoir rebroussé chemin à la pointe ouest de l'île d'Anticosti lors de son premier voyage en 1534, Cartier remonte le Saint-Laurent jusqu'à l'île de Montréal à son deuxième voyage en 1535. Dès les premiers contacts, il vise l'établissement de rapports cordiaux avec les populations qu'il rencontre. Aussi,

135. *Journal des Jésuites*, p. 116.

136. Il s'agit encore du seul bourreau de la colonie, œuvrant à Québec, mal vu de la population, et dont le poste est toujours difficile à combler pour cette dernière raison.

137. *Arrêt du Conseil déchargeant Jean Corollaire de la sentence du 2 juin 1751*, ANQ, Registre des arrêts du Conseil supérieur de Québec, 17 août 1751 (TP1, S28, P17305); *Arrêt du Conseil déchargeant Françoise Laurent de la sentence rendue le 12 mars 1751, à condition qu'elle épouse Jean Corollaire*, ANQ, Registre des arrêts du Conseil supérieur de Québec, 18 août 1751 (TP1, S28, P17306).

lorsque la bonne entente s'installe, il essaie de sceller cette amitié en célébrant avec ses nouveaux partenaires. Arrivé au début d'octobre au village amérindien d'Hochelaga, il y rencontre donc les habitants du lieu qui s'assemblent sur la place centrale du village où arrive bientôt leur chef. Après toutes les civilités possibles en ces circonstances, Cartier procède à une distribution de cadeaux aux habitants, choisis selon qu'il s'agit de femmes, d'hommes ou d'enfants. L'ambiance est à la fête et, pour faire sa part, « le capitaine commanda de sonner les trompettes et aultres instruments de musique, de quoy ledict peuple fut fort réiouy »¹³⁸. La musique fait partie des moyens usuels de célébration. Mais Cartier se doit aussi de respecter certaines formes propres à ce genre d'événement. La trompette dont il dispose constitue son meilleur outil symbolique dans ces circonstances. Malgré l'aspect exotique que revêt pour les habitants d'Hochelaga la musique qui leur est jouée, les sonneries de trompette n'ont pu que frapper l'imagination des auditeurs autochtones, installant ainsi une ambiance particulière entre ces deux peuples qui se rencontrent.

Après ces échanges éphémères, il faut attendre le XVII^e siècle pour que les Français côtoient à nouveau les autochtones. Les Iroquois des missions jésuites sont à leur tour en contact régulier avec les sonorités de la musique européenne. En 1658, la tranquillité de la mission à Sainte-Marie de Gannentaha, en pays iroquois, est menacée par l'hostilité croissante des Onontagués qui y résident. Ces derniers sont fortement incités par les Agniers à cesser toute relation amicale avec les Français. Dans le but d'éviter un massacre appréhendé, les missionnaires et engagés qui habitent le village comprennent qu'ils doivent fuir au plus vite pour ne pas être pris au piège. Pour faciliter l'évasion, le père Paul Ragueneau organise un grand festin pour déjouer les soupçons iroquois¹³⁹. Durant les célébrations précédant le repas, la musique occupe une place importante dans les activités visant à impressionner les Amérindiens pour mieux les bernier. Le premier jour,

138. Jacques CARTIER, « Seconde navigation faite par le commandement et vouloir du Très-Chrestien Roy François », p. 150.

139. Paul RAGUENEAU, « Relation de ce qui s'est passé en la Mission des Peres de la Compagnie de Jesus aux païs de la Nouvelle France és années 1657. & 1658. », p. 176.

la fête commence par des danses et des chants en français et en iroquois. Des musiciens militaires sont présents et participent aux réjouissances qui précèdent le festin. Pierre-Esprit Radisson raconte d'ailleurs que l'« on fit grand cas d'eux pendant deux jours avec grande joie, au son des trompettes, des tambours et flageolets »¹⁴⁰, les deux premiers instruments étant assurément joués par des musiciens militaires. Le soir du deuxième jour, les Iroquois sont invités à un repas gargantuesque, avec l'objectif caché de les endormir littéralement. Lorsque l'heure du repas approche, les musiciens d'apparat reprennent leur rôle solennel, car « enfin les trompettes sonnent, dit Radisson, nous nous mettons en ordre »¹⁴¹. Durant le repas, il continue ses exhortations : « Trompettes, sonnez et faites gonfler les joues, et gonfler le ventre aussi »¹⁴², pour s'assurer que les Iroquois vont manger jusqu'à s'endormir, ce qui arrive finalement et permet alors à tous les Français de s'échapper durant la nuit sans être ennuyés ni poursuivis¹⁴³. Les musiciens militaires sont responsables de la majeure partie de l'effet musical nécessaire, en plus du repas, pour amadouer les Amérindiens et ainsi s'échapper. Le volume sonore produit par les trompettes et tambours est beaucoup plus élevé que celui des flageolets¹⁴⁴ dont parle Radisson, ce qui contribue à marquer l'importance qu'on veut donner à la fête. Ensuite, les trompettes appellent Français et Iroquois à se mettre « en ordre » en vue du festin et solennisent ainsi la partie la plus importante des réjouissances aux yeux des convives

140. Pierre-Esprit RADISSON, « Le deuxième voyage fait dans le pays des Iroquois d'en haut » dans *Les aventures extraordinaires d'un coureur des bois*, Québec, Nota bene, 1999, p. 127.

141. Pierre-Esprit RADISSON, « Le deuxième voyage fait dans le pays des Iroquois d'en haut », p. 129.

142. Pierre-Esprit RADISSON, « Le deuxième voyage fait dans le pays des Iroquois d'en haut », p. 130.

143. Pierre-Esprit RADISSON, « Le deuxième voyage fait dans le pays des Iroquois d'en haut », p. 132; Dom Guy OURY, *Marie de l'Incarnation, Ursuline (1599-1672), correspondance*, lettre CLXXIX, 4 octobre 1658, Abbaye Saint-Pierre, Solesmes, 1971, p. 603; Paul RAGUENEAU, « Relation de ce qui s'est passé en la Mission des Peres de la Compagnie de Jesus aux païs de la Nouvelle France és années 1657. & 1658. », p. 176.

144. Marie de l'Incarnation utilise le terme « flûtes ». Le flageolet est un instrument proche de la flûte à bec, dont le son est lui aussi produit par un biseau où passe le souffle du musicien.

autochtones. La musique militaire magnifie donc toutes les attentions dont on entoure les Iroquois et augmente l'impression de considération qu'on leur porte, cachant d'autant plus les intentions réelles de ceux qui cherchent à fuir.

Si la paix consécutive à la deuxième expédition du régiment de Carignan tient jusqu'au début des années 1680, c'est grâce au travail de ceux qui ont assuré la conservation des gains obtenus par Courcelles et Tracy. Ainsi, le comte de Frontenac se rend lui-même au lac Ontario à l'été 1673 pour construire le fort Katarakoui (ou Frontenac), afin de mieux contrôler la traite des fourrures, et empêcher la conclusion d'un traité par lequel les Outaouais s'engageraient à diriger toutes leurs pelleteries vers les Iroquois, au détriment des Français. Les troupes s'installent donc en vue de l'érection du fort et tout le monde attend les Iroquois que Frontenac a fait convoquer par les sulpiciens Fénelon et d'Urfé. Garakontié et ses hommes arrivent sur le site le 12 juillet pour rencontrer celui qu'ils appellent Ononthio. Le gouverneur général remet tout de même au lendemain les discussions, se laissant ainsi le temps de bien préparer la réception des ambassadeurs amérindiens. Car s'il reçoit les Iroquois pour des pourparlers sur la question des fourrures, diplomatie oblige, Frontenac se doit de flatter ses invités. Le gouverneur déploie alors tout le faste militaire possible en ce lieu. Le 13, « on batit aux champs a la pointe du jour et sur les sept heures tout le monde fut sous les armes »¹⁴⁵. Immédiatement après le réveil, on sonne donc une batterie qui indique aux soldats qu'ils doivent se mettre en place pour rendre les honneurs à un notable civil ou militaire¹⁴⁶. En plus des tambours qui battent Aux Champs, sorte de salut aux personnages importants, les envoyés iroquois ont droit à la double haie d'honneur et aux gardes portant la casaque. En effet, « on rangea toutes les troupes en deux files qui entouraient la tente de Mr le comte de Frontenac et tenoient jusqu'aux cabanes des sauvages...

145. *Voyage de Monsieur le Comte de Frontenac au lac Ontario en 1673*, Colonies, C11A, vol. 4, folio 16 verso.

146. Margaret FORTIER, *Eighteenth century drumming*, p. 18 ; Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1872-1877, article « battre ».

et on les fit passer au travers des deux files»¹⁴⁷. Cet usage d'une batterie cérémoniale lors d'une expédition au cœur des Grands Lacs laisse voir l'importance que les Français accordent à leurs relations avec les Amérindiens et montre que le tambour doit être en mesure de jouer les batteries d'usage plus rare pour bien remplir son rôle symbolique. La musique militaire appuie ainsi par ses symboles sonores un dispositif complet de déférence et les Iroquois ne manqueront pas d'être « surpris de voir un tel appareil qui leur sembloit nouveau »¹⁴⁸.

Symbolisation dans le divertissement

La musique étant un divertissement très apprécié, les quelques personnes qui jouent d'un instrument de musique sont régulièrement sollicitées pour mettre leur talent au profit de tous. Dans bien des situations, les musiciens militaires sont les seuls qui peuvent ainsi contribuer à la vie sociale.

Après leur installation en 1605, les membres de la petite colonie acadienne de Port-Royal s'affairent à recréer une vie culturelle et sociale dans le but de resserrer les liens tout en minimisant le dépaysement et l'isolement. Champlain crée ainsi l'Ordre de Bon-Temps, dont les règles incitent chacun des dirigeants de la colonie à préparer tour à tour un repas qui sera servi à la table du gouverneur, Jean de Poutrincourt. Lorsque celui-ci revient d'une exploration maritime côtière en novembre 1606, l'avocat Marc Lescarbot monte le *Théâtre de Neptune*, divertissement ayant pour décor la baie de Port-Royal et les abords de l'habitation fortifiée¹⁴⁹. Écrit en vers par Lescarbot lui-même, le texte prend au début une allure cérémonielle. Neptune fait alors l'éloge de la France navigatrice et salue les exploits de Poutrincourt. Ayant besoin de musique pour soutenir le propos, Lescarbot insère dans son scénario quelques chœurs chantés par des membres de la colonie.

147. *Voyage de Monsieur le Comte de Frontenac au lac Ontario en 1673*, Colonies, C11A, vol. 4, folio 16 verso.

148. *Voyage de Monsieur le Comte de Frontenac au lac Ontario en 1673*, Colonies, C11A, vol. 4, folio 16 verso.

149. Marc LESCARBOT, « Le théâtre de Neptune en la Nouvelle-France » dans *Les muses de la Nouvelle-France*, À Paris, Chez Jean Milot, 1609, p. 11-21.

Mais il profite aussi du trompette du gouverneur et ajoute des pièces caractéristiques de l'instrument en deux endroits de la représentation. Il choisit tout naturellement de faire suivre le discours de louange à Poutrincourt par une sonnerie et conclut l'hommage au dieu Neptune de la même façon¹⁵⁰. Les deux passages où la trompette intervient visent à célébrer la dignité honorable du sieur de Poutrincourt et la majesté bienveillante de Neptune. L'intervention du musicien sert parfaitement l'intention de Lescarbot. Son instrument est un symbole de la grandeur et du pouvoir dont disposent tous les représentants du roi dans les établissements français. La trompette rend aussi très bien l'importance mythologique du dieu de la mer, dont l'apparition est un topique de ce genre de spectacle¹⁵¹. L'auteur du *Théâtre de Neptune*, par l'utilisation de la trompette, suit parfaitement les conventions en matière de révérences et de symbolisme musical, plaçant d'ailleurs l'hommage à Poutrincourt en tout premier lieu, comme dans les ballets de cour de l'époque où l'on rend hommage au roi en début de représentation.

Lorsque les conditions de navigation le permettent, les longueurs d'une traversée sont atténuées par des activités sociales ou individuelles. S'ils sont du voyage, les musiciens d'apparat mettent généralement leurs compétences à profit. Le sieur de Diéreville nous a laissé un récit de son voyage en Acadie. À son retour en France en octobre 1700, il raconte que des divertissements musicaux sont organisés sur le navire autour des gentils-hommes montés à bord du navire, qui profitent du fait que M. de Fontenu « avoit mené un Musicien avec luy » qui avait « un Clavessin, une Basse & d'autres Instruments auxquels trois Hautbois de la Compagnie de Monsieur le Chevalier de Chavagnac joignoient les leurs »¹⁵². Le cas du chevalier de Chavagnac est très semblable à celui de Philippe Rigaud de Vaudreuil, dont nous avons parlé en étudiant le cas du hautboïste Thomas Sabourin au chapitre 3. En tant que capitaine d'une compagnie de soldats,

150. Paolo CARILE, *Le regard entravé. Littérature et anthropologie dans les premiers textes sur la Nouvelle-France*, Québec, Septentrion, 2000, p. 86-88.

151. Paolo CARILE, *Le regard entravé*, p. 94.

152. Sieur de DIÉREVILLE, *Relation du voyage du Port-Royal ou de la Nouvelle-France*, Rouen, J.-B. Besongne, 1708, p. 211-212.

Chavagnac dispose selon les ordonnances de deux tambours payés par le roi, pour les fins de l'exercice et de la manœuvre. Mais il est chevalier comme Vaudreuil et désire sûrement une suite digne de sa noblesse. Nous avons vu qu'un des moyens de l'époque pour soutenir son statut est d'entretenir des musiciens d'apparat. Dans un contexte comme celui de la traversée, Chavagnac peut compter sur eux pour se faire valoir. Par leur simple présence auprès du chevalier, ces trois hautbois symbolisent de manière imposante l'importance qu'il accorde à la commission de capitaine de compagnie qu'il a reçue du roi¹⁵³. Leur participation à ces petits concerts confirme de plus son goût artistique, ses moyens financiers et en fait étalage devant l'entourage assemblé pour l'occasion.

Les musiciens de ligne font aussi leur part pour le divertissement de l'équipage des navires sur lesquels ils sont embarqués. Jean-Pascal Taché a écrit vers 1732 un long poème décrivant la vie des équipages de navires et intitulé *Le tableau de la mer*¹⁵⁴. Au cours de ses activités commerciales, ce riche marchand a voyagé régulièrement entre la France et la vallée du Saint-Laurent, côtoyant tous ceux qui se trouvent réunis pour une traversée : passagers religieux et civils, soldats et officiers du roi, et tous les membres de l'équipage, du capitaine aux matelots, du pilote aux calfats, sans oublier le maître, le cuisinier, le chirurgien et l'écrivain. Dans ce texte faisant en quelque sorte la somme de ce qu'il a vu lors de ses nombreux périple maritimes, il explique comment les musiciens militaires contribuent à égayer les longues et nombreuses semaines du passage d'un continent à l'autre.

Pour dissiper l'ennui que le travail leur donne
Souvent le tambour bat et le fifre raisonne.
C'est alors que l'on voit à ces sons redoublés
Soldats et matelots sur l'arrière assemblés.
L'on s'efforce à sauter, on danse sans mesure,
C'est à qui fera mieux de risibles postures.
Tel danse un rigaudon et par de vains efforts
Se fatigue les pieds, les bras et tout le corps.

153. Il s'agit du seul cas connu où trois musiciens d'apparat sont au service d'un officier militaire ayant séjourné dans la colonie.

154. Jeanne d'Arc LORTIE, *Les textes poétiques du Canada français, 1606-1867*, vol. 1, Montréal, Fides, 1987, p. 126.

Un des divertissements les plus pittoresques dans le monde maritime est le baptême des nouveaux voyageurs. Sur l'Atlantique Nord, il se tient pendant le voyage de France vers le Canada lorsque le navire aborde le Grand Banc de Terre-Neuve¹⁵⁵, décelé par le plomb de sonde qui touche alors le fond. Tous ceux qui ne sont pas de quart sont appelés sur le pont par la musique du tambour et du fifre. Un matelot déguisé en vieillard apparaît et fait le tour du vaisseau précédé solennellement des deux musiciens. Toujours au son de la musique, ce Bonhomme Grand Banc s'assoit ensuite sur son trône où il attend les novices de la grande traversée. Pour éviter de recevoir une douche d'eau de mer, ceux-ci doivent alors payer une menue somme à la caisse des matelots, qui pourront boire un coup à leur arrivée à Québec¹⁵⁶. Il est frappant de constater que les codes culturels peuvent passer aisément du monde bien réel de l'armée à celui de la mise en scène de divertissement. L'exemple du rituel bon enfant mis en place par le Bonhomme Grand Banc montre que les matelots qui préparent la petite représentation savent bien comment lui donner une véracité de bon aloi. Comme dans le cas d'une troupe en mouvement menée par son commandant, le vieillard marche et s'assoit sur son trône au son du tambour et du fifre, soulignant ainsi la grandeur de sa personne mais surtout l'importance de la cérémonie, puisque le Bonhomme reconnaît alors (moyennant rétribution!) cette étape importante dans la vie de ceux qui ont franchi pour la première fois le Grand Banc de Terre-Neuve.

Musique et accueil des voyageurs

Dans *Le regard entravé*, Paolo Carile parle de la traversée de l'Atlantique à la voile comme d'un « exploit technologique », mais il rappelle aussi qu'il s'agit d'un « geste culturel traumatisant »,

155. Hauts-fonds ou bancs de l'océan Atlantique, situés à l'est et au sud de l'île de Terre-Neuve, qui font environ 800 km d'ouest en est et dont la profondeur moyenne est de 50 brasses (ou 91 m). « Océan froid » dans *Patrimoine de Terre-Neuve et Labrador*, www.heritage.nf.ca/patrimoine/environnement/coldocean_f.html.

156. Benjamin SULTE [édit.], « Un voyage à la Nouvelle-France en 1734 » (Lettre de Joseph Navières à M. Veyssière), *Revue canadienne*, vol. 22, 1886, p. 19-20.

considérant les dangers auxquels les voyageurs s'exposent¹⁵⁷. Le séjour sur mer constituant une épreuve où tout secours est impossible, nous pouvons comparer le voyage transatlantique à un rituel de passage avec ses trois phases bien connues¹⁵⁸. La séparation des marins et passagers d'avec la communauté et le lieu rassurant qu'est la terre ferme se concrétise au départ de La Rochelle ou Bordeaux. La liminalité, cet état instable et temporaire, perdure tout le long de la navigation, même si la saynète du Bonhomme Grand Banc en annonce la fin proche. La réagrégation se produit lors de l'arrivée à Québec. Touchant enfin terre, parfois après trois mois sur mer, les voyageurs réintègrent alors la société.

Les habitants de Québec qui se rendent au quai quand des navires arrivent de France savent bien ce que les passagers ont vécu durant cette navigation hasardeuse, par les récits qu'ils en font une fois arrivés à bon port. Les personnages de marque qui arrivent à Québec après la dure traversée de l'océan sont donc toujours accueillis dans une ambiance mêlant la joie et la solennité. La plupart du temps, les musiciens militaires stationnés dans la capitale sont mis à contribution pour ajouter à l'importance de ces moments fort chargés en émotions.

Ainsi, lorsque les premières Ursulines et Augustines arrivent en août 1639, Charles Huault de Montmagny descend du fort Saint-Louis jusqu'à la basse-ville avec ses soldats. Les fifres et tambours accompagnent le gouverneur pour recevoir ces pionnières tandis que les canons du fort grondent déjà¹⁵⁹. La musique joyeuse des fifres est scandée par les rythmes militaires des tambours, qui symbolisent ainsi l'union du peuple et du pouvoir royal venus témoigner leurs respects à des voyageuses au grand courage.

En juin 1665, Alexandre de Prouville de Tracy, lieutenant-général du roi pour l'Amérique, débarque à Québec avec un

157. Paolo CARILE, *Le regard entravé*, p. 11-12.

158. Voir Arnold van GENNEP, *Les rites de passage*, Paris, Nourry, 1909. Carile parle du rôle des rituels lors du départ et de ceux lors du retour au port d'embarquement européen. Nous considérons plutôt ici l'ensemble du voyage vers l'Amérique – départ, navigation, arrivée –, la même analyse pouvant se faire pour le périple de Québec vers la France.

159. Mère SAINT-THOMAS et Mère SAINTE-MARIE, *Les Ursulines de Québec, tome premier*, Québec, C. Darveau, 1863, p. 23.

contingent de troupes. Le débarquement très attendu du personnage au rang le plus élevé ayant foulé le sol de la Nouvelle-France amène une présence militaire considérable dans la ville. Les soldats et les habitants qui accueillent le marquis de Tracy sont massés au port et le long du chemin qui mène à la haute-ville où il est attendu à la cathédrale. Les Hurons témoins de l'événement sont fortement impressionnés par «l'arrivée de tant de soldats» et «le bruit de tant de tambours»¹⁶⁰. La capitale montre ainsi sa reconnaissance à ce lieutenant du roi qui a risqué la traversée pour venir combattre les Iroquois¹⁶¹. Comme dans le cas des Ursulines 25 ans auparavant, la musique des fifres et tambours extériorise la joie de la communauté à l'arrivée de personnes importantes pour l'avenir de la colonie. Mais une fois que les religieuses ou le marquis ont posé le pied sur la terre ferme, la musique militaire peut aussi être considérée comme la sanction finale symbolique rendant réelle la réagrégation des individus arrivés au terme de leur périple¹⁶².

L'arrivée d'évêques¹⁶³ à Québec est un événement où les troupes du roi jouent aussi un rôle très actif. Après avoir été nommé évêque du diocèse de Québec à l'église Saint-Sulpice de

160. François LE MERCIER, «Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France és années 1664. & 1665.» dans *The Jesuit relations and allied documents*, vol. 49, p. 228.

161. Il s'était rendu aux Antilles pour chasser les Hollandais au printemps 1664 et avait pris ensuite la direction de la vallée du Saint-Laurent en avril 1665 pour commander les opérations militaires contre les Iroquois. Il amenait avec lui quatre compagnies tirées des régiments de Broglie, de Chambellé, du Poitou et d'Orléans pour épauler le régiment de Carignan-Salières. Il avait donc passé plusieurs mois en mer lors de ces deux voyages. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 1, à l'article sur Tracy.

162. Marc Lescarbot décrit, à partir de documents anciens, le départ d'un navire de Honfleur vers le Brésil en 1556. La musique militaire y tient un rôle important. «Au partir les canonades ne manquerent point, ni l'éclat des trompettes, ni le son des tabours et fifres, selon la coutume des navires de guerre qui vont en voyage.» LESCARBOT, *Histoire de la Nouvelle-France, contenant les navigations, découvertes, & habitations faites par les François és Indes Occidentales & Nouvelle-France*, Paris, Chez Jean Milot, 1609, p. 164-165.

163. Mgr de Laval est en fait vicaire apostolique à son arrivée à Québec en 1659 tandis que Mgr de Saint-Vallier est nommé grand vicaire de son prédécesseur avant son premier départ pour le Canada en 1685. Ils seront tous les deux sacrés évêques lors de voyages subséquents en France. Voir le *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2, à ces deux noms.

Paris en janvier 1688, Mgr de Saint-Vallier revient dans son diocèse pour continuer le travail qu'il avait commencé durant son premier séjour dans la colonie. Lorsqu'il débarque en juillet suivant, une marche solennelle l'amène alors vers la cathédrale avec en tête les musiciens de la garnison¹⁶⁴.

Au XVIII^e siècle, l'arrivée d'un personnage important donne encore lieu à des manifestations où la musique militaire participe par sa fonction symbolique. Les célébrations pour l'arrivée du marquis de La Jonquière en 1749 font tout autant de bruit qu'un siècle auparavant. Pehr Kalm en témoigne puisqu'il peut entendre les tambours et les fusils saluant le nouveau gouverneur général même s'il se trouve en forêt à trois kilomètres de la ville¹⁶⁵.

Parfois, les rôles dans le cérémonial sont inversés et les voyageurs fêtent alors eux-mêmes leur arrivée au moyen de manifestations bruyantes tenues sur le pont du navire. Quand le terme du voyage est un endroit habité, il est d'usage de saluer les habitants du lieu avec le bruit des mousquets auxquels on ajoute les canons si le navire en est équipé. Dans le cas où un trompette est à bord, il se joint généralement au concert de salutations. Mais sa contribution est unique puisqu'il ajoute la dimension musicale à ce que l'on estime n'être que du bruit. C'est ce qui se produit lorsque Jean de Poutrincourt arrive à Port-Royal directement de France en juillet 1606. Marc Lescarbot, qui accompagne le gouverneur, raconte l'approche du navire : « De notre part, le Fort fut salué de trois canonades, & plusieurs mousquetades : en quoy ne manquoit nôtre trompette à son devoir »¹⁶⁶. La scène se répète en mai de l'année suivante. L'auteur de *l'Histoire de la Nouvelle-France* se joint alors à un capitaine de passage en Acadie qui veut connaître la région allant de l'île Sainte-Croix à l'embouchure du fleuve Saint-Jean. Quelques semaines plus tard, le retour dans la baie de Port-Royal s'effectue au petit matin. Lorsque le navire paraît devant le fort, la petite colonie est réveillée « à force de mousquetades, & d'éclats de trompettes »¹⁶⁷.

164. Sœur Héléna de SAINT-FÉLIX O'REILLY, *Monseigneur de Saint-Vallier et l'Hôpital Général de Québec*, Québec, C. Darveau, 1882, p. 75.

165. Jacques et Guy BÉTHUNE, *Voyage de Pehr Kalm au Canada*, p. 273.

166. Marc LESCARBOT, *Histoire de la Nouvelle-France*, p. 582.

167. Marc LESCARBOT, *Histoire de la Nouvelle-France*, p. 642.

Dieu sauve le Roi¹⁶⁸

Lorsque l'on traverse l'Atlantique pour venir explorer l'Amérique du Nord, le premier obstacle est cet océan et ses innombrables dangers : tempêtes, icebergs, hauts-fonds, risques de collision dans le brouillard. Aussi, lorsqu'un navire atteint les côtes, la joie et le soulagement gagnent alors l'équipage tout entier.

Au moment où l'expédition qu'il commande est en vue des côtes de Floride à la fin de juin 1564, le capitaine René de Laudonnière veut que tous les hommes du navire chantent les « louanges au Seigneur, le suppliant vouloir par sa sainte grace continuer son accoutumée bonté ». Ayant finalement jeté l'ancre en face du site choisi pour le fort de la Caroline, « je commanday, dit-il, que l'on sonnast une trompette à fin qu'estant assemblez nous rendissions grace à Dieu de notre arrivée favorable et heureuse »¹⁶⁹.

La vie des Français durant l'Ancien Régime est ponctuée par les manifestations religieuses habituelles du calendrier catholique. À la Pentecôte, solennité importante de l'année, il est d'usage d'organiser une procession à la vigile de la fête¹⁷⁰. En mai 1611, Poutrincourt, commandant du fort de Port-Royal en Acadie, fait ses préparatifs en ce sens. En bon catholique¹⁷¹, il connaît la place de la trompette dans l'imagerie symbolique de cette fête et compte bien utiliser l'instrument pour appeler tout son monde à la procession¹⁷². Comme il tient à ce que ses hommes

168. À l'occasion d'événements d'importance, la messe de circonstance se termine par le *Domine salvum fac regem*, que plusieurs compositeurs ont mis en musique. À la cour de Versailles, Louis XIV l'entend à la fin de sa messe quotidienne. Vincent BOREL, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 122.

169. « Le second voyage des François en la Floride, fait par le Capitaine Laudonniere l'an 1564 » dans René de LAUDONNIÈRE, *L'histoire notable de la Floride situee es Indes*, Paris, Guillaume Auvray, 1586 (1946), p. 45 recto.

170. La vigile d'une fête catholique commence le soir du jour précédent et se termine au lever du soleil le jour même de la fête.

171. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 1, p. 100.

172. Dans certaines églises catholiques, on faisait jouer une trompette pour imiter le bruit du vent, qui symbolise la descente du Saint-Esprit. *Encyclopédie de la foi. La liturgie*, Paris, Clovis, 1997, p. 184.

soient bien préparés pour cette occasion, il organise des prières communes le samedi 21 mai. Chacun retourne ensuite se coucher pour une courte nuit, car «trois heures après le coucher, une canonnade et une trompette» réveillent la petite communauté pour le départ de la procession¹⁷³.

D'autres trompettes sont présents dans certaines missions jésuites et participent alors à des pratiques de dévotions. Noël étant l'un des deux temps forts de l'année, cette fête donne lieu à des activités spéciales où ils pourront jouer un rôle particulier. Pour la fête de Noël 1679, les missionnaires de Michilimakinac se proposent d'installer une crèche retirée dans les bois et d'en faire un lieu d'adoration. Pour souligner la majesté de l'Enfant Jésus, le père Henri Nouvel organise une procession à la crèche. Il pourra de cette manière y amener les différentes tribus formant le village amérindien de la mission, ainsi que les Français, tous assemblés pour l'occasion. Comme il dispose d'un trompette, il utilise le pouvoir d'évocation de son instrument pour montrer l'importance de la cérémonie et la grandeur de l'Enfant adoré. Le moment venu, les Amérindiens se divisent en trois bandes. Puis, «le signal de la marche leur ayant été donné au son de la trompette, ils écouterent ce son comme une voix qui les invitoit d'aller voir et adorer un enfant Dieu nouvellement né»¹⁷⁴. Les pères jésuites connaissent bien la symbolique des instruments de musique et profitent du trompette présent au fort à ce moment pour lui faire sonner le départ de la marche. Le calendrier liturgique demeure donc un incontournable comme le montrent quelques-uns des cas que nous avons décrits.

Après avoir recensé toutes sortes d'activités fonctionnelles où le tambour fait entendre un signal appris et convenu par tous les militaires tout en propageant un signe universel identifiant

173. Marc LESCARBOT, «Relation dernière de ce qui s'est passé au voyage du sieur de Poutrincourt en la Nouvelle-France depuis 20 mois ençà» dans Lucien CAMPEAU, *Monumenta Novæ Franciæ, I. La première mission d'Acadie (1602-1616)*, Québec, PUL, 1967, p. 193.

174. Vincent BIGOT, «Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable dans la mission des Peres de la Compagnie de Jesus en la Nouvelle France, en l'année 1679» dans *The Jesuit relations and allied documents*, vol. 61, p. 114.

des troupes armées, nous avons fait le constat que les musiciens peuvent aussi agir comme marqueurs symboliques en devenant eux-mêmes porteurs du contenu symbolique associé à des faits militaires ou de société. Un trait constant ressort toutefois : le musicien-soldat joue un rôle symbolique important qui rend sa présence essentielle lors de ces événements.

CHAPITRE 7

RITUALITÉ EN NOUVELLE-FRANCE

A la fin du chapitre précédent, nous avons brièvement touché aux notions rituelles en comparant le voyage trans-atlantique à un rite de passage où la musique militaire occupe une place non négligeable. Mais il est un rituel en Nouvelle-France où le musicien-soldat joue un rôle indéniable et dont nous avons parlé dans ce dernier chapitre sans toutefois pouvoir développer davantage. Il s'agit de la criée des ordonnances. Alors que les faits présentés au chapitre 6 nous ont permis d'identifier des situations où le musicien militaire prend valeur de symbole soit par la musique qu'il produit, soit par les fonctions particulières attachées à son poste dans l'armée, le phénomène de la criée nous permettra de rendre compte de façon approfondie d'un rituel où tous les aspects symboliques du personnage sont mis à contribution afin d'assurer l'aboutissement du processus rituel. La somme des considérations préalables qui sont nécessaires à une démonstration éloquente et une compréhension fine de cette cérémonie de l'information nous amène toutefois à en proposer l'analyse rituelle étendue dans le chapitre suivant.

Avant de passer à cette étape, il nous faut d'abord décrire en détail le contexte dans lequel s'inscrit ce rituel qui se distingue par son caractère politique et collectif. Il n'est donc pas question ici de rituels reliés au cycle de vie d'un individu ou au passage des saisons en milieu rural. Nous voulons montrer dans ce chapitre le caractère unique de la criée et n'en donner qu'une description factuelle.

La Nouvelle-France ayant été principalement façonnée en ses institutions par les vœux du Roi-Soleil, nous verrons en premier

lieu les grandes lignes du cadre rituel entourant le monarque dans sa métropole. Puis nous identifierons les rituels sociaux présents en Nouvelle-France dans une courte typologie faisant ressortir la singularité de la criée parmi les autres rituels, notamment ceux où les personnes en autorité sont impliquées. Nous replacerons le rituel de l'information dans le grand ensemble cérémonial français pour ensuite présenter comment ses composantes se côtoient dans sa séquence rituelle telle qu'on peut l'observer dans la société coloniale française du Canada.

Rituels monarchiques chez Louis XIV

Né en 1638, Louis XIV n'est encore qu'un enfant lorsqu'il succède à Louis XIII en 1643. Sa mère, aidée de Mazarin, va donc diriger la France à sa place jusqu'en mars 1661, date où il annonce au Conseil de régence qu'il va gouverner par lui-même. Mais le jeune garçon avait été profondément marqué par les troubles entourant la Fronde (1648-1653). Il ne cessera par la suite de renforcer son pouvoir par une panoplie de moyens opérant de différentes manières. On sait, par exemple, que la bonne gestion des finances du royaume est essentielle pour que le monarque puisse gouverner sans problèmes. La perception des diverses contributions au trésor est donc resserrée et touchera les endroits les plus reculés. Mais toutes les questions d'image sont d'une importance capitale pour ce roi qui voulait briller à l'égal du soleil. La ritualisation du pouvoir devient alors le moyen privilégié pour diffuser l'image d'un monarque tenant sa souveraineté de droit divin¹. Les rituels publics permettent d'établir cette communication avec la population en dehors du nombre limité de personnes touchées par les usages inhérents à la fréquentation de la cour.

Funérailles, sacre, entrées royales, lit de justice

Jusqu'au début du XVII^e siècle, les « cérémonials d'état »² ont pour principale fonction d'installer le roi et d'asseoir son pouvoir

1. Joël CORNETTE, *Absolutisme et Lumières, 1652-1783*, Paris, Hachette, 2005, p. 5-31.
2. Selon l'expression de Ralph E. Giesey.

de façon ostensible. Les funérailles rendent hommage au roi précédent décédé, mais dès la mise au tombeau, une première acclamation du nouveau roi se fait entendre. Lorsque le cri « Le roi est mort ! Vive le roi ! » retentit, on perpétue la royauté française, complétant en quelque sorte la passation du pouvoir.

Le sacre, suivi immédiatement du couronnement, se déroule ensuite dans la cathédrale de Reims, où s'est déplacée toute la cour. C'est là qu'ont lieu successivement la reconnaissance par l'Église que la Grâce divine s'est déposée dans la personne du nouveau roi et la démonstration que le choix du peuple du royaume s'est exercé en désignant le souverain couronné par l'évêque.

L'entrée royale à Paris est le moment triomphal où la population de la capitale acclame le nouveau souverain venu s'installer au siège du pouvoir. D'autres entrées royales ponctuent le règne d'un roi au fil de ses déplacements vers les villes de province qu'il veut visiter ou assujettir plus fermement.

Le lit de justice est tenu par le roi en son parlement pour affirmer qu'il est la source de la loi. Cette forme d'intronisation se tient peu après l'entrée royale à Paris. Si le roi est mineur lors de son sacre, le lit de justice est reporté à sa majorité, devenant ainsi l'acte inaugural de son règne effectif. Les pratiques cérémoniales forment donc un tout avant 1610³.

Ce modèle pratiquement immuable est toutefois disloqué lors de la disparition d'Henri IV, assassiné le 15 mai 1610. Le jeune Louis XIII paré de l'habit royal est amené au Parlement de Paris dès le lendemain pour une cérémonie semblable au lit de justice, mais qui comportait en plus les éléments nécessaires à l'intronisation du nouveau roi. La tradition est alors brisée puisqu'un successeur ne doit normalement faire aucune apparition publique avant que les funérailles ne soient complétées, soit tant que durait l'exposition de l'effigie du roi décédé. Le sacre eut lieu en octobre suivant à Reims, donnant lieu pour la première fois à une

3. Ralph E. GIESEY, « Rulership in French Royal Ceremonial » dans Sean WILENTZ [édit.], *Rites of Power. Symbolism, Ritual, and Politics since the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 58.

séquence où l'entrée royale a lieu avant le couronnement officiel⁴. À la suite de ces chambardements, les cérémonials d'État vont continuer à perdre de leur importance sous le règne du Roi-Soleil, qui avait un tout autre plan pour imposer son pouvoir absolu.

Étiquette et ritualisation de la cour

Après les funérailles de son père en 1643, le jeune Louis XIV est sacré roi de France en 1654, à l'âge de 15 ans. Puis, il fait une arrivée triomphale à Paris en 1660 à l'occasion de son mariage. Il a 22 ans et cette entrée royale sera l'unique de son règne et la dernière d'Ancien Régime. Le roi avait aussi tenu un lit de justice inaugural à l'atteinte de sa majorité. Mais en raison de conflits avec le Parlement et par suite de l'imposition qu'il fit de contraintes réduisant le pouvoir de ses membres, le souverain ne participera plus à aucun cérémonial d'État après le lit de justice de 1673, année de son installation permanente à Versailles. C'est là que l'étiquette de la société de cour prendra le relais du cérémonial d'État dans la mise en relation du roi avec ses sujets. Basée sur un système d'usages réglant les statuts sociaux autant que l'ordre politique, l'étiquette se transformera en un cérémonial de cour complet permettant au roi un contrôle parfait de la noblesse assemblée au château, le tout complété par la distribution de récompenses de toutes sortes – charges donnant droit à un salaire, pensions, grades militaires⁵.

Rituels sociaux en Nouvelle-France

En dehors de ce qui concerne la religion, peu de phénomènes montrant des formes rituelles claires peuvent être identifiés dans la vie collective de la Nouvelle-France. Les rituels monarchiques, soit les quatre éléments majeurs du cérémonial d'État, sont évidemment inexistantes tandis que l'étiquette de cour est absente des sources. Nous nous tournons plutôt vers ce que l'on peut

4. Ralph E. GIESEY, *Cérémonial et puissance souveraine : France, XV^e-XVII^e siècles*, Paris, Colin, 1987, p. 34-42.

5. Ralph E. GIESEY, *Cérémonial et puissance souveraine : France, XV^e-XVII^e siècles*, p. 75-79.

appeler les rituels sociaux, qu'il faut toutefois distinguer des autres faits culturels non ritualisés prenant place dans la vie de la population⁶.

Préséances

L'élément qui nous vient à l'idée en premier lieu est la question des préséances, problème qui apparaît en général lors des processions religieuses ou simplement à l'église, dans la disposition des prie-Dieu réservés aux autorités cléricales et coloniales. Les règles qui s'appliquent à la colonie dans ce domaine sont en général dictées par le roi lui-même et communiquées à ses représentants, souvent à la suite de querelles de haut niveau relatives à l'application de ces règles. Mais elles sont parfois définies par le gouverneur ou l'intendant, surtout en ce qui concerne les échelons inférieurs de la hiérarchie comme les capitaines de milice des paroisses rurales⁷. Même si elles peuvent s'insérer dans des activités à l'aspect rituel comme les processions, ces règles, et leur application, ne constituent pas en elles-mêmes un rituel au sens scientifique du terme⁸.

Pain bénit

Dans les chapitres précédents, nous avons abordé la question du Pain bénit dans le contexte de l'espace sonore de la ville de Québec, puis nous avons montré comment les militaires, soldats ou gouverneur général, profitent de cette tradition religieuse et utilisent les aspects symboliques des musiciens des troupes pour y affirmer leur statut dans la société coloniale. Nous voulons voir ici quels pourraient être les ressorts rituels de cette pratique lorsqu'elle se présente en Nouvelle-France.

6. Nous excluons, de par la nature de notre sujet, l'exercice de la religion : liturgie, sacrements.

7. Jacques RAUDOT, *Ordonnance de M.^r Raudot intendant en Canada qui ordonne que les capitaines des costes iront les premiers a la procession après les marguilliers. En datte du 25 juin 1710*, Colonies, C11A, vol. 31, folios 142-143.

8. Se reporter à la définition générale donnée par Claude Rivière dans *Les rites profanes*, p. 10-11.

La cérémonie du Pain bénit est une pratique qui remonte aux premiers siècles du christianisme, époque où les fidèles venus à la messe participaient tous à la communion au pain. Par la suite, la communion fut réservée à ceux qui se mettaient en état de la recevoir par une saine préparation religieuse. On garda néanmoins l'habitude de partager du pain entre tous les gens présents dans l'église. Il devint alors de tradition de « rendre » le Pain bénit tout au long de l'année liturgique, sauf durant le carême. Les paroissiens étaient alors invités à le présenter à tour de rôle, chacun leur dimanche. Ils amenaient à la messe du dimanche une quantité substantielle de pain devant l'autel, qui était ensuite béni avant l'Eucharistie⁹. Après la communion au pain consacré, le célébrant¹⁰ procédait à la distribution de ce pain bénit mais non consacré à tous les fidèles et par conséquent à ceux qui n'avaient pas communié¹¹. Les rituels diocésains ou même paroissiaux font souvent état de la façon dont le Pain bénit s'insère dans le service divin.

Le Pain béni (que chaque faisant feu est obligé d'offrir à son tour, et le tour ne finit que dans deux ans et trois ou quatre mois) est offert chaque dimanche à l'entrée du Prône, où le célébrant le bénit, et l'offrant, ou offrante se fournit son cierge allumé, et le remporte. Deux des parents de l'offrant, ou lui-même coupent ce pain par petits morceaux dans la sacristie pendant le Prône, le mettent dans des linges bien blancs et bien propres, et le distribuent au peuple à l'issue de la messe paroissiale; ils remettent enfin un gros morceau dudit pain par manière d'avertissement, à celui de leurs voisins qui doit faire pareille offrande le dimanche suivant¹².

La tradition du Pain bénit était bien présente en Nouvelle-France et l'on y faisait une quête au profit de la paroisse, comme

9. Par exemple entre le Kyrie et le Gloria. *Journal des Jésuites*, p. 295.

10. Il peut s'agir aussi du bedeau, d'un marguillier, du donateur ou d'un membre de sa famille.

11. Pierre PARIS, « Pain bénit » dans J. BRICOUT [dir.], *Dictionnaire pratique des connaissances religieuses*, tome cinquième, Paris, Letouzey et Ané, 1927, p. 198; *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, tome quatorzième, Paris, s. n., 1857, p. 100.

12. « Des divins offices. Les dimanches. », extrait de *État du bénéfice de Combloux* (1733), cité dans Roger DEVOS, « Pratiques et mentalités religieuses dans la Savoie du XVIII^e siècle: la paroisse de Combloux », *Le monde alpin et rhodanien*, 1-4/1977, p. 132.

en France. Même si la culture d'Ancien Régime impose la hiérarchie dans une foule d'activités sociales, les distinctions ne comptent toutefois plus pour la présentation du pain, car les paroissiens de tous rangs sont appelés à rendre le Pain béni à la messe dominicale et ils y sont même forcés par voie d'ordonnance, sous peine d'amende¹³. Mais les préséances reprennent le dessus lorsque la distribution survient, après la communion. Les membres du clergé, et même les chantres, reçoivent le pain avant les autorités militaires et civiles, suivies des fidèles qui ont assisté à la messe¹⁴.

Faisant partie des sacramentaux, ces rites destinés à enrichir la vie spirituelle, l'usage donne souvent lieu à des débordements qui contribuent à éloigner la pratique de son fondement religieux. Nous avons vu, dans un chapitre précédent et tel que décrit dans le *Journal des Jésuites*, que le Pain béni présenté par les soldats à la fête des Rois en janvier 1660 a donné lieu à des manifestations symboliques fortes. L'Épiphanie est le moment où les puissances terrestres s'inclinent, comme les Rois mages, devant l'Enfant Jésus venu du ciel. C'est alors que les soldats entrent dans la cathédrale au son des fifres et tambours, tandis que le gouverneur d'Argenson entend bien répéter cette scène au mois de mars suivant où il compte le « présenter à l'ordinaire avec tambours, &c. »¹⁵. Outre son fondement religieux, qui est hors de nos préoccupations, l'épisode du Pain béni de 1660 se démarque dans les sources par ses aspects profanes exacerbés. Comme la fourniture du pain incombe à tour de rôle à tous les paroissiens, les notables veulent briller par leur générosité ou l'éclat de leur présentation. Le gouverneur de la colonie veut montrer son rang en mettant à profit les effets de représentation qu'il peut déployer pour rappeler, même à l'intérieur de la cathédrale, qu'il est le personnage le plus important du Canada. Il pense tout naturellement aux soldats de la garnison, impérativement accompagnés des tambours et fifres. Des symboles extérieurs à la religion sont donc plaqués sur un rite religieux, ce qui

13. *Arrêt du Conseil [souverain] au sujet du pain béni*, 13 janvier 1670, Archives de l'Archidiocèse de Québec, 6CN, Gouvernement, I, 6.

14. Il y a souvent difficulté sur ce sujet à l'église de Québec. *Journal des Jésuites*, p. 22, 295.

15. *Journal des Jésuites*, p. 273, 280.

n'est pas suffisant pour constituer un rituel profane à partir de ces simples éléments.

Foi et hommage

La Nouvelle-France vit en régime seigneurial, système où le roi, propriétaire ultime du sol, organise le peuplement du pays en divisant le territoire en seigneuries. Il les attribue ensuite à des personnages importants, ou parfois à des communautés religieuses, qui devront les peupler mais pourront aussi en retirer les bénéfices. Lorsqu'il entre en possession de son fief, le premier devoir du seigneur est de faire acte de foi et hommage. C'est l'intendant qui est chargé de recevoir, au château Saint-Louis de Québec, la déclaration de foi et hommage de la part des nouveaux titulaires, perpétuant ainsi un rite d'origine féodale¹⁶. Ayant reçu en seigneurie trois fiefs de la région de Montréal, Claude de Ramezay doit se présenter devant Michel Bégon en juin 1724, qui a exceptionnellement accepté de le rencontrer à Montréal. Ramezay se met donc « en devoir de vassal » : il est tête nue, sans épée et sans ses éperons de cavalier. Puis, « posant un genouïl en terre », il proclame « à haute et intelligible voix » qu'il rend et porte, entre les mains de l'intendant, la foi et hommage qu'il est tenu de rendre et porter au roi¹⁷. Ce rite est intéressant à plus d'un titre. Le chapeau, les éperons et l'épée sont des marques de noblesse. Comme le nouveau seigneur est en réalité le vassal du roi, il doit paraître devant l'intendant sans ces éléments symboliques. Les paroles sont proférées avec voix forte et bien articulée, ce qui ajoute au formalisme de l'événement. De plus, le seigneur s'agenouille devant l'intendant. Des objets agissent comme symboles, dans ce cas-ci en raison de leur absence, et des conduites d'ordre verbal et gestuel se suivent dans un ordre codifié¹⁸. Nous sommes donc devant une forme ritualisée, mais dont la portée est limitée

16. Marcel TRUDEL, *Initiation à la Nouvelle-France*, Montréal, Éditions HRW, 1971, p. 187.

17. *Acte de foi et hommage de Claude de Ramezay*, Montréal, 6 juin 1724, ANQ, Fonds Intendants (E1, S4, SS2, P361).

18. L'ethnologue ne peut séparer de façon absolue les pratiques ritualisées de celles qui ne le sont pas mais les traits culturels d'une société donnent de bons indices. Stanley TAMBIAH, *Culture, Thought, and Social Action. An*

puisque l'on ne compte que deux participants, soit les acteurs eux-mêmes. Il s'agit donc d'un rituel social, selon nos critères, mais qui ne touche pas la société de façon étendue.

Plantation du mai

Toujours dans le domaine de la symbolique seigneuriale, la plantation du mai constitue une autre manifestation où des éléments rituels sont présents. Ce petit rite d'hommage au seigneur d'un lieu se tient le 1^{er} mai de chaque année. Les censitaires se rassemblent devant la demeure du seigneur et plantent un tronc d'arbre complètement ébranché appelé le « mai ». L'extrémité reçoit une décoration de rubans ou conserve les dernières petites branches. Le seigneur se présente alors pour accueillir l'hommage. Quelques hommes tirent alors sur le mai avec leurs fusils ou mousquets et en noircissent graduellement l'écorce, selon l'usage répandu de solenniser un événement par la décharge des armes à feu. Suit alors une fête où le seigneur offre à boire et à manger à tous ses censitaires. Il n'y a pas d'exemple connu de ce cas précis d'honneurs rendus à un seigneur dans les sources relatives à la Nouvelle-France. Le chevalier de Troyes nous a toutefois laissé une relation de la plantation du mai survenue lors de son voyage à la baie d'Hudson¹⁹. Le 1^{er} mai 1686, le temps est exécrable pour les Français qui remontent l'Outaouais vers la baie d'Hudson. Le chevalier raconte que cela « ne peut pourtant empêcher nostre monde de planter un may devant ma tente, et d'y faire une salve. Ils en firent autant à mrs. de St. helenne et d'hyberville ». Les hommes de l'expédition tiennent à montrer de cette façon leur respect et leur fidélité envers leurs commandants, même dans un lieu aussi éloigné et des conditions difficiles. La coutume se transpose donc facilement pour rendre hommage à d'autres personnages importants que le seigneur terrien.

Anthropological Perspective, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985, p. 125-126.

19. Chevalier de TROYES, *Relation et journal du voiage du nort par un détachement de cent hommes commendés par le sieur de Troyes en mars 1686*, Ivanhoé Caron [édit.], Beauceville, La Compagnie de l'Éclaireur, 1918, p. 34.

Seul Nicolas-Gaspard Boisseau, né en 1765, nous a laissé une description complète de la pratique. Dans ses mémoires²⁰, il raconte, avec détails techniques, le transport de l'arbre, comment on le fixe dans le sol ainsi que la suite de décharges qui salue non pas le seigneur, mais le capitaine de milice²¹ de la paroisse où il a assisté à l'événement. Il s'agit en fait de la description la plus proche chronologiquement de la réalité qui pouvait se vivre pendant le Régime français relativement à cette coutume²². Considérant autant le récit du chevalier de Troyes que la description de Boisseau, il est clair que la démonstration ritualisée de respect ne s'adresse qu'à un seul individu, qu'il soit seigneur, capitaine de milice ou commandant d'une expédition.

Arrivées de personnages importants

En raison des mois de navigation nécessaires pour aller de la côte française jusqu'à Québec, l'arrivée dans la colonie d'un évêque ou d'un gouverneur général donne toujours lieu à des manifestations de joie. Prenant le cas du comte de La Galissonière qui arrive en septembre 1747, voyons comment il est accueilli. Le nouveau gouverneur quitte le navire sur lequel il a traversé l'Atlantique, au son de 13 coups tirés des canons du bord, pour embarquer dans une chaloupe le conduisant aux quais. Lorsqu'il met pied à terre, il est salué par des officiers civils pendant que les canons du fort répondent au navire du roi par une salve de 21 coups. Après le salut qui lui est rendu tambour battant par les troupes assemblées sur la place Royale, on l'amène à la cathédrale où l'évêque, accompagné du chapitre et du clergé, lui présente le crucifix à baiser. Après des chants religieux de circonstance, le voyageur de marque rencontre son prédécesseur au château

20. Pierre-Georges ROY, *Mémoires de Nicolas-Gaspard Boisseau*, Lévis, s. n., 1907, p. 85-86.

21. Il faut savoir qu'un seigneur est souvent nommé capitaine de milice de sa côte.

22. Tous les faits racontés par Boisseau se situent dans la période allant de son enfance à 1788.

Saint-Louis. C'est là que les membres du Conseil supérieur le félicitent de «son heureuse arrivée en cette colonie»²³.

En dehors de la présence des habitants sur les quais, à la place Royale ou à la haute-ville, le peuple ne participe pas aux différentes étapes marquant l'arrivée du gouverneur. Tous les gestes qu'il pose et toutes les paroles que les autorités lui adressent permettent son intégration personnelle à la hiérarchie coloniale, qui elle reçoit un nouveau membre d'importance. Après un voyage en mer dangereux, sorte de période d'instabilité prolongée dans un espace physique restreint, le gouverneur général retourne dans des conditions de vie structurées. À l'image de ce qui se passe dans un rituel de passage, les actions entourant son arrivée forment la trame du rite qui consacre la réagrégation de l'individu dans sa communauté. Considérant le départ de France comme la séparation et le séjour en mer comme la liminalité, le voyage dans son entier présente les trois étapes d'un rituel de passage, qui ne concerne toutefois qu'une seule personne.

La fête en Nouvelle-France

Certaines manifestations collectives montrant le caractère mixte de la fête²⁴ sont présentes dans la colonie. La plus connue est sans doute le feu de la Saint-Jean-Baptiste²⁵. Étant au départ une récupération chrétienne de la fête païenne du solstice d'été, cette pratique est à l'époque de la Nouvelle-France un mélange de religieux et de profane. Le *Journal des Jésuites* nous a laissé quelques détails sur son déroulement à Québec. En 1648, le gouverneur Montmagny allume le brasier, puis le père Jérôme Lallemant, supérieur des Jésuites, chante quelques hymnes, «sans surplis». Il entonne ensuite «l'oraison de St. Jean, le *Domine salvum fac regem* & l'oraison du roy». Les deux hommes restent

23. Réception de M.^r le Comte de La Galissoniere en la Nouvelle France, 19 septembre 1747, Colonies, C11A, vol. 88, folios 36-38.

24. La fête met en scène divers registres de la vie sociale (profane, religieux) et comporte une bonne part de divertissement. Mais elle se rapproche du rituel dans son recours au sacré et à l'activité symbolique. François-André ISAMBERT, *Le sens du sacré. Fête et religion populaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 160.

25. Tenu le 23 juin de chaque année, après la tombée de la nuit.

sur les lieux un peu moins d'une heure après avoir lancé la fête²⁶. En 1649, d'Ailleboust est le nouveau gouverneur et il préfère que ce soit une autorité religieuse qui mette le feu au bûcher. En effet, le père Lallemant raconte dans le *Journal* de juin 1650: «je m'excusé, prevoyant qu'on m'y fairoit mettre le feu à l'ordinaire, & ne jugeant pas à propos de laisser courir cette coustume». C'est donc «M. le Gouverneur qui y mit le feu, le P. la Place y assista [au lieu de Lallemant] en surplis & estolle, avec St. Martin²⁷, pour y chanter le *Te Deum*»²⁸. Il faut attendre juin 1666 avant que le *Journal* en fasse à nouveau mention. Le contexte est très différent cette année-là, car François de Laval a été désigné vicaire apostolique²⁹ en 1658 pour prendre charge du clergé et M. de Tracy, arrivé l'été précédent, séjourne toujours à Québec. «La solemnité du feu de la S. Jean se fit avec toutes les magnificences possibles, Monseign. l'Evesque revestu pontificalement avec tout le clergé, nos Peres en surplis &c.» Mgr de Laval «presente le flambeau de cire blanche à Mons. de Tracy, qui le luy rend & l'oblige à mettre le feu le premier»³⁰.

On retient de ces descriptions que les pouvoirs militaire et religieux sont présents lors de cette fête, représentés par le gouverneur général (Montmagny, d'Ailleboust) et le supérieur des Jésuites (Lallemant), en l'absence d'évêque (ou de vicaire apostolique). À l'époque de Montmagny, c'est le gouverneur qui semble détenir le privilège d'allumer le feu. Mais cette action symbolique se déplace ensuite du côté des religieux en autorité, soit le père Lallemant ou un remplaçant qu'il préfère déléguer (le père La Place). Les sources sont muettes dans l'intervalle, mais un retour vers les militaires apparaît une dizaine d'années plus tard. En 1666, le rang de M. de Tracy³¹ le désigne pour cette tâche

26. *Journal des Jésuites*, p. 111.

27. Martin Boutet dit Saint-Martin, connu aussi sous le nom de Saint-Martin, chantre à l'église de Québec. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 1, PUL, 1966, p. 122.

28. *Journal des Jésuites*, p. 141-142.

29. Que l'on qualifie d'évêque malgré tout. Mgr de Laval est nommé évêque en 1674.

30. *Journal des Jésuites*, p. 345.

31. En tant que lieutenant-général de Louis XIV pour l'Amérique, Tracy est le supérieur hiérarchique de Courcelles, gouverneur général de 1665 à 1672.

symbolique. Celui-ci s'incline toutefois devant Mgr de Laval et lui cède ce rôle.

On constate que la transmission du feu se fait par un cierge blanc, ce qui est la marque tangible du rôle que se donne l'Église dans cette manifestation. Ce geste est suivi immédiatement de chants religieux, dont on veut augmenter la force et l'effet par l'ajout du chanter, qui vient soutenir le père jésuite, puis par le concours de « tout le clergé ». On note aussi que le décorum vestimentaire religieux, absent au début, prend graduellement de l'importance. Les éléments profanes ne sont pas décrits par l'auteur du *Journal*, qui ne s'attache qu'aux faits importants à ses yeux. Mais nous savons qu'ils sont présents, puisque le témoignage de 1648 laisse entendre que Montmagny et Lallemant sont restés un bon moment autour du feu, observant ou même participant aux activités sociales qui suivent l'embrasement.

Venant à date fixe annuellement, le feu de la Saint-Jean se classe ethnologiquement comme une fête calendaire, mariant le religieux au profane. Plusieurs composantes sociales sont présentes, ainsi que des éléments symboliques. Elle peut être qualifiée de fête ritualisée, en accord avec son caractère mixte. Ainsi, malgré son côté collectif, l'emprise catholique forte sur cette fête profane et l'absence de répétition autre que sa reprise annuelle, entre autres éléments propres au rituel, nous empêchent de considérer ce phénomène comme un rituel collectif profane³².

Charivari

Le charivari est une manifestation complexe dont les origines remontent au XIV^e siècle. Ses différentes formes, qui varient selon les pays et les époques, marient divers éléments relevant de la fête, de la justice populaire, des processions et des rites d'inversion. Il a en général pour fonction de sanctionner la conduite jugée répréhensible d'un individu (parfois les deux époux d'un couple)

32. Nous pouvons citer en dernier lieu la fête de la victoire contre Phips en 1690, décrite dans « Cérémonies militaires » au chapitre 6. Cette procession militaire menant à l'église montre aussi une mixité de registres et sa prestation unique (absence totale de répétition) la disqualifie en tant que rituel, malgré l'usage de symboles.

au sein d'une collectivité par le moyen d'une démonstration bruyante, voire violente, où différents gestes sont posés par ses amis ou ses voisins pour lui signifier la réprobation du groupe. Le fautif devra alors payer une amende, quitter le village ou subir des brimades et sévices corporels. Dans plusieurs cas, ses biens matériels seront endommagés ou même détruits³³.

Les cas de charivari documentés en Nouvelle-France sont très peu nombreux. Le plus ancien nous est révélé par un mandement de Mgr de Laval daté du 3 juillet 1683³⁴. À la suite d'un mariage célébré à Québec, « depuis six jours, grand nombre de personnes de l'un et l'autre sexe se seraient assemblées toutes les nuits sous le nom de charivari ». Les citoyens de la ville considèrent sans doute que des normes sociales ont été transgressées lorsque Marie Couture, veuve depuis seulement trois semaines, se marie le 28 juin avec Claude Bourget³⁵. Les manifestations décriées par l'évêque semblent avoir dépassé le stade du tapage, puisqu' « on a commis des actions très impies et qui vont à une entière dérision de nos mystères... et des plus saintes cérémonies de l'Église ». On devine ici que des parodies de cérémonies religieuses ont été jouées par les participants.

Un autre cas survient à Port-Royal en 1703 lorsque le sieur Pontise, chirurgien-major des troupes, se plaint « de violences à luy faites soub pretexte de charivary ». Le lieutenant général de la justice de Goutin enquête et constate que le charivari a été organisé « pour faire chagrin au S.^r Pontise que Monsieur de Brouillan [gouverneur d'Acadie] veut esloigner dicy ». Le texte de la lettre que de Goutin envoie au ministre laisse entendre qu'il s'agit d'une querelle entre deux personnes occupant des postes importants, de Brouillan ayant affirmé que les domestiques de

33. Pour une étude approfondie de la question, voir René HARDY, *Charivari et justice populaire au Québec*, Québec, Septentrion, 2015.

34. Mgr de LAVAL, « Mandement au sujet d'un charivari », 3 juillet 1683, dans *Mandements, lettres pastorales et circulaires des Évêques de Québec*, volume premier, publiés par Mgr H. Têtu et l'abbé C.-O. Gagnon, Québec, Imprimerie générale A. Côté et Cie, 1887, p. 114-115.

35. Édouard-Zotique MASSICOTTE, « Le charivari au Canada », *Bulletin des recherches historiques*, vol. XXXII, n° 12 (décembre 1926), p. 713.

Pontise « luy en avoit fait autant »³⁶. Il semble donc y avoir eu deux charivaris successifs.

Un remariage à Québec en mars 1728 donne l'occasion au peuple de se manifester bruyamment. Le charivari survient quand Joseph Caron se marie en secondes noces avec Marie-Madeleine, fille du sculpteur Noël Levasseur. L'événement donne lieu à un procès à la demande du marchand Claude Barolet. Il explique qu'étant en visite chez une amie à la place Royale, une voisine fait irruption en disant que le groupe de chahuteurs n'est composé que de « canailles et de servantes », faisant allusion à la sœur de Barolet qu'elle y a aperçue. Le marchand en est insulté et amène l'affaire au tribunal après qu'une dispute ait éclaté³⁷.

Le dernier exemple connu concerne Élisabeth Bégon, qui est chassée de la confrérie de la Sainte Famille de Montréal en février 1749 pour avoir participé à un charivari³⁸. Outre ce dernier cas dont on ne connaît pas la nature, il appert que les trois autres cas sont des actions rituelles à divers degrés, mais qui ne visent qu'une personne même si les participants sont nombreux³⁹.

À la suite de la description de ces faits culturels, on constate que certaines formes sont ritualisées, mais ne touchent pour la plupart qu'un seul individu tandis que d'autres formes à dimension plus collective n'ont que l'apparence de la ritualité ou relèvent du genre mixte de la fête. Nous verrons que la criée des ordonnances s'adresse à une portion importante de la population

36. *Lettre du Sr Goutin au ministre*, Port-Royal, 29 juillet 1703, Colonies, C11D, vol. 4, folios 191-206.

37. Sans cette dispute et sa judiciarisation, ce charivari serait demeuré inconnu. *Instance de Claude Barolet contre Madeleine Roussel, sa sœur la veuve Chambalon et Françoise La Bouteille sa seroante*, 21 mars 1728, ANQ, Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5, D803).

38. Élisabeth BÉGON, *Lettres au cher fils. Correspondance d'Élisabeth Bégon avec son gendre (1748-1753)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972, p. 49.

39. La moquerie qui consiste à traiter de « cornard » celui dont la femme est perçue comme adultère a été documentée par Robert-Lionel Séguin dans « La raillerie des cornes en Nouvelle-France », *Les cahiers des dix*, n° 35, 1970, p. 127-138. Cette pratique langagière non rituelle prend sa source dans les formes primitives du charivari. Voir René HARDY, *Charivari et justice populaire*, p. 42-45.

des villes où elle a lieu. Laissant derrière nous les fêtes ainsi que les rituels sociaux ou autres manifestations sociales restreintes, la description et l'analyse du rituel de l'information nous permettra de prendre en compte une pratique collective dont la portée nous permet de la désigner comme étant plutôt un rituel de société, où l'ensemble de la population est donc l'objet du rituel. Voyons en premier lieu la forme qu'elle revêt en France puis quelques éléments qui caractérisent sa version coloniale laurentienne.

La criée en France

Le recours à la publication ritualisée – la criée des ordonnances – par le pouvoir royal s'est développé en même temps que les cérémonials d'État se structuraient et prenaient une place importante dans la vie politique de la France monarchique⁴⁰. Mais le processus s'est déroulé sur plusieurs siècles. La criée est en effet un usage très ancien, mais qui s'est maintenu après l'invention de l'imprimerie en raison du faible degré de pénétration de l'écrit comme outil d'information dans la plupart des couches de la société. Tant que l'oralité a prévalu comme canal de communication principal au sein des populations européennes, il a fallu transmettre l'information nécessaire à la vie publique et sociale par un système tenant compte de ce fait important⁴¹. S'appuyant sur les possibilités et limites de la voix humaine, la criée s'est révélée un moyen efficace pour parvenir à cette fin. On a donc crié toutes sortes d'informations d'ordre local, paroissial ou national dans les villes et villages de l'Europe médiévale.

Dans son expression la plus simple, la criée relève plutôt du cri répétitif commercial, à l'exemple des marchands qui annoncent leurs denrées à vendre sur la place du marché. La « criée menue » informe les habitants d'un quartier qu'un individu a perdu un objet dans les rues de la ville ou qu'un de leurs voisins est décédé. On pouvait aussi faire connaître les activités tenues au sein d'une

40. Michèle FOGEL, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989, p. 50.

41. Pour différents regards sur le cri au Moyen Âge, voir Didier LETT et Nicolas OFFENSTADT [dir.], *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

communauté, comme les fêtes ou les processions⁴². L'annonce s'en faisait par un officier municipal sur le parvis de l'église ou sur la place de l'hôtel de ville. De même, le héraut d'armes annonçait les joutes et tournois à venir et les commentait par la suite⁴³. Le système de proclamation publique sera bientôt récupéré par les autorités monarchiques et judiciaires, et assurera la diffusion vers le peuple des éléments légaux les concernant directement. Pendant la Renaissance, le sens de l'expression « cri public » se resserra d'ailleurs pour ne signifier que les publications de textes provenant de l'autorité publique ou royale⁴⁴. Encore au début du XVIII^e siècle, dans son *Traité de la police*, Nicolas Delamare rappelle l'importance de la diffusion des lois. Au chapitre II, titré « Des Publications & Affiches des Loix, pour en faire connoître les Dispositions, & et rendre inexcusables ceux qui ne les observeroient pas », il écrit : « C'est une maxime fondée sur la droite raison, & autorisée par l'usage de tous les temps, & de toutes les nations, que les Loix ne lient & n'engagent les Peuples qu'après qu'elles ont été publiées. » Il précise un peu plus loin que « Trois choses, selon notre usage, concourent ordinairement à rendre les Loix publiques, & les conserver à la postérité : l'enregistrement, les publications, & les affiches »⁴⁵. Une fois émis par l'autorité monarchique, le texte de loi est donc enregistré par le Parlement de Paris et dans les parlements de province.

La criée en Nouvelle-France

En Nouvelle-France, le Conseil souverain (nommé plus tard Conseil supérieur) enregistre les lois issues de la métropole et celles de provenance locale. La publication est réalisée lors de la

42. Christine BELLANGER, « Cris et crieurs dans l'image » dans Didier LETT et Nicolas OFFENSTADT [dir.], *Haro! Noël! Oyé! Pratiques du cri au Moyen Âge*, p. 70.

43. Didier LETT et Nicolas OFFENSTADT, « Introduction » dans Didier LETT et Nicolas OFFENSTADT [dir.], *Haro! Noël! Oyé! Pratiques du cri au Moyen Âge*, p. 23.

44. Jean NICOT, *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, Paris, David Douceur, 1606, p. 166.

45. Nicolas DELAMARE, *Traité de la police*, tome premier (seconde édition), Paris, chez Michel Brunet, 1722, p. 279-280.

criée et une affiche est placardée à chaque lieu où s'est tenue cette criée. Le texte de l'ordonnance comporte habituellement une mention qui montre bien le but de la criée. Ainsi, l'intendant Raudot, qui a une solide formation juridique, utilise la formule «et sera la présente ordonnance lue, publiée et affichée [suit le moment et le lieu] *a ce que personne n'en ignore*»⁴⁶. La dernière partie de la phrase rappelle à tous que nul n'est censé ignorer la loi, compte tenu de l'affichage mais surtout de la lecture publique qui est faite de l'acte légal. La différence majeure d'avec la criée métropolitaine réside dans le fait que la criée coloniale est réalisée au son du tambour et non plus de la trompette. De plus, le nombre de points de criées, en accord avec la taille des villes, est inférieur et la fréquence des publications paraît suivre la quantité d'ordonnances émises et de causes criminelles entendues, somme toute modeste⁴⁷.

Les sociétés neuves comme la Nouvelle-France vivent un développement suivant un processus marqué notamment par une période d'institutionnalisation. Cette phase donne lieu à une ritualisation du phénomène politique⁴⁸. Dans la colonie, la publication des ordonnances vient en tête de liste des manifestations rituelles profanes, autant par son caractère que par le grand nombre de personnes touchées. De plus, un pouvoir absolu comme celui que vise Louis XIV doit resserrer les liens avec ses sujets⁴⁹, d'autant plus lorsqu'il s'agit de ceux vivant dans une province lointaine comme le Canada. Il ne peut négliger ce lien que constitue la criée étant donné qu'il y a absence totale de cérémonial d'État dans la colonie. La fonction étant toujours la même, soit célébrer l'ordre instauré, les rituels constituent un mécanisme permettant de valider les autorités en place dans l'esprit du peuple. Le pouvoir royal a donc besoin de la criée, mais il est bien

46. Nous soulignons. Jacques RAUDOT, *Ordonnance de M. Raudot portant deffenses de composer et chanter des chansons diffamatoires*, 25 mars 1708, Colonies, C11A, vol. 28, folios 371-372.

47. Selon les dossiers de la Prévôté de Québec, que nous avons consultés dans Guy PERRON, *La Prévôté de Québec*, Longueuil, Éditions historiques et généalogiques Pepin, 2002.

48. Claude RIVIÈRE, *Les liturgies politiques*, p. 15.

49. Michèle FOGEL, *Les cérémonies de l'information*, p. 28.

clair que c'est l'autorité locale qui l'ordonne et la réalise⁵⁰. C'est là que se trouvent les finalités de la publication cérémonielle des volontés du roi et de ses représentants coloniaux.

Une criée au Canada en 1733

Parmi les nombreux procès-verbaux de criée conservés dans les différents fonds des Archives nationales du Québec, nous en avons repérés plusieurs dont le contenu apporte une connaissance détaillée de toute la procédure mise en place lors de l'exécution de la criée publique. Nous donnons ici le texte complet du procès-verbal qui nous est apparu le plus révélateur de ce qui se passe réellement dans l'action de la publication officielle, soit celui de la criée du décret de prise de corps (ou arrestation) du témoin principal dans l'affaire du meurtre de Tourangeau, tambour de la compagnie de Budemont, tué à Montréal en septembre 1733⁵¹. C'est l'huissier Jean-Baptiste de Coste, attaché à la Juridiction royale de Montréal, qui a rédigé et signé ce compte rendu de la tournée qu'il a faite dans l'exercice de ses fonctions de crieur. Après avoir pris connaissance par ce document de tous les faits entourant la performance réelle, nous pourrions entrer dans un premier niveau de l'analyse par la description de chaque élément qui entre en jeu dans la progression rituelle.

L'an mil sept cent trente trois le cinquième jour d'octobre apres midy en vertu dun decret de prise de corps decerné par Monsieur le Lieutenant General Civil et Criminel au siege de la jurid.^{on} royalle de Montreal, en datte du dix neuf.^e septembre dernier, signé et scellée, et a la requeste de Monsieur le Procureur du Roy audit siege qui a eslué son domicile en son hostel seize rue S.^t Paul en continuant le proces-verbal de perquisition fait de la personne du nommé Bastien dit Canadien accusé et nommé aud. decret susdatté portant assignation a la quinzaine faite par moi huissier soussigné le vingt.^e dud. mois et faute par led.

50. Michèle FOGEL, *Les cérémonies de l'information*, p. 53.

51. *Procès-verbal de la criée du décret de prise de corps de Bastien dit Canadien, tambour de la compagnie de Du Figuier, accusé du meurtre de Tourangeau, tambour de la compagnie de Budemont*, 5 octobre 1733, ANQ, Juridiction royale de Montréal (TL4, S1, D4076). Voir les annexes pour d'autres transcriptions de documents judiciaires où la criée avec tambour est présente.

Canadien accusé, d'avoir comparu en personne sur ycelle assignation a luy donné pardevant Mondit sieur le Lieutenant General aud. siege, je me suis, Jean Bap.^{te} de Coste huissier audiancier au siege de la jurid.^{on} royalle de Montreal y residant rue Notre Dame soussigné accompagné de Francois Roy dit Tintamare tambourg major dem.^t en cette d.^e ville, transporté en la place de cette d.^e ville ou se tiens le marché, au domicile dud. Bastien accusé chez le Beauls dit L'alouette, seize rue Capitalle et au devant de la porte et principale entré de l'auditoire de lad. jurid.^{on} auxquels lieux et endroits estant a chacun d'yceux, led. Tintamare a sonnée de son tambour par trois differantes fois, j'ay a haute et intelligible voix et crie public, fait lecture de mot apres autre dud. decret susdatté, dit et déclaré aud. Bastien dit Canadien, accusé, fugitif, parlant pour luy au peuple assemblé au tour de nous ausdit crie que je l'assignois, comme de fait je luy donne par ce present assignation a estre et comparoir en personne a huitaine pardevant Mondit sieur le Lieutenant General Civoil et Criminel au siege de lad. jurid.^{on}, pour se mettre en estat es prison Royaux de cette d.^e ville et satisfaire aud. decret luy déclarant que faute de comparoir il sera procedé a l'encontre de luy et que son proces luy sera fait et parfait, par defaut et contumace suivant la rigueur de l'ordonnance et affin que la chose soit plus notoire j'ay mis apposé et affiché autant du present a la grande porte et principale entré de l'auditoire de cette jurid.^{on}, et dressé le present pour servir ce quil appartiendra, en presence et assisté dud. Tintamare qui a déclaré ne scavoit escrire ny signer de ce interpellée les jour et ans susdits. De Coste

Séquence rituelle

Un rituel est une suite de rites, par exemple pour les rituels de passage ou de guérison, ou plus simplement une suite d'actions, comme dans le cas qui nous occupe. L'ordre dans lequel se déroule la performance n'est pas aléatoire. Elle suit nécessairement un ordre établi qui garantit l'atteinte de la finalité rituelle. C'est cet enchaînement que nous nommons séquence rituelle. Avant l'étude approfondie qui sera menée au prochain chapitre, il est utile de considérer séparément les éléments constituant le rituel de l'information. Nous commençons donc la description de la séquence avec l'ordonnance puisqu'elle est à l'origine du phénomène que nous analysons. Viendront ensuite les participants au rituel ainsi que les acteurs et nous terminerons par la description des lieux où la

performance rituelle se déroule dans les villes des trois gouvernements de la Nouvelle-France.

L'ordonnance

À l'époque de Louis XIV, les lois émanant du pouvoir royal se distinguent en trois types : l'ordonnance, l'édit et la déclaration, auxquels il faut ajouter les arrêts du Conseil⁵². Dans cette étude, nous employons le terme ordonnance dans son sens large pour signifier tous les textes juridiques (et judiciaires) qui sont destinés à être publiés, comme on l'entend à l'époque, c'est-à-dire par le moyen d'une criée publique faite par l'huissier (ou autre officier civil) accompagné d'un tambour. Mais il existe quand même quelques différences entre les divers genres de textes et les actions légales qui s'ensuivent.

L'ordonnance, dans son sens précis, est un texte de loi de portée générale issu directement du pouvoir souverain du roi français. Elle s'applique donc à tout le royaume et par conséquent à la Nouvelle-France. Un bon exemple est l'*Ordonnance criminelle de 1670* qui fut suivie dans la colonie même si elle n'avait pas été enregistrée au Conseil souverain⁵³. L'édit émane lui aussi du pouvoir royal, mais porte sur une question précise et touche une partie précise du royaume ou un groupe particulier de sujets du roi. On peut penser ici à l'Édit de Nantes concernant les protestants français qui fut promulgué en 1598 et que Louis XIV révoquera en 1685. Dans la colonie laurentienne, un édit du roi de 1679, par exemple, viendra confirmer un règlement du Conseil souverain de Québec portant des modifications quant à l'application de l'*Ordonnance civile de 1667* en sol canadien⁵⁴.

52. Edmond ESMONIN, « La publication et l'impression des ordonnances royales sous l'Ancien régime » dans *Études sur la France des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1964, p. 175.

53. Jacques-Yvan MORIN, « L'évolution constitutionnelle du Canada et du Québec de 1534 à 1867 » dans Jacques-Yvan MORIN et José WOEHLING, *Les constitutions du Canada et du Québec du régime français à nos jours*, Montréal, Éditions Thémis, 1992, p. 13, 14, 599.

54. *Édit du Roy pour l'exécution de l'ordonnance de 1667, du mois de juin 1679*, Colonies, C11A, vol. 5, folios 120-125 verso.

Dans l'exercice de ses fonctions, l'intendant de la Nouvelle-France doit régulièrement émettre des ordonnances. Elles portent en général sur des questions locales et bien concrètes⁵⁵, par exemple l'interdiction de vendre des denrées en face de l'église sur la place Royale de Québec, le dimanche pendant la messe⁵⁶. Toutefois, l'ordonnance « portant règlement » touche tous les habitants de la colonie et vient donc réglementer un domaine d'application générale, comme la construction de bâtiments à l'épreuve du feu⁵⁷. Le Conseil souverain peut lui aussi produire des ordonnances, notamment pour la réglementation en matière de police, et touchant souvent les trois gouvernements de la colonie⁵⁸. Mais il doit parfois répondre aux demandes du procureur général pour l'émission de différents décrets dans des causes criminelles : assignation d'un témoin à être entendu, assignation d'un accusé à comparaître⁵⁹ et décret de prise de corps. Le Conseil émet aussi des arrêts en matière civile, par exemple autorisant la vente de biens après saisie⁶⁰. Nous donnons maintenant un exemple du texte lu par l'huissier lors d'une criée, toujours dans l'affaire du meurtre du tambour Tourangeau. Il s'agit du décret de prise de corps du meurtrier présumé, dans ce cas émis par le lieutenant général civil et criminel de la Juridiction royale de Montréal⁶¹.

55. Jacques MATHIEU, « La vie à Québec au milieu du XVII^e siècle », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 23, n^o 3 (décembre 1969), p. 423.

56. Jacques RAUDOT, *Ordonnance de M.r Raudot intendant en Canada, qui deffend a toutes personnes d'etaller leurs marchandises a la porte de l'eglise de la basse ville de Quebec*, 22 août 1708, ANQ, Fonds Intendants (E1, S1, P423).

57. Jacques-Yvan MORIN, « L'évolution constitutionnelle du Canada et du Québec de 1534 à 1867 », p. 15.

58. *Certificat d'affichage d'un arrêt du Conseil Souverain daté du 16 avril 1703, concernant la traite illégale de l'eau-de-vie*, 13 mai 1703, ANQ, TL4, S1, D661.

59. Ces deux derniers étant aussi appelés « exploit d'assignation ». « Ordonnance criminelle de 1670, Titre XVII : Des défauts et contumaces » dans Jacques-Yvan MORIN et José WOEHRRLING, *Les constitutions du Canada et du Québec du régime français à nos jours*, p. 609.

60. *Arrêt qui permet à Thérèse Minet de faire procéder à la vente des biens de François Bonhomme*, Québec, 4 avril 1729, Fonds Conseil souverain (TP1, S28, P16824).

61. *Procès contre Bastien dit Canadien, tambour de la compagnie de Du Figuier, accusé du meurtre de Tourangeau, tambour de la compagnie de Budemont, septembre 1733-juin 1734*, ANQ, Juridiction royale de Montréal (TL4, S1, D4076).

Vu le proces verbal fait par nous Pierre Raimbault Con.^r du Roy Lieutenant General Civil et Criminel au Siege de la Juridiction Royale de Montreal, de la Recosnoissance et Levée du cadavre du nommé Tourangeau de la Comp.^e de Budemont trouvé mort dans l'eau pres de la greve du fleuve S.^t Laurent entre le Moulin du fort et le chateau d.^t de Callieres, du jour d'huy l'information faite par nous a la req.^{te} du procureur du Roy ce jour d'huy et les conclusions du procureur du Roy et tout considéré nous ordonnons que le nommé Bastien d.^t Canadien soldat tambour de la Comp.^e de Du Figuier sera pris au corps et conduit es prison de cette ville pour estre oüy et interrogé sur les faits resultants dud. proces verbal et autres sur lesquels le procureur du Roy le voudra faire ouïr; et apres perquisition faite de sa personne sera assigné a comparoistre a quinzaine et par un seul cri public a la huitaine seront ses biens saisis et annotés et a etably commissaire ce qui nonobstant oppositions ou appellations d'icelles.

Fait à Montreal le 19^e jour de 7.^{re} 1733.

La foule

La composition d'une foule assistant à la criée peut varier selon l'endroit où elle a lieu. Le premier cas est celui de la place publique, nommée dans les sources de différentes façons selon la ville en cause. À Québec, « la place du marché de la basse-ville »⁶², connue aujourd'hui sous le nom de place Royale, est la plus animée. À Montréal, c'est à « la place publique de cette ville ou se tient le marché »⁶³ que les proclamations sont faites. À Trois-Rivières, il s'agit de « la place d'armes de cette ville »⁶⁴.

La foule d'une place publique, principal lieu où se déroulera la performance rituelle, est composée de plusieurs groupes identifiables mais qui s'entremêlent au gré du commerce et de la sociabilité. Les paysans sont venus des côtes où ils cultivent la terre pour vendre leurs denrées. Les artisans dont l'échoppe donne sur

62. *Procès-verbal de criée dans le procès contre Jean Corollaire*, 28 février 1751, ANQ, Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5, D1646).

63. *Procès contre Michel Charpentier*, Montréal, 24 décembre 1745, ANQ, Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5, D1444).

64. *Procès-verbal d'assignation de Jean Brissard accusé de meurtre*, 9 novembre 1739, ANQ, Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5, S11, D1178).

la place travaillent et reçoivent des clients tandis que les bourgeois discutent entre eux. Les domestiques servant dans les familles aisées achètent le nécessaire à la préparation des repas et quelques soldats en patrouille observent le déroulement des échanges verbaux et monétaires.

Aux autres points de criée, les individus témoins de la proclamation sont surtout les voisins et les passants dont plusieurs s'arrêteront en entendant la batterie de tambour ou la voix du crieur. Dans plusieurs cas, l'huissier fait allusion dans son procès-verbal « au peuple assemblé au tour de nous »⁶⁵ pour désigner les gens qui se sont arrêtés et qui font cercle pour écouter le crieur lorsqu'il fait lecture des textes légaux.

À certaines occasions, les ordonnances sont publiées le dimanche à la sortie de la messe. En milieu urbain, il s'agit d'une option intéressante par rapport aux jours de marché. Dans les villes de Québec, Trois-Rivières et Montréal, « les paroissiens sortant en grand nombre »⁶⁶ de la cathédrale ou de l'église paroissiale, le nombre de personnes rejointes à l'issue de la messe dominicale est sans doute équivalent à celui observé lorsque le commerce bat son plein. Nous désignerons tous ces individus qui s'attroupent et qui écoutent le crieur par le nom de participants au rituel.

Le tambour

En France, la publication des ordonnances est précédée d'une sonnerie de trompette. Le musicien qui accompagne le crieur est appelé juré-trompette dans le langage juridique. Comme son nom l'indique, cet individu a prêté serment devant le lieutenant criminel avant de pouvoir exercer sa fonction. Il est propriétaire de son office, qu'il pourra peut-être même revendre avec profit lorsqu'il quittera le métier. Le juré-trompette n'est pas un musicien militaire. Comme cet emploi peut être acheté par quiconque a l'argent nécessaire, les compétences musicales de ces fonctionnaires sont

65. *Procès-verbal de criée dans le procès contre Jean Corollaire*, 28 février 1751, ANQ, Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5, D1646).

66. *Ordonnance de Beauharnois et Hocquart concernant l'expropriation de certaines propriétés*, 15 mars 1747, Colonies, C11A, vol. 90, folio 295.

difficiles à établir, certains n'ayant d'autre compétence à faire valoir que celle de valet de chambre⁶⁷.

En Nouvelle-France, «le deffaut de trompette en ce pays»⁶⁸, signalé par certains intendants dans leurs écrits et bien apparent lorsqu'on étudie les sources de façon approfondie, a obligé les administrateurs coloniaux à généraliser l'usage du tambour lors des publications officielles. Cet instrument est d'ailleurs beaucoup plus facile à jouer que la trompette dans les conditions climatiques nord-américaines⁶⁹. Remplie par un musicien militaire de la garnison, cette fonction n'est donc pas vendue par le pouvoir public, de même que toutes les charges civiles ou militaires disponibles dans la colonie ne sont pas achetées par leur détenteur. C'est le tambour-major qui décide lequel de tous les tambours de la garnison ira battre le Ban pour les proclamations. Comme il conserve souvent pour lui-même le privilège de participer à la criée et le salaire qui y est attaché⁷⁰, les tambours du rang osent parfois se plaindre de ne pouvoir toucher leur part de ces montants récurrents qui peuvent augmenter substantiellement leur solde mensuelle⁷¹.

Mais il est bien clair pour l'intendant Dupuy, juriste de formation⁷², qu'un tambour est nécessaire pour que le processus de la criée soit complet et valide.

67. Michèle FOGEL, *Les cérémonies de l'information*, p. 23.

68. Trompette pouvant être interprété autant dans le sens du musicien que de l'instrument. Claude-Thomas DUPUY, *Ordonnance au sujet du bruit qui s'estoit répandu à l'occasion de la non publication d'une précédente ordonnance*, 15 mars 1727, ANQ, Fonds Intendants, Ordonnances (E1, S1, D12A, P1815). L'huissier Petit de Montréal constate et écrit la même chose en 1712. *Procès par contumace contre les nommés Réaume, Maret, Magnan, Chamailard et Magdelaine, coureurs des bois partis traiter illégalement dans l'Outaouais*, 25 avril 1712, ANQ, Juridiction royale de Montréal (TL4, S1, D1351).

69. Nous avons déjà évoqué les raisons possibles de la disparition de la trompette dans la vallée du Saint-Laurent dans «Changement de climat» au chapitre 4.

70. Citons comme exemple le tambour-major de Louisbourg, qui bonifie sa solde de 25 % pour l'année 1749 en se réservant plusieurs des criées tenues dans la ville. Voir «Le musicien militaire comme signaleur» au chapitre 6.

71. Chevalier de LA CORNE, *Interrogatoire d'Antoine Brissaut*, 23 avril 1735, ANQ, Juridiction royale de Montréal (TL4, S1, D4227).

72. *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2, PUL, 1969, p. 216.

Nous faisons pareillement sçavoir par cette présente ordonnance à tous les sujets du roy habitans la colonie que jusqu'a ce que nous ayons pris les mesures convenables pour faire publier nos ordonnances, ainsy quelles le doivent estre, ils ayent a en recevoir la publication qui leur sera faite a haute et intelligible voix et qui sera affichée dans les carrefours publiques en lieux elevés et apparens *comme si elle avoit été faite au bruit du tambour ou de quelques trompettes*⁷³.

Le tambour compte parmi les deux individus que nous appellerons les acteurs.

Le crieur

Au sein des populations à forte oralité d'Ancien Régime, le rôle du crieur est de traduire l'information écrite en communication verbale au bénéfice de ceux qui ne savent pas lire. En France métropolitaine, le juré-crieur, qui est lui aussi lié par la prestation d'un serment lors de son engagement, a le devoir et le droit de livrer oralement le contenu des textes légaux. Il a acheté sa charge, ce qui lui assure le monopole de la criée dans la ville où il officie. Il bénéficie donc de l'ensemble des revenus attachés aux publications étatiques. En Nouvelle-France, c'est l'huissier de la juridiction concernée qui fait le cri public⁷⁴. Comme dans le cas du tambour travaillant pour le pouvoir judiciaire, le crieur n'a pas d'argent à déboursier pour acquérir le privilège de remplir cette tâche et de toucher le salaire afférent.

La lecture des ordonnances en public est un travail de grande précision. La criée commence par la formule « De par le Roy » suivie du nom de l'autorité compétente d'où provient l'information à publier⁷⁵. Par exemple, dans une des rares affiches du Régime français encore conservées, trois fleurs de lys séparent en deux parties l'en-tête noté « DE PAR LE ROY / et nos seigneurs du Conseil

73. Nous soulignons. Claude-Thomas DUPUY, *Ordonnance au sujet du bruit qui s'estoit répandu à l'occasion de la non publication d'une précédente ordonnance*, 15 mars 1727, ANQ, Fonds Intendants, Ordonnances (E1, S1, D12A, P1815).

74. Dans certains cas, c'est l'huissier du Conseil supérieur qui est chargé de la criée et qui en rédige le procès-verbal. Il peut être alors accompagné d'un ou même deux huissiers de la juridiction royale. *Procès-verbal de criée dans le procès contre Jean Corollaire*, 28 février 1751, ANQ, Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5, D1646).

75. Quelle que soit l'autorité signataire, le nom du roi est prononcé en premier. Michèle FOGEL, *Les cérémonies de l'information*, p. 25.

supérieur de Québec»⁷⁶. Dans la plupart des procès-verbaux de criée, compte tenu des quelques variantes, l'huissier consigne qu'il a « a haute et intelligible voix et cri public fait lecture de mot a mot dud.^t decret »⁷⁷. La formule a des racines anciennes. Malgré l'invention de l'imprimerie qui a généralisé progressivement la diffusion des textes écrits, les XVII^e et XVIII^e siècles sont encore le cadre d'une culture des sens dominée par l'ouïe⁷⁸ où l'information se transmet principalement de façon auditive, par l'intermédiaire des personnes éduquées. Même les rapports écrits adressés au roi sont rendus de façon verbale devant sa personne. La lecture est donc une activité qui demeure associée à l'audition. À la lecture du texte du procès-verbal, on constate donc que le crieur fait une lecture conforme aux attentes sociales de l'époque, « a haute et intelligible voix » signifiant ici qu'il est impératif que le volume sonore de sa voix soit assez élevé pour toucher le maximum de personnes, sans toutefois altérer la clarté de la diction, ce qui arrive facilement lorsque l'on cherche à parler très fort. La référence au cri public confirme le fait qu'il s'agit d'une « proclamation faite par autorité de personne publique envers le peuple, et de chose concernant le public », tel que défini par Jean Nicot dans son dictionnaire⁷⁹. Nicot précise d'ailleurs que « tout cri publiquement fait⁸⁰ n'est pas entendu par ces mots », ce qui nous informe que le « cri public » est une sorte d'appellation réservée aux communications émanant des autorités. L'expression « de mot a mot » vient enfin rappeler que l'huissier a lu le décret « sans aucun changement ny dans les mots, ny dans leur ordre »⁸¹.

76. *Trois affiches pour la vente à l'enchère des biens de François Bonhomme*, mai 1729, ANQ, Conseil supérieur de Québec (TP1, S37, D105).

77. *Procès-verbal de criée dans le procès contre Jean Corollaire*, 28 février 1751, ANQ, Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5, D1646). L'expression « de mot apres autre » est aussi courante. Voir le procès-verbal dressé par Jean-Baptiste de Coste transcrit plus haut.

78. Robert MANDROU, *Introduction à la France moderne, 1500-1640. Essai de psychologie historique*, Paris, Albin Michel, 1998 (1961), p. 76. À la page 358, l'auteur rappelle qu'« au XVIII^e siècle encore, la vue reste mal considérée ».

79. Jean NICOT, *Thresor de la langue française, tant ancienne que moderne*, Paris, David Douceur, 1606, p. 166.

80. C'est-à-dire les diverses formes du cri. Voir « La criée en France », plus haut dans ce chapitre.

81. *Le Dictionnaire de l'Académie française, Tome second*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 92.

Le crieur (généralement un huissier) sera le deuxième acteur du rituel.

Circuit rituel

Le circuit rituel décrit la suite d'arrêts où est répétée la performance rituelle. La multiplication des points de criée est nécessaire en raison de la portée limitée de la voix. Dans la France métropolitaine, les itinéraires de criée sont plus longs qu'au Canada étant donné la forte population des villes. Dans le cas de Paris, le circuit est complexe et ponctué de nombreux arrêts. Le juré-crieur, qui a la charge de procéder à la transmission vocale des textes légaux, doit s'arrêter aux « carrefours & lieux accoutumez », ou aux « carrefours & places publiques »⁸². Cette imprécision (ou dénomination générique des lieux) semble due au fait que l'affiche parisienne est un document imprimé et qu'elle serait donc préparée pour convenir à tous les différents parcours du crieur, qui varient en fonction de l'autorité d'où le texte légal émane et du type d'information à transmettre. Mais il n'en est rien puisqu'en Nouvelle-France, où les mêmes formulations sont utilisées, le circuit rituel est indiqué sur l'affiche manuscrite que l'huissier prépare avant d'effectuer sa tâche.

À Québec, le développement urbain sur deux paliers amène le crieur « par tous les carrefours de la haute et basse [ville] »⁸³. L'huissier fait une première proclamation devant la porte « du Palais [de l'intendant] ». Il se rend ensuite à l'autre lieu important de la capitale, soit « la place du marché de la basse-ville ». Il complète sa tournée par les « autres endroits et carrefours accoutumés »⁸⁴. Lorsqu'il s'agit de la publication d'un décret de prise de corps, il y

82. Michèle FOGEL, *Les cérémonies de l'information*, p. 29.

83. *Ordonnance de François Daine, lieutenant général de la prévôté de Québec, concernant la propreté de la basse-ville et de la haute-ville*, 13 avril 1746, ANQ, Prévôté de Québec (TL1, S11, SS2, D1446).

84. Dans François-Xavier CHOUINARD, *La ville de Québec, histoire municipale, I- Régime français*, Québec, La Société historique de Québec, 1963, p. 55, on signale l'usage de la place de la cathédrale comme lieu de marché, et sans doute comme arrêt important dans le circuit de criée, selon un plan de 1722 de l'arpenteur Bernard Hilaire et le récit qu'en fait Pehr Kalm en 1749.

a aussi obligation de faire la criée devant la résidence du prévenu⁸⁵, afin qu'il ne puisse plaider l'ignorance⁸⁶.

À Montréal, l'huissier de la Juridiction royale commence sa tournée à la place du marché. Avec le développement de la ville, le marché gagne en importance si bien que les ordonnances précisent souvent que la criée sera faite plus d'une fois à ce lieu important de rassemblement commercial et social. En 1747, Guiton de Monrepos, lieutenant général civil et criminel de la juridiction, demande que son ordonnance du 1^{er} juin soit lue « aux quatre coins du marché de cette ville ». L'huissier De Coste confirme dans son procès-verbal qu'elle a été publiée « a son de tambour a défaut de trompe sur les quatre fasses du marché »⁸⁷. L'arrêt de rigueur à l'édifice où siège la justice a lieu « au devant de la porte et principale entrée de l'auditoire » de la Juridiction royale attachée au gouvernement de Montréal⁸⁸. Suivant la même règle qu'à Québec dans les cas de décret de prise de corps, le crieur se rend donc à la résidence de l'accusé. Lorsqu'il sort de l'enceinte de la ville, l'huissier doit parfois renoncer à la batterie de tambour⁸⁹. Dans certains cas, l'huissier se rendra aussi loin que le fort Saint-Jean (Saint-Jean-sur-Richelieu) pour signifier un décret du même genre au boulanger des troupes. Dans ce cas, il peut toutefois profiter d'un tambour de la garnison pour y faire en bonne et due forme le « cri public a son de tambour »⁹⁰.

85. En Nouvelle-France, les troupes logent généralement chez l'habitant, à la ville comme à la campagne. Dans les nombreux cas où des soldats sont accusés, les textes issus des autorités judiciaires doivent pour cette raison mentionner le nom du logeur et son adresse.

86. *Procès-verbal de criée dans le procès contre Jean Corollaire*, 28 février 1751, ANQ, Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5, D1646).

87. *Ordonnance pour apporter les viandes de boucherie sur le marché par tous les habitants*, 1^{er} juin 1747, ANQ, Juridiction royale de Montréal (TL4, S1, D5311).

88. *Procès contre Bastien dit Canadien, tambour de la compagnie de Du Figuiet, accusé du meurtre de Tourangeau, tambour de la compagnie de Budemont*, septembre 1733-juin 1734, ANQ, Juridiction royale de Montréal (TL4, S1, D4076).

89. *Procès entre François de Beirey, écuyer, officier, plaignant, et François Chomilier, accusé de voies de fait*, ANQ, Juridiction royale de Montréal (TL4, S1, D1566).

90. *Procès contre Jean-Baptiste Guerey*, 16 mars 1758, ANQ, Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5, D1923).

À Trois-Rivières, le circuit est de même nature que dans les deux autres villes. Outre les publications devant le bâtiment de la Juridiction royale et au domicile du prévenu si nécessaire, la criée la plus importante se déroule «à la place d'armes de cette ville», lieu le plus fréquenté par la population⁹¹.

Issue d'une pratique européenne aux racines séculaires, la criée est apparue en Nouvelle-France sous une forme monarchique à la faveur du développement des institutions. Nous savons maintenant que la criée des ordonnances est non seulement un rituel social différent des rituels religieux, mais qu'elle est aussi un rituel de société parce qu'elle implique un éventail très large des différents groupes d'individus la composant dans sa frange urbaine, sans doute la plus diversifiée. La description purement factuelle du phénomène nous a amené à nommer les acteurs, les participants et à situer les autres éléments dans l'ensemble culturel qui entoure et façonne le rituel avant même qu'il ne soit exécuté. L'analyse peut maintenant se faire sur des bases solides.

91. *Procès-verbal d'assignation de Jean Brissard accusé de meurtre*, 9 novembre 1739, ANQ, Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5, S11, D1178).

CHAPITRE 8

À DÉFAUT DE TROMPETTE EN CE PAYS

TAMBOUR ET PERFORMANCE RITUELLE

Après avoir pris en compte les tenants et aboutissants du phénomène de la criée des ordonnances dans les milieux urbains de la Nouvelle-France, nous pouvons maintenant envisager une étude étendue de la performance rituelle qui se présente au regard des habitants à qui elle s'adresse. Pour amorcer l'analyse, nous allons tout d'abord décrire sous quelle forme se présente le rituel de l'information, si on le considère en tant que manifestation collective courante dans la colonie.

Un rituel collectif en Nouvelle-France: la criée

Les travaux de certains auteurs nous ont montré que le rituel peut se présenter sous une forme mettant en cause, en plus des acteurs principaux, un nombre important d'individus qui assistent à la performance verbale et sonore autant que visuelle et qui sont donc bien conscients du déroulement de la séquence rituelle¹. La criée des ordonnances fait partie de ces rituels particuliers rangés sous le nom de cérémonies collectives.

La majorité des auteurs s'entendent sur la nature de ce qu'est la cérémonie, terme auquel on accole généralement le qualificatif «collective». Il est maintenant largement reconnu que l'expression

1. Voir Sally F. MOORE et Barbara G. MYERHOFF, «Secular ritual: forms and meanings» dans Sally F. MOORE et Barbara G. MYERHOFF [dir.], *Secular ritual*, Amsterdam, Van Gorcum, 1977, p. 3-24; Claude RIVIÈRE, *Les liturgies politiques et Les rites profanes*.

de la ritualité ne se limite pas aux seules manifestations où les puissances occultes (religieuses ou cosmogoniques) sont évoquées. Le déploiement d'un rituel profane tel que la cérémonie collective s'appuie plutôt sur un personnage mythique ou sacralisé dans un cadre guerrier ou politique². Ce rituel, dont le but est de montrer une réalité indiscutable, a de plus une forme extérieure très codifiée, cérémonielle, qui lui permet de prendre une allure solennelle³. La cérémonie collective touche ainsi plus facilement l'ensemble des individus présents lors de son déroulement et qui sont de ce fait immédiatement concernés par la performance rituelle.

Dans le cas qui nous occupe, il s'agit parfaitement d'une cérémonie collective. La criée des ordonnances met donc en scène deux acteurs, le crieur et le tambour, et les individus composant la foule sont les participants. Nous profitons aussi pour cette analyse d'un certain avantage puisque nous sommes en position immédiatement contiguë à l'action. En effet, contrairement aux récits de toutes sortes que nous avons accumulés pour nos travaux sur l'espace sonore et l'espace social, qui sont des points de vue sur des faits (des témoignages) constituant déjà une première interprétation, les écrits produits par les huissiers donnent la réalité d'une action juridique par celui qui l'a accomplie. Cette proximité nous permet d'observer sans intermédiaire les interactions en cours entre tambour et huissier d'une part, et entre la foule et ces deux acteurs d'autre part. Nous en sommes venus à considérer que les spectateurs (la foule) sont des participants puisqu'ils composent le public cible et qu'ils sont effectivement touchés par la performance rituelle du simple fait de leur présence. Nous les qualifions ainsi pour rappeler que ces gens sont importants dans la dynamique rituelle de la cérémonie. Contrairement à ceux qui regardent agir le meneur – chaman ou autre – d'un rituel de passage, et qui sont donc les témoins (ou observateurs) des gestes posés et des paroles proférées à l'endroit des individus changeant d'état, les participants sont les personnes directement visées par l'action rituelle des acteurs agissant lors d'une cérémonie collective.

2. Martine SEGALÉN, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, 1998, p. 79.

3. Jean CUISENIER, « Cérémonial ou rituel ? », *Ethnologie française*, vol. 28, n° 1 (1998), p. 11.

De façon générale, le rituel donne accès à des états émotionnels qui ne peuvent être exprimés par des mots⁴. La cérémonie collective part du même principe auquel s'ajoute le fait qu'elle rend légitime, comme le rituel de passage, un fait social et en modèle la vision par le peuple⁵. Certains attributs formels sont toutefois propres à la cérémonie collective. Appliquons-les à la criée des ordonnances⁶.

De par sa nature collective, la cérémonie a une signification sociale qui se retrouve dans le message livré par la réalité de la performance. En ce sens, la criée est porteuse de valeurs qui sont en relation directe avec les symboles utilisés, les acteurs qui accomplissent la cérémonie et les dirigeants politiques dont ils sont les messagers. La nature du message sera étudiée plus loin dans ce chapitre.

Le jeu, dans le sens de performance théâtrale autant gestuelle que vocale, caractérise bien les actions des deux acteurs. Le tambour exécute le Ban, le crieur lit à haute voix le texte qu'on lui a confié. Mais aucun des deux hommes n'improvise. Le tambour a longuement travaillé cette batterie pour la rendre parfaitement, et de mémoire. Il l'a déjà jouée de nombreuses fois dans le contexte militaire et il peut maintenant faire de même sur la place publique⁷. L'huissier qui fait la lecture développe rapidement une compétence dans la déclamation de ce type de textes puisqu'il est le seul autorisé pour cette tâche dans sa juridiction.

La criée est un événement organisé et ordonné, tant en ce qui concerne les acteurs que les éléments culturels utilisés. L'action rituelle a un début et une fin bien marqués. La batterie de tambour,

4. Edward MUIR, *Ritual in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 1997, p. 2.

5. Sally F. MOORE et Barbara G. MYERHOFF, «Secular ritual: forms and meanings», p. 4.

6. Ces attributs sont énumérés et définis dans «Secular ritual: forms and meanings», p. 7.

7. Nous avons montré que les tambours des compagnies ne sont pas tous aptes à battre le Ban sur la place publique et que certains sont pour cette raison écartés de cette fonction par le tambour-major. Voir Chevalier de LA CORNE, *Interrogatoire d'Antoine Brissaut*, 23 avril 1735, ANQ, Jurisdiction royale de Montréal (TL4, S1, D4227) et, dans le chapitre 2, la section «Le tambour. Formes d'apprentissage».

par sa clarté rythmique, est perçue dès sa première note. La lecture de l'ordonnance est ponctuée par des groupes de mots agissant comme des piliers supportant tout le reste du texte. Pour un décret de prise de corps : « Vu le proces verbal fait par nous... et tout considéré nous ordonnons... Fait à Montréal... »⁸; pour une ordonnance de l'intendant : « CHARGÉS que nous sommes... NOUS ORDONNONS et enjoignons à tous capitaines... ORDONNONS que la présente ordonnance... MANDONS etc. fait et donné... »⁹. Dans ces deux principaux cas, la fin de la lecture publique, et donc de la cérémonie, est donc signalée de façon claire aux participants par ces mots récurrents d'une lecture à l'autre¹⁰.

Dans une cérémonie collective, les symboles (et éléments culturels), s'ils ne sont pas déjà hors de l'ordinaire, sont utilisés d'une façon inhabituelle. Ainsi le Ban est une batterie de tambour utilisée normalement dans le cadre de la vie militaire courante pour capter l'attention des soldats et leur signifier que l'on va s'adresser à eux. Parmi les principaux usages, on peut noter l'annonce de la lecture d'une sentence rendue par un conseil de guerre ou de règles que les soldats devront suivre après leur entrée dans une place forte conquise. Le Ban est aussi entendu lors de la réception d'un nouvel officier dans un bataillon ou de la remise de décorations. Lorsque les punitions corporelles sont infligées aux soldats condamnés, cette batterie est jouée pour rappeler à ceux qui assistent au châtimeut de ne pas interférer dans le cours de la justice militaire¹¹. Comparativement à ces nombreux usages relevés dans le milieu militaire, le Ban ne fait pas partie a priori de la vie civile, même si les habitants de Québec ou Montréal l'entendent régulièrement¹². De la même façon, la

8. *Décret de prise de corps de Bastien dit Canadien*, 19 septembre 1733, ANQ, Juridiction royale de Montréal (TL4, S1, D4076).

9. Claude-Thomas DUPUY, *Ordonnance concernant la publication des arrests du Conseil superieur dans les campagnes*, 27 mars 1728, ANQ, Fonds Intendants, Ordonnances (E1, S1, D14, P1972).

10. Les lettres majuscules correspondent aux mots en gros caractères utilisés dans les manuscrits.

11. Margaret FORTIER, *Eighteenth century drumming*, p. 13-15.

12. Seule une étude quantitative approfondie des diverses sources de textes soumis à la publication officielle pourrait nous donner une idée de la fréquence des criées dans ces deux villes.

déclamation de textes est une chose occasionnelle en Nouvelle-France. Outre l'éloquence de la tribune, qui est rarissime, et celle du barreau, inexistante dans la colonie, les habitants ne sont en contact avec l'art oratoire que si leur curé a pu mettre à profit, grâce à quelque talent, ses études de rhétorique et développer ses compétences dans l'art de la déclamation¹³, nécessaire dans l'éloquence de la chaire. La lecture «à haute et intelligible voix», rendue impérative par le fait que la criée se déroule en plein air, est donc une utilisation de la voix parlée qui sort de l'ordinaire¹⁴ et attire l'attention au même titre que la batterie de tambour, utilisée en dehors de son cadre habituel.

Le caractère attractif des rituels crée un lien avec le message, qui influencera les participants s'ils sont placés en position de réceptivité par les outils sensoriels utilisés. Les cérémonies collectives sont ainsi planifiées afin de produire chez les participants un état d'attention qui peut amener un sentiment d'engagement émotionnel envers les éléments culturels proposés. La mise en scène est alors très importante et se doit d'être évocatrice. Comme les participants réagissent à des stimuli, l'utilisation de symboles sonores et visuels est nécessaire pour provoquer chez eux cette réaction accompagnée d'émotions¹⁵. Ces qualités sont présentes lors de la criée. Les deux acteurs se tiennent debout l'un à côté de l'autre dans une attitude de type militaire (le tambour est d'abord un soldat!), hiératisme d'ailleurs valorisé par la forme même du rituel¹⁶. Les symboles arborés par l'uniforme et l'instrument du musicien s'offrent à la vue tandis que l'ouïe est sollicitée par la batterie jouée et la gravité oratoire du crieur, dans une ambiance solennelle qui touche les individus.

13. Une des parties de la technique rhétorique.

14. «Il y a une Prononciation simple qui est pour faire entendre nettement les Paroles, en sorte que l'Auditeur les puisse comprendre distinctement & sans peine; mais il y en a une autre plus forte & plus énergique, qui consiste à donner le poids aux Paroles que l'on récite, & qui a un grand rapport avec celle qui se fait sur le Theatre & lors qu'il est question de parler en Public, que l'on nomme d'ordinaire Déclamation», Bénigne de BACILLY, *L'Art de bien chanter*, Paris, 1679, Genève, réimpression Minkoff, 1971, p. 248-249.

15. David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, New Haven, Yale University Press, 1988, p. 99; Claude RIVIÈRE, *Les liturgies politiques*, p. 181.

16. Claude RIVIÈRE, *Les liturgies politiques*, p. 178.

Rôle des acteurs

Au Moyen Âge, l'Église catholique a été le lieu de développement d'une symbolique du spectacle¹⁷, utilisée par exemple dans les grands moments du calendrier religieux comme Pâques ou la Fête-Dieu. C'est durant la Renaissance que l'État moderne a par la suite fait sien l'art de la fête qui structure ces cérémonies religieuses. Par exemple, l'entrée royale emprunte précisément, tant pour le décorum que pour le récit, à l'entrée du Christ dans Jérusalem et à la procession du Saint-Sacrement¹⁸. L'importance de la religion a été telle durant l'Ancien Régime qu'il est impensable de concevoir la cérémonie monarchique détachée de tout lien avec le modèle religieux et son cadre sacré.

Les cérémonies de l'État absolutiste français sont issues de la liturgie religieuse non pas selon un procédé d'imitation, mais par une appropriation et un remodelage du langage liturgique, créant ainsi une théologie politique¹⁹. C'est ainsi que plusieurs rituels de pouvoir, parmi lesquels les cérémonies collectives de type politique, supposent l'adhésion à une autorité éminente, manifestée par des pratiques visibles et entretenue par une liturgie du pouvoir, à l'image de la liturgie religieuse²⁰. La sacralisation de l'autorité est ainsi opérée à chaque prestation cérémonielle²¹.

17. Qu'il faut prendre ici dans le sens de déploiement visible. Michèle FOGEL, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989, p. 136.

18. Gérard SABATIER et Sylvène EDOUARD, *Les monarchies de France et d'Espagne (1556-1715). Rituels et pratiques*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 96, 109.

19. Alain BOUREAU, «Les cérémonies royales françaises entre performance juridique et compétence liturgique», *Annales ESC*, 46^e année, n° 6 (1991), p. 1260.

20. Alain BOUREAU, «Ritualité politique et modernité monarchique» dans Neithard BULST, Robert DESCIMON et Alain GUERREAU [dir.], *L'État ou le Roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 9. Nous n'irons pas plus loin dans les rapports entre la liturgie catholique et le cérémonial politique, dont le mélange remonte à l'époque médiévale.

21. Claude RIVIÈRE, *Les liturgies politiques*, p. 180.

Cette autorité²² basée sur la croyance au sacré²³ revêt une forme traditionnelle où le pouvoir est légitime puisqu'il est détenu conformément à la coutume²⁴. Le roi de France fait partie de ces personnes qui peuvent être d'un prestige sans égal aux yeux de la collectivité et devenir ainsi le siège du sacré²⁵. En fait, le sacré fait toujours partie du pouvoir, et la nécessité de ce rapport au sacré est encore plus présente dans les sociétés traditionnelles²⁶. Le rituel politique de la monarchie française est un exemple éloquent de sacralisation du profane où les individus reconnaissent un caractère légitime et sacré à l'ordre politique²⁷.

Il faut ici rappeler que la cérémonie se distingue des autres manifestations collectives, la plus connue étant la fête. Malgré le caractère collectif de la cérémonie, le contact avec le sacré ne s'y fait que par l'intermédiaire d'un nombre restreint d'élus désignés par le pouvoir²⁸. Si l'on considère la criée comme étant une des formes de liturgie politique d'Ancien Régime, on s'aperçoit que seuls le crieur et le tambour ont un rôle actif, réservé à des personnes choisies ici par l'autorité monarchique. Ils sont donc les deux seuls individus, au sein de cette cérémonie, à arborer un lien avec le sacré accolé à la personne du roi de France. Mais leurs responsabilités ne sont pas identiques. Le tambour joue une batterie du répertoire militaire, ce qui constitue un langage non verbal plutôt abstrait, tandis que l'huissier lit un texte officiel, mais que la majorité de la population peut comprendre, du moins dans ses grandes lignes. On voit déjà qu'il y a une dichotomie marquée entre les deux acteurs. C'est de là que vient la nécessité, pour tenir ces rôles, d'avoir deux individus formés de manières

22. Ou forme de domination, selon l'expression de Max Weber.

23. Dans le sens d'indiscutable, qui est l'équivalent profane de sacré. Sally F. MOORE, « Political Meetings and the Simulation of Unanimity » dans Sally F. MOORE et Barbara G. MYERHOFF, *Secular ritual*, p. 153.

24. Max WEBER, *Économie et société*, Paris, Plon, 1971, p. 232.

25. Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1988 (1950), p. 24-25.

26. Georges BALANDIER, *Anthropologie politique*, Paris, PUF, 1984, p. 46.

27. Gérard SABATIER et Sylvène EDOUARD, *Les monarchies de France et d'Espagne (1556-1715)*, p. 167; David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, p. 37-38; Claude RIVIÈRE, *Les liturgies politiques*, p. 176.

28. Jean-Jacques WUNENBERGER, *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, J.-P. Delarge, 1977, p. 48.

très différentes puisqu'il existe une opposition entre les deux types de langage utilisés. Et l'origine de cette dichotomie se situe dans la propriété qu'ont les différents langages humains²⁹ d'être plus ou moins formels.

Formalisation des langages

Dans un article marquant, Maurice Bloch propose de laisser tomber l'approche sémantique dans l'étude du rituel, par laquelle les symboles sont détachés du processus rituel et considérés comme des éléments contenant du sens. Il amène plutôt l'idée que les symboles rituels ne peuvent être expliqués de façon satisfaisante que si l'on étudie au préalable la nature du moyen de communication utilisé dans le rituel où ils sont enchâssés. Pour ce faire, il utilise la linguistique de façon directe plutôt que de transposer de façon analogique le modèle signifiant/signifié comme l'ont fait plusieurs auteurs. C'est par le biais de la similarité entre la syntaxe et la sémantique que la signification d'un énoncé prend forme : son sens est principalement transmis par la façon dont les unités lexicales sont agencées en proposition. La sémantique devient donc l'étude du contenu propositionnel du discours au moyen de règles reposant sur les attributs ou propriétés d'articulation des éléments qui le composent³⁰. Il s'ensuit que la puissance du langage dépend de la créativité de la syntaxe, maximisée par les multiples possibilités d'articulation entre les éléments syntaxiques. La force propositionnelle du langage est alors très élevée³¹. À l'opposé, un langage au contenu rendu lourd et immobile par un usage minimum des libertés que permet la syntaxe verra sa force propositionnelle diminuer³². En demeurant pour l'instant dans l'expression parlée, voici quelques

29. Soit les différents moyens qu'ont les humains de communiquer quelque chose : discours, chants, musique instrumentale, danse et symboles.

30. Bloch utilise le terme «*features of articulation*».

31. La force propositionnelle est la capacité d'un langage de cerner la réalité par l'adaptation du message à une vision du passé autant qu'à une perception du futur. Maurice BLOCH, «*Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation*», *Archives européennes de sociologie*, XV (1974), p. 67.

32. Maurice BLOCH, «*Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation*», p. 55-56.

paramètres qui peuvent varier selon les degrés de formalisme, réduits ici à une simple polarité³³.

Action verbale ordinaire	Action verbale formalisée
Choix de la force d'émission	Patron de force d'émission imposé
Choix d'intonations	Choix d'intonations extrêmement limité
Choix de formes syntaxiques complet	Plusieurs formes syntaxiques exclues
Vocabulaire disponible en entier	Vocabulaire réduit
Séquencement verbal souple	Séquencement verbal rigide
Peu de références à un corpus commun	Références limitées au corpus commun
Pas de règles stylistiques appliquées	Règles stylistiques appliquées consciemment

Cet exemple simple montre bien que le langage formalisé est appauvri puisque des possibilités de volume, d'intonations, de syntaxe et de vocabulaire sont abandonnées. De plus, plusieurs libertés dans le style général de même que dans la séquence des actes verbaux disparaissent avec la formalisation. La suppression des choix entre plusieurs possibilités dans un langage sous-tend que ce qui est dit est la vérité puisque c'est la seule chose qui puisse être dite³⁴.

Les travaux de Bloch lui permettent de conclure que le langage formalisé est caractéristique des sociétés où le pouvoir est exercé de façon traditionnelle. La formalisation est donc le résultat d'une décision de ce type de pouvoir d'encadrer l'expression publique de son langage et de l'empêcher de déborder de ce qui est acceptable pour lui. De l'adoption d'un niveau de formalisation élevé du langage parlé ou d'un langage humain à haut degré de formalisation découle qu'il n'y a pas vraiment de choix sur ce qui peut être communiqué. C'est d'ailleurs là que réside la force du pouvoir traditionnel³⁵.

Pour expliciter son concept, Bloch propose un continuum intégrant tous les langages humains, allant d'un niveau faible (ou

33. Maurice BLOCH, «Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation», p. 60.

34. Maurice BLOCH, «Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation», p. 66-67.

35. Maurice BLOCH, «Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation», p. 61-62.

zéro) de formalisation à un niveau opposé où le formalisme et la rigidité du langage sont à leur maximum. Le modèle que nous proposons ici illustre le concept de Bloch et prend en compte les manifestations autant profanes que religieuses de la formalisation des langages³⁶.



Le parler quotidien profane est celui que tout le monde utilise dans les actions ordinaires de la vie.

Le parler solennel profane peut être utilisé par la plupart des gens, mais dans des situations particulières telles que des adresses à un auditoire (*speech*) ou la dispense de directives à des individus dont on a la responsabilité. Il demeure en général improvisé et de forme libre. La déclamation (ou *oratory*) s'utilise autant en contexte religieux que profane. Elle est semblable au parler solennel puisqu'il s'y trouve aussi quelques limitations dans le vocabulaire, la syntaxe, le style et la structure. La déclamation contient cependant des restrictions particulières concernant l'intonation, le rythme, le débit et la forme.

Le niveau suivant de formalisation réunit plusieurs types de communication qui se démarquent surtout par les variations d'intonation. L'*intoning* est la récitation de formules en contexte profane ou de prières dans le cas de la religion. On y trouve de petits changements d'intonation. Les autres formes sont plus des variantes de dénomination issues de la langue anglaise basées sur ces variations de hauteur de la voix. Le *sing-song* est un parler chantant tandis que le *spells* correspond à l'incantation religieuse, chamanique ou magique. Cette catégorie se distingue par la forte réduction des choix dans le vocabulaire, la syntaxe, le style et la structure. L'intonation, le rythme et le débit sont caractérisés par

36. Claude LÉVI-STRAUSS remarque lui aussi dans ses travaux l'opposition entre le langage musical et le langage articulé. Voir *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 35.

une limitation encore plus marquée, souvent issue de la tradition et proche de la prescription.

Si l'on se rapproche encore plus du chant, on trouve dans le monde traditionnel le *chanting*, sorte d'incantation constituée par un chant monotone et répétitif. Dans la musique savante, la proximité par rapport au chant est encore plus grande puisque la psalmodie, équivalent français du *chanting*, concerne les psaumes et le chant grégorien.

Les expressions vocales les plus formalisées gravitent autour du chant. Dans son mode traditionnel, le chant est l'expression d'un texte appris par imitation et dont les paramètres sont au départ fixes. Il n'y a plus de choix pour l'intonation et le rythme, sauf que des changements inhérents à la transmission peuvent être confondus avec des choix. Le chant savant nécessite de son côté l'emploi d'une partition musicale qui impose, en plus de la progression harmonique, les différents paramètres rythmiques ou mélodiques³⁷. À ce niveau de formalisation, les choix sont nuls autant pour le chant traditionnel que pour le savant.

Maurice Bloch affirme en dernier lieu que la musique instrumentale est le résultat final du processus de glissement de sens menant vers l'ambiguïté maximale, soit là où les propositions sont les plus vagues ou imprécises. Elle se situe pour cette raison à l'extrémité la plus formalisée du continuum³⁸.

Par la nécessité de créer un modèle qui visualise bien le concept, l'augmentation du formalisme a été rendue par degrés. Mais il demeure que cette progression est un phénomène continu,

37. Les diminutions, embellissements et autres ornements que l'interprète spécialiste du répertoire baroque ajoute au texte musical donné par la partition, souvent lors du concert, ne doivent pas être confondus avec l'improvisation pure, où l'interprète décide, dans un acte de composition spontanée et guidée par son imagination musicale, de la progression harmonique de la pièce musicale ainsi créée.

38. Bloch utilise l'expression «*drifting out of meaning*», soit «sortir» de la capacité de porter du sens, en parlant d'un énoncé. «*Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation*», p. 76.

sans paliers, rendant difficile l'identification du point sur le continuum où le discours cède la place au chant³⁹.

Pouvoir royal, langage formalisé et criée

Sous le règne de Louis XIV et de Louis XV, la société de la Nouvelle-France vit une forme de domination de type traditionnel, selon la typologie de Max Weber, l'absolutisme⁴⁰ et les pouvoirs monarchiques étant parmi les exemples les plus connus⁴¹. Caractéristique de ce genre de système politique⁴², l'usage de langages formalisés se conçoit très bien dans un rituel comme celui de la criée. La modélisation du continuum de Bloch nous aide à mesurer l'écart entre le langage du tambour et celui du crieur et nous montre surtout de quelle façon il se produit. Le formalisme modérément marqué du langage du crieur lui permet de livrer sans équivoque un message au contenu pratique. Le tambour est chargé, en raison de l'ambiguïté naturelle du langage de son instrument, de la partie la plus formalisée de la communication rituelle, celle qui livre une affirmation plus fondamentale, hors du quotidien⁴³. On constate donc qu'il y a une bonne difficulté pour une seule personne à livrer ces deux types de messages très fortement opposés. En séparant le travail de communication rituelle entre deux « officiants » dans le cadre de la liturgie politique, l'autorité monarchique règle le problème de double compétence qui serait nécessaire s'il n'y avait que le seul huissier agissant comme orateur⁴⁴. En raison de leurs langages très différenciés quant au degré de formalisation, le tambour et

39. Maurice BLOCH, « Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation », p. 70.

40. L'absolutisme se maintient comme système jusqu'à la Révolution française, donc au-delà de la Conquête de la Nouvelle-France par les Anglais. Joël CORNETTE, *Absolutisme et Lumières, 1652-1783*, Paris, Hachette, 2005, p. 4.

41. Max WEBER, *Économie et société*, Paris, Plon, 1971, p. 232.

42. Maurice BLOCH, « Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation », p. 61-62.

43. Nous reviendrons plus loin sur la nature du message livré par l'énoncé musical du tambour.

44. Maurice BLOCH, « Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation », p. 79.

le crieur ont donc des rôles complémentaires et agissent en réalité à titre de coofficiants.

Paysage sonore de la place publique

La criée des ordonnances est une cérémonie collective qui se distingue par le rôle particulier des deux acteurs et de la foule des participants présents, et aussi en raison du caractère politique de l'événement. Pour cette raison, sa performance se déroule dans des lieux et à des moments qui sont eux aussi porteurs d'une charge symbolique⁴⁵. En Nouvelle-France, comme en ancienne France, la place du marché est le cœur de la ville et il s'y tient la plupart des échanges sociaux et marchands. Pour l'huissier et le musicien militaire chargés de la publication des ordonnances, l'arrêt qu'ils y font est le plus important de leur tournée, car c'est là où le rituel de l'information touche le plus d'individus, surtout les jours de marché.

À Québec, le marché se tient à la basse-ville le mardi et le vendredi⁴⁶. Les habitants de la côte de Beaupré ou des seigneuries et villages de Charlesbourg, Beauport et Sainte-Foy viennent pour y vendre le produit de leur terre mais aussi pour s'approvisionner en outils, tissus et autres produits manufacturés⁴⁷. À la voix humaine prédominante sur la place s'entremêlent alors les cris sporadiques des quelques animaux domestiques présents et certains bruits matériels. Mais comment s'insère la musique de tambour dans les interactions sonores de ce lieu de commerce et de rencontre ? Le concept de paysage sonore nous sera à nouveau très utile. Murray Schafer explique dans son ouvrage que la perception auditive peut avoir différentes focalisations selon que le « regard sonore » se porte plus ou moins loin dans l'espace⁴⁸.

45. David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, p. 9, 92.

46. « Règlements de police pour la ville de Québec faits par M. de Frontenac », 28 mars 1673, Pierre-Georges ROY, *Ordonnances, commissions, etc. des gouverneurs et des intendants de la Nouvelle-France, 1639-1706*, vol. 1, Beauceville, L'Éclaireur, 1924, p. 132.

47. John HARE, Marc LAFRANCE et David-thierry RUDDEL, *Histoire de la ville de Québec, 1608-1871*, Montréal, Boréal, 1987, p. 25.

48. R. Murray SCHAFER, *Le paysage sonore*, p. 209-222.

Sur la place du marché, l'oreille se porte tout naturellement sur les sons ambiants et la perception se rapproche ainsi des sources sonores.

Prenant l'exemple de la place Royale à Québec, nous allons décrire le paysage sonore de la place publique lors de la tenue du marché pour mieux comprendre l'effet de la batterie de tambour sur les participants au rituel. Nous choisissons ces jours, car c'est à ce moment que les obstacles sonores à la criée sont les plus nombreux. Mais notons tout de même que la criée peut avoir lieu à d'autres moments dans la semaine, selon les besoins des autorités des trois gouvernements. Les sources montrent que la criée peut se tenir lors des jours sans marché, y compris le dimanche à la sortie de la messe. Nous avons noté, en plus des mardis⁴⁹ et vendredis⁵⁰, des criées le dimanche⁵¹, le lundi⁵², le mercredi⁵³, le jeudi⁵⁴ et le samedi⁵⁵.

Les sons du peuple

En 1708, Québec est un bourg qui contient à peine 1 800 personnes. Mais déjà, les bruits inhérents à la ville apparaissent. En effet, les habitants venus écouler leurs surplus à la

-
49. *Procès entre François de Beirey, écuyer, officier, plaignant, et François Chomilier, accusé de voies de fait*, 24 avril 1714, ANQ, Juridiction royale de Montréal (TL4, S1, D1566).
 50. *Procès-verbal de criée dans le procès contre Michel Charpentier*, Montréal, 24 décembre 1745, ANQ, Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5, D1444).
 51. *Ordonnance de Beauharnois et Hocquart concernant l'expropriation de certaines propriétés*, Québec, 15 mars 1747, Colonies, C11A, vol. 90, folios 295-296.
 52. *Procès-verbal d'assignation de Jean Brissard accusé de meurtre*, Trois-Rivières, 9 novembre 1739, ANQ, Collection de pièces judiciaires et notariales (TL5, S11, D1178).
 53. *Ordonnance de François Daine, lieutenant général de la prévôté de Québec, concernant la propreté de la basse-ville*, 13 avril 1746, ANQ, Prévôté de Québec (TL1, S11, SS2, D1446).
 54. *Procès par contre les nommés Réaume, Maret, Magnan, Chamailard et Magdelaine, coureurs des bois partis traiter illégalement dans l'Outaouais*, 19 mai 1712, ANQ, Juridiction royale de Montréal (TL4, S1, D1351).
 55. *Cause de Jean Louineau contre Louis Parent, accusé de coups de bâtons*, 26 février 1729, ANQ, Prévôté de Québec (TL1, S11, SS1, D66, P17).

place du marché produisent un fond sonore qui déplaît aux autorités, autant civiles que religieuses. Les vendeurs, par les disputes qu'ils ont lors du marchandage que font les clients, « causent un scandale qui fait peine à tout le monde... en faisant un bruit... qui trouble le service divin ». L'intendant Raudot est contraint de légiférer. Il défend aux habitants de placer leurs étals de produits près de l'église, pour ne pas déranger le service religieux, en précisant qu'il est interdit « de parler assez haut [fort] pour causer du scandale à ceux qui y assisteront »⁵⁶.

Parfois, la rumeur urbaine prend des allures plus musicales. Ce fond sonore musical grandit et l'intendant Raudot doit émettre une ordonnance défendant de chanter des chansons, « lesquelles ne courroient déjà que trop dans la ville, et qu'on chantoit publiquement dans les rues ». L'ordonnance n'eut pas l'effet escompté. Les chansons ne cessèrent pas et l'on donna même « de l'argent aux petits garçons de cette ville pour les faire chanter dans les rues »⁵⁷.

Il règne donc une rumeur, une tonalité* qui meuble le paysage sonore de la place publique et où viendra s'inscrire la batterie de tambour lors de la criée.

Qualités sonores de la place publique

Jusqu'aux années 1670, les maisons de la place Royale étaient construites de bois ou de colombage pierroté, selon la manière normande. Mais une réglementation édictée par Frontenac en 1672 oblige l'érection de murs pignons en maçonnerie qui serviront de coupe-feu⁵⁸. La pierre fait donc son apparition, mais un événement fera augmenter rapidement l'usage de ce matériau. En effet, un incendie éclate dans la nuit du 4 au 5 août 1682 et rase la majeure partie des bâtiments du quartier.

56. *Ordonnance de M.^r Raudot intendant en Canada, qui deffend a toutes personnes d'etaller leurs marchandises a la porte de l'eglise de la basse ville de Quebec*, 22 août 1708, ANQ, Fonds Intendants (E1, S1, P423).

57. Jacques RAUDOT, *Ordonnance de M. Raudot portant deffenses de composer et chanter des chansons diffamatoires*, 25 mars 1708, Colonies, C11A, vol. 28, folios 371-372; Jacques RAUDOT, *Lettre à Pontchartrain*, 20 septembre 1709, Colonies, C11A, vol. 30, folio 159.

58. Renée CÔTÉ, *Place royale. Quatre siècles d'histoire*, Québec, Musée de la civilisation et Éditions Fides, 2000, p. 59.

La reconstruction se fera principalement en pierre et on en profitera pour ajouter un étage, parfois deux⁵⁹. Après 1715, le bois disparaît rapidement de la basse-ville⁶⁰. Ce qui n'aura pas été remplacé par de la pierre sera obligatoirement crépi à partir de 1727, selon une ordonnance de l'intendant Dupuy⁶¹.

Ces considérations sur les matériaux utilisés pour la construction des bâtiments autour de la place Royale nous permettent d'imaginer l'apport de la réverbération dans l'effet sonore global produit par la batterie de tambour. Si le son se dirige sur des matériaux peu réverbérants, il se trouve absorbé immédiatement et sa résonance s'arrête. Mais lorsque le son frappe le bois des façades des maisons, il est réverbéré et amplifié, et encore plus lorsqu'il s'agit de pierre. La place Royale forme un espace clos où le son peut se bonifier sur les murs des habitations qui l'entourent, auxquels s'ajoute en 1691 la haute façade de l'église qui prendra plus tard le nom de Notre-Dame-des-Victoires⁶². Cette configuration de la place Royale, caractéristique des places publiques d'Ancien Régime, est propice à la propagation sonore. Jouissant de bonnes qualités acoustiques dès que son périmètre a été complété, la place a vu ses possibilités sonores augmenter progressivement jusqu'à la fin du Régime français⁶³. Dans ces

59. Bien que nous ayons relevé quelques cas où le tambour est utilisé lors de cérémonies publiques (criées ou autres) avant 1680 (par exemple, *Adjudication au son du tambour des droits des pelleteries de la ferme de Tadoussac*, 23 octobre 1663, ANQ, TP1, S28, P36), l'usage du tambour lors des criées se généralisera avec l'arrivée du premier contingent des Troupes de la Marine en 1683.

60. John HARE, Marc LAFRANCE et David-Thierry RUDDEL, *Histoire de la ville de Québec, 1608-1871*, p. 64; Robert CÔTÉ et al., *Portraits du site et de l'habitat de Place-Royale sous le Régime français*, vol. 2 (annexes), Québec, Ministère des affaires culturelles, 1992, p. 3-20.

61. Renée CÔTÉ, *Place royale. Quatre siècles d'histoire*, p. 89.

62. Luc NOPPEN, *Notre-Dame-des-Victoires à la place Royale de Québec*, Québec, Éditeur officiel du Québec, 1974, p. 47.

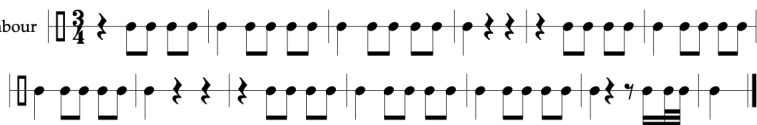
63. Le pavage, qui augmente encore un peu la réverbération d'un lieu clos comme la place Royale, n'est cependant pas encore présent à la Conquête, comme le montre une gravure de Richard Short illustrant l'état du lieu après le bombardement de 1759. Les fouilles archéologiques suggèrent qu'il serait apparu vers 1800. Jacques GUIMONT, *L'occupation historique à Place-Royale du début du 17^e à la fin du 19^e siècle*, rapport de fouilles, Québec, Cérame, 1989, p. 73.

conditions, la batterie jouée par le musicien remplit la place, porte loin et pénètre même dans les maisons. En tant que signal* se détachant de la tonalité, elle devient proéminente dans la perception auditive. Lorsque la batterie capte l'attention des gens, la foule se tait tout naturellement et le bruit de fond ambiant diminue fortement⁶⁴. Dans plusieurs cas, les huissiers montrent bien dans leurs procès-verbaux le mouvement du « peuple assemblé autour de nous au bruit de la caisse »⁶⁵. Le paysage sonore de la place du marché étant ainsi devenu plus hi-fi à la suite de la batterie, la partie vocale de la criée jouit alors d'un rapport signal/bruit plus élevé qui augmente sa portée sonore et sa pénétration. Le pouvoir de l'injonction qu'elle adresse au peuple est décuplé.

La musique rituelle

Écouter la musique: le Ban

Le Ban

Tambour 

Notation musicale par l'auteur

Le Ban est une batterie du répertoire militaire qui a pour fonction de rassembler les soldats dans le but de leur communiquer de l'information issue des niveaux supérieurs de commandement⁶⁶.

64. Les sources ne laissent en rien entendre que les animaux vivants présents au marché (ceux servant au transport des marchandises, comme chevaux ou bœufs, ou ceux destinés à la vente, comme poules ou porcs) émettraient des cris de frayeur à la suite de la batterie de tambour, venant ainsi perturber la criée. Ce constat s'explique du fait de l'ampleur limitée du marché et du nombre par conséquent peu élevé de bêtes qui y sont amenées.

65. Voir entre autres *Procès contre Louis Bonin et Denis Lemoine dit Parisien*, 14 mars 1752, Prévôté de Québec (TL5, D1667).

66. La notation du Ban provient de Margaret FORTIER, *Eighteenth century drumming*, p. 62 et de *l'Instruction des tambours et diverses batteries de l'ordonnance* [1754], BNF, VM8 Q-3, p. 4.

Cette batterie est écrite dans une mesure à trois temps (3/4) et rend, à l'exécution, une allure ternaire bien audible⁶⁷.

Dans le répertoire des batteries militaires, la plupart de celles qui ont une coupe ternaire ont pour but d'appeler les soldats vers quelque chose (lieu ou activité), par opposition aux autres qui communiquent des ordres précis. Nous pouvons ainsi regrouper le Ban avec: la Générale (appel aux postes de combat), la Diane (appel de réveil), la Fascine (appel à cesser ou recommencer le travail manuel), le Drapeau (appel de ralliement pendant le combat) et la Prière (appel à la messe)⁶⁸.

Bien que sa coupe ternaire la rapproche des batteries mentionnées ici, le Ban est la seule batterie de ce groupe à être construite sur la métrique⁶⁹ particulière qu'elle incorpore. Pour bien l'analyser, il faut savoir au départ que les coups répétés (notés par des croches) sont nécessaires pour obtenir un effet de son soutenu que le tambour ne peut pas rendre autrement. Le rythme noté dans la partie de tambour illustrée plus haut peut alors être ramené à celui-ci.

Iambe (Le Ban)



Notation musicale par l'auteur

Les mesures à trois temps peuvent comporter deux métriques principales, soit le trochée, soit l'iambe. Ces deux termes, issus de la versification grecque antique et utilisés par les penseurs de la Renaissance, ont trouvé leur place dans les traités de musique⁷⁰ relativement à la manière de mettre en musique la poésie. Le trochée est un vers composé d'une syllabe longue suivie d'une

67. La valse viennoise est l'exemple le plus connu de musique au rythme ternaire décelé à la simple audition. La marche militaire est le type parfait de musique au rythme binaire (2 ou 4 temps) que tous reconnaissent aisément.

68. Margaret FORTIER, *Eighteenth century drumming*, p. 53-72.

69. La métrique est la régularité rythmique sous-jacente d'une pièce musicale.

70. Principalement des XVI^e et XVII^e siècles.

brève, auquel on peut appliquer un rythme musical semblable, soit une valeur longue suivie d'une valeur brève (par exemple, blanche-noire). Son opposé est l'iambe, composé d'une syllabe brève suivie d'une longue, auquel correspond le rythme brève-longue (noire-blanche). Dans le cas qui nous occupe, l'iambe est clairement marqué et scandé de façon régulière.

Formalisation instrumentale

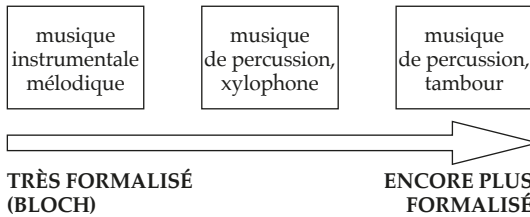
Nous avons vu que Bloch considère la musique instrumentale comme le langage humain le plus formalisé et porteur de l'ambiguïté la plus forte. C'est que la musique produite uniquement par des instruments montre un niveau d'abstraction plus élevé que le chant puisqu'il n'y a plus de mots pour proposer un contenu portant sur une vision de la réalité, dans le cas de l'art pur, ou imposant un état de fait politique ou religieux, en parlant du rituel. Seuls les contours mélodiques, soit les variations de hauteurs absolues et les fonctions rythmiques qui lui sont appliquées, sont disponibles pour porter la communication. Ces constatations sont valides autant pour le système tonal occidental que pour les autres systèmes musicaux, exotiques ou traditionnels.

La communication musicale présente dans la criée des ordonnances est livrée par le tambour, instrument de percussion à son indéterminé⁷¹ qui ne produit qu'un seul son. La musique de tambour ne soutient pas d'énoncés verbaux, comme toute musique instrumentale. Mais elle a en plus la particularité de ne pas contenir d'intervalles mélodiques comme peuvent en produire le hautbois, le violon ou le piano. À partir de l'analyse effectuée dans cette section, notre formation musicale nous permet d'ajouter la musique des instruments de percussion à son unique à l'extrémité la plus formalisée du continuum proposé par Bloch. Après avoir ajouté le qualificatif de « mélodique » à l'expression « musique instrumentale » pour la clarté de la progression, il nous faut toutefois ajouter un degré intermédiaire de formalisation⁷² entre la musique

71. Dont le son ne correspond à aucune note musicale de la musique savante occidentale.

72. Certains instruments de percussion ont en effet des capacités mélodiques plus élevées que le tambour. On peut penser aux xylophones des pays

instrumentale mélodique et la musique de tambour pour que le modèle soit conforme à la réalité. Cette extension du concept de formalisation augmente la différence, et par là la complémentarité, des langages du crieur et du tambour. Les deux ajouts que nous proposons sont donc placés de la façon suivante, à la suite du continuum décrit par Bloch.



Utiliser la musique : rhétorique rituelle

Rhétorique écrite et parlée

La rhétorique que l'on connaît aujourd'hui est issue de l'Antiquité où des orateurs romains et grecs, tels que Cicéron et Aristote, développèrent cette technique d'éloquence et de persuasion. La méthode comportait des étapes allant de la préparation écrite du travail oratoire jusqu'à sa présentation en public. La rhétorique débute par l'*inventio* où se fait le choix du sujet. La *dispositio* est l'agencement du plan du discours, préparé dans le but de convaincre. L'*élocutio* consiste en l'art de mettre par écrit les arguments et avec style, pour embellir le sujet (à ne pas confondre avec la dernière partie du travail rhétorique). C'est à ce moment que le rhéteur utilise toute une gamme d'ornements appelés figures, l'élément rhétorique sans doute le plus connu de nos jours. Cette préparation écrite est suivie de la *memoria*. Vient finalement la *pronuntiatio* (appelée aussi l'*actio*), qui est la

africains sur lesquels le musicien dispose de deux notes différentes ou plus. L'ambiguïté des énoncés musicaux de ces instruments est moins élevée que celle des énoncés produits par le tambour. Ces remarques s'appliquent toutefois dans une vision organologique, où ne sont pas prises en compte l'interprétation ou la technique instrumentale, qui amènent des considérations d'esthétique musicale hors de notre propos.

déclamation verbale du discours écrit⁷³. Toutes ces opérations visant à parfaire un texte et ses effets aboutissent à la formation d'une structure narrative qui pose successivement l'exorde, la *narratio*, la *confirmatio* et l'épilogue⁷⁴.

Dans le sillage de la redécouverte des auteurs anciens, les lettrés du Moyen Âge européen ont exhumé ces pratiques oratoires en insistant sur l'éloquence. La Renaissance a poursuivi le mouvement en privilégiant toutefois la persuasion⁷⁵.

Les conseillers de Louis XIV, formés pour la plupart à l'art de la rhétorique, connaissaient bien les méthodes de manipulation des individus. Ces règles pouvaient les guider dans l'usage des images et des symboles et agir ainsi dans l'inconscient du peuple pour soutenir le pouvoir⁷⁶. Le rituel, vu comme un type de rhétorique, permet donc la diffusion du message selon des formes réglées culturellement et dont la logique rend prévisible et crédible le discours⁷⁷.

Musique rhétorique

L'utilisation de la musique à des fins de persuasion est aussi ancienne que la rhétorique elle-même. Déjà, à l'époque de la Grèce antique, les cérémonies de possession faisaient appel à la musique de l'aulos⁷⁸ comme moyen de persuasion⁷⁹. Dans la poésie de la même époque, un chant⁸⁰ est d'ordinaire précédé

73. Eugène GREEN, *La voix baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 84 ; Roland BARTHES, « L'ancienne rhétorique » dans *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 123-124.

74. Roland BARTHES, « L'ancienne rhétorique », p. 149.

75. Blake WILSON et George J. BUELOW, « Rhetoric and music », *Grove Music Online*, oxfordmusiconline.com.

76. Peter BURKE, *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, Paris, Seuil, 1995 (1992), p. 23.

77. David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, p. 101.

78. Instrument à vent à deux corps percés de six trous dont le son est produit par une anche double. Leon GOOSSENS et Edwin ROXBURGH, *Oboe*, New York, Schirmer Books, 1977, p. 7.

79. Gilbert ROUGET, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990, p. 367.

80. Au sens poétique du terme.

d'un prélude instrumental destiné à rompre le silence ou, plus souvent, le langage déjà présent.

Dans la séquence rituelle de la criée, la batterie de tambour est le premier événement à survenir. Du point de vue rhétorique, elle peut se comparer à l'exorde, qui est l'inauguration réglée du discours. C'est à ce moment que l'on doit séduire l'auditoire et obtenir sa bienveillance (*captatio*) pour qu'il soit réceptif aux propos de l'orateur⁸¹. Nous l'avons vu, la batterie permet en effet d'attirer l'attention de la foule sur la place publique. Notons ici que si l'opposé de l'exorde est l'épilogue, qui conclut le discours rhétorique, il serait logique de trouver un trait de tambour remplissant cette fonction et concluant la criée, comme le veut le cliché du cinéma français montrant le garde champêtre « fermant le ban »⁸², c'est-à-dire concluant la publication par un roulement de tambour⁸³. Dans le contexte de la Nouvelle-France, nous n'avons cependant trouvé aucune allusion à un effet de tambour venant sanctionner et ainsi clore le rituel.

Ressentir la musique : les passions

La description des symboles d'un rituel doit se faire du point de vue de l'acteur et dans ses termes⁸⁴. Si nous voulons bien comprendre le symbolisme de la musique utilisée dans le rituel de l'information, la distance historique qui nous sépare de notre objet d'étude nous oblige à considérer certaines conceptions musicales propres à la période que nous étudions pour nous assurer que notre formulation des éléments symboliques du rituel puisse refléter en bonne partie la vision des participants, ou à tout le moins la terminologie appropriée. Une des plus importantes est la théorie des passions, liée de près à la rhétorique.

81. Roland BARTHES, « L'ancienne rhétorique », p. 150.

82. Comme dans le film *Jour de fête* du réalisateur Jacques Tati.

83. Michel BRENET confirme les expressions « ouvrir le ban » et « fermer le ban » concernant cette batterie lorsqu'elle précède et termine une « publication solennelle ». *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1926, p. 30.

84. Clifford GEERTZ, « La description dense » dans *La description I*, Enquête numéro six, 1998, p. 86.

Rhétorique musicale

Les liens entre la rhétorique et la musique, connus depuis l'époque médiévale, se sont précisés à la Renaissance. Mais le baroque a donné lieu à un renforcement encore plus marqué des rapports entre la musique et l'art du discours, principalement dans le cas du chant mais aussi des partitions pour instruments. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, âge d'or de la rhétorique musicale, le compositeur aussi bien que l'interprète se devait donc de connaître les principes de la construction d'un discours musical vocal ou instrumental et les figures rhétoriques permettant d'y parvenir. À cet effet, calquant en cela les figures du discours parlé, les musiciens ont développé une série de figures utilisant la même terminologie dans le but d'illustrer les diverses émotions que peut susciter la musique chez l'auditeur. Plutôt que de simplement représenter les passions décrites dans les paroles à mettre en musique, le compositeur cherchait surtout à émouvoir les auditeurs en éveillant chez eux ces mêmes passions par sa maîtrise de l'art musical et des moyens rhétoriques⁸⁵.

Théorie des passions

Ce désir d'utiliser la musique au maximum de ses qualités expressives a amené les théoriciens et compositeurs à vouloir se doter d'outils tels que des nomenclatures et traités permettant d'utiliser efficacement le potentiel des nombreuses figures rhétoriques musicales, suivant ainsi les idées propres à la *musica poetica*, conception de la musique qui s'est implantée en Allemagne à partir du milieu du XVI^e siècle et qui s'attachait à produire une musique vocale qui ne soit fidèle qu'au texte⁸⁶.

Contrairement à la pensée allemande où la rhétorique musicale s'adresse surtout au *musicus poeticus* qui doit composer une musique exprimant parfaitement le texte au moyen des figures, l'application de la rhétorique à la musique par les Français reposait principalement sur les capacités du musicien (en premier lieu le

85. Dietrich BARTEL, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997, p. 55.

86. Dietrich BARTEL, *Musica Poetica*, p. 20.

chanteur) à reproduire et animer en lui-même les diverses passions, dans le but d'amener l'auditoire dans le même état. Les musiciens français se souciaient donc peu de théoriser de façon précise les moyens rhétoriques tels que les figures qui étaient utilisées à l'étape de la composition. À preuve, l'absence d'ouvrage français sur les figures rhétoriques. L'essentiel se situait plutôt dans la déclamation chantée ou instrumentale du discours musical.

Un besoin d'expliquer et de classer les passions, états émotionnels visés par la performance théâtrale ou musicale, s'est plutôt développé afin de comprendre leur rôle dans la pratique de ces arts. C'est René Descartes⁸⁷ qui sera le premier à l'époque moderne à tenter d'élucider la mécanique de ces mouvements qui stimulent le corps autant que l'esprit et qui produisent les passions. Dans son *Traité des passions*⁸⁸ de 1649, il étudie premièrement comment le cœur, le cerveau et l'âme interagissent dans la formation des passions. Il passe ensuite à l'étude des six passions primitives⁸⁹ desquelles découlent toutes les autres, qu'il décrit et classe en troisième partie⁹⁰. Son ouvrage sera largement diffusé et aura une influence importante, notamment sur les compositeurs⁹¹.

De nombreux musiciens français s'inspireront de cette nomenclature et dissertent sur les rapports entre musique et passions. Marin Mersenne, dans son traité de musique de 1637, devance Descartes et explique que « la Rythmique est un art qui considère les mouvemens, & qui règle leur suite & leur mélange pour exciter les passions, & pour les entretenir... » et, montrant bien que son propos ne se limite pas à la théorie musicale, il ajoute que cet art peut être considéré « spéculativement », soit théoriquement, mais aussi « en tant que Pratique »⁹². Ces notions

87. René DESCARTES, *Les passions de l'âme*, Paris, Flammarion, 1996, p. 242.

88. C'est ce titre que la tradition a plutôt retenu de son ouvrage. *Les passions de l'âme*, p. 5.

89. Soit l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse. René DESCARTES, *Les passions de l'âme*, p. 134.

90. René DESCARTES, *Les passions de l'âme*, p. 193.

91. Dietrich BARTEL, *Musica Poetica*, p. 36.

92. Marin MERSENNE, *Harmonie universelle, seconde partie, Traitez des consonances, des dissonances, des genres, des modes, & de la composition*, Livre sixième, « De l'art de bien chanter », Paris, Pierre Ballard, 1637, p. 374-375.

relatives au rapport entre rythme et passions ne s'appliquent pas seulement à la musique vocale mais aussi à celle « que l'on touche sur les instrumens »⁹³.

Nous avons vu plus haut que l'iambe est la métrique du Ban. Mersenne le rapporte directement à la colère, une des passions principales. Il explique que cette passion s'exprime selon une gradation d'intensité et que « le premier degré de la cholere se remarque à la voix quand elle s'esleve un peu plus haut [plus fort], & que l'on parle avec plus de vehemence »⁹⁴. C'est bien ce qui se passe lorsque le crieur s'adresse à la foule « à haute et intelligible voix » à la suite de la battue du Ban. Nous constatons donc ici une exacte correspondance entre l'effet attendu d'une musique instrumentale à métrique iambique, selon la pensée musicale courante, et le déroulement effectif de la séquence rituelle. De plus, Mersenne confirme que la batterie, telle qu'elle est écrite, s'appuie sur l'iambe, car ce pied rythmique « peut estre dissous ou diminué en un plus grand nombre de notes ou de temps »⁹⁵, ce qui apparaît clairement si l'on compare les deux exemples musicaux montrés plus haut. Cette diminution des valeurs rythmiques de base du iambe par « les crochuës [les croches], & les fredons [notes rapides] de la Musique » contribue d'ailleurs à porter « la parole au premier degré de cholere », la musique de tambour en étant l'un des meilleurs exemples, selon Mersenne⁹⁶.

Cette compréhension des rapports entre passions et musique est bien sûr fortement attachée à son époque, où l'on cherche à expliquer toutes sortes de phénomènes relatifs à la vie humaine. Mais elle montre que l'impact émotionnel de la sonnerie militaire est un comportement culturel, donc appris parce que valorisé⁹⁷.

93. Marin MERSENNE, Livre sixiesme, « De l'art de bien chanter », p. 384.

94. Marin MERSENNE, Livre sixiesme, « De l'art de bien chanter », p. 370.

95. Marin MERSENNE, Livre sixiesme, « De l'art de bien chanter », p. 375.

96. Marin MERSENNE, Livre sixiesme, « De l'art de bien chanter », p. 372.

97. Gilbert ROUGET, *La musique et la transe*, p. 546-547.

Entendre la musique: la perception

La conduite et la force d'un rituel s'appuient autant sur des bases sensorielles que sur un cadre social. Les participants sont touchés par des stimuli aux effets physiologiques et ils peuvent alors ressentir certaines émotions⁹⁸.

Parmi les moyens musicaux pouvant susciter les passions chez l'auditeur, certains sont fournis par les instruments. Le rythme, principal paramètre modulable du tambour, est pour Descartes à l'origine de plusieurs passions, comme la colère explicitée plus haut. Selon lui, l'instrument agit comme une percussion physique affectant le corps humain et la vitesse de la battue, variée suivant la rythmique, stimule l'imagination⁹⁹. Le physicien français Perrault ajoute en 1680 que «la force de l'agitation particulière de l'air» produite par certains instruments est à la source de «l'émotion que le bruit cause dans des corps». Cette émotion est normale et il ne connaît personne «qui n'ait éprouvé quelquefois que le son d'une trompette, d'un tambour... lui excite un frémissement dans la poitrine»¹⁰⁰.

Les avancées de la science au XX^e siècle ont permis d'en apprendre beaucoup plus sur les effets de la musique sur le corps humain. Nous savons maintenant qu'on peut obtenir et maintenir l'attention d'un individu lors d'un rituel par des moyens qui harmonisent ses systèmes cognitifs et biologiques. Le rythme musical, et la répétition de façon plus générale, permettent d'y arriver¹⁰¹, car le rythme est le premier paramètre musical que l'organisme humain détecte et auquel il se synchronise¹⁰². En fait,

98. David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, p. 10.

99. Frédéric de BUZON, «Harmonie et passions» dans Hugues DUFOURT *et al.* [dir.], *L'esprit de la musique*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 123.

100. Claude PERRAULT, *Du bruit et de la musique des anciens*, Paris, Coignard, 1680, Genève, réimpression Minkoff, 2000, p. 173.

101. John McMANUS, «Ritual and Human Social Cognition» dans Eugene G. D'AQUILI, Charles D. LAUGHLIN Jr. et John McMANUS, *The Spectrum of Ritual. A Biogenetic Structural Analysis*, New York, Columbia University Press, 1979, p. 230.

102. Daniel J. SCHNECK et Dorita S. BERGER, *The Music Effect. Music Physiology and Clinical Applications*, London, Jessica Kingsley Publishers, 2006, p. 120-121; Scott D. LIPSCOMB, «The Cognitive Organization of Musical

le cerveau est à l'affût des variations dans l'information musicale qu'il reçoit, concernant la pulsation, le tempo et les différents patrons rythmiques¹⁰³. Quand les patrons se mêlent à la pulsation et au tempo¹⁰⁴, l'attention est à son maximum¹⁰⁵. Mais l'écoute ne s'arrête pas au stimulus auditif. Le cerveau recherche la source réelle jusqu'à son identification sans hésitation. La perception est alors complète puisque l'individu « entend » l'objet ou l'événement à la source du bruit et se le représente¹⁰⁶.

Dans l'ouvrage exposant sa théorie cognitive du symbolisme lié à l'apprentissage, Dan Sperber montre la mise en action du processus symbolique à l'audition de musique de percussion¹⁰⁷. Nous savons que le symbolisme, c'est-à-dire le dispositif symbolique, entre en jeu lorsque le dispositif conceptuel (ou logique) de l'individu ne peut traiter adéquatement les informations qu'il perçoit. Les particularités du langage du tambour (absence de mélodie, abondance des éléments rythmiques, rapidité de leur émission) amènent un défaut d'analyse pour la majorité des gens, qui ne savent pas déchiffrer ce type d'informations musicales. L'énoncé musical est alors considéré comme une représentation conceptuelle défectueuse. Le dispositif symbolique prend ensuite la relève. L'énoncé devient alors une représentation symbolique que l'individu entreposera dans sa mémoire générale. Dans l'exemple du tambour, ce sera sous une forme ressemblant à « Cette batterie est jouée par un tambour de la garnison ». La remémoration d'un énoncé est constructive. Une nouvelle évocation de la batterie amènera à reconstruire les anciennes représentations. À une audition subséquente du tambour, la représentation pourra être formulée par « Cette batterie est toujours jouée par un tambour

Sound » dans Donald A. HODGES [édit.], *Handbook of music psychology*, San Antonio, IMR Press, 1999, p. 158.

103. Disons simplement que la métrique propre à une pièce musicale, comme ici l'iambe pour la batterie de tambour, peut servir de base à de multiples patrons rythmiques.

104. La pulsation (en anglais, *beat*) soutient la régularité de chaque temps musical et le tempo caractérise la vitesse absolue de la pulsation.

105. Daniel J. SCHNECK et Dorita S. BERGER, *The Music Effect*, p. 154.

106. Victor ZUCKERKANDL, *Sound and symbol, volume two: Man the musician*, Princeton University Press, 1973, p. 86.

107. Dan SPERBER, *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974, p. 152-156.

de la garnison lors de la criée des ordonnances». Chaque fois, la batterie sera prise en charge par le processus d'apprentissage symbolique, qui précisera de plus en plus la représentation mise en mémoire en fonction des éléments culturels appris par l'individu.

Voir le musicien : représentation en milieu urbain

En juillet 1686, Jean Bochart de Champigny s'embarque à La Rochelle en direction de la Nouvelle-France. Le nouvel intendant amène dans ses bagages un buste de Louis XIV, qui est une copie d'une œuvre de Gian Lorenzo Bernini datant de 1665¹⁰⁸. Il est alors installé à la place du marché de la basse-ville de Québec, « avec le plus d'honneur et de cérémonie qu'il se pût », en novembre de la même année¹⁰⁹. Suivant le mouvement amorcé par la campagne des statues de Louis XIV en 1685¹¹⁰, Champigny dote ainsi la capitale du Canada d'un monument à la gloire du roi. Il écrit qu'il apporta « ce buste pour donner une idée du Roy à quantité de ses sujets qui étoient privez de le voir »¹¹¹. L'idée de présence du roi, concrétisée par la vue de sa personne, est très importante pour les individus d'Ancien Régime. En France, les voyages du roi dans les provinces permettaient à un certain nombre de ses sujets de le voir, ne serait-ce que quelques instants, la plupart du temps lors des entrées royales. Il se créait ainsi un rapport oculaire entre le peuple et son roi, dont l'apparition physique « le faisait soudain exister aux yeux des spectateurs »¹¹². Dans les villes ne figurant pas sur les itinéraires royaux, le peuple ne pouvait que l'imaginer. En Nouvelle-France, une visite du

108. Dit Le Bernin. Hélène-Andrée BIZIER et Claude PAULETTE, *Fleur de lys. D'hier à aujourd'hui*, Montréal, Art Global, 1997, p. 100.

109. *Lettre de Denonville au ministre*, 10 novembre 1686, Colonies, C11A, vol. 8, folio 152 verso.

110. Gérard SABATIER, « Les rois de représentation. Image et pouvoir (XVI^e-XVII^e siècle) », *Revue de synthèse*, tome 112, n° 3-4 (juillet-décembre 1991), p. 421 ; Peter BURKE, *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, p. 99.

111. *Lettre de Champigny*, citée dans Hélène-Andrée BIZIER et Claude PAULETTE, *Fleur de lys. D'hier à aujourd'hui*, p. 100.

112. Pascal LARDELLIER, *Les miroirs du paon. Rites et rhétoriques politiques dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 140, 170.

monarque était impensable en raison de la longueur du voyage et des dangers de la mer. Le roi ne peut donc être vu par une grande partie des habitants du royaume et par la totalité de ceux des possessions lointaines. L'absence du souverain dans la colonie laurentienne, de la même façon que dans les provinces françaises, pose un problème de visibilité, selon l'expression actuelle. Lorsqu'il y a limitation spatiale à la vue du roi, le recours à l'image devient impératif¹¹³. Les autorités de la ville de Poitiers notent à l'époque que non seulement une statue devient un ornement pour la ville qui la reçoit, mais qu'elle rappelle à chacun des sujets qu'il est sous la protection du roi¹¹⁴.

Nous pensons que le rituel de l'information contribue à sa façon à la diffusion de l'image du roi en Nouvelle-France. Pour percer le symbolisme visuel présent lors de la criée, il nous faut redécouvrir et restituer le langage mimétique qui en constitue la base¹¹⁵.

Représentation

Ce concept pouvant faire l'objet d'approches historiques, sociologiques, anthropologiques ou sémiologiques a aussi son application en ethnologie¹¹⁶. Il se définit par « le fait ou l'action de rendre sensible (un objet absent ou un concept) au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe »¹¹⁷. La représentation peut être autant le processus que le résultat, celui-ci étant l'objet ou la figure qui représente. L'ethnologue s'intéresse à ce qui rend concrète cette action, car il y a des réalités qui ne deviennent effectivement tangibles que

113. Gérard SABATIER, « Les rois de représentation. Image et pouvoir (XVI^e-XVII^e siècle) », p. 390.

114. William BEIK, « A social interpretation of the reign of Louis XIV » dans Neithard BULST, Robert DESCIMON et Alain GUERREAU [dir.], *L'État ou le Roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 152.

115. Jean WIRTH, « Introduction » dans Françoise DUNAND, Jean-Michel SPIESER et Jean WIRTH [dir.], *L'image et la production du sacré*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 14.

116. Frédéric LAUPIÈS, *Leçon philosophique sur la représentation*, Paris, PUF, 2001, p. 3.

117. *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2001, p. 2179.

dans la mesure où elles sont objet de représentation¹¹⁸. Elle devient alors une production discursive de l'imaginaire social, parce qu'elle double le réel¹¹⁹. Antoine Hennion explique la représentation par le prisme de la médiation en ce sens qu'elle agit toujours de façon instrumentale en obligeant chacun des membres d'un groupe de prendre à nouveau conscience de leur appartenance. Relativement au travail du groupe dans son entier, il rappelle qu'« un symbole fonctionne d'autant mieux qu'il est plus riche et orné, c'est-à-dire plus chargé par le groupe de sa reconnaissance et plus capable de la provoquer »¹²⁰.

Représentation en France (XVII^e-XVIII^e siècles)

À l'échelle européenne, le rituel politique a imité plusieurs des schèmes de fonctionnement du rituel religieux, notamment quant à la place importante que tient le corps humain dans ces rites. Edward Muir explique qu'au début du XVI^e siècle, le débat qui a mené à la Réforme a entre autres donné lieu à une remise en question de l'idée de présence de Jésus dans le pain eucharistique. On en est alors venu à penser que le Fils de Dieu n'est tout au plus que représenté dans le Pain. Il fait remarquer que de la même façon, la ritualité politique de la fin de la Renaissance obligeait les rois à se présenter à leurs sujets en allant les rencontrer dans leurs villes. Le moment de contact intense avec le peuple se produisait lors de l'Entrée royale. Mais avec la sophistication progressive du rituel politique, la nécessaire présence physique d'un roi a cédé la place au XVII^e siècle à la représentation de sa souveraineté¹²¹.

Françoise Siguret, dans son ouvrage sur la représentation en France entre 1600 et 1650, aborde le sujet par l'angle de la vision et du travail de l'œil dans le processus de représentation. Elle part de l'idée que « dans un contexte donné, et clairement signifié au spectateur, la seule vraisemblance possible n'est que légitimation d'une invraisemblance ». La représentation est alors basée sur l'illusion de la réalité, ce qui crée pour l'observateur un moment

118. Frédéric LAUPIES, *Leçon philosophique*, p. 124

119. Alain BOUREAU, «Ritualité politique et modernité monarchique», p. 20.

120. Antoine HENNION, *La passion musicale*, Paris, Métailié, 1993, p. 247.

121. Edward MUIR, *Ritual in Early Modern Europe*, p. 151-153.

au contexte particulier dans lequel il se retrouve piégé, prenant l'artifice pour le vrai. L'objet qu'il voit transporte son imagination, lui impose ses effets et surtout lui ment au sujet de la réalité¹²².

Grand spécialiste de la représentation en France à l'époque baroque, Louis Marin, par ses travaux touchant autant le théâtre, la peinture, le discours que l'architecture ou les processions, a constitué une somme considérable de savoir sur cette question, principalement au XVII^e siècle. Dans son livre sur la représentation du roi, Marin définit longuement le terme, où la syllabe *re* est selon lui très importante. Ce préfixe amène dans le mot l'idée de remplacement dans le temps ou l'espace. Représenter est donc présenter à nouveau (temps) ou à la place de (espace). À l'absent se substitue un « même » qui prend sa place. Le premier effet de la représentation serait donc de « faire comme si l'autre, l'absent, était ici et maintenant le même ; non pas présence, mais effet de présence ». Marin ajoute que « ce n'est certes pas le même mais tout se passe comme si ce l'était et souvent mieux que le même »¹²³. Il explique que représenter est aussi intensifier ou redoubler une présence. Ce deuxième sens connu au préfixe *re* ajoute au terme l'idée de fréquence mais surtout de répétition. Pour Marin, représenter « sera toujours se présenter représentant quelque chose ». Le deuxième effet serait donc de « constituer un sujet par réflexion du dispositif représentatif »¹²⁴. Cela rejoint en quelque sorte le propos de Lauphiès concernant la présence du résultat autant que du processus dans la conception de la représentation.

La représentation au XVII^e siècle français est inséparable de la personne du roi. Louis Marin nous rappelle que le monarque n'est vraiment roi que lorsqu'il est représenté dans des images. Ces signes iconiques peuvent assurer sa présence seulement si l'on croit qu'ils opèrent et donnent ainsi des résultats. À défaut, il ne reste qu'un simulacre, privant la représentation royale de toute substance « par défaut de transsubstantiation »¹²⁵. Marin estime, comme Pascal à son époque, que l'imagination est une

122. Françoise SIGURET, *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 60-62.

123. Louis MARIN, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 9.

124. Louis MARIN, *Le portrait du roi*, p. 10.

125. Louis MARIN, *Le portrait du roi*, p. 12-13.

force dominante chez l'être humain. C'est la puissance des images mentales, « qui met le prix aux choses en en faisant des signes », qui amène le peuple à croire à la réalité des simulacres. Les signes incitent ceux qui les subissent visuellement ou auditivement à respecter ceux qui les portent. C'est en ce sens que les tambours et les trompettes assignent au roi son pouvoir¹²⁶.

Représentation en Nouvelle-France

La visibilité du roi doit atteindre toutes les parties du royaume, y compris la Nouvelle-France¹²⁷, que Louis XIV considérait comme une province¹²⁸. Compte tenu des différents contextes (métropole, colonie, ville, campagne), tous les supports sont utiles pour propager l'image du roi, du plus noble au plus communicatif¹²⁹. L'image du roi peut se construire à partir de divers éléments artistiques ou, par ailleurs, de rituels publics¹³⁰. Placés dans l'impossibilité de voir réellement la personne de Louis XIV, les habitants de la Nouvelle-France pouvaient se faire une image du roi en admirant le buste installé à Québec par l'intendant Champigny. Une autre manière d'imaginer le roi sera la criée des ordonnances, qui donne au tambour l'occasion de faire montre, en dehors de son milieu militaire, des signes de royauté qu'il porte sur lui.

Uniforme du musicien

L'uniforme du tambour¹³¹ est unique parmi tous les vêtements portés par les soldats ou officiers des troupes royales, qu'elles soient du ministère de la Guerre ou du ministère de la Marine. Le musicien porte la petite livrée du Roi, c'est-à-dire les

126. Louis MARIN, *Le portrait du roi*, p. 40-41.

127. Peter BURKE, *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, p. 155-156, 160.

128. Louis XIV prit le contrôle direct de la Nouvelle-France en 1663.

129. Gérard SABATIER, « Les rois de représentation. Image et pouvoir (XVI^e-XVII^e siècle) », p. 393.

130. Peter BURKE, *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, p. 56; David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, p. 160.

131. Nous rappelons brièvement ici les éléments symboliques supportés par l'uniforme du musicien et la caisse du tambour (principalement des Troupes de la Marine), et qui avaient déjà été énoncés au chapitre 2.

vêtements aux couleurs du souverain, suivant l'usage qui s'était répandu au XV^e siècle. Ces couleurs étaient, depuis Henri IV, le bleu dominant, associé au blanc et au rouge¹³². L'élément caractéristique de cette livrée royale est un galon de chaîne blanche sur un fond rouge cramoisi, appliqué sur le bleu royal du justaucorps, et complété par une culotte et des bas rouges. Une large ceinture couverte du galon de la livrée entoure la taille du musicien et la courroie de tambour est décorée de même¹³³. Le bleu et le blanc de la dragonne de laine de l'épée qu'il porte à la ceinture¹³⁴ rappellent aussi les couleurs du roi¹³⁵.

Comme les tambours-majors vont souvent battre eux-mêmes le Ban sur la place publique, précisons qu'ils portent la grande livrée du Roi, qui se distingue de la petite livrée par les matériaux de meilleure qualité servant à la confection et la teinte plus vive des pièces de couleur rouge. La culotte de drap (ou de serge) écarlate, ce rouge plus éclatant que celui utilisé pour les tambours, est doublée de toile¹³⁶ et les bas sont tissés de « laine fine de Nisme écarlatte »¹³⁷. Les vestes sont faites de « drap fin écarlatte »¹³⁸ et sont « doublées de serge Ecarlatte »¹³⁹. Les justaucorps sont

132. Arthur MAURY, *Les emblèmes et drapeaux de la France*, Paris, s. n., 1904, p. 287 ; Michel PASTOUREAU, *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986, p. 132.

133. René CHARTRAND, *Le patrimoine militaire canadien*, vol. 1, Montréal, Art Global, 1993, p. 81 ; « Contrat pour fournir l'habillement des troupes que le Roi entretient aux colonies » cité dans Jean BOUDRIOT, « Les Compagnies franches de la Marine », *Neptunia*, n° 120 (1975), p. 26.

134. Ajoutant ainsi à l'ornementation de son uniforme.

135. *Estat des vivres, munitions et marchandises nécessaires pour la subsistance et l'habillement des troupes de la garnison de l'Isle Royale (1752)*, Colonies, C11B, vol. 32, folio 185.

136. « Inventaire général des effets du munitionnaire des vivres de la Marine » (1751) cité dans Jean BOUDRIOT, « Les Compagnies franches de la Marine », *Neptunia*, n° 120 (1975), p. 32.

137. *Estat des vivres, munitions et marchandises nécessaires pour la subsistance et l'habillement des troupes de la garnison de l'Isle Royale (1757)*, Colonies, C11B, vol. 37, folios 117 et 118.

138. *Estat des vivres...*, Colonies, C11B, vol. 37, folios 117 et 118.

139. « Inventaire général... » cité dans BOUDRIOT, « Les Compagnies franches de la Marine », p. 32.

«façonnés de drap bleu, doublés de serge rouge»¹⁴⁰. À Louisbourg en 1742, on commande pour le tambour-major «un habit [justaucorps] a la grande livrée du Roy avec parement de velours»¹⁴¹. Le chapeau qu'il porte est «pareil à ceux des sergents»¹⁴² puisqu'il est «bordé d'un galon d'or fin»¹⁴³. Dernier raffinement, le ceinturon couvert de galon à la livrée du Roi est confectionné sur «fond de soye», au lieu du «fond de fil» habituel¹⁴⁴.

La caisse de tambour

L'instrument qu'on fournit au musicien est aussi un support symbolique, sorte d'extension du système de couleurs de l'uniforme. Dans les Troupes de la Marine, ces instruments sont simplement décorés de fleurs de lys dorées sur fond bleu. La seule exception que nous avons notée se situe à l'île Royale où l'on commande en 1742 des caisses peintes en blanc et «parsemées de fleurs de lis pour être pareils à celles qui sont à Louisbourg»¹⁴⁵. Les cerceaux, pièces de bois qui maintiennent la tension aux deux extrémités, peuvent être bleus ou laissés au bois naturel¹⁴⁶. L'instrument dont se servent les tambours des régiments venus pendant la guerre de Sept Ans est plus richement décoré. En plus des fleurs de lys sur fond bleu, le devant de la caisse est blasonné aux Armes de France accompagnées des couleurs du régiment et de celles du colonel. Dans le cas d'un régiment royal, comme le Royal-Roussillon, les cerceaux sont rouges, complétant avec le fond bleu les couleurs royales.

140. «Inventaire général...» cité dans BOUDRIOT, «Les Compagnies franches de la Marine», p. 32.

141. *Estat des vivres, habillements et munitions nécessaires pour la colonie de l'Isle Royale pendant l'année 1742*, Colonies, C11B, vol. 24, folio 173 verso.

142. *Estat des vivres...*, Colonies, C11B, vol. 37, folios 117 et 118.

143. *Estat des vivres, munitions et marchandises nécessaires pour la subsistance et l'habillement des troupes de la garnison de l'Isle Royale (1752)*, Colonies, C11B, vol. 32, folios 183 verso-184.

144. «Inventaire général...» cité dans BOUDRIOT, «Les Compagnies franches de la Marine», p. 32.

145. *Estat des vivres... pendant l'année 1742*, Colonies, C11B, vol. 24, folio 173 verso.

146. Margaret FORTIER, *Eighteenth century drumming*, p. 5; CHARTRAND, *Le patrimoine militaire canadien*, vol. 1, p. 81.

Symbolisme visuel

Dans ses mémoires, Louis XIV parle de l'étiquette de cour et de la fonction du visuel dans le cérémonial d'État. « Les peuples sur qui nous régnons, dit-il, ne pouvant pénétrer le fond des choses, règlent d'ordinaire leurs jugements sur ce qu'ils voient au dehors »¹⁴⁷. Le grand luxe des vêtements impressionne fortement ceux qui sont visés par la démonstration. Un auteur de l'époque affirme d'ailleurs qu'« On a inventé des habits pompeux dont le Roy est revêtu aux grandes cérémonies pour inspirer le respect et la vénération dans l'esprit des peuples »¹⁴⁸. La question de l'image n'est donc pas accessoire pour le monarque. Cependant, la représentation n'a pas pour fonction obligée de montrer une copie parfaite du personnage à représenter. Dans le cas de Louis XIV, l'objectif est de convaincre ses sujets de sa grandeur¹⁴⁹. Le galon de livrée, les couleurs de l'uniforme du musicien et de sa caisse de tambour, de même que la fleur de lys, font partie du vocabulaire symbolique royal¹⁵⁰, qui doit comporter des signes évidents de dépenses et de magnificence pour bien représenter la souveraineté royale¹⁵¹. Plus il est riche et orné, plus le symbole est capable de provoquer sa reconnaissance par le groupe auquel il s'adresse. En ce sens, l'image perçue simplifie la pensée. Dans le rituel de la criée, ces éléments sont au cœur du donné à voir symbolique, dimension inséparable de l'ordre politique et de sa représentation¹⁵². Comme les choses sacrées sont désignées selon la mentalité sociale¹⁵³, on comprend aisément que des figures de substitution produisant un effet de représentation fort puissent

147. Joël CORNETTE, *Absolutisme et Lumières, 1652-1783*, p. 49.

148. Pierre GRÉGOIRE, *Véritables maximes*, Paris, 1652, cité dans Pascal LARDELLIER, *Les miroirs du paon*, p. 160.

149. Peter BURKE, *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, p. 30.

150. Jacques REVEL, « La royauté sacrée : éléments pour un débat » dans Alain BOUREAU et Claudio Sergio INGELFORM [dir.], *La royauté sacrée dans le monde chrétien*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 10.

151. Daniel ROCHE, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation, XVII^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 53.

152. Pascal LARDELLIER, *Les miroirs du paon*, p. 166, 176.

153. Selon Émile DURKHEIM, cité dans François-André ISAMBERT, *Le sens du sacré. Fête et religion populaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 220-221.

porter le sacré, partant de l'idée qu'il peut se déployer dans tout ce qui est supérieur à l'homme¹⁵⁴. Le symbolisme royal porté par le tambour concourt ainsi à la sacralisation du pouvoir représenté dans la liturgie politique.

Couleurs royales

Progressivement reconnu comme couleur de la Vierge Marie du XII^e au XV^e siècle, le bleu n'en commence pas moins dès le XIII^e siècle à être associé à la famille capétienne par le biais des armoiries. Et dès la fin de ce siècle, le bleu sera devenu la couleur de la royauté française et le restera jusqu'en 1792¹⁵⁵. Cette couleur prendra aussi une place importante dans des contextes hors de l'héraldique comme les joutes et tournois puis s'insérera dans les cérémonials d'État décrits au chapitre précédent¹⁵⁶.

La fleur de lys a une histoire encore plus ancienne en tant qu'élément de la symbolique royale puisqu'elle est présente sur certains attributs carolingiens. Choisie par Louis VII (roi des Francs de 1137 à 1180) comme figure héraldique parce qu'elle symbolise la dignité royale et la piété chrétienne de son propre lignage, la fleur de lys ne quittera plus les armes des rois de France¹⁵⁷. Les armoiries qui ornaient les portes de la ville de Québec et les bâtiments du pouvoir arboraient donc les trois fleurs de lys sur fond de bleu royal propres à la monarchie française, tout comme le tambour dont disposait le musicien militaire (voir la figure 6).

Le système symbolique visuel que supporte l'uniforme du musicien et son instrument comporte donc des couleurs vives : le bleu, le rouge, le blanc du galon de livrée, auxquels s'ajoute le doré des fleurs de lys peintes sur la caisse de tambour. Dans sa propre compagnie, le tambour des Troupes de la Marine se distingue

154. François-André ISAMBERT, *Le sens du sacré*, p. 243-244.

155. Michel PASTOUREAU, *Figures et couleurs*, p. 16-18.

156. Michel PASTOUREAU, *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997, p. 106.

157. Michel PASTOUREAU, « La fleur de lis. Emblème royal, symbole marial ou thème graphique » dans Yvonne GOLDENBERG, *La monnaie miroir des rois*, Paris, Musée de la monnaie, 1978, p. 256.



Figure 6 – Armoiries des rois de France. Musée canadien de la guerre, 19940024-001. Fabriquées par Noël Levasseur en 1727 à la demande de l'ingénieur du roi Chaussegros de Léry.

nettement des soldats du rang et même des officiers puisque ceux-ci sont tous vêtus de l'uniforme gris-blanc avec parements bleus. Seuls certains détails permettent aux soldats de reconnaître les officiers et sous-officiers (hausse-col, boutons dorés, galons dorés aux parements, usage de la demi-pique). Mais comment le musicien militaire se démarque-t-il visuellement lorsqu'il se présente sur la place publique pour la criée des ordonnances ?

Les couleurs du peuple

Outre les soldats en patrouille dans le centre de la ville, le tambour est mêlé aux habitants venus de la campagne pour vendre aux domestiques et ménagères des habitations bourgeoises venus pour acheter, ainsi qu'aux passants qui se sont arrêtés en chemin. Selon les quelques études portant sur la question du costume en Nouvelle-France, les vêtements étaient peu colorés en général. Les inventaires après décès montrent que le gris est très présent, de même que le brun, le roux et les couleurs pastel des tissus non teints. La jupe, vêtement féminin le plus courant, est blanche, noire, parfois rouge. Dans quelques cas, les bas, la culotte ou la veste des hommes ainsi que certains vêtements de nuit des femmes peuvent aussi être rouges¹⁵⁸. Des vêtements de couleur bleue ne se retrouvent que dans quelques inventaires. Il s'agit de bas et de capots¹⁵⁹. Seul exemple du genre, un habitant de Montréal possède un « habit de drap bleu Celeste », couleur pouvant s'approcher du bleu royal¹⁶⁰. Mais il faut prendre garde. Les gens peu fortunés ne peuvent se payer que des vêtements de piètre qualité et dont la couleur tient peu, ne mord pas dans le tissu. Le bleu du costume de l'habitant est terne, d'apparence délavée et n'a pas la luminosité obtenue par les progrès de la chimie tinctoriale¹⁶¹.

On constate que les couleurs qu'arbore le musicien – sur l'uni-forme et sur le tambour – sont éclatantes et uniques si on les compare à celles portées par les gens du peuple¹⁶². Comme les gens portent plus attention à un rituel où il y a des symboles vivants et colorés¹⁶³, la distinction visuelle qui fait ressortir le tambour des troupes suscite une attention plus grande envers cet acteur rituel. Le vêtement contribue pour une très grande part à

158. Bernard AUDET, *Le costume paysan dans la région de Québec au XVII^e siècle*, Montréal, Leméac, 1980, p. 68.

159. Grand manteau ou cape à capuchon. Bernard AUDET, *Le costume paysan*, p. 37.

160. Robert-Lionel SÉGUIN, *Le costume civil en Nouvelle-France*, Ottawa, Musée national du Canada, 1968, p. 25-128.

161. Michel PASTOUREAU, *Figures et couleurs*, p. 38.

162. Revoir la figure 1 au chapitre 2.

163. David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, p. 82.

la distanciation nécessaire à l'effet visuel du rituel¹⁶⁴. La caisse du tambour fait le reste.

Comme nous en savons plus sur le contexte culturel de la criée, nous sommes maintenant en mesure de formuler une nouvelle version de l'énoncé symbolique mis en mémoire à la suite de l'audition de la batterie de tambour, selon le concept d'apprentissage du symbolisme de Sperber. Nous avons laissé le participant à l'étape où il formule sa représentation par « Cette batterie est toujours jouée par un tambour de la garnison lors de la criée des ordonnances ». Après avoir intégré à son savoir culturel les éléments visuels de la criée, il pourra préciser la représentation qu'il se fait de la performance à laquelle il assiste. Il pourra alors entreposer dans sa mémoire l'effet symbolique global sous une forme qui ressemblera à « Cette batterie que j'entends lors de la criée des ordonnances est jouée par un musicien des troupes du Roi qui porte sur son uniforme et sur la caisse de son tambour les couleurs du Roi, qui sont le bleu et le rouge, ainsi que des fleurs de lys dorées ».

Mécanique rituelle

Rituel et société traditionnelle

Les individus sachant lire ou écrire (ou possédant ces deux compétences) sont peu nombreux en Nouvelle-France. La majorité s'instruit sur le monde extérieur à sa réalité propre non pas par des moyens écrits ou imprimés, mais par la voie orale¹⁶⁵. Le taux d'alphabétisation moyen dans la société coloniale tourne autour de 25%, partant de 27% pour les années 1680-1690, pour descendre à 18% pour la période 1730-1740 et revenir à 23% pour la dernière décennie du Régime français¹⁶⁶. De plus, l'instruction est mal répartie dans la population et se concentre chez les officiers

164. Gérard SABATIER et Sylvène EDOUARD, *Les monarchies de France et d'Espagne (1556-1715)*, p. 167.

165. Kenneth J. BANKS, *Chasing empire across the sea. Communications and the State in the French Atlantic, 1713-1763*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002, p. 102.

166. Michel VERRETTE, *L'alphabétisation au Québec, 1660-1900*, Québec, Septentrion, 2002, p. 93.

militaires, les fonctionnaires du roi, les membres du clergé et les marchands, qui forment donc la minorité lettrée, logée dans les milieux urbains. Nous avons là une prédominance de l'oralité, soit l'un des traits qualifiant une société traditionnelle¹⁶⁷.

Dans une société où le peuple communique par l'oral, le rituel remplace l'écrit pour définir les rapports politiques¹⁶⁸. Dans son ouvrage de 1720 sur les cérémonies publiques, l'érudit allemand J.-C. Lünig donne le rituel comme étant une mise en scène incitant à l'obéissance. Pour lui, ce théâtre est nécessaire parce que chez les gens du peuple, «les impressions physiques ont un plus grand impact que le langage, qui s'adresse à la raison»¹⁶⁹. Pour la plupart des personnes qui sont à la place du marché, la criée apparaît donc comme un événement qui frappe plus par le côté cérémoniel que par le contenu de la publication officielle elle-même. Le rituel présente ainsi de façon autoritaire un message invérifiable. Les symboles tiennent de la mise en scène plus que du discours et s'appuient sur les sens pour convaincre de la réalité indiscutable suggérée par la communication rituelle¹⁷⁰.

Répétition et loi de trois

Dans un rituel, la répétition est multiple : sur un élément de la performance (mots, gestes, musique), sur les occurrences du rituel lui-même, sur la tradition de performance¹⁷¹. Selon une analyse logique, la répétition d'un énoncé ou d'éléments rituels ne peut être considérée qu'une redondance. Un énoncé immobilisé par la formalisation, suivant le concept de Bloch, ne peut être allongé ni même distendu afin d'amplifier le message. Mais dans un contexte d'expérience totale et fusionnée, il appert alors que la répétition est le seul moyen possible d'insistance en présence d'un

167. Léon DION, «Méthode d'analyse pour l'étude de la dynamique et de l'évolution des sociétés», *Recherches sociographiques*, vol. 10, n° 1 (1969), p. 102-115.

168. David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, p. 104.

169. J. C. LÜNIG, *Theatrum Ceremoniale Historico-Policum*, 2 vol., Leipzig, 1719-1720, cité dans Peter BURKE, *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, p. 17.

170. David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, p. 18.

171. Maurice BLOCH, «Ritual and deference» dans *Essays on cultural transmission*, Oxford, Berg, 2005, p. 124; Claude RIVIÈRE, *Les rites profanes*, p. 53.

énoncé rendu fixe par la formalisation¹⁷². Elle permet aussi d'affirmer que le message est durable et qu'il a valeur de guide dans le futur¹⁷³. L'usage répétitif de symboles chargés émotionnellement donne la stabilité qui permet de ressentir fortement les émotions, qui reviennent d'ailleurs à chaque nouvelle performance du rituel¹⁷⁴.

L'idée de répétition a des racines historiques profondes. Dans le droit romain ancien (ou archaïque), le chiffre 3 est porteur d'un sens particulier. Certains gestes ou paroles doivent se produire trois fois consécutives pour avoir leur effet. Par exemple, lorsqu'une femme romaine s'absente du domicile familial, elle est réputée avoir quitté son mari après la troisième nuit d'absence. La triplicité a ainsi un effet juridique où l'accomplissement d'une chose est reconnu dans un espace de temps plutôt court¹⁷⁵.

Les survivances du droit romain sont nombreuses dans le droit français d'Ancien Régime¹⁷⁶. Cette « loi de trois » est prévue dans plusieurs contextes juridiques et elle dicte souvent le nombre de criées. Lorsqu'une liquidation des biens est nécessaire pour compléter la succession d'un défunt, la vente doit se tenir seulement « après trois appositions [de l'affiche] et publications par trois dimanches consécutifs »¹⁷⁷. De la même manière, l'intention du roi d'exproprier des maisons doit être annoncée trois dimanches afin que les ayants droit puissent se manifester¹⁷⁸. L'importance de la triple publication est telle que le lieutenant de la juridiction civile et criminelle doit expressément le prévoir dans

172. Maurice BLOCH, « Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation », p. 76.

173. Claude RIVIÈRE, *Les rites profanes*, p. 53-54; David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, p. 147.

174. David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, p. 42, 92.

175. Louis GERNET, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Maspero, 1968, p. 283-284; Louis MARIN, *Le portrait du roi*, p. 181.

176. Jusqu'au 3 avril 1991, les mariages catholiques célébrés au Québec devaient être précédés par la publication de trois bans au prône paroissial.

177. *Vente aux enchères d'une maison de la succession François Rolland*, 23 janvier 1735, ANQ, Prévôté de Québec (TL1, S11, SS2, D1030).

178. *Ordonnance de Beauharnois et Hocquart concernant l'expropriation de certaines propriétés*, 15 mars 1747, Colonies, C11A, vol. 90, folio 295 verso.

le texte d'une publication lorsqu'un acte juridique ne donne lieu qu'à « un seul cri publique a la huitaine »¹⁷⁹.

La batterie de tambour prenant elle-même un sens légal par sa fonction dans le processus judiciaire civil¹⁸⁰, il n'est pas étonnant de constater qu'elle est écrite dans un rythme ternaire, qu'elle est basée sur une formule où le même patron rythmique se répète trois fois et que la batterie en entier se compose de cette formule jouée trois fois elle aussi¹⁸¹. De plus, la séparation entre chacune des trois sections de la batterie est démarquée de façon claire par un silence musical suffisamment long¹⁸². Ce silence est d'ailleurs perçu distinctement et noté par l'huissier dans son procès-verbal. Jean-Baptiste de Coste, huissier de la Juridiction royale de Montréal, note dans son rapport que « Tintamarre a sonné de son tambour par trois différentes fois »¹⁸³, de même que François Thibault, huissier du Conseil supérieur agissant pour la Prévôté de Québec, rapporte que « Joannes tambour des troupes a battu de sa caisse en la maniere accoutumée par trois différentes fois »¹⁸⁴.

Formalisation et nature du message

Nous avons montré plus haut comment un langage peu formalisé permet de transmettre un message avec une force propositionnelle élevée. Nous avons alors expliqué que lorsque

179. *Décret de prise de corps de Bastien dit Canadien*, 19 septembre 1733, ANQ, Juridiction royale de Montréal (TL4, S1, D4076).

180. Le rôle du Ban dans le monde militaire est semblable. Accompagnant la diffusion des décisions du commandement ou solennisant certains moments dans la vie des troupes du roi (Margaret FORTIER, *Eighteenth century drumming*, p. 13-14), la batterie souligne la fermeté de l'autorité militaire.

181. Revoir le premier exemple musical dans ce chapitre.

182. Noté à chaque fois par les trois signes de demi-pause accolés.

183. *Procès-verbal de la criée du décret de prise de corps de Bastien dit Canadien, tambour de la compagnie de Du Figuier, accusé du meurtre de Tourangeau, tambour de la compagnie de Budemont*, Montréal, 5 octobre 1733; *Procès-verbal d'une nouvelle criée du décret de prise de corps de Bastien dit Canadien*, Montréal, 9 décembre 1733, ANQ, Juridiction royale de Montréal (TL4, S1, D4076).

184. *Procès-verbal de criée dans le procès pour duel contre Jean Corollaire*, Québec, 28 février 1751, ANQ, Prévôté de Québec (TL5, D1646); *Procès contre Louis Bonin et Denis Lemoine dit Parisien*, Québec, 14 mars 1752, ANQ, Prévôté de Québec (TL5, D1667).

le formalisme est porté à un niveau supérieur, la capacité de communiquer un contenu explicatif diminue. Mais il faut savoir que dans un langage formalisé, les connexions entre les éléments syntaxiques sont fournies par le langage lui-même, qui choisit chaque élément, sa place dans l'énoncé et élimine toute possibilité de substitution¹⁸⁵. La force propositionnelle, qui s'amenuise avec l'augmentation du formalisme, laisse ainsi graduellement place à la force illocutoire, que Maurice Bloch dénomme aussi force performative. Le message d'un énoncé va alors au-delà de son sens immédiat. Il ne s'agit plus, comme dans le cas d'une proposition, de rendre compte de la réalité, mais d'influencer des individus en promettant, en ordonnant ou, dans le cas qui nous occupe, en rappelant un état de fait, sans émettre d'énoncé explicatif. L'illocution donne ainsi un effet sémantique total, qui ne peut être séparé du contexte. L'impact social et émotionnel de la force performative provient de l'imprécision présente dans tout énoncé issu d'un langage humain¹⁸⁶ dont la syntaxe a été immobilisée par la formalisation. Cette ambivalence provient d'un détachement du contenu communiqué par l'énoncé par rapport au cadre temporel et spatial¹⁸⁷. L'ambiguïté du discours permet ainsi de protéger le caractère indiscutable du message¹⁸⁸.

La grande différence déjà exposée entre les rôles du crieur et du tambour, mise en évidence par le degré opposé de formalisation et d'ambiguïté de leurs langages, nous amène à parler des messages implicite et explicite transmis par le rituel de l'information¹⁸⁹. La cérémonie collective diffuse un contenu explicite, soit le message réellement énoncé (dans notre cas déclamé), que les participants captent en tout premier lieu et rapidement, parce qu'il est facile à comprendre. Dans le cas de la criée, cette information

185. Maurice BLOCH, «Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation», p. 66.

186. Rappelons qu'il s'agit des discours, du chant, de la musique, de la danse et des symboles.

187. Maurice BLOCH, «Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation», p. 74-75.

188. Roy A. RAPPAPORT, «Ritual, Sanctity and Cybernetics», *American Anthropologist*, new series, vol. 73, n° 1 (février 1971), p. 71.

189. Sally F. MOORE et Barbara G. MYERHOFF, «Secular ritual: forms and meanings», p. 16.

de premier niveau est évidemment le texte de l'ordonnance : annonce d'une nouvelle réglementation, appel à la capture d'un fugitif ou décret contraignant des individus à venir témoigner au siège de la juridiction royale. Par exemple, l'intendant Raudot émet une ordonnance qui interdit aux habitants d'acheter des soldats toute pièce de leur uniforme¹⁹⁰ et l'huissier Le Pallieur de la Juridiction royale de Montréal assigne François Chomilier à comparaître « en la chambre criminelle » pour répondre de voies de fait envers l'officier des Troupes de la Marine François Beirey¹⁹¹. Il s'agit donc d'informations légales, utilitaires ou de vie en société dont le contenu change à chaque nouvelle publication. Gardons également en tête que plusieurs des textes sont soumis à l'obligation juridique de la triple criée. Toute la partie explicite du message incombe donc à l'huissier qui fait la diffusion verbale.

La cérémonie collective recèle aussi une composante non discursive à laquelle est associée l'information portée par le rituel dans son ensemble¹⁹². Ce message implicite est diffusé en grande partie par le musicien militaire. En raison de la nature hautement formalisée et abstraite de la batterie de tambour et grâce aux symboles royaux qu'il arbore sur son uniforme et sur son instrument, il est en quelque sorte le vecteur d'un symbolisme fusionné. Ces symboles politiques ont un côté perceptible qui matérialise en quelque sorte l'idée du roi¹⁹³. Sa représentation se fait alors de façon visuelle en même temps que sonore, selon une dynamique du voir et de l'entendre accompagnée de modes ostentatoires de profération¹⁹⁴. Mais il ne s'agit là que d'une partie de ce qui est communiqué. L'élaboration et la diffusion du message sous-entendu ne peuvent être complétées sans l'apport de l'interaction rituelle.

190. *Ordonnance de Jacques Raudot qui fait expresse défense à toutes personnes d'acheter ni tirer des soldats aucuns habits et hardes*, 14 août 1710, ANQ, Fonds Intendants (E1, S1, P700).

191. *Procès entre François de Beirey, écuyer, officier, plaignant, et François Chomilier, accusé de voies de fait, Procès-verbal de criée*, 23 avril 1714, ANQ, Juridiction royale de Montréal (TL4, S1, D1566).

192. Roy A. RAPPAPORT, « The sacred in human evolution », *Annual Review of Ecology and Systematics*, vol. 2 (1974), p. 28.

193. David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, p. 7.

194. Jacques CHEYRONNAUD, « Dieu fait des manières. Musiques d'appareil et d'apparat », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 3 (1990), p. 23.

Interactions, tradition, institution

Lorsque l'huissier et le tambour se présentent sur la place publique pour la criée des ordonnances, l'événement, ou fait culturel, qui se produit alors est unique. Si l'on considère le monde purement militaire, milieu habituel du musicien-soldat, les circonstances où le Ban est battu mettent en scène le tambour et un officier des troupes, qui a pour tâche de transmettre des informations ou des directives aux soldats rassemblés sur la place d'armes d'une ville de garnison ou dans la cour d'un fort de l'intérieur du continent. L'huissier de la juridiction travaille de son côté pour la bonne marche de la justice civile et doit faire quelques sorties sans le tambour, par exemple se rendre au domicile d'un citoyen pour l'assigner à témoigner. Cependant, les besoins de la justice font que ces deux acteurs de milieux différents, huissier et tambour, sont réunis périodiquement pour la publication ritualisée. Nous savons bien sûr que la criée des ordonnances ne met pas en jeu, par exemple, des notions de parenté et qu'elle n'est donc pas un rituel complexe comme peut l'être un *naven** en Océanie¹⁹⁵. Mais il est clair que dans le contexte de la vie en Nouvelle-France, il s'agit de la seule activité d'un tambour des Troupes de la Marine où il joue le Ban hors de son milieu professionnel en compagnie d'un huissier de la juridiction royale dans une suite d'actions symboliques réalisées devant la foule urbaine. Toutefois, notre perspective historique ne nous permet pas de montrer la dynamique des interactions rituelles comme le font Houseman et Severi pour le *naven* qu'ils ont étudié¹⁹⁶. Ainsi, nous ne savons pas quel est le temps nécessaire après la batterie de tambour pour établir le silence et s'il est respecté par tous. Nous n'avons pas trouvé non plus d'allusions à des réponses sonores de la foule : rumeur qui s'élèverait pendant le discours du crieur ou autres cas semblables.

Du point de vue des acteurs, la séquence rituelle ne s'apprend pas selon un modèle linguistique de la transmission du savoir

195. Michael HOUSEMAN et Carlo SEVERI, *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, CNRS-Éditions, 1994.

196. Michael HOUSEMAN et Carlo SEVERI, *Naven ou le donner à voir*, p. 183.

mais selon la régularité de l'action¹⁹⁷. C'est la tradition qui agit comme agent transmetteur de la suite d'actions dans une forme plutôt stable, compte tenu des changements inhérents à toute transmission. Dans le cas de la criée, l'organisation rituelle prescrite est façonnée par la marque du droit romain sur la conduite du droit français, la pérennité de la monarchie française, elle-même appuyée sur les armées du roi personnifiées par le tambour, ainsi que par le contenu de l'*Ordonnance civile de 1667* et de l'*Ordonnance criminelle de 1670*¹⁹⁸. Mais elle est pratiquement fixe en raison de son fort lien avec le monde militaire très rigide, qui demeure le complément inséparable de la grandeur du souverain¹⁹⁹. Sa relative simplicité fait que le tambour-major peut transmettre parfaitement aux musiciens qu'il désigne pour la criée la suite des actions qui s'y retrouve. Un tambour du rang pourra aussi transmettre la séquence rituelle à un camarade musicien pour les mêmes raisons²⁰⁰. Seuls quelques éléments, comme la fermeture du Ban par un roulement de tambour, peuvent disparaître de la tradition ou s'y inscrire à long terme²⁰¹. La forme des interactions rituelles contribue ainsi à la mise en place d'une tradition puisque c'est cette forme précisément qui sera transmise. Le rituel de l'information est donc de ce point de vue un élément culturel distinct puisque sa séquence d'actions le

197. Michael HOUSEMAN et Carlo SEVERI, *Naven ou le donner à voir*, p. 194.

198. *Lettre de l'Intendant Dupuy au ministre*, 25 octobre 1727, Colonies, C11A, vol. 49, folios 404-405 verso.

199. Le meilleur moyen de célébrer la grandeur du roi est de rappeler la gloire acquise par ses victoires militaires. Tous les moyens sont employés : monnaie, tableaux, discours et textes de louanges. Un bon exemple de ce dernier cas est Molière, qui doit lui aussi respecter la règle et fait précéder *Le malade imaginaire*, dont il réserve la première au roi, par un prologue chantant « les exploits victorieux » et les « nobles travaux » de Louis XIV. Jean-Baptiste POQUELIN, dit MOLIÈRE, *Le malade imaginaire*, Paris, Minkoff, 1990, p. 7.

200. Le tambour devenu habitant après avoir reçu son congé pourra puiser dans sa mémoire pour reproduire, à titre de tambour d'une milice paroissiale, les actions rituelles requises lors d'une criée rurale en compagnie du capitaine de milice, tout en s'adaptant au contexte quelque peu différent.

201. Rappelons que la criée a des racines profondes et qu'elle est déjà une pratique incontournable au Moyen Âge. Didier LETT et Nicolas OFFENSTADT [dir.], *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratique du cri au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

différencie de toute autre action culturelle et le rattache tout à fait au domaine rituel²⁰².

La tradition peut aussi nous aider dans l'explication de la criée. Lorsque Pierre Bourdieu définit son concept de rite d'institution, il insiste sur le fait que l'acte d'institution, qui tend à révéler et imposer le statut d'un individu ou une réalité sociale, doit nécessairement s'appuyer sur une institution reconnue qui garantit les formes dans lesquelles il s'accomplira. Le rite d'institution trouve alors ses assises dans la croyance du groupe, c'est-à-dire la reconnaissance que les formes dictées par l'institution sont les conditions qui valident le rituel²⁰³. La criée des ordonnances est en ce sens un rituel d'institution puisqu'elle rappelle aux habitants assemblés la réalité politique par le moyen de la rhétorique rituelle, par la répétition, les symboles visuels, la forme de la batterie de tambour et la formalisation inhérente ou appliquée aux langages utilisés, tous ces éléments étant garantis par l'institution monarchique et reconnus par les participants. La séparation entre le pouvoir royal et le peuple que la criée institue en est ainsi marquée de façon éclatante.

Dans ses écrits sur la linguistique, Bronislaw Malinowski a lui aussi fait ressortir le rôle de l'institution lors de l'émission de certains énoncés. Présageant l'idée d'illocution (ou force performative), il écrivait en 1935 que lorsque la tradition issue d'une institution prévaut dans le contexte d'une énonciation de type injonctif, les requêtes ou les sommations ne peuvent être ignorées²⁰⁴. Lors de la criée, la tradition se manifeste par la présence récurrente de l'huissier de la juridiction royale et du tambour des Troupes de la Marine, imposée par l'institution monarchique coloniale²⁰⁵ dans les performances répétées du rituel. Puisque ces éléments de la criée font partie de la culture des participants, les

202. Michael HOUSEMAN et Carlo SEVERI, *Naven ou le donner à voir*, p. 192.

203. Pierre BOURDIEU, « Les rites comme actes d'institution » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 62-63.

204. Jean-Michel ADAM, « Aspects du récit en anthropologie » dans *Le discours anthropologique. Description, narration, savoir*, Lausanne, Payot, 1995, p. 234.

205. L'expression courante « le Roi » correspond exactement à la vision que se fait le peuple de l'institution royale. Rappelons que la criée commence généralement par les mots « De par le Roi ».

énoncés verbal et musical des deux acteurs dégagent alors une force performative et prennent tout leur sens. Malinowski ajoute que les mots, dans le cas d'un énoncé verbal, doivent rigoureusement suivre la forme prescrite pour que la force illocutoire opère pleinement²⁰⁶. Nous savons que c'est le cas de l'huissier puisqu'il fait la lecture « de mot à mot », soit sans aucun changement, et que le texte lui-même est issu des hauts fonctionnaires de la colonie, rompus aux normes de l'écriture légale. La consigne est respectée de la même façon dans le cas de l'énoncé musical puisque le tambour-major, chef et formateur des tambours du rang, joue le Ban lui-même lors des criées ou veille à assigner des tambours compétents à cette tâche²⁰⁷. La force illocutoire d'un énoncé n'apparaît donc pas du simple fait de sa prononciation, mais réside dans l'institution, qui en impose à ceux qui le reçoivent, et dans les deux acteurs, qui le formulent avec une grande correction.

Ces aspects plus globaux – l'interaction rituelle et la tradition – étant considérés, nous pouvons maintenant envisager une explication du fonctionnement du rituel de l'information et éclaircir le sens du message implicite. La criée est donc une suite particulière d'actions organisée selon une séquence précise enchâssée dans la tradition et mettant en scène dans une association unique des personnages très différenciés remplissant des tâches complémentaires. Considérant le rôle joué par la tradition culturelle et l'institution royale dans la mise en place du contexte de performance rituelle, on constate que ces deux éléments sont importants dans la création du symbolisme et que le message implicite leur est directement lié.

Les éléments symboliques présents dans un rituel se comportent de la même façon que les éléments d'un énoncé verbal formalisé et n'obéissent donc pas à un ordre logique. Ils se suivent plutôt dans un ordre séquentiel issu de la formalisation²⁰⁸. L'efficacité rituelle de la criée provient en grande partie de l'apport de la formalisation dans la genèse de l'impression laissée

206. Jean-Michel ADAM, « Aspects du récit en anthropologie », p. 235.

207. Voir la note 7 de ce chapitre.

208. Maurice BLOCH, « Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation », p. 76.

par le porteur de la communication la plus formalisée, soit le tambour. Le musicien-soldat, par la batterie qu'il joue et les symboles qu'il arbore, s'efface alors qu'il transforme la réalité en un lieu hors du temps et de l'espace, permettant à tous les individus présents de passer du temps ordinaire au temps sacré²⁰⁹. Aux yeux des participants, le message musical ne paraît plus porté par son émetteur réel, mais par le représentant d'une autorité invisible qu'il semble être devenu et au nom de laquelle il « parle » par son langage particulier. Il émet alors une forme de vérité intemporelle où chaque individu est à la bonne place²¹⁰. Vu sous l'angle des rapports entre le pouvoir et le sacré, il appert que le rituel de l'information, comme toute liturgie religieuse ou politique, impose un temps sacré lors de chacune de ses performances, qui alterne ainsi avec le temps social (ou profane)²¹¹. En sortant du temps présent grâce à la performance rituelle, les participants côtoient le mythe et s'approchent du monarque invisible²¹². En ce sens, le recours à la sacralité de l'institution monarchique est une forme de validation de l'ordre social qui s'appuie sur l'organisation de pouvoirs et surtout sur un ensemble de règles de conduite. Parmi celles-ci, les rituels tiennent une place importante, autant en Nouvelle-France que dans la métropole. Cet ordre social se fonde ainsi sur la croyance du peuple et sur une autorité exercée par les êtres sacrés, ou leurs figures de représentation coloniale²¹³.

La séparation des rôles rituels constatée entre les acteurs, en tant que coofficiants, et les participants correspond au partage des rôles sociaux²¹⁴. De la même façon que la foule observe la performance rituelle et reçoit le symbolisme royal émergeant du crieur et du tambour, le peuple doit obéissance au roi d'où émane le pouvoir. La forme des interactions entre les deux acteurs, de même

209. Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 60-61.

210. Maurice BLOCH, « Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation », p. 78.

211. Martine SEGALÉN, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, 1998, p. 11.

212. Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, p. 76-77.

213. François-André ISAMBERT, *Le sens du sacré*, p. 270.

214. Michèle FOGEL, *L'État dans la France moderne de la fin du XV^e siècle au milieu du XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 2000, p. 40.

que celles entre les acteurs et les participants, installe le contexte qui façonne le comportement rituel de tous les individus présents. Ajoutée aux éléments symboliques (couleurs du roi, fleurs de lys) et aux langages formalisés (batterie de tambour, déclamation d'un texte déjà empesé), cette configuration des actes rituels constitue le préalable qui donne lieu au symbolisme ressenti et qui diffuse par conséquent le sens du message²¹⁵. La criée en contexte colonial permet ainsi au peuple d'imaginer le roi, source de toute justice²¹⁶, et rappelle périodiquement aux habitants de la Nouvelle-France qu'ils vivent, malgré l'éloignement, sous son autorité.

Conclusion. De la trompette royale au tambour de la Marine: le symbole est culturel, mais aussi contextuel

On sait que l'État, concept abstrait pour le peuple, peut devenir tangible lorsqu'un individu en devient le support²¹⁷. Dans la France absolutiste, cette personne est le roi, représenté dans la criée parisienne par la trompette. La criée étant courante en France, son utilisation dans la colonie n'est donc pas une innovation. Mais comme certains éléments à la base du système politique font défaut, cette cérémonie permet de lier la périphérie coloniale au centre monarchique²¹⁸. L'absence dans la colonie d'une personne unique symbolisant l'État est ainsi compensée par des performances rituelles²¹⁹. Le rituel de l'information constitue donc une réponse *ad hoc* à la nécessité de produire en

215. Michael HOUSEMAN et Carlo SEVERI, *Naven ou le donner à voir*, p. 164.

216. Dans la France d'Ancien Régime, l'application de la justice est une prérogative royale, qui est transmise à ses représentants en Nouvelle-France aussi bien que dans le royaume. C'est ainsi que « toute justice émane du roi ». Andrew John Bayly JOHNSTON, *Control and Order in French Colonial Louisbourg, 1713-1758*, East Lansing, MI, Michigan State University Press, 2001, p. 25.

217. David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, p. 16-17.

218. David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, p. 23.

219. David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and power*, p. 160.

Nouvelle-France une image du roi²²⁰, sorte de produit de remplacement au cérémonial d'État métropolitain.

L'usage du tambour s'explique alors beaucoup mieux. Quand Michèle Fogel se demande « que faire du tambour, tout aussi guerrier, tout aussi royal... ? »²²¹, elle fait évidemment référence au cadre métropolitain. Mais l'exemple de la colonie canadienne nous permet tout de même de donner des éléments de réponse à sa question, considérant autant l'énoncé musical que le symbolisme attaché à l'uniforme et à l'instrument du musicien. Même s'il n'est pas décodable de façon exacte par les individus non instruits de son vocabulaire, un symbole peut avoir tout l'impact voulu s'il reste à l'intérieur des limites de l'idiome, soit l'ensemble des moyens d'expression propres à un peuple²²². Le symbole est donc produit et perçu culturellement.

D'autre part, la force performative nécessite la présence d'une institution et d'une tradition culturelle créant les conditions propices à son éclosion. Aussi, il appert que le contexte de performance²²³ est très important dans l'engendrement du symbolisme. C'est le cas du musicien militaire lorsqu'il participe à la criée. Il porte les couleurs royales et joue une batterie aux racines musicales anciennes dans un contexte qui permet la pleine expression du symbolisme. Le contexte peut aussi être regardé de façon plus large. Nous avons établi que la trompette était d'un usage assez fréquent au Canada avant 1700. Mais les musiciens qui en jouaient étaient au service des gouverneurs et leur travail se limitait aux besoins d'apparat de ces personnages importants. Après cette date, l'instrument a disparu rapidement. En 1727, Claude-Thomas Dupuy, comme bien d'autres intendants, notait de façon pragmatique dans ses ordonnances qu'elles doivent être publiées « au bruit du tambour, au deffaut de trompette dont on n'a point

220. Gérard SABATIER et Sylvène EDOUARD, *Les monarchies de France et d'Espagne (1556-1715)*, p. 204.

221. Michèle FOGEL, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e au XVIII^e siècle*, p. 415.

222. Edward SCHIEFFELIN, « Performance and the cultural construction of reality », *American Ethnologist*, vol. 12, n° 4 (novembre 1985), p. 722.

223. Que Malinowski appelle aussi « situation culturelle ». Jean-Michel ADAM, « Aspects du récit en anthropologie », p. 236.

l'usage en ce pays»²²⁴. Le tambour était devenu depuis longtemps la source la plus propre à créer le son militaire essentiel à la représentation juste et complète du roi dans le cadre rituel de la criée. En raison de l'indisponibilité de la trompette, l'instrument de percussion a intégré la criée dès que cette pratique rituelle est devenue essentielle pour la société. Le contexte colonial est donc propice à l'émergence du tambour comme porteur du son militaire dans le rituel monarchique. Bien qu'il ne soit pas pour nous « tout aussi royal » que la trompette, comme l'affirme Fogel, il n'en demeure pas moins qu'il est « tout aussi guerrier » sinon beaucoup plus, ce qui de toute façon le rattache très bien aux « exploits victorieux » et aux « nobles travaux » du souverain absolu, qui sont les fondements du rayonnement royal.

Compte tenu de l'importance de la criée et de son message politique dans la vie sociale et culturelle de la Nouvelle-France, nous pouvons affirmer que le tambour des Troupes de la Marine, qui y joue un rôle symbolique majeur, est un acteur incontournable de la société canadienne et constitue un rouage essentiel de sa ritualité collective.

224. Claude-Thomas DUPUY, *Ordonnance au sujet du bruit qui s'estoit répandu à l'occasion de la non publication d'une précédente ordonnance*, 15 mars 1727, ANQ, Fonds Intendants, Ordonnances, vol. 12A (E1, S1, D12A, P1815).

CONCLUSION GÉNÉRALE

Tout au long de cet ouvrage, notre préoccupation a été de décrire la vie et les pratiques du musicien militaire et aussi de montrer sa place dans la bonne marche de la société en Nouvelle-France, principalement par la mise en relief de son rôle dans l'activité et l'expression symbolique. Il est maintenant clair que l'apport de ce musicien de métier, parmi les rares dans la colonie, est important pour le fonctionnement harmonieux de la collectivité en général et essentiel dans quelques-uns des rouages sociaux et rituels.

Pratiques

Le musicien militaire est un individu aux multiples facettes. Chacun, dans son métier musical particulier – tambour, fifre, hautbois, trompette –, doit satisfaire aux contraintes physiques, techniques et sonores de son instrument tout en répondant aux impératifs du milieu militaire français du temps. Le concept de système d'usages, qui assemble les pratiques individuelles et collectives, nous a permis de construire une vision intégrant les notions de culture matérielle et d'apprentissage du métier, la distinction entre les pratiques pragmatiques et expressives de ces musiciens, et l'idée que les pratiques d'un individu sont modelées autant par le groupe que par ses besoins propres. De ce point de vue, le musicien militaire français passé en Amérique du Nord est unique à plusieurs égards. Il est le seul musicien professionnel permanent et salarié en Nouvelle-France. Il joue de son instrument de musique dans des conditions jusqu'alors inconnues pour lui et ses collègues français. Et il fait souvent face à un type de guerre pratiquement inexistant en Europe. Mais sous d'autres aspects, il se confond dans le groupe. Comme tous les autres soldats, il

représente la France sur le territoire à l'échelle du continent tout entier et il les suit depuis le tout début de l'aventure française. En matière d'adaptation, il est confronté aux mêmes problèmes que ses camarades troupiers. Il doit faire face aux mêmes problèmes d'éloignement des centres de commandement ou de ravitaillement. Comme tous les autres arrivants, il doit affronter un pays neuf aux forêts denses et aux cours d'eau imposants ou même dangereux. Comme tous les autres Français, il doit affronter les froids intenses de la vallée du Saint-Laurent ou les chaleurs torrides de la Louisiane. S'il s'établit sur une terre à la fin de son service, il devra comme tous travailler longuement le sol avant d'obtenir quelques résultats lui permettant de nourrir sa famille. Le musicien militaire, une fois sorti de l'anonymat de sa compagnie ou de son régiment, prend donc une importance toute particulière en raison de ses pratiques coutumières, qui ont des effets sur lui-même, ses proches, ses officiers, la hiérarchie militaire, religieuse et civile et toute la société. Replacé dans son espace professionnel et musical, il est une des pierres de l'édifice colonial français en Amérique du Nord.

Espace sonore

L'étude à caractère global des phénomènes sonores (musique, bruit) relatifs au paysage sonore de la capitale de la Nouvelle-France a mis en lumière la contribution unique et bien ciblée des musiciens de ligne dans l'occupation de l'espace sonore voulue par la hiérarchie militaire, représentante de l'État royal. Sachant que la musique militaire n'est qu'une partie du bruit militaire, nous voyons maintenant l'utilité du tambour et du fifre dans le dispositif sonore de l'armée, que les autorités coloniales au service du roi utilisent abondamment. Nous pouvons ainsi concevoir la posture symbolique du musicien et la position de sa musique dans l'espace sonore de la ville, ce qui permet d'asseoir une base solide pour la vision de l'apport du musicien militaire dans l'ensemble des phénomènes d'expression symbolique relevant des sons et de la musique. L'espace sonore est le cadre ultime où le monde militaire et la société civile s'interpénètrent et s'opposent dans un lieu où l'audition se marie à la vue aux strates inférieures, mais où une totale abstraction du sonore par rapport au visuel

s'impose au niveau supérieur, laissant ainsi l'individu s'imaginer le pouvoir du roi de France qui dirige la société.

Espace social

Le musicien militaire de la Nouvelle-France est un homme polyvalent et dont la fonction particulière exige beaucoup de sa part, puisqu'il exerce son métier autant dans des occasions ou événements à caractère civil et social qu'en réponse aux nombreuses demandes propres à son milieu de travail fortement hiérarchisé et codifié. L'observation de toutes les portions de l'espace social où le musicien-soldat intervient a permis de constater qu'il remplit une fonction importante dans toutes sortes de pratiques comprenant une composante symbolique notable, opérant autant à l'échelle du signal, du signe ou du symbole. Sans une idée précise du regard que l'on doit poser sur ces activités, les déplacements des troupes, les combats et signaux, la routine de garnison, les cérémonies militaires, les pourparlers avec les Britanniques ou les Amérindiens restent finalement de simples pratiques pragmatiques liées au métier de la guerre. Mais l'étude et l'usage de concepts relatifs au symbolisme nous ont permis d'extraire la part symbolique de ces comportements et conduites. La connaissance des mentalités présentes dans les couches supérieures de la société de l'époque, comme l'apparat et le rang social, montre aussi que le symbolisme s'y infiltre sous plusieurs formes et que le musicien-soldat y tient une bonne place. Tous ces éléments nous permettent de conclure que le musicien militaire a une identité symbolique forte, basée sur la musique qu'il produit ainsi que sur l'ornementation particulière de sa caisse de tambour et de son uniforme, et qu'elle est largement mise à profit dans les différents secteurs de l'espace social, allant jusqu'aux divertissements ou aux réjouissances publiques. De plus, certaines actions demandées au musicien militaire contribuent, par la dimension symbolique attachée et reconnue à sa personne, à enrichir la vie sociale et à baliser la société civile, dans des domaines comme la justice ou même les voyages en mer. Ces actes augmentent et entretiennent son identité symbolique.

Espace rituel

L'analyse étendue de la criée des ordonnances a montré d'un point de vue purement pratique que, grâce à la participation sonore du musicien militaire à ce rituel, l'information émanant des autorités a pu atteindre efficacement le public auquel elle est destinée. Mais de plus, au regard du symbolisme et de l'action rituelle présents dans la criée, le tambour est apparu comme un acteur essentiel puisqu'il soutient la charge symbolique la plus intense, que l'huissier de la juridiction ne pourrait rendre à lui seul, et projette de façon accessible à tous l'image du pouvoir monarchique en arborant la livrée et les couleurs du Roi, soutenu en cela par la batterie qu'il joue sur son tambour. Nous voyons ainsi que la participation du musicien militaire à la criée des ordonnances illustre bien comment se produit la symbolisation dans une cérémonie politique d'Ancien Régime, par le moyen autant de la musique que de la parure vestimentaire. Pendant que l'huissier diffuse le message explicite de nature juridique, le musicien vient réaliser la fusion symbolique qui, bien que nécessitant l'image et la voix du crieur s'adressant au peuple au nom du roi, ne peut avoir lieu sans la participation du musicien-soldat aux plans visuel et sonore. Le message implicite, mis en forme par le musicien et porté par le rituel en son entier, peut alors se propager parmi les individus formant la foule assemblée sur la place publique.

En synthèse de ces chapitres sur le symbolisme, on peut constater que les analyses menées sur l'ensemble des faits amassés concernant l'espace sonore, social et rituel ont produit des connaissances pertinentes qui nous permettent de donner un portrait symbolique convaincant du musicien militaire. Sa place particulière et son importance dans le système de représentation de l'appareil administratif et militaire de la Nouvelle-France, considéré en tant qu'extension du pouvoir royal, sont maintenant bien établies. On peut donc conclure à une instrumentalisation du médium sonore porté par le musicien des troupes.

La notion d'espace, bien que très diffuse et discrète dans la substance de la deuxième partie, a donné forme à des réalités coloniales qui restaient à découvrir. En travaillant sur le paysage sonore de la ville de Québec, nous avons été amené à définir

l'idée d'espace sonore. De plus, l'étude des différents lieux (sociaux ou physiques) où le musicien militaire est appelé à œuvrer nous a aussi montré que l'espace social, par l'importante place qu'y occupent le clergé et la hiérarchie militaire, est divisé selon une tout autre logique que celle qui désigne aujourd'hui les forces dominantes de la société. Finalement, en montrant la nature fortement ritualisée de la criée des ordonnances, nous avons accompli une percée significative dans l'espace rituel de la Nouvelle-France, où les manifestations collectives profanes pourront désormais côtoyer celles à caractère religieux.

Un personnage singulier en Nouvelle-France

Les résultats des travaux menés pour produire cet ouvrage font ressortir que le musicien militaire de la Nouvelle-France est un personnage singulier dont les attributs symboliques particuliers ont été jusqu'ici ignorés, ce qui jette un ombrage sur toutes sortes de faits culturels importants dans le fonctionnement et l'évolution de la société coloniale. Un élément majeur de la vie symbolique – la criée des ordonnances – est resté confiné dans un écrin historiographique étroit le réduisant au seul qualificatif d'acte de communication annoncé par la batterie de tambour. Mais le contenu symbolique du rituel de l'information nous permet maintenant de l'identifier comme une manifestation de l'absolutisme royal français dans sa colonie nord-américaine. Cette forme de contact avec le roi, son image ou son idée, indique que la vie symbolique est active au moins sous cet aspect, de même qu'elle est possible de cette façon dans les provinces françaises¹. Ce rituel confirme l'existence de pratiques symboliques publiques et d'une ritualité collective au cœur de la Nouvelle-France. Une fois l'analyse de tous ses éléments terminée, la criée se démarque véritablement comme un élément de société formant un des piliers de l'activité symbolique en Nouvelle-France, puisqu'il est le seul rituel de société (ou collectif) autre que religieux qui vise la population en son entier. Ne serait-ce que sous cet aspect, il apparaît

1. William BEIK, « A social interpretation of the reign of Louis XIV » dans Neithard BULST, Robert DESCIMON et Alain GUERREAU [dir.], *L'État ou le Roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 147.

que la colonie laurentienne est porteuse d'une vie rituelle et symbolique comparable à ce qui pouvait se produire dans les provinces de France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Nous avons à ce propos montré que la criée des ordonnances avec trompette se pratiquait dans diverses villes comme Rouen, Saint-Malo, Aix-en-Provence ou Paris². Les habitants des provinces françaises étaient ainsi en contact avec le symbolisme royal par le rituel de l'information. Ce parallèle peut s'ajouter à celui des auteurs de *La vie musicale en Nouvelle-France*³ qui ont mis en lumière par leurs travaux une similitude entre provinces et colonie en ce qui concerne la pratique musicale.

Nous pouvons maintenant affirmer que le musicien militaire est un individu dont les pratiques lui confèrent le statut particulier d'incontournable à toutes les échelles de l'expression symbolique dans le monde militaire et d'individu essentiel pour la ritualité collective dans la société de la Nouvelle-France.

La criée en Nouvelle-France : métissage ou adaptation ?

Comme dans le cas des pratiques pragmatiques⁴, les pratiques expressives et symboliques sont sujettes à des modifications lorsqu'elles sont transposées dans un nouveau milieu. C'est le cas de la criée des ordonnances, comme de plusieurs des pratiques françaises décrites dans cette étude, qui s'est imposée dans la vallée du Saint-Laurent au début du XVIII^e siècle, après avoir connu un usage épisodique auparavant. On sait que l'autorité représentant le roi dans la colonie se doit, selon l'*Ordonnance criminelle de 1670*, d'utiliser la trompette pour valider le processus de publication par la criée. La trompette ayant disparu assez rapidement de la colonie laurentienne avant 1700, les autorités ayant charge de communication publique ont dû s'adapter à l'absence de cet instrument très symbolique, et du musicien qui en joue, pour demeurer en conformité avec l'ordonnance criminelle alors

2. Voir la section « Effectifs incomplets » au chapitre 4.

3. Élisabeth GALLAT-MORIN et Jean-Pierre PINSON, *La vie musicale en Nouvelle-France*, chapitre 11.

4. Chapitre 4 du présent ouvrage.

que s'inscrivait la publication ritualisée dans le fonctionnement social. Il s'ensuit qu'«à deffaut de trompette en ce pays», le gouverneur général, l'intendant ou le lieutenant général civil et criminel d'une juridiction royale n'avaient d'autre choix que d'utiliser les services d'un tambour de la garnison pour rendre la criée conforme à l'ordonnance criminelle, ce musicien étant déjà habitué à battre le Ban lors des annonces faites aux soldats en milieu militaire.

Nous parlons ici d'adaptation puisque la pratique ne subit pas d'influences au contact de la culture déjà présente, celle des Amérindiens, mais est plutôt soumise aux conditions du milieu physique d'implantation. En effet, selon notre hypothèse, la trompette a disparu du paysage sonore laurentien en raison des conditions de froidure extrême observées de novembre à avril dans l'est du Canada⁵. Il n'y a donc pas lieu de parler de métissage puisque deux pratiques de cultures différentes ne sont pas mises en contact dans une interaction continue qui viendrait les transformer. Un exemple serait celui des manières de faire la guerre des Français, puis des Canadiens, qui se sont rapprochées de celles des peuples autochtones à leur contact. Le cas de la criée est très différent puisqu'il n'y a ici aucun élément commun aux deux cultures qui peuvent s'influencer mutuellement comme dans le cas des méthodes de combat. Il existe donc une différence nette entre métissage et adaptation.

Venir en Nouvelle-France

Le tambour des Troupes de la Marine qui vient au Canada est appelé à exercer son métier dans de nouveaux contextes. Alors qu'en France, le musicien militaire est cantonné dans sa fonction de signaleur et de support de la marche des troupes, la colonie lui offre la chance de participer à la criée des ordonnances, élément important et récurrent de la vie symbolique coloniale. Le tambour voit ainsi ses responsabilités augmenter lorsqu'il arrive en Nouvelle-France. Cette affectation hors du milieu de l'armée, où il exerce habituellement son métier, l'amène à prendre part à un événement important pour le fonctionnement de la

5. Voir le chapitre 4, à la section «Changement de climat».

société, alors qu'il serait confiné au domaine militaire s'il était resté dans la métropole, puisque c'est le trompette qui y fait ce travail hautement symbolique en milieu civil urbain. Son propre métier de « tambour des troupes » pourra sans doute gagner en prestige à ses yeux, mais nous savons qu'il touchera à tout le moins une rémunération supplémentaire à chacune de ses apparitions dans le rituel de l'information.

À la suite de cet ouvrage, d'autres pistes de recherche semblent maintenant s'ouvrir. Les musiciens font toujours partie du monde militaire. En plus des concerts publics, en formation d'harmonie instrumentale*, de fanfare* ou de plus petits ensembles, qui se sont ajoutés aux XIX^e et XX^e siècles, le travail premier des musiques militaires est aujourd'hui de soutenir la marche lors des défilés de toutes sortes et de solenniser les cérémonies nationales (jour du Souvenir dans les grandes villes canadiennes, funérailles de personnages canadiens marquants) ou régimentaires (cérémonie du Droit de cité à la Ville de Québec, relève de la garde à la Citadelle de Québec, passation de commandement d'un régiment ou d'un bataillon). Mais on peut se demander, à la suite de la Conquête de 1760, quel a été l'effet sur les habitants du Canada de ces musiques militaires arborant de nouvelles couleurs et comprenant plusieurs instruments dont la pratique était jusque-là absente de cette colonie devenue anglaise. Qu'en est-il des fonctions symboliques de ces musiciens ? Sont-elles effectives seulement lorsqu'ils sont regroupés au sein d'une formation ? Lorsqu'apparaissent les Voltigeurs canadiens en 1812, quelle place tient l'uniforme des musiciens dans ces premières unités militaires francophones du Régime anglais ? Répondre à toutes ces questions relatives au mariage de la musique et du fait militaire nous permettra d'avancer dans notre compréhension de tous les langages humains non verbaux.

GLOSSAIRE

Bande de hautbois: ensemble d'instruments à anche double formé sur le même principe qu'un chœur à quatre voix. Il comprend deux hautbois jouant les parties de soprano et d'alto, une taille de hautbois jouant le ténor et un basson jouant la basse.

Capitaine en pied: capitaine ayant la charge d'une compagnie de soldats des Troupes de la Marine et qui reçoit la solde prévue par les ordonnances.

Capitaine réformé: capitaine qui a perdu momentanément ou définitivement la charge d'une compagnie.

Choral: chant d'assemblée conçu à l'origine pour la pratique de la religion luthérienne et dont la mélodie est simple à chanter.

Donnés: laïques qui consacrent leur vie au service d'un ordre religieux.

Embouchure: petite pièce en forme d'entonnoir qui permet au musicien de poser la bouche sur l'extrémité la plus petite de l'instrument (généralement un cuivre) sans se blesser les lèvres et de souffler sans perte d'air.

Fanfare: formation musicale d'instruments à vent comprenant les cuivres et les percussions.

Gant à crispin: gant qui s'allonge par une manchette à revers de cuir ornemental.

Harmonie instrumentale: formation musicale d'instruments à vent destinée à jouer en concert et qui comprend les bois et les cuivres, auxquels on ajoute les percussions (et souvent la guitare, la guitare basse, la batterie et un clavier).

Lieutenant de roi: dans les gouvernements de Québec, Montréal et Trois-Rivières, il dirige les troupes en garnison. Il est le représentant du roi à l'échelon local en l'absence du gouverneur.

Livrée: vêtements aux couleurs des armes d'un roi.

Major des troupes: sous les ordres du lieutenant de roi, il est en quelque sorte le policier des troupes et a pour devoir de contrôler les soldats de la garnison. Il voit aussi aux détails de la vie militaire urbaine.

Musique militaire: au XVIII^e siècle, formation aux effectifs variables chargée d'interpréter la musique du cérémonial militaire. Aujourd'hui, la musique militaire peut consister en une fanfare ou une harmonie instrumentale.

Naven: rite mélanésien célébré chez les Iatmul pour honorer les premiers exploits d'un enfant. Il s'accomplit entre oncle maternel et neveu (ou nièce) utérin(e). Les hommes s'habillent et se comportent en femmes et les femmes en hommes.

Petit motet: composition vocale pour une ou deux voix avec la basse continue, utilisée fréquemment en Nouvelle-France.

Pique: arme blanche formée d'un grand manche de bois de 2 mètres sur lequel est fixé un fer acéré en forme de pointe. En usage jusqu'à 1750 environ, il symbolise l'autorité des officiers (capitaines et lieutenants), qui saluent leurs supérieurs (major des troupes, gouverneur) ou même l'évêque avec un mouvement de cette arme.

Sergent: le plus élevé des sous-officiers, l'autre étant le caporal.

Signal: son de premier plan, que l'on écoute consciemment. Il s'agit aussi de tout son auquel l'attention se porte naturellement dès qu'il est émis (M. Schafer).

Sonneur: celui qui joue (qui sonne) d'un instrument à embouchure (trompette, trombone, clairon, etc.).

Tessiture: étendue sonore que peut couvrir correctement un instrument ou une voix. Aussi étendue moyenne dans laquelle est écrite une composition.

Tonalité (d'un paysage sonore): la tonalité est donnée par un son que l'on entend en permanence, ou assez fréquemment pour constituer un fond sur lequel les autres sons seront perçus. Faisant rarement l'objet d'une écoute active, elle n'est souvent perçue qu'inconsciemment, mais elle influence de façon subtile et profonde le comportement des humains (M. Schafer).

ANNEXE 1

EXTRAITS DE DOCUMENTS JUDICIAIRES – PRÉVÔTÉ DE QUÉBEC (ANQ, TL1)

EXTRAIT 1

Cause de Jean Louineau contre Louis Parent, accusé de coups de bâtons, Québec, 26 février 1729 (TL1, S11, SS1, D66, P17). Cette criée a lieu un samedi.

Autre assig.^{on} à huitaine a luy donné le vingt neuf dud. mois de janvier au son du tambour au deffaut de trompe par un cry public aux mesmes fins.

EXTRAIT 2

Vente aux enchères d'une maison de la succession de François Rolland, Québec, 23 janvier 1735 (TL1, S11, SS2, D1030). Il s'agit d'une criée-vente sans la batterie de tambour.

DE PAR LE ROY

Messieurs de la prevoté de cette ville de Quebec

On fait a scavoir a tous qu'il appartiendra, qua la req.^{te} de Richard Corbin m.^e taillandier en cette ville, tant en son nom comme ayant epousé Mad.^{ne} Rolland que comme etant fondé de procuration de tous ses autres coheritiers propriétaire par indivis dune maison scise rue de la Montagne est a vendre au plus offrant et dernier enchérisseur en la maniere accoutumée apres trois appositions et publications par trois dimanches consecutifs et les encheres tenues les mardis suivant lesdits dimanche en la chambre daudiance et pardevant mesdits sieurs de la prevoité aux charges

clauses et conditions portées pour lenchere qui sera ledit jour lië et publié en jugement laudiance des criées tenant et seront toutes personnes receue a y encherir, declarant tant en general qu'en particulier que je serois cedit jour dimanche vingt trois jan.^{er} mil sept cent trente cinq la premiere apposition et publication et que les deux autres continuront de dimanche en dimanche sans interruption, SUIT LA TENEUR, une maison...

Du Breuil

EXTRAIT 3

Ordonnance de François Daine, lieutenant général de la prévôté de Québec, concernant la propreté de la basse-ville, Québec, 13 avril 1746 (TL1, S11, SS2, D1446). Cette criée a lieu un mercredi.

On lit au bas de l'ordonnance :

La presente ordonnance a ete publiée a son de tambour par tous les carrefours de la haute et basse [ville] par moy huissier au Conseil superieur du pays ce jour d'huy treize avril mil sept cent quarante six.

Vallet

ANNEXE 2

EXTRAITS DE DOCUMENTS JUDICIAIRES – CONSEIL SOUVERAIN (ANQ, TP1)

EXTRAIT 1

Adjudication au son du tambour des droits des pelleteries de la ferme de Tadoussac, Québec, 23 octobre 1663 (TP1, S28, P36).

Et le mardy vingt troisie.^e desd mois et an en continuant les receptions des encheres desd fermes sest pres.^{te} led sieur Charron qui a enchery a la somme de quarante deux mil cinq cent livres, par led sieur Aubert a la somme de quarante trois mil livres, par led sieur Charron a quarante trois mil cinq cent livres, par led sieur Aubert a quarante quatre mil livres, par led sieur Charron a quarante quatre mil cinq cent livres, par led sieur Aubert a quarante cinq mil livres, par led sieur Charron a quarante cinq mil deux cent livres, par led sieur Aubert a quarante cinq mil cinq cent livres, par led sieur Charron a quarante cinq mil six cent livres, par led sieur Aubert a quarante cinq mil sept cent livres, par led sieur Charron a quarante six mil livres, et attendu qu'il ne s'est trouvé plus haut encherrisseur adjudgé aud sieur Charron pour lad somme de quarante six mil livres sauf la presmidy que les chandelles serons allumée pour cet effet afin qu'un encherrisseur ayan a s'y touver et sera publié a son de tambour pour lad ferme estre adjudgée a la chandele eteinte.

EXTRAIT 2

Arrêt qui oblige les capitaines des vaisseaux venus de Louisbourg de se présenter au Conseil pour la question des vivres, Québec, 23 juillet 1729 (TP1, S28, SS2, P16872).

Sera le present arrest lû et publié au son du tambour dans les lieux ord.^{re} et accoutumés de cette ville a ce que personne n'en ignore.

De Lino

ANNEXE 3

EXTRAITS DE DOCUMENTS JUDICIAIRES – JURIDICTION ROYALE DE MONTRÉAL (ANQ, TL4)

EXTRAIT 1

Procès par contumace contre les nommés Réaume, Maret, Magnan, Chamaillard et Magdelaine, coureurs des bois partis traiter illégalement dans l'Outaouais (TL4, S1, D1351). Procès-verbal de criée d'une assignation à comparaître, Montréal, 19 mai 1712. Cette criée a lieu un jeudi.

L'an mil sept cent douze le dixneuvième jour de may, en vertu du decret de prise de corps rendu par monsieur le lieutenant general de la prevosté de Montreal signé et sellé et a la requeste de monsieur le procureur du Roy de ladite prevosté, jay huissier Royal en icelle residant a ville marie sousigné me suis transporté en la place de cette dite ville ou se tiens le marchez acompagné de François Lorange tambour dans les troupes du Roy en ce pays faute de trompette, ou estant led. Lorange ayans battu de sa quesse jay par un cry publique assigné les cy-apres nommés, sçavoir Jean-Baptiste Reomme, Jean Magnan Lesperance, Lespine Maret, Jean Chamaillard, et Jean Magdeleine Ladousseur, a comparoir tous dans huitaine franche et echue pardevant mondit sieur le lieutenant general pour se mettre en estat es prisons Royeaux de ladite prevosté, et satisfaire audit decret, et a l'instant je me suis transporté au devant de la porte et principale entrée de l'auditoire de ladite prevosté aussy acompagnez dudit Lorange ou estant ledit Lorange ayant battu de sa quesse, jay par un cry publique fais pareille proclamation et assigné lesdits Reomme, Lesperance, Lespine Maret, Chamaillard et Ladousseur,

a comparoir dans la huitaine pardevant mondit sieur le lieutenant general pour se mettre en estat es prisons susdites et satisfaire audit decret apres quoy metant transporté avec ledit Lorange audevant les portes des domiciles des sus nommés jay par un cry publique ledit Lorange ayant battu de sa quesse assignés les susdits nommés a comparoir comme dessus dont et ce que dessus jay dressé le present proces verbal pour servir ainsy quil appartiendra par raison apres quoy copie du present proces verbal a esté par moy affichez a la porte dudit auditoire les jour et an susdits.

J. Petit

EXTRAIT 2

Procès entre François de Beirey, écuyer, officier, plaignant, et François Chomilier, accusé de voies de fait, Montréal, Juridiction royale de Montréal (ANQ, TL4, S1, D1566). Procès-verbal de criée du 24 avril 1714. Cette criée a lieu un mardi.

L'an mil sept cent quatorze le vingt quatriesme jour d'avril, en vertu de decret de prise de corps decerné par monsieur le lieutenant general civil et criminel de la prevoste royalle de Montreal signé et scellé, ce a la requeste de François de Beirey escuyer, officier dans les troupes du detachment de la marine, je huissier au Conseil souverain de ce país soussigné, me suis transporté en la place d'armes de cette ville ou se tiens le marche, accompagné du nommé La Fripe, un des tambours de la garnison, a deffaut de trompette public ou estant ledit La Fripe ayant battu un ban sur sa caisse, j'avois par un cry public assigné François Chomellier, habitant de Notre Dame des Vertus, par un cry public a comparoir a la huitaine qui sera le mercredy deuxiesme jour de may prochain deux heures de relevée en la Chambre criminelle pardevant mondit sieur le lieutenant general civil et criminel pour se mettre en estat es prison dudit lieu et satisfaire audit decret et a l'instant je me suis transporté au devant de la porte et principale entré de l'auditoire, accompagné dudit La Fripe ou estant ledit La Fripe ayant battu un ban, j'avois par un cry public assigné ledit François Chomellier a comparoit a la huitaine qui sera le mercredy deuxiesme jour de may prochain pardevant mondit sieur le lieutenant general civil et criminel de ladite prevosté pour se mettre en estat es prison dudit lieu et satisfaire audit decret, apres quoy m'étant transporté au village de Notre Dame des

Vertus ou estant et faute de tambour ny trompette j'ay en la presence de Leonnard Liberson La Violette et Pierre Delorme habitans audit lieu appellees pour tesmoins j'avois, par un cry public pardevant de la maison et domicile dudit François Chomellier, assigne ledit Chomellier a comparoir a la huitaine qui sera le mercredy deuxiesme may prochain pardevant monsieur le lieutenant general civil et criminel en la Chambre criminelle deux heures de relevée pour se mettre en estat et prison et satisfaire audit decret (mots illisibles) present proces verbal pour servir ainsi quil appartiendra affiché coppie de mon exploit au poteau public du marche a la porte de lauditoire et a la porte de la maison et domicile dudit Chomellier a ce quil nen ignore.

Le Pallieur

EXTRAIT 3

Procès-verbal d'une nouvelle criée du décret de prise de corps de Bastien dit Canadien, tambour de la compagnie de Du Figuier, accusé du meurtre de Tourangeau, tambour de la compagnie de Budemont, Montréal, 9 décembre 1733 (TL4, S1, D4076). Cette criée a lieu un mercredi.

L'an mil sept cent trente trois le neufoieme jour de decembre avant midy en vertu dung decret de prise de corps decerné par Monsieur le Lieutenant general civil et criminel au siege de la jurid.on royalle de montreal en datte du dix neuf.^e septembre dernier signé et scellée et de l'ordonné de mondit sieur le lieutenant general en datte du quatre du present mois et a la requeste de monsieur le procureur du Roy aud. siege, qui a eslué son domicile en son hotel, seize rue S.t Paul, en continuant le proces verbal de perquisition fait de la personne du nommé Bastien dit Canadien accusé, le nommé aud. decret susdatté portant assignation a la quinzaine faite par moi huissier soussigné le vingtieme dud. mois, et faute par led. Bastien accusé d'avoir comparu en personne sur ycelle assignation a luy donné, pardevant mondit sieur le lieutenant general aud. siege je messire Jean Bap.^{te} DeCoste huissier audiancier au siege de la jurid.^{on} royalle de montreal y residant rue notre Dame soussigné, accompagnée de Francois Roy dit tintamare tambourg major demeurant en cette ville, transporté en la place de cette d.^e ville ou se tien le marché, au domicile dud. Bastien accusé chez le Bauls dit Lalouette seize rue Capitalle et au devant de la porte et principale entré de l'auditoire de

la jurid.on auxquels lieux et endroits estant a chacun d'yceux, led. Tintamare a sonné de son tambour par trois differentes fois, j'ay a haute et intelligible voix et crie public fait lecture de mots apres autres dud. decret susdatté, dit le déclaré aud. Bastien dit Canadien accusé fugitif, parlant pour luy au peuple assemblé autour de nous aud. crie, que je l'assignois comme de fait je lui donne par cette presente assignation a estre et comparoir en personne a huitaine pardevant mondit sieur le lieutenant general civil et criminel au siege de lad. jurid.^{on} pour se mettre en estat es prisons royaux de cette ville et satisfaire aud. decret declarant que faute de comparoir il sera procédé a l'encontre de luy, et que son proces...

ANNEXE 4

EXTRAITS DE DOCUMENTS JUDICIAIRES – COLLECTION DE PIÈCES JUDICIAIRES ET NOTARIALES (ANQ, TL5)

EXTRAIT 1

Procès-verbal d'assignation de Jean Brissard accusé de meurtre, Trois-Rivières, 9 novembre 1739 (TL5, S11, D1178). Cette criée a lieu un lundi.

L'an mil sept cent trente neuf le neufvieme jour du mois de novembre en vertu du decret de prise corps décerné par Monsieur le procureur du Roy de la jurisdiction Royale des Trois Rivières, y faisant les fonctions de lieutenant général en sa vacance, signé et scellé en datte du vingt octobre dernier, et à la requête de Monsieur le procureur du Roy commis en cette partie qui a élu son domicile en sa maison sçise en cette ville ruë St. Jean; je Hiacinte Ollivier Pressé huissier Royal en cette ditte jurisdiction y demeurant, rue St. Antoine soussigné, me suis transporté en la place d'armes de cette ville accompagné de Louis Perrin dit Sabre-en main, tambour, où étant le dit Sabre-en main ayant battu de sa caisse j'ai par un cry public assigné Jean Brissard dit Saint Jean à comparoir à la huitaine pardevant mondit sieur le procureur du Roy tenant le siège pour se mettre en état ès prison dud lieu, et satisfaire audit decret, et à l'instant je me suis transporté au devant de la porte et principale entrée de l'auditoire de la ditte jurisdiction accompagné dudit Sabre-en main où étant, le dit Sabre-en main ayant battu sa caisse, j'ay par un cry public fait pareille proclamation et assigné le dit Jean Brissard dit St. Jean a comparoir à la huitaine, pardevant mondit sieur le procureur du Roy, pour se mettre en état ès prison dudit lieu et satisfaire aud. decret, apres quoy m'étant

transporté avec ledit Sabre-en-main au devant de la maison du nommé Jean Baptiste Beriau scise en cette ville, où étoit logé, comme soldat, le dit St. Jean, iceluy Sabre-en main ayant battu sa caisse, jai par un cry public pareillement assigné ledit JeanBrissard dit St. Jean à comparoir à la huitaine pardevant mondit sieur le procureur du Roy tenant le siège, pour se mettre en état es prison dud lieu et satisfaire aud. decret dont et de ce que, dessus jai dressé le présent procès verbal, pour servir ainsy qu'il appartiendra, apres quoy copie du présent procès verbal a été par moy affiché à la porte dud. auditoire : fait les jour et an que dessus.

Pressé

EXTRAIT 2

Procès-verbal de criée dans le procès contre Michel Charpentier, Montréal, 24 décembre 1745 (TL5, D1444). Cette criée a lieu un vendredi.

L'an mil sept cent quarante cinq le vingt quatree jour de Decembre avant midy en vertu de decret de prise de corps decerne par monsieur le lieutenant general civil et criminel au siege de la juridiction royalle de Montreal en date du vingt cinq novembre dernier bien et dument signé scëllé a la requete de monsieur Jean Baptiste Adhémar notaire royal ancien praticien faisant les fonctions de procureur du Roy en son absence au siege de la dite juridiction, qui a elu son domicile en cette ville en son hotel scis rüe Saint Paul je huissier en la juridiction royalle de Montreal y residant rüe Saint Eloy soussigné me suis transporté sur la place publique de cette ville ouse tient le marché accompagné de François Seizeville tambour de la garnison de cette ville ou etant le dit Seizeville ayant a defaut de trompe battu du tambour jay par un cry publicq assigné Michel Charpentier a comparoir a la huitaine pardevant monsieur le lieutenant general pour se mettre en etat es prisons de cette ville et satisfaire au dit decret et a l'instant je me suis transporté au devant de la porte principalle et entrée de l'auditoire de la dite juridiction aussy accompagné dudit Seizeville ou etant ledit Seizeville ayant battu du tambour jay par un cry publicq fait pareille proclamation et assigné ledit Charpentier a comparoir a la huitaine pardevant monsieur le lieutenant general pour se mettre en etat es prisons de cette ville et satisfaire au dit decret dont et de tout ce que dessus jay dressé le present proce verbal pour servir ainsi qu'il appartiendra apres quoy copie du present

*proces a été par moy affiché au dit auditoire le dit jour et an que dessus signé Vaulquier avec paraphe a costé est écrit emolumens pour avoir fait battre un ban sur la place et a la porte de l'auditoire quarante sols pour afficher et exposition trente sols pour le tambour quarante sols total cinq livres dix sols et au dessous est encor écrit Et le vingt sixieme jour de decembre apres midy audit an en vertu et a la susdite requete apres pareille election de domicile je huissier susdit et soussigné me suis transporté a la coste de la riviere de Chambly paroisse Saint Denis avec François Seizeville tambour treize lieües de ma demeure ordinaire ou etant au devant de la maison de Michel Charpentier iceluy Seizeville ayant a défaut de trompe battu du tambour j'ay par un cry publicq assigné le dit Michel Charpentier a comparoir a la huitaine pardevant monsieur le lieutenant general pour se metre en état es prisons de cette ville de Montreal et satisfaire au dit decret dont et de ce que dessus jay dresse le present proces verbal pour servir ainsi qu'il appartiendra apres quoy copie du present proces verbal a été par moy huissier soussigné affichée a la porte dudit Michel Charpentier fait les jours et an que dessus signé Vaulquier avec paraphe a costé servir
[suit le calcul du coût et les signatures]*

EXTRAIT 3

Procès-verbal de criée dans le procès pour duel contre Jean Corollaire, Québec, 28 février 1751 (TL5, D1646). Cette criée a lieu un dimanche.

L'an mil sept cent cinquante un le dernier jour de février deux heures apres midy en vertu dun decret de prise de corps decerné par monsieur le lieutenant general civil et criminel de la prevosté de Quebec en datte du deux de ce present mois de fevrier signé Boiscaux et scellé et a la requeste de monsieur le procureur du Roy au siege de la prevosté et amirauté dud.[†] Quebec demand.[†] et accusateur qui continue son domicile en son hotel seize rue S.[†] Valier, en continuant le proces verbal de perquisition fait de la personne de Francois Le Coffre soldat Canonier accusé et nommé aud. decret susdatte portant assignation a la quinzaine donné par moy huissier au Conseil soussigné aud. Le Coffre le trois de ce present mois de fevrier et faute par led.[†] Le Coffre d'avoir comparu en personne sur l'assignation a luy donnée pour paroistre pardevant mond.[†] sieur le lieutenant general civil et criminel de la prevosté dud.[†] Quebec

je me suis Francois Thibault huissier au Conseil Superieur dud.^t Quebec y residant rue S.^t Nicolas soussigné, accompagné d' Antoine Joannes dit Sanschagrín tambour des troupes en garnison en ce pays demeurant au cazernes, et en presence et assisté de Charles Breton et Pierre Jaillard tous deux huissiers Royal de la prevosté dud.^t Quebec demeurants rue S.^t Roch et S.^t Nicolas paroisse Notre Dame, transporté audevant de la porte du Palais; a la place du marché de la basse-ville et autres endroits et carrefours accoutumés, et audevant du domicile dud. Le Coffre accusé scis a la porte S.^t Jean paroisse Notre Dame dud.^t Quebec auxquels lieux et endroits cy dessus designés en (mot illisible) comme dit est led.^t Joannes tambour des troupes a battu de sa caisse en la maniere accoutumée par trois différentes fois ou estant jay a haute et intelligible voix et cri publique fait lecture de mot a mot dud.^t decret de prise de corps et avons mesme déclaré aud.^t Le Coffre accusé, absent, fugitif pour luy au peuple assemblé au tour de nous au bruit de tambour que je l'assignois, comme de fait je luy donné assignation par la presente a estre et comparoistre en personne le vingt six de ce present mois de fevrier neuf heures du matin au palais chambre criminel, et pardevant monsieur le lieutenant general civil et criminel de la prevosté dud.^t Quebec pour estant adroit estre oüi par sa bouche et interrogé sur les charges et informations contre luy faites a la requeste de mond.^t sieur le procureur du Roy, et repondre a telle fins et conclusions quil voudra contre luy prendre et pour cet effet quil ait a se mettre en estat dans les prisons Royales de cette ville luy declarant que faute de comparoir a laditte assignation que son proces luy sera fait et parfait par deffaut et contumâce suyvant l'ordonnance, et afin que l'assignation soit plus notoire jay mis apposé et affiché autant du present scavoir a la porte du palais, a la place du marché de la basse ville et lautre a la porte de lauditoire chambre criminel le tout fait en presence dud.^t Antoine Joannes d. Sanschagrín tambour des troupes, et desdits Charles Breton et Philippe Jaillard temoins de lautre part nommés qui ont signé avec moy tant aux copies affichées qu'au present original, a l'exception dud.^t Joannes tambour qui a déclaré ne scavoir écrire ny signer le tout parlant que dit est les jours et ans susd.^t.

Jaillard Breton Thibault

EXTRAIT 4

Procès contre Louis Bonin et Denis Lemoine dit Parisien, Québec, 14 mars 1752 (TL5, D1667). Procès-verbal de criée tenue un mardi.

L'an mil sept cent cinquante deux le quatorze mars sur les quatre heures de relevée en vertu et decoulant du decret de prise de corps decerné par monsieur le lieutenant general civil et criminel de la prevosté de Quebec le vingt cinq fevrier dernier signé Boisseau et scellé, et a la requeste de monsieur le procureur du Roy au siege de la prevosté et amirauté de cette ville demandeur et accusateur qui continiie son domicile en son hotel seize rue S^t Valier en continuant la perquisition par moy cy devant faite, je me suis Francois Thibault huissier au Conseil superieur de Quebec y residant rue S^t Nicolas soussigné transporté accompagné de Jean Beillard dit La Tranche tambour des troupes et en presence et assisté de Francois Clesse premier huissier du Conseil superieur de ce pays et de Philippe Jailliard huissier royal de la prevosté de Quebec resident rue S^t Francois et S^t Nicolas au devant de la porte du palais, et a la place du marché de la basse ville, lieux et carrefours accoutumés, et au devant de la maison du nommé Ligny sellier seize riie Couillard dernier domicil du nommé Bonin accusé de vol avec effraction et en presence comme dit est led.^t Jean Beillard dit La Tranche a battiie de la caisse en la maniere accoutumé par trois differentes fois ou estant et a chaque endroit cy devant designés, jay a haute et intelligible vois et crie publicq fait lecture de mot a l'autre dud.^t decret de prise de corps et en autant jay déclaré aud.^t Bonin accusé et nommé en yceluy parlant pour luy au peuple assemblé autour de nous au bruit de la caisse que je lassignoïs, et de fait je luy donné assignation par les presentes a comparoir dans la huitaine que lon compte le vingt trois de ce present mois de mars neuf heures du matin au palais chambre criminel, et pardevant mond.^t sieur le lieutenant general civil et criminel de la prevosté de Quebec pour estre oïiy et interrogé par sa bouche sur les charges et informations contre luy faites a la requeste de mond.^t sieur le procureur du Roy et sur telles autres conclusions quil luy plaira contre luy prendre, et pour cet effets quil ayt a se mettre en estat es prisons Royaux de cette ville pour satisfaire aud.^t decret contre luy decerné luy declarant que faute par luy de comparoir a la ditte assignation et seance comme dit est que son proces luy sera fait et parfait par deffaut de contumace suivant lordonnance et ay laissé copie du present et presente comme dit est aud.^t Bonin sur son dernier domicile et que led.^t Ligny en parlant aud.^t Ligny

a ce que du tout il n'en ignore, et ont lesdits tesmoins signe avec moy tant au present original que la copie laissé aud.^t Bonin a l'exception dud.^t Beillard dit La Tranche tambour qui a déclaré ne scavoit signer le tout portant que dit est les jours et ans susdit.

Jailliard Clesse Thibault

EXTRAIT 5

Procès contre Jean-Marie Penisson, Québec, 10 avril 1753 (TL5, D1687). Procès-verbal de criée tenue un mardi.

L'an mil sept cent cinquante trois le dix.^e jour du present mois d'avril apres midy, en vertu de l'arrest de Monseigneur du Conseil sup.^r de Quebec en datte du neuf de ce mois, signé et scellé, et a la requeste de monsieur le procureur general du Roy audit conseil qui a son domicile en son hotel rue de la Sainte Famille, je me suis, François Clesse premier huissier audit conseil et residant audit Quebec rue Saint François sous-signé, transporté audevant de la principale entrée et sortye du palais de cette ville ou estant, jay proclamé a haute et intelligible voix et cri public ayt donne assignation a Charlotte Dumesnil ditte La Musique veuve de Pierre Manselle, accusée denommée audit arrest, a laquelle ditte Charlotte Dumesnil ditte La Musique veuve de Pierre Manselle, ayt déclaré que je l'assignois, et de fait je luy donne par la presente [assignation] parlant pour elle au peuple assemblé autour de nous au bruit de la caisse tel quil appartient, a comparoir et se mettre en estat dans les prisons royaux de cette ville d'huy dans le lundy de la Quasimodo que lon comptera le trente du present mois d'avril, déclarant a la ditte Charlotte Dumesnil ditte La Musique veuve Manselle que faute par elle de se représenter et mettre en estat dans ledit Palais, le jour d'huy passé, il sera huitaine après procédé et passé outre au jugement de l'appel par elle interjetté, sans autre assignation; proclamation et formallitez quelconque, en vertu dudit arrest les jours et an susdits don acte.

Clesse

EXTRAIT 6

Procès contre Jean-Baptiste Guerey, Montréal, 16 mars 1758 (TL5, D1923). Procès-verbal de criée tenue un mardi.

L'an mil sept cent cinquante huit le seiziesme jours de mars en vertu du decret de prise de corps decerné par monsieur le lieutenant general civil et criminel au siege de la juridiction royalle de Montreal bien et deûment signé et scellé et a la requête de M.^e François Simonnet notaire Royal ancien praticien faisant fonctions pour monsieur le procureur du Roy absent en la ville qui a élu son domicile en son hotel scis en cette ville rüe du Saint Sacrement, jai Jean Christophe Decoste fils huissier royal de lad. juridiction y demeurant rüe Notre Dame soussigné, me suis exprès transporté au fort S.^t Jean, ou etant jai par un cry public a son de tambour a haute et intelligible voix assigné Joseph Cheval boulanger demeurant au fort S.^t Jean a comparoir de ce jour d'huy jeudy en huit jours deux heures de relevée en la chambre d'audiance et pardevant Mond. sieur le lieutenant general civil et criminel aud. siege pour se mettre en etat ès prisons Royaux de cette ville de Montreal et satisfaire aud. proces verbal pour servir et valoir ce quil appartiendra fait les jour et an que dessus signe

J C Decoste fils

Et le dix septieme jour de mars es an que de l'autre part en vertu dud. decret de prise de corps decerné a la susd. requete et pareille election de domicile jai Jean Cristophe Decoste fils huissier Royal en la juridiction Royale de Montreal demeurant rüe Notre Dame soussigné, me suis exprès transporté en la place du marché de cette ditte ville, ou etant jai par un cry public a son de tambour a haute et intelligible voix assigné Pierre Joseph Cheval boulanger demeurant cidevant au fort S.^t Jean a comparoir a la huitaine deux heures de relevée en la chambre d'audiance pardevant monsieur le lieutenant general civil et criminel aud. siege, pour se mettre en etat ès prisons Royaux de cette ville et satisfaire aud. decret et a linstant je me suis exprès transporté au devant de la porte principalle [et entrée de l'auditoire de] lad. juridiction ou etant jai par un cry public a son de tambour a haute et intelligible voix fait pareille proclamation et assigne led. Pierre Joseph Cheval a comparoir a la huitaine pardevant mond. sieur le lieutenant general civil et criminel aud. siege pour se mettre en etat ès prisons Royaux de cette ville et satisfaire aud. decret dont de ce que dessus. Jai dresse le present proces verbal pour servir ainsi quil appartiendra fait les jour et an susd. signe

J C Decoste fils

ANNEXE 5

EXTRAITS DE DOCUMENTS JUDICIAIRES – ARCHIVES DES COLONIES (C11A)

EXTRAIT 1

Ordonnance de Beauharnois et Hocquart concernant l'expropriation de certaines propriétés, Québec, 15 mars 1747, Colonies, C11A, vol. 90, folio 295 verso-297. Ordonnance publiée dans les villes de Québec, Trois-Rivières et Montréal. Cette criée a lieu un dimanche.

Quarto que pour la sûreté desdittes acquisitions a faire par Sa Majesté et également pour celles des creanciers qui pourroient se trouver avoir droit sur lesdits emplacements de maison soit pour doüaire, rente fonciere, ou autre creance hipotequaire, la presente ordonnance sera liee et publiée au bruit de la caisse par trois dimanches consécutifs, a l'issüe des grandes messes de paroisse de cette ville, Trois Rivieres et Montreal et affichée aux portes desdittes paroisse et des auditoires desdittes villes a la diligence dudit procureur du Roy, afin que personne ne prétende cause d'ignorance, et pour lesdittes publications et affiches tenir lieu de criée et de decret en forme, afin de parvenir a purger les hipoteques qui pourroient estre sur lesdits emplacements et maisons et donner le temps aux creanciers, si aucun il y a, de se pourvoir par opposition au greffe de la prevosté de cette ville, et de justifier de leurs titres. (...) [folio 296] (...) L'ordonnance cy devant et des autres parts, a été liee, publiée au bruit de la caisse par moy François Thibault huissier au conseil supérieur de Quebec soussigné a la requeste de monsieur le procureur du Roy de la commission, ce jour d'huy dimanche dix neuf mars mil sept cent quarante sept issüe de grande messe chantée et celebrée en la paroisse de Notre Dame de Quebec le dit jour les paroissiens sortant en grand

nombre a ce que nul nen pretende cause d'ignorance [folio 296 verso] et apposé copies d'ycelles, sçavoir, une au devant de la porte de la paroisse de Notre Dame et l'autre a la porte de l'audition les jours et ans susdits signé Thibault avec paraphe et ensuite est escrit. Liüe, publiée l'ordonnance cy devant au bruit de la caisse par moy huissier susdit et soussigné a la même requeste ce jour d'huy dimanche vingt mars mil sept cent quarante sept au devant de la porte de la paroisse de Notre Dame dudit Quebec issüe de grande messe ditte chantée et celebrée en laditte eglise ledit jour, les paroissiens sortant en grand nombre a ce que nul nen pretende cause d'ignorance, et copies d'icelles affichées, une au devant de la porte de Notre Dame et l'autre a la porte de l'auditoire les jours et an susdits signe Thibault avec paraphe ensuite est encore escrit.

L'ordonnance cy devant et des autres parti a été liüe, publiée au bruit de la caisse par moy huissier susdit et soussigné a la mesme requeste ce jour d'huy deuxieme avril mil sept cent quarante sept, au devant de la porte de l'eglise paroissiale de Notre Dame dudit Quebec, issüe de grande messe ditte chantée et celebrée en la ditte eglise ledit jour, les paroissiens sortant en grand [folio 297] nombre, a ce que nul nen pretende cause d'ignorance et copies d'icelles affichées, une au devant de la porte de Notre Dame et l'autre a la porte de l'auditoire les jours et an susd. signe Thibault avec paraphe.

BIBLIOGRAPHIE

Sources manuscrites

Archives de l'Archevêché de Québec

6CN, Gouvernement, I, 6.

Archives départementales de la Charente-Maritime

Déclaration à l'Amirauté, série B, Amirauté.

Archives départementales des Deux-Sèvres

État civil, Baptêmes, mariages et sépultures de Fomperron, registre 1673-1689 et registre 1690-1702.

Archives nationales de France, Archives des colonies

Série B : lettres envoyées – Lettres, instructions, ordres envoyés par le ministre de la Marine aux administrateurs coloniaux, vol. 15, 56, 84.

Série C11A : correspondance générale Canada – Lettres envoyées par les administrateurs coloniaux au ministre de la Marine, vol. 3, 4, 5, 6, 8, 14, 23, 28, 30, 31, 49, 58, 88, 90, 98, 103.

Série C11B : correspondance militaire Acadie, vol. 1, 3, 7, 14, 23, 24, 26, 31, 32, 37.

Série C11C : correspondance et mémoires concernant Terre-Neuve et l'Acadie, vol. 12, 13.

Série C11D : correspondance générale Acadie, vol. 4.

Série C13A : correspondance générale Louisiane, vol. 43.

Série D2C : troupes des colonies, vol. 48.

Série F3 : collection Moreau de Saint-Méry, vol. 54.

Archives nationales d'outre-mer, Personnel colonial ancien

Série E 38 : dossiers individuels.

Archives nationales du Québec (Bibliothèque et Archives nationales du Québec)

Amirauté de Québec (TP2).

Collection Centre d'archives de Québec (P1000).

Collection de pièces judiciaires, notariales, etc. conservées aux archives judiciaires de Québec (TL5).

Conseil souverain (ou supérieur) (TP1).

Fonds Intendants, Ordonnances (E1, S1), vol. 12A, 14.

Fonds Intendants, Papier terrier du Domaine du Roi (E1, S4).

Greffes d'arpenteurs (CA301).

Insinuations (CR301).

Juridiction royale de Montréal (TL4).

Juridiction royale de Trois-Rivières (TL3).

Prévôté de Québec (TL1).

Terres et forêts (E21).

Tutelles et curatelles (CC301).

Archives nationales du Québec à Québec, Greffes des notaires

Grefe de P. Duquet pour 1676.

Grefe de J.-E. DuBreuil pour 1712.

Grefe de L.-C. Danré de Blanzzy pour 1755.

Archives nationales du Québec, Copies de documents conservés au Québec

Fonds Registres paroissiaux du Québec (ZQ6, S116).

Archives de la Ville de Montréal

Collection Société historique de Montréal, dossier SHM004-1-D40.

Musée de la civilisation

Bibliothèque du Séminaire de Québec, Manuscrit Berthelot: *Instruction des tambours et diverses batteries de l'ordonnance*, SQ041736 (relié avec Jacques Hotteterre, *Principes de la flute traversiere*, 1741).

Collection du Séminaire de Québec, fonds Michel Le Courtois de Surlaville, polygraphie 57, n° 47.

Fonds d'archives du Séminaire de Québec, polygraphie 4, n° 79.

- BEAUDRY, René et Robert LeBLANT, *Nouveaux documents sur Champlain et son époque*, vol. 1 (1560-1622), Ottawa, Publications des Archives publiques du Canada, 1967.
- BÉGON, Élisabeth, *Lettres au cher fils. Correspondance d'Élisabeth Bégon avec son gendre (1748-1753)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972.
- BOUGAINVILLE, Louis-Antoine de, *Écrits sur le Canada, Mémoires – Journal – Lettres*, Sillery, Éditions du Pélican, 1993.
- BROUAGUE, François Martel de, « Mémoire de M. de Brouague, commandant pour le roi à la côte de Labrador, au Conseil de marine », 27 août 1720, dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1922-23*, Québec, Ls-A. Proulx.
- CAILLOT, Pierre, *Relation du voyage de la Louisianne ou Nouve.^{lle} France fait par le Sr. Caillot en l'Annee 1730*, manuscrit s. l., s. d., La Nouvelle-Orléans, Historic New Orleans Collection, s. d.
- CASGRAIN, Henri-Raymond, *Journal des campagnes du chevalier de Lévis en Canada de 1756 à 1760*, Montréal, C. O. Beauchemin & Fils, 1889.
- CASSON, Dollier de, « Récit de ce qui s'est passé au voyage que M. de Courcelles, gouverneur de la Nouvelle-France, a fait au lac Ontario » dans Pierre MARGRY, *Découvertes et établissements des Français dans l'ouest et dans le sud de l'Amérique septentrionale*, vol. 1, Paris, Maisonneuve, 1879.
- Collection de manuscrits contenant lettres, mémoires et autres documents historiques relatifs à la Nouvelle-France*, vol. 3, Québec, Imp. A. Côté et Cie, 1883.
- DARGENT, Joseph, « Relation d'un voyage de Paris à Montréal en Canadas en 1737 » dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1947-1948*, Québec, Ls-A. Proulx.
- FAILLON, Étienne-Michel, *Mémoires particuliers pour servir à l'histoire de l'Eglise de l'Amérique du Nord*, tome 2, Paris, Poussielgue-Russand, 1853.
- FOLIGNÉ, M. de, *Journal des faits arrivés à l'armée de Québec, capitale dans l'Amérique septentrionale pendant la campagne de 1759*,

- Série du Champ de bataille N° 5, Québec, des Presses de la communauté des Sœurs Franciscaines, Plaines d'Abraham, 1901.
- GRENIER, Fernand, *Papiers Contreœur et autres documents concernant le conflit anglo-français sur l'Ohio de 1745 à 1756*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1952.
- HEADLAM, Cecil [édit.], *Calendar of state papers, colonial series, America and West Indies, 1710 – June, 1711*, London, H. M. Stationery Office, 1924.
- LA PAUSE, Chevalier de, «Mémoire et observations sur mon voyage en Canada» dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1931-1932*, Québec, Ls-A. Proulx.
- LA PAUSE, Chevalier de, «Projet sy les ennemis menaçoient le Languedoc» dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1932-1933*, Québec, Ls-A. Proulx.
- LA PAUSE, Chevalier de, «État général de tout ce quy nous a été remis depuis notre départ de France, en argent, équipement, armement et vivres» dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1933-1934*, Québec, Ls-A. Proulx.
- LAVERDIÈRE et CASGRAIN, abbés [édit.], *Journal des Jésuites*, publié d'après le manuscrit original, Montréal, Éditions Francois-Xavier, 1871 (1973).
- LIÉNARD de BEAUJEU, Daniel, «Journal de la campagne du détachement de Canada à l'Acadie et aux Mines, en 1746-47» dans *Collection de documents inédits sur le Canada et l'Amérique publiés par Le Canada-Français*, tome deuxième, Québec, L.-J. Demers et Frère, 1889.
- Mandements, lettres pastorales et circulaires des Évêques de Québec*, volume premier, publiés par Mgr H. Têtu et l'abbé C.-O. Gagnon, Québec, Imprimerie générale A. Côté et Cie, 1887.
- MAURÈS de MALARTIC, Comte de, *Journal des campagnes au Canada de 1755 à 1760*, Dijon, L. Damidot, 1890.
- Mémoires de la Société historique de Montréal, dixième livraison : Campagne de 1755*, Montréal, Typographie C. A. Marchand, 1900.

- OURY, Dom Guy, *Marie de l'Incarnation, Ursuline (1599-1672), correspondance*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1971.
- PAGÈS, Clément, « Relation d'un voyage de Paris en Canada, 1741 » dans *Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1947-1948*, Québec, Ls-A. Proulx.
- PHILIDOR, André, *Partition de plusieurs marches et batteries tant françaises qu'étrangères avec les airs de fifre et de hautbois à 3 et 4 parties, l'an 1705*, fac-similé du manuscrit musical 168 de la Bibliothèque municipale de Versailles, Paris, Minkoff-France, 1994.
- RADISSON, Pierre-Esprit, *Les aventures extraordinaires d'un coureur des bois*, Québec, Nota bene, 1999.
- Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1920-1921*, Québec, Ls-A. Proulx.
- Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1922-1923*, Québec, Ls-A. Proulx.
- Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1924-1925*, Québec, Ls-A. Proulx.
- Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1927-1928*, Québec, Ls-A. Proulx.
- Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1933-1934*, Québec, Ls-A. Proulx.
- Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec pour 1947-1948*, Québec, Ls-A. Proulx.
- RÉCHER, Jean-Félix, *Journal du siège de Québec en 1759*, Québec, La Société historique de Québec, 1959.
- Rolle des soldats du Régiment de Carignan Salière qui se sont fait habitants en Canada en 1668*, Archives nationales du Québec, article ZF-18-7/1.
- ROY, Pierre-Georges, *Mémoires de Nicolas-Gaspard Boisseau*, Lévis, s. n., 1907.

Textes sacrés

« Livre de Josué » dans *La Bible, nouvelle traduction*, Paris et Montréal, Bayard et Médiaspaul, 2001.

Sources imprimées

Instruction des tambours et diverses batteries de l'ordonnance, gravée par M.^{elle} Vendôme [1754], supplément à *l'Ordonnance sur le service de l'infanterie du 14 mai 1754*, Bibliothèque nationale de France, VM8 Q-3.

ARBEAU, Thoinot, *Orchésographie* (1589), réimpression de l'édition de Paris, 1888, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

BACILLY, Bénigne de, *L'Art de bien chanter*, Paris, 1679, Genève, réimpression Minkoff, 1971.

BEAUDOIN, abbé Jean, *Journal du voyage que j'ay fait avec M. d'Iberville de France en l'Acadie et de l'Acadie en l'isle de Terre-neuve*, Évreux, Imprimerie de l'Eure, 1900.

BINET, Étienne, *Essay des merveilles de nature, et des plus nobles artifices*, Rouen, Jean Osmont, 1626.

BODIN, Jean, *Six livres de la république*, Paris, Jacques du Puys, 1576.

BRIQUET, Pierre de, *Code militaire ou compilation des ordonnances des Rois de France concernant les gens de guerre*, Paris, chez Durand, 1761.

BURMEISTER, Joachim, *Musica Poetica*, Rostock, Stephan Myliander, 1606 (traduction anglaise par Benito V. RIVERA, New Haven, Yale University Press, 1993).

CAMPEAU, Lucien, *Monumenta Novæ Franciæ, I. La première mission d'Acadie (1602-1616)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1967.

CARTIER, Jacques, « Seconde navigation faicte par le commandement et vouloir du Très-Chrestien Roy François » dans Charles-André JULIEN, *Les Français en Amérique pendant la*

- première moitié du XVI^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1946.
- CHAMPLAIN, Samuel de, *Les voyages de la Nouvelle France occidentale, dicte Canada, faits par le Sr. de Champlain, Xainctongois*, seconde partie, Paris, chez Louis Sevestre, 1632.
- CHARLEVOIX, Pierre-François-Xavier de, *Histoire et description générale de la Nouvelle-France*, tome 1, Paris, chez Rollin fils, 1744.
- DELAMARE, Nicolas, *Traité de la police*, tome premier (seconde édition), Paris, chez Michel Brunet, 1722.
- DESCARTES, René, *Les passions de l'âme*, Paris, Flammarion, 1649 (1996).
- DIÉREVILLE, Sieur de, *Relation du voyage du Port-Royal ou de la Nouvelle-France*, Rouen, J.-B. Besongne, 1708.
- DU CHESNE, André, *Les Antiquitez et recherches de la grandeur et majesté des roys de France*, Paris, Jean Petit-Pas, 1609.
- DU TERTRE, Jean-Baptiste, *Histoire générale des antislles habitées par les François*, tomes 1 et 4, Paris, Thomas Joly, 1667.
- GAYA, Louis de, *Traité des armes*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1678.
- GUIGNARD, Pierre-Claude de, *L'École de Mars*, tome II, À Paris, Chez Simart, 1725.
- HENNEPIN, Louis, *Nouveau voyage d'un Pais plus grand que l'Europe*, À Utrecht, Chez Antoine Schouten, 1698.
- J.-C. B., *Voyage au Canada fait depuis l'an 1751 à 1761*, Paris, Aubier Montaigne, 1978.
- JUCHEREAU de SAINT-IGNACE, mère Françoise, *Histoire de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Montauban, Chez Jérôme Légier, 1751.
- LAHONTAN, *Œuvres complètes*, édition critique par Réal OUELLET, Presses de l'Université de Montréal, 1990.
- LA TOUR, Bertrand de, *Mémoires sur la vie de M. de Laval*, À Cologne, chez Jean-Frédéric Motiens, 1761.

- LAUDONNIÈRE, René de, *L'histoire notable de la Floride située es Indes*, Paris, Guillaume Auvray, 1586 (1946).
- LE BEAU, Claude, *Avantures du Sr. C. Le Beau, avocat en parlement, première partie*, Amsterdam, Herman Uytwerf, 1738.
- LECLERCQ, Chrestien, *Nouvelle relation de la Gaspésie*, édition critique par Réal OUELLET, Presses de l'Université de Montréal, 1999.
- LESCARBOT, Marc, *Histoire de la Nouvelle-France, contenant les navigations, découvertes, & habitations faites par les François es Indes Occidentales & Nouvelle-France*, Paris, Chez Jean Milot, 1609.
- LESCARBOT, Marc, «Le théâtre de Neptune en la Nouvelle-France» dans *Les muses de la Nouvelle-France*, À Paris, Chez Jean Milot, 1609.
- LESCARBOT, Marc, «Relation dernière de ce qui s'est passé au voyage du sieur de Poutrincourt en la Nouvelle-France depuis 20 mois ençà» dans Lucien CAMPEAU, *Monumenta Novæ Franciæ, I. La première mission d'Acadie (1602-1616)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1967.
- LE TAC, Sixte, *Histoire chronologique de la Nouvelle France ou Canada*, Paris, G. Fischbacher, 1888 (1689).
- MAILLARD, Jean-Christophe [édit.], *Dictionnaire de musique d'après Furetière (1690)*, Béziers, Société de musicologie du Languedoc, 1987.
- MANESSON MALLET, Allain, *Les Travaux de Mars ou l'Art de la guerre*, Paris, Denys Thierry, 1684.
- MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle, seconde partie*, Paris, Pierre Ballard, 1637.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste POQUELIN dit, *Le malade imaginaire*, Paris, Minkoff, 1990.
- MONTECUCCOLI, Raimondo, *Mémoires de Montecuculi, généralissime des troupes de l'Empereur. Divisés en trois livres. I. De l'art militaire en général*, Amsterdam, Wetstein, 1665 (1752).

- PERRAULT, Claude, *Du bruit et de la musique des anciens*, Paris, Coignard, 1680, Genève, réimpression, Minkoff, 2000.
- QUANTZ, Johann Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Paris, Aug. Zurfluh, 1975 (1752).
- RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie*, Paris, Ballard, 1722.
- Reveillé-Parise, J.-H. [édit.], *Lettres de Gui Patin*, tome troisième, Paris, J.-B. Baillièrre, 1846.
- ROUSSEAU, Jacques et Guy BÉTHUNE, *Voyage de Pehr Kalm au Canada*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1977.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, Genève, réimpression Minkoff, 1998.
- SAINT-VALLIER, Mgr de, *Estat présent de l'Église et de la colonie française dans la Nouvelle-France*, Québec, ré-imprimé par Augustin Coté, 1856.
- SERRIGNY, Ernest, *Journal d'une expédition contre les Iroquois en 1687, rédigé par le Chevalier de Baugy*, Paris, Ernest Leroux, 1883.
- THWAITES, Reuben Gold [édit.], *The Jesuit relations and allied documents*, New York, Pageant Books Company, 1959.
- Paul LE JEUNE, «Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France en l'année 1633», vol. 5.
- Paul LE JEUNE, «Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France sur le Grand Fleuve de S. Laurens en l'année mil six cens trente-quatre», vol. 6.
- Paul LE JEUNE, «Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France en l'année 1636», vol. 9.
- Paul LE JEUNE, «Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France en l'année 1639», vol. 15.
- François LE MERCIER, «Relation de ce qui s'est passé en la mission des Pères de la Compagnie de Jésus, au pays de la Nouvelle-France depuis l'été de l'année 1652. jusques à l'année 1653.», vol. 40.

Paul RAGUENEAU, « Relation de ce qui s'est passé en la Mission des Peres de la Compagnie de Jesus aux païs de la Nouvelle France és années 1657. & 1658. », vol. 44.

Paul LE JEUNE, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France, és années 1660. & 1661. », vol. 47.

François LE MERCIER, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle- France és années 1664. & 1665. », vol. 49.

Vincent BIGOT, « Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable dans la mission des Peres de la Compagnie de Jesus en la Nouvelle France, en l'année 1679 », vol. 61.

TRICHET, Pierre, *Traité des instruments de musique*, Genève, Minkoff Reprint, 1640 (1978).

TROYES, Chevalier de, *Relation et journal du voiage du nort par un détachement de cent hommes commendés par le sieur de Troyes en mars 1686*, Ivanhoé Caron [édit.], Beauceville, La Compagnie de l'Éclaireur, 1918.

VACHON de BELMONT, François, *Histoire du Canada, d'après un manuscrit à la bibliothèque du Roi à Paris*, Québec, s. n., 1840.

Sources iconographiques

Anonyme, « Les drapeaux pris sur les Turcs par M. le D. de Beaufort envoiez au Roy et portez à Notre Dame de Paris le XXI octobre 1664 », Grande folio: Histoire de France, 1660-1676, reproduit dans Robert M. ISHERWOOD, *Music in the service of the King*, Ithaca, Cornell University Press, 1973, p. 286.

Anonyme, « Régiments des gardes suisses », 1734, reproduit dans Lucien MOUILLARD, *Les régiments sous Louis XV*, Paris, Librairie militaire J. Dumaine, 1882, non-paginé.

« Trompette, Timbales, Fifre, Cornets, Tambour, Hautbois » dans Louis de GAYA, *Traité des armes, des machines de guerre, des feux d'artifices, des enseignes & des instruments militaires anciens & modernes*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1678, p. 142.

BACK, Francis, « Tambour des canoniers-bombardiers des colonies, c. 1743-1750 », interprétation d'après les sources, reproduit

dans *Carnet de la Sabretache*, supplément 1991-109-E, planche n° 4.

BACK, Francis, « Cavalry trumpeter of royal regiment, c. 1695-1715 », interprétation d'après les sources, reproduit dans René CHARTRAND, *Louis XIV's Army*, London, Osprey Publishing, 1989, p. 24-G.

MARRION, Robert, « Tambour du régiment Royal-Roussillon, 1756-1760 », interprétation d'après les sources, reproduit dans René CHARTRAND et Jack SUMMERS, *L'uniforme militaire au Canada, 1665-1970*, Ottawa, Musée canadien de la guerre, 1981, p. 33.

VASSÉ, Antoine, « Tambour des gardes du pavillon amiral », 1717 (Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes), reproduit dans Albert DEPRÉAUX, *Les uniformes des troupes de la marine et des troupes coloniales et nord-africaines*, Paris, Ateliers d'impressions d'art, 1931, s. p.

Dictionnaires, encyclopédies, atlas

Dictionnaire de l'Académie française, Tome premier, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.

Dictionnaire de l'Académie française, Tome second, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.

Dictionnaire de l'Académie française, quatrième édition, Tome premier, Paris, veuve de Bernard Brunet, 1762.

Dictionnaire de la conversation et de la lecture, tome quatorzième, Paris, s. n., 1857.

Dictionnaire biographique du Canada, Québec, Presses de l'Université Laval, 1966-2005.

Encyclopédie de la foi. La liturgie, Paris, Clovis, 1997.

Grand Usuel Larousse, dictionnaire encyclopédique, Paris, Larousse, 1997.

Le Nouveau Petit Robert, Paris, Le Robert, 2001.

- BARDIN, Étienne-Alexandre, *Dictionnaire de l'armée de terre*, en 17 parties, Paris, J. Corréard, 1841-1851.
- BARFIELD, Thomas, *The Dictionary of anthropology*, Malden, MA, Blackwell Publishing, 1997.
- BEAUREGARD, Denis, *Dictionnaire généalogique de nos origines*, tome 1, Sainte-Julie, QC, Productions FrancoGène, 1998.
- BENOIT, Marcelle, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992.
- BRENET, Michel, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1926.
- BRICOUT, J. [dir.], *Dictionnaire pratique des connaissances religieuses*, tome cinquième, Paris, Letouzey et Ané, 1927.
- CHESNEL, Comte de, « Musique militaire » dans *Encyclopédie militaire et maritime*, Paris, Armand LeChevalier, 1863-1864.
- CORVISIER, André, *Dictionnaire d'art et d'histoire militaires*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- COULOMBE, Vincent et Bruno THÉRIAULT, *Atlas atlantique Beauchemin*, Montréal, Beauchemin, 2004.
- DUPUY, R. Ernest et Trevor N. DUPUY, *The Encyclopedia of military history from 3500 B.C. to the present*, 2^e édition, New York, Harper & Row, 1986.
- JETTÉ, René, *Dictionnaire généalogique des familles du Québec*, Presses de l'Université de Montréal, 1983.
- KALLMANN, Helmut et Gilles POTVIN [dir.], *Encyclopédie de la musique au Canada*, tome II, Montréal, Fides, 1985.
- KASTNER, Georges, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris, Firmin Didot, 1848, Genève, réimpression Minkoff, 1973.
- HUNTER, David E. et Phillip WHITTEN, *Encyclopedia of anthropology*, New York, Harper & Row, 1976.
- LAVIGNAC, Albert, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, deuxième partie, vol. 3, Paris, Delagrave, 1921-1931.

- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1872-1877.
- NICOT, Jean, *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, Paris, David Douceur, 1606.
- RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680.
- SEYMOUR-SMITH, Charlotte, *Dictionary of anthropology*, Boston, G.K. Hall, 1986.
- TANGUAY, Cyprien, *Dictionnaire généalogique des familles canadiennes depuis la fondation de la colonie jusqu'à nos jours, troisième volume*, Montréal, Eusèbe Sénécal & fils, 1887.

Répertoires, catalogues, index

- CHARBONNEAU, Hubert et Jacques LÉGARÉ [dir.], *Répertoire des actes de baptême, mariage, sépulture et des recensements du Québec ancien*, Presses de l'Université de Montréal, 1980-1996.
- HODGMAN, Charles D. [édit.], *Handbook of chemistry and physics*, Cleveland, Ohio, Chemical Rubber Publishing Co., 1940.
- MASSICOTTE, Édouard-Zotique, *Arrêts, édits, mandements, ordonnances et règlements conservés dans les archives du Palais de justice de Montréal*, Montréal, G. Ducharme, 1919.
- PERRON, Guy, *La Prévôté de Québec*, Longueuil, Éditions historiques et généalogiques Pepin, 2002-2004.
- ROY, Pierre-Georges, *Ordonnances, commissions, etc. des gouverneurs et des intendants de la Nouvelle-France, 1639-1706*, vol. 1, Beauceville, L'Éclaireur, 1924.
- TAILLEMITE, Étienne, *Inventaire analytique de la correspondance générale avec les colonies*, Paris, Ministère de la France d'outre-mer, 1959.
- TÊTU, Mgr Henri et abbé C.-O. GAGNON [édit.], *Mandements, lettres pastorales et circulaires des Évêques de Québec*, vol. 1, Québec, Imprimerie générale A. Côté, 1887.

Ouvrages théoriques

JUAN, Salvador, *Méthodes de recherches en sciences sociohumaines*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

RICQUIER, Michel, *Traité de pédagogie instrumentale*, Paris, Gérard Billaudot, 1982.

TOURTE, Robert, *Méthode de tambour et caisse claire d'orchestre*, Paris, Salabert, 1946.

Mémoires et thèses

CASSEL, Jay, *The Troupes de la Marine, 1683-1760: Men and material*, thèse de doctorat, Université de Toronto, 1987.

VACHON, André, *Histoire du notariat canadien (1621-1960)*, thèse de DES en histoire, Université Laval, 1961.

Études spécialisées

ADAM, Jean-Michel, «Aspects du récit en anthropologie» dans *Le discours anthropologique. Description, narration, savoir*, Lausanne, Payot, 1995.

ALAZARD, Florence, *Art vocal, Art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI^e siècle*, Paris, Minerve, 2002.

AMTMANN, Willy, *La musique au Québec, 1600-1875*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1976.

AUDET, Bernard, *Le costume paysan dans la région de Québec au XVII^e siècle*, Montréal, Leméac, 1980.

AUDET, Bernard, *Avoir feu et lieu dans l'île d'Orléans au XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1990.

AUGOYARD, Jean-François, «La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère?» dans Alain ROGER [dir.], *La théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

- AUGOYARD, Jean-François et Henry TORGUE, *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1995.
- AUSTIN CARROLL, Mary Theresa, *The Ursulines in Louisiana, 1727-1824*, New Orleans, Hyman Smith, 1886.
- BABEAU, Albert, *La vie militaire sous l'Ancien Régime, volume 1 : les soldats*, Paris, Firmin-Didot, 1890.
- BABEAU, Albert, *La vie militaire sous l'Ancien Régime, volume 2 : les officiers*, Paris, Firmin-Didot, 1890.
- BAILLARGEAT, René [dir.], *Les Invalides. Trois siècles d'histoire*, Paris, Musée de l'armée, 1974.
- BAINES, Anthony, *Woodwind instruments and their history*, London, Faber and Faber, 1962.
- BAINES, Anthony, *Brass instruments. Their History and Development*, London, Faber & Faber, 1976.
- BALANDIER, Georges, *Anthropologie politique*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- BANKS, Kenneth J., *Chasing empire across the sea. Communications and the State in the French Atlantic, 1713-1763*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002.
- BARTEL, Dietrich, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.
- BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique » dans *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- BATE, Philip, *The Trumpet and Trombone*, London, Ernest Benn, 1978 (1966).
- BEAUDZA, Louis, *La formation de l'armée coloniale*, Paris, Librairie militaire L. Fournier, 1939.
- BEIK, William, « A social interpretation of the reign of Louis XIV » dans Neithard BULST, Robert DESCIMON et Alain GUERREAU [dir.], *L'État ou le Roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996.

- BENOIT, Marcelle, *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733*, Paris, Picard, 1971.
- BENOIT, Marcelle, *Les musiciens du roi de France*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.
- BENOIT, Marcelle, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV*, Paris, Picard, 2004.
- BIZIER, Hélène-Andrée et Claude PAULETTE, *Fleur de lys. D'hier à aujourd'hui*, Montréal, Art Global, 1997.
- BLADES, James, *Orchestral percussion technique*, London, Oxford University Press, 1973.
- BLADES, James et Jeremy MONTAGU, *Early percussion instruments from the Middle Ages to the Baroque*, London, Oxford University Press, 1976.
- BLOCH, Maurice, «Ritual and deference» dans *Essays on cultural transmission*, Oxford, Berg, 2005.
- BOREL, Vincent, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Actes Sud, 2008.
- BOURDIEU, Pierre, «Les rites comme actes d'institution» dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 58-63.
- BOUREAU, Alain, «Ritualité politique et modernité monarchique» dans Neithard BULST, Robert DESCIMON et Alain GUERREAU [dir.], *L'État ou le Roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996.
- BOWERS, James M., «The Hotteterre family of woodwind instrument makers» dans Rien de REEDE [édit.], *Concerning the Flute*, Amsterdam, Broekmans en Van Poppel, 1984.
- BREIL de PONTBRIAND, Vicomte du, *Le dernier évêque du Canada français, Monseigneur de Pontbriand, 1740-1760*, Paris, Honoré Champion, 1910.
- BRENET, Michel, *La musique militaire*, Paris, Henri Laurens, 1917.
- BRIL, Blandine, «Apprentissage et culture» dans Denis CHEVALLIER [dir.], *Savoir faire et pouvoir transmettre*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1991.

- BRONZE, Jean-Yves, *Les morts de la guerre de Sept Ans au Cimetière de l'Hôpital-Général de Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001.
- BRYANT, Lawrence, *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Rituals and Arts in the Renaissance*, Paris, Librairie Droz, 1986.
- BUCQUOY, Eugène-Louis, *Fanfares et musiques des troupes à cheval*, Paris, Cart, 1946.
- BURKE, Peter, *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, Paris, Seuil, 1995 (1992).
- BUZON, Frédéric de, « Harmonie et passions » dans Hugues DUFOURT et al. [dir.], *L'esprit de la musique*, Paris, Klincksieck, 1992.
- CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1988 (1950).
- CAMUS, Raoul F., *Military music of the American Revolution*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1976.
- CARILE, Paolo, *Le regard entravé. Littérature et anthropologie dans les premiers textes sur la Nouvelle-France*, Québec, Septentrion, 2000.
- CARROL, Paul, *Baroque Woodwind Instruments. A guide to their history, repertoire and basic technique*, Aldershot, Ashgate, 1999.
- CAZAUX, Christelle, *La musique à la cour de François 1^{er}*, Paris, École nationale des chartes, 2002.
- CHARBONNEAU, André, Yvon DESLOGES et Marc LAFRANCE, *Québec, ville fortifiée du XVII^e au XIX^e siècle*, Québec, Éditions du Pélican, 1982.
- CHARTRAND, René, *Louis XIV's Army*, London, Osprey Publishing, 1988.
- CHARTRAND, René, *Le patrimoine militaire canadien*, Montréal, Art Global, 1993-1995.

- CHARTRAND, René et Jack L. SUMMERS, *L'uniforme militaire au Canada 1665-1970*, Ottawa, Musées nationaux du Canada, 1981.
- CHOUINARD, François-Xavier, *La ville de Québec, histoire municipale, I- Régime français*, Québec, La Société historique de Québec, 1963.
- CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, A. Michel, 1994.
- CORNETTE, Joël, *Absolutisme et Lumières, 1652-1783*, Paris, Hachette, 2005.
- CORVISIER, André, *Les contrôles de troupes de l'Ancien Régime. Tome 1 : Une source d'histoire sociale*, Paris, Ministère des Armées, Service historique, 1968.
- CORVISIER, André, *La France de Louis XIV. Ordre intérieur et place en Europe*, Paris, Sedes, 1979.
- CÔTÉ, Renée, *Place royale. Quatre siècles d'histoire*, Québec, Musée de la civilisation et Éditions Fides, 2000.
- CÔTÉ, Robert et al., *Portraits du site et de l'habitat de Place-Royale sous le Régime français*, vol. 2 (annexes), Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1992.
- COUILLARD-DESPRÉS, abbé A., *Charles de Saint-Étienne de la Tour*, Arthabaska, s. n., 1932.
- D'ALLAIRE, Micheline, *Montée et déclin d'une famille noble: les Ruette d'Auteuil (1617-1737)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980.
- DARTIGUENAVE, Jean-Yves, *Rites et ritualité. Essai sur l'altération sémantique de la ritualité*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- DECHÊNE, Louise, *Habitants et marchands de Montréal au XVII^e siècle*, Paris et Montréal, Plon, 1974.
- DELANGLEZ, Jean, *The french Jesuits in lower Louisiana (1700-1763)*, Washington, The Catholic University of America, 1935.
- DICKINSON, John A., *Justice et justiciables. La procédure civile à la Prévôté de Québec, 1667-1759*, Québec, Presses de L'Université Laval, 1982.

- DOLAN, Claire, « Des images en action : cité, pouvoir municipal et crises pendant les guerres de religion à Aix-en-Provence » dans Laurier TURGEON [dir.], *Les productions symboliques du pouvoir, XVI^e-XX^e siècle*, Sillery, Septentrion, 1990.
- DU BERGER, Jean, *Pratiques culturelles traditionnelles*, Célat, Rapports et mémoires de recherche, n° 13, Université Laval, 1989.
- DU BERGER, Jean et Jacques MATHIEU [dir.], *Les ouvrières de la Dominion Corset à Québec, 1886-1988*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1993.
- DUPONT, Jean-Claude, *L'artisan forgeron*, Québec, Éditeur officiel du Québec et Presses de l'Université Laval, 1979.
- DUTOUR, Thierry, « L'élaboration, la publication et la diffusion de l'information à la fin du Moyen Âge (Bourgogne ducal et France royale) » dans *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.
- ECCLES, W. J., Frontenac. *The Courtier Governor*, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 2003.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- ESMONIN, Edmond, « La publication et l'impression des ordonnances royales sous l'Ancien régime » dans *Études sur la France des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.
- FALARDEAU, Jean-Charles, « La paroisse canadienne-française au XVII^e siècle » dans *La société canadienne-française*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971.
- FARMER, Henry George, « Drums and fifes » dans *Grove's dictionary of music and musicians*, 5^e édition, London, Macmillan & Co., 1954.
- FARMER, Henry George, *Handel's kettledrums and other papers on military music*, London, Hinrichsen, 1965.
- FAUTEUX, Ægidius, *Les chevaliers de Saint-Louis en Canada*, Montréal, Les Éditions des Dix, 1940.

- FFOULKES, Charles et E. C. HOPKINSON, *Sword, lance and bayonet*, New York, Arco Publishing, 1966.
- FOGEL, Michèle, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989.
- FOGEL, Michèle, *L'État dans la France moderne de la fin du XV^e siècle au milieu du XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 2000.
- FORTIER, Margaret, *Eighteenth century drumming*, Rapport manuscrit n° 270, Ottawa, Parcs Canada, 1977.
- GAGNON, Ernest, *Chansons populaires du Canada*, Québec, Beauchemin, 1955.
- GALLAT-MORIN, Élisabeth et Jean-Pierre PINSON, *La vie musicale en Nouvelle-France*, Québec, Septentrion, 2003.
- GAREAU, G.-Robert, *Le régiment de Carignan, 1665-1668. Essai d'identification des soldats*, Anjou, s. n., 2001.
- GEERTZ, Clifford, «La description dense» dans *La description I*, Enquête numéro six, 1998.
- GÉLINAS, Cyrille, *Le rôle du fort de Chambly dans le développement de la Nouvelle-France de 1665 à 1760*, Ottawa, Parcs Canada, 1983.
- GENNEP, Arnold van, *Les rites de passage*, Paris, Nourry, 1909.
- GERNET, Louis, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Maspero, 1968.
- GIBBS LEMANN, Susan, «The problems of founding a viable colony: the military in early french Louisiana» dans Glen R. CONRAD, *The French experience in Louisiana*, Lafayette, LA, Center for Louisiana Studies, University of Southwestern Louisiana, 1995.
- GIESEY, Ralph E., *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Genève, s. n., 1960.
- GIESEY, Ralph E., «Rulership in French Royal Ceremonial» dans Sean WILENTZ [édit.], *Rites of Power. Symbolism, Ritual, and Politics since the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

- GIESEY, Ralph E., *Cérémonial et puissance souveraine : France, XV^e-XVII^e siècles*, Paris, Colin, 1987.
- GOOSSENS, Leon et Edwin ROXBURGH, *Oboe*, New York, Schirmer Books, 1977.
- GOSSELIN, Auguste, *Mgr de Saint-Vallier et son temps*, Évreux, Imprimerie de l'Éure, 1898.
- GREEN, Eugène, *La voix baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- GUIMONT, Jacques, *L'occupation historique à Place-Royale du début du 17^e à la fin du 19^e siècle, rapport de fouilles*, Québec, Cérame, 1989.
- HAMMANG, Francis H., *The Marquis de Vaudreuil*, Bruges et Louvain, s. n., 1938.
- HANLEY, Sarah, *The lit de justice of the kings of France : constitutional ideology in legend, ritual, and discourse*, Princeton University Press, 1983.
- HARDY, René, *Charivari et justice populaire au Québec*, Québec, Septentrion, 2015.
- HARE, John, Marc LAFRANCE et David-Thierry RUDDÉL, *Histoire de la ville de Québec, 1608-1871*, Montréal, Boréal, 1987.
- HAVARD, Gilles, *Empire et métissages. Indiens et Français dans le Pays d'en Haut, 1660-1715*, Québec, Septentrion, 2003.
- HAVARD, Gilles et Cécile VIDAL, *Histoire de l'Amérique française*, Paris, Flammarion, 2003.
- HAYNES, Bruce, *The eloquent oboe*, Oxford University Press, 2001.
- HENNION, Antoine, *La passion musicale*, Paris, Métailié, 1993.
- HILDESHEIMER, Françoise, *Du Siècle d'or au Grand Siècle. L'État en France et en Espagne, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 2000.
- HOUSEMAN, Michael et Carlo SEVERI, *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, CNRS-Éditions, 1994.
- ISAMBERT, François-André, *Le sens du sacré. Fête et religion populaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

- JACKSON, Richard, *Vivat Rex : Histoires des sacres et couronnements en France*, Paris, Ophrys, 1984.
- JOHNSTON, Andrew John Bayly, *Control and Order in French Colonial Louisbourg, 1713-1758*, East Lansing, MI, Michigan State University Press, 2001.
- JOÛON DES LONGRAIS, Frédéric, *Jacques Cartier : documents nouveaux*, Paris, Alphonse Picard, 1888.
- JUAN, Salvador, *Sociologie des genres de vie*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.
- JUAN, Salvador, *Les formes élémentaires de la vie quotidienne*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- KALLMANN, Helmut *et al.*, « Harmonies » dans Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN [dir.], *Encyclopédie de la musique au Canada*, tome II, Montréal, Fides, 1993.
- KERTZER, David I., *Ritual, Politics, and power*, New Haven, Yale University Press, 1988.
- KOPSTEIN, Jack et Ian PEARSON, *The heritage of Canadian Military Music*, St. Catharines, ON, Vanwell Publishing, 2002.
- LACHANCE, André, « The soldier in New France, 1663-1759 » dans J. M. BUMSTED [édit.], *Documentary problems in Canadian history*, vol. 1, Georgetown, ON, Irwin-Dorsey, 1969.
- LANDRY, Yves [dir.], *Pour le Christ et pour le Roi. La vie au temps des premiers Montréalais*, Montréal, Libre Expression, 1992.
- LANGLOIS, Michel, *Carignan-Salière, 1665-1668*, Drummondville, La Maison des ancêtres, 2004.
- LARDELLIER, Pascal, *Les miroirs du paon. Rites et rhétoriques politiques dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- LAUPIÈS, Frédéric, *Leçon philosophique sur la représentation*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- LETT, Didier et Nicolas OFFENSTADT [dir.], *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LIPSCOMB, Scott D., « The Cognitive Organization of Musical Sound » dans Donald A. HODGES [édit.], *Handbook of music psychology*, San Antonio, IMR Press, 1999.
- LORTIE, Jeanne d'Arc, *Les textes poétiques du Canada français, 1606-1867*, vol. 1, Montréal, Fides, 1987.
- LYNN, John A., *Giant of the Grand Siècle. The French army, 1610-1715*, New York, Cambridge University Press, 1997.
- MALCHELOSSE, Gérard et Régis ROY, *Le Régiment de Carignan*, Montréal, G. Ducharme, libraire-éditeur, 1925.
- MANDROU, Robert, *Introduction à la France moderne, 1500-1640. Essai de psychologie historique*, Paris, Albin Michel, 1998 (1961).
- MARIN, Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- MATHIEU, Jacques, *La Nouvelle-France. Les Français en Amérique du Nord, XVI^e-XVIII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991.
- MAURY, Arthur, *Les emblèmes et drapeaux de la France*, Paris, s. n., 1904.
- McMANUS, John, « Ritual and Human Social Cognition » dans Eugene G. D'AQUILI, Charles D. LAUGHLIN Jr. et John McMANUS, *The Spectrum of Ritual. A Biogenetic Structural Analysis*, New York, Columbia University Press, 1979.
- MERRIAM, Alan, *The anthropology of music*, Chicago, Northwestern University Press, 1964.
- MERRIEN, Jean, *La vie quotidienne des marins au temps du roi Soleil*, Paris, Hachette, 1964.
- MILLIOT, Vincent, *Cultures, sensibilités et société dans la France d'Ancien régime*, Paris, Nathan, 1996.
- MOORE, Sally F., « Political Meetings and the Simulation of Unanimity » dans Sally F. MOORE et Barbara G. MYERHOFF [dir.], *Secular ritual*, Amsterdam, Van Gorcum, 1977.

- MOORE, Sally F. et Barbara G. MYERHOFF, «Secular ritual : forms and meanings» dans Sally F. MOORE et Barbara G. MYERHOFF [dir.], *Secular ritual*, Amsterdam, Van Gorcum, 1977.
- MORIN, Jacques-Yvan et José WOEHLING, *Les constitutions du Canada et du Québec: du Régime français à nos jours*, Montréal, Éditions Thémis, 1992.
- MOUILLARD, Lucien, *Les régiments sous Louis XV*, Paris, Librairie militaire de J. Dumaine, 1882.
- MUIR, Edward, *Ritual in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 1997.
- MYRAND, Ernest, *M. de la Colombière, orateur*, Montréal, Cadieux et Derome, 1898.
- MYRAND, Ernest, *Sir William Phips devant Québec*, Québec, L.-J. Demers, 1893.
- NEUKOMM, Edmond, *Histoire de la musique militaire*, Paris, Librairie militaire, 1889.
- NOPPEN, Luc, *Notre-Dame-des-Victoires à la place Royale de Québec*, Québec, Éditeur officiel du Québec, 1974.
- OFFENSTADT, Nicolas, «Cris et cloches. L'expression sonore dans les rituels de paix à la fin du Moyen Âge» dans *Hypothèses 1997*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998.
- PASTOUREAU, Michel, «La fleur de lis. Emblème royal, symbole marial ou thème graphique» dans Yvonne GOLDENBERG, *La monnaie miroir des rois*, Paris, Musée de la monnaie, 1978.
- PASTOUREAU, Michel, *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986.
- PASTOUREAU, Michel, *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997.
- POIRIER, Jean, *Histoire de l'ethnologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1969 (1984).
- POTHIER, Bernard, *Course à l'Acadie*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1982.

- PROULX, Gilles, *Soldats à Québec, 1748-1759*, Ottawa, Parcs Canada, 1977.
- PROULX, Gilles, *La garnison de Québec*, Ottawa, Lieux historiques nationaux, 1991.
- REVEL, Jacques, « La royauté sacrée : éléments pour un débat » dans Alain BOUREAU et Claudio Sergio INGELFORM [dir.], *La royauté sacrée dans le monde chrétien*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992.
- RIVIÈRE, Claude, *Les liturgies politiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- RIVIÈRE, Claude, *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- ROBITAILLE, André, *Habiter en Nouvelle-France, 1534-1648*, Québec, Publications MNH, 1996.
- ROCHE, Daniel, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation, XVII^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997.
- ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990.
- SABATIER, Gérard et Sylvène EDOUARD, *Les monarchies de France et d'Espagne (1556-1715). Rituels et pratiques*, Paris, Armand Colin, 2001.
- SAINT-FÉLIX O'REILLY, Sœur Hélène de, *Monseigneur de Saint-Vallier et l'Hôpital Général de Québec*, Québec, C. Darveau, 1882.
- SAINT-THOMAS, mère et mère SAINTE-MARIE, *Les Ursulines de Québec, tome premier*, Québec, C. Darveau, 1863.
- SAINT-THOMAS, mère et mère SAINTE-MARIE, *Les Ursulines de Québec, tome second*, Québec, C. Darveau, 1864.
- SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, 1979.
- SCHNECK, Daniel J. et Dorita S. BERGER, *The Music Effect. Music Physiology and Clinical Applications*, London, Jessica Kingsley Publishers, 2006.
- SCHWANDT, Erich, « Le motet classique en Nouvelle-France : cent années d'adaptation, 1652-1755 » dans *Actes du colloque international sur le grand motet français*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1984.

- SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, 1998.
- SÉGUIN, Robert-Lionel, *La civilisation traditionnelle de l'habitant aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Montréal, Fides, 1967.
- SÉGUIN, Robert-Lionel, *Le costume civil en Nouvelle-France*, Ottawa, Musée national du Canada, 1968.
- SIGAUT, François, « L'apprentissage vu par les ethnologues » dans Denis CHEVALLIER [dir.], *Savoir faire et pouvoir transmettre*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1991.
- SIGURET, Françaises, *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1993.
- SMITHERS, Don L., *The music and history of the baroque trumpet before 1721*, Syracuse University Press, 1973.
- SPERBER, Dan, *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974.
- TALVARD, Françoise, « Les cérémonies en musique à la collégiale Saint-Amable de Riom au XVIII^e siècle » dans Bernard DOMPNIER [dir.], *Les bas chœurs d'Auvergne et du Velay. Le métier de musicien d'église au XVII^e et XVIII^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.
- TAMBIAH, Stanley, *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985.
- TARR, Edward, *The Trumpet*, Portland, Amadeus Press, 1988.
- TÊTU, Henri, *Histoire du palais épiscopal de Québec*, Québec, Pruneau & Kirouac, 1896.
- TRIGGER, Bruce G., *Les Indiens, la fourrure et les Blancs. Français et Amérindiens en Amérique du Nord*, Montréal, Boréal, 1990.
- TRUDEL, Marcel, *Histoire de la Nouvelle-France, I. Les vaines tentatives, 1524-1603*, Montréal, Fides, 1964.
- TRUDEL, Marcel, *Histoire de la Nouvelle-France, II. Le comptoir, 1604-1627*, Montréal, Fides, 1966.

- TRUDEL, Marcel, *Initiation à la Nouvelle-France*, Montréal, Éditions HRW, 1971.
- TURNER, Victor W., *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
- VACHON, André, « L'administration de la Nouvelle-France » dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 2, Presses de l'Université Laval, 1969.
- VERNEY, Jack, *The good regiment*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1991.
- VERRETTE, Michel, *L'alphabétisation au Québec, 1660-1900*, Québec, Septentrion, 2002.
- WEBER, Max, *Économie et société*, Paris, Plon, 1971.
- WINDROW, Martin et Gerry EMBLETON, *Military dress of North America, 1665-1970*, New York, Charles Scribner's Sons, 1973.
- WIRTH, Jean, « Introduction » dans Françoise DUNAND, Jean-Michel SPIESER et Jean WIRTH [dir.], *L'image et la production du sacré*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- WOODFIELD, Ian, *English Musicians in the Age of Exploration*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1995.
- WUNENBERGER, Jean-Jacques, *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, J.-P. Delarge, 1977.
- ZUCKERKANDL, Victor, *Sound and symbol, volume two: Man the musician*, Princeton University Press, 1973.

Périodiques

- AUGOYARD, Jean-François, « Les qualités sonores de la territorialité humaine », *Architecture et comportement*, vol. 7, n° 1 (1991), p. 13-24.
- AUGOYARD, Jean-François, « Une sociabilité à entendre », *Espaces et sociétés*, n° 115 (2003), p. 25-42.
- BARON, John H., « Music in New Orleans, 1718-1792 », *American Music*, vol. 5, n° 3 (automne 1987), p. 282-290.

- BLOCH, Maurice, «Symbols, Songs, Dance and Features of Articulation», *Archives européennes de sociologie*, XV (1974), p. 55-81.
- BOUDRIOT, Jean, «Les Compagnies franches de la Marine», *Neptunia*, n° 120 (1975), p. 24-32.
- BOUREAU, Alain, «Les cérémonies royales françaises entre performance juridique et compétence liturgique», *Annales ESC*, 46^e année, n° 6 (1991), p. 1253-1264.
- CHARTRAND, René, «Military dress, french colonial infantry and artillery in North America and the West Indies, circa 1740-1763», *Military collector and historian*, vol. 24, hiver 1972.
- CHEYRONNAUD, Jacques, «Dieu fait des manières. Musiques d'appareil et d'apparat», *Cahier de musiques traditionnelles*, vol. 3 (1990), p. 23-33.
- COATES, Colin C., «La mise en scène du pouvoir: la préséance en Nouvelle-France», *Bulletin d'histoire politique*, vol. 14, n° 1 (automne 2005), p. 109-118.
- CORVISIER, André, «La mort du soldat depuis la fin du Moyen Age», *Revue historique*, tome 254 (1975), p. 3-30.
- CUISENIER, Jean, «Cérémonial ou rituel?», *Ethnologie française*, vol. 28, n° 1 (1998), p. 10-19.
- DESCHAMPS, Hubert, «L'ethno-histoire, buts et méthodes», *Revue historique*, tome 236 (1966), Paris, Presses universitaires de France, p. 307.
- DEVOS, Roger, «Pratiques et mentalités religieuses dans la Savoie du XVIII^e siècle: la paroisse de Combloux», *Le monde alpin et rhodanien*, 1-4/1977, p. 105-143.
- DION, Léon, «Méthode d'analyse pour l'étude de la dynamique et de l'évolution des sociétés», *Recherches sociographiques*, vol. 10, n° 1 (1969), p. 102-115.
- DOUVILLE, Raymond, «Le Canada 1756-1758 vu par un officier du régiment de La Sarre», *Les Cahiers des Dix*, n° 24, 1959, p. 113-132.

- DU BERGER, Jean, «Pratiques culturelles et fonctions urbaines», *Canadian Folklore Canadien*, vol. 16, n° 1, 1994, p. 21-41.
- EGLI, Bruce, «French Marine uniforms in North America», *French & Indian war*, vol. 2, n° 2 (1984), p. 9-20.
- ESTREICHER, Sygmunt «La musique des Esquimaux-Caribous», *Bulletin de la Société neuchateloise de géographie*, Tome LI, Fascicule 1, Nouvelle série N° 6, 1948, p. 1-46.
- GOSELIN, Amédée, «Fondeurs de cloches au Canada», *Bulletin des recherches historiques*, vol. XXVI, n° 11 (novembre 1920), p. 334-336.
- LAHIRE, Bernard, «Risquer l'interprétation», *Enquête*, n° 3, 1996, p. 63-87.
- LANCTÔT, Gustave, «Les troupes de la Nouvelle-France», *Canadian Historical Association Report*, Ottawa, 1926, p. 40-60.
- LESAGE, Germain, «L'arrivée du régiment de Carignan», *Revue de l'Université d'Ottawa*, 1965.
- LETROSNE, Jacques, «Les Compagnies franches de la Marine», *Neptunia*, n° 86 (1967).
- MASSICOTTE, Édouard-Zotique, «Le charivari au Canada», *Bulletin des recherches historiques*, vol. XXXII, n° 12 (décembre 1926), p. 712-725.
- MASSICOTTE, Édouard-Zotique, «La musique militaire sous le régime français», *Bulletin des recherches historiques*, vol. XXXIX, n° 7 (juillet 1933), p. 386-387.
- MATHIEU, Jacques, «La vie à Québec au milieu du XVII^e siècle», *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 23, n° 3 (décembre 1969), p. 404-424.
- RAPPAPORT, Roy A., «Ritual, Sanctity and Cybernetics», *American Anthropologist*, new series, vol. 73, n° 1 (février 1971), p. 59-71.
- RAPPAPORT, Roy A., «The sacred in human evolution», *Annual Review of Ecology and Systematics*, 2 (1974), p. 23-44.

RAULINE, Jean-Yves et François CAMBOULIVE, « La Couture-Boussey et ses environs », *Études normandes*, 54^e année, n° 2 (2005), p. 53-68.

Recherches amérindiennes au Québec, vol. 15, n° 4 (1985), « spécial musique ».

ROY, Pierre-Georges, « Les officiers d'état-major des gouvernements de Québec, Montréal et Trois-Rivières sous le régime français », *La Revue canadienne*, 1917, 2^e partie.

SABATIER, Gérard, « Les rois de représentation. Image et pouvoir (XVI^e-XVII^e siècle) », *Revue de synthèse*, tome 112, n° 3-4 (juillet-décembre 1991), p. 387-422.

SÉGUIN, Robert-Lionel, « La raillerie des cornes en Nouvelle-France », *Les cahiers des dix*, n° 35, 1970, p. 127-138.

SCHIEFFELIN, Edward, « Performance and the cultural construction of reality », *American Ethnologist*, vol. 12, n° 4 (novembre 1985), p. 707-724.

SULTE, Benjamin [édit.], « Un voyage à la Nouvelle-France en 1734 » (Lettre de Joseph Navières à M. Veyssière), *Revue canadienne*, vol. 22, 1886, p. 19-20.

Ressources électroniques

Canadiana en ligne, Réseau canadien de documentation pour la recherche, www.canadiana.ca.

« Océan froid » dans *Patrimoine de Terre-Neuve et Labrador*, www.heritage.nf.ca/patrimoine/environnement/coldocean_f.html.

BLADES, James, « Side drum » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

BLADES, James et Edmund A. BOWLES, « Timpani » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

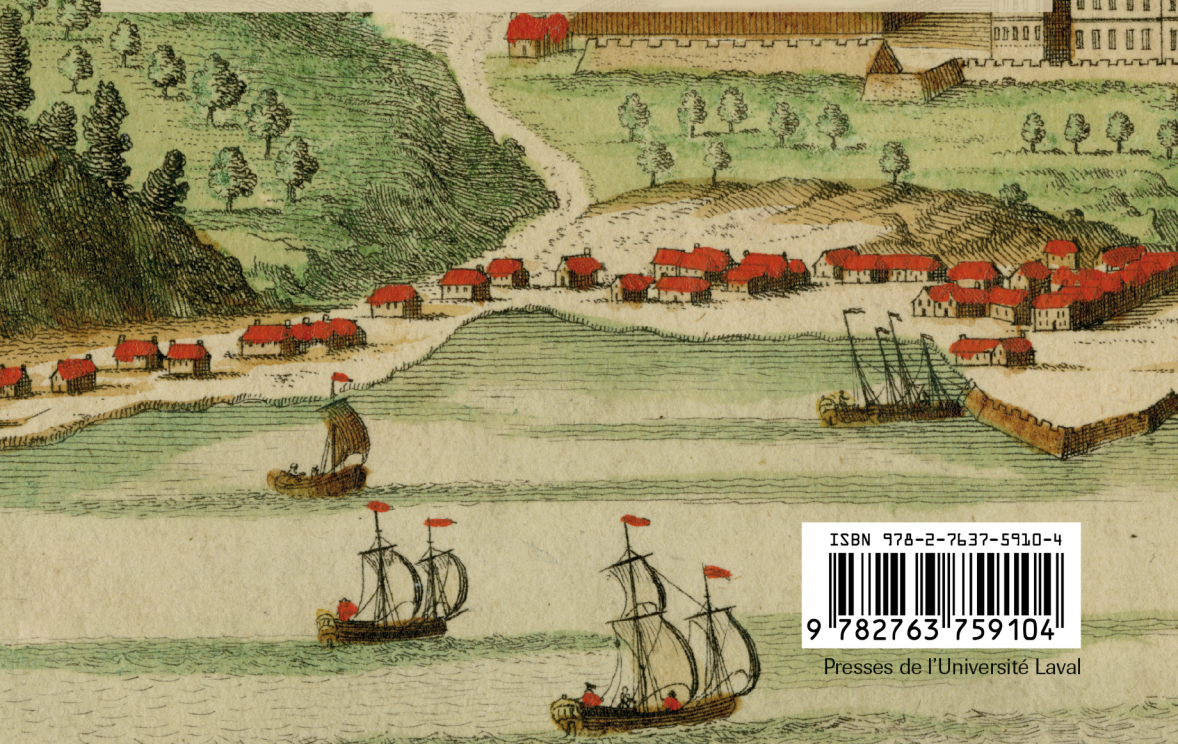
BOUZARD, Thierry, *L'instruction pour les tambours de 1754. La référence oubliée de la céleustique française*, publication numérique par Theatrum Belli, 2013, <https://fr.calameo.com/read/00018432261edebe5a094>.

- BURGUIÈRE, André, « Anthropologie historique » dans *Encyclopædia Universalis*, www.universalis-edu.com.
- CIFALDI, Susan, « Chronological List of Fife and Drum Sources » dans *The Colonial Music Institute*, www.colonialmusic.org.
- DAHLQVIST, Reine et Edward H. TARR, « Clarino » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.
- DOWNEY, Peter et Edward H. TARR, « Tuck, tucket » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.
- FARMER, Henry George, « Drum-major » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.
- FARMER, Henry George, « Fife calls » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.
- FARMER, Henry George, « Military signals » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.
- HELLYER, Roger, « Harmoniemusik » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.
- LAFAYE, Jacques, « Ethno-histoire » dans *Encyclopædia Universalis*, www.universalis-edu.com.
- MAYER BROWN, Howard, « Fife » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.
- MONTAGU, Jeremy, « Military music » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.
- PARROTT, Andrew et Neal Peres Da COSTA, « Performance practice » dans *The Oxford Companion to Music*, www.oxfordmusiconline.com.
- SARKISSIAN, Margaret et Edward H. TARR, « Trumpet » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.
- SUPPAN, Wolfgang et Armin SUPPAN, « Military music. Europe from the Middle Ages » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.
- WILSON, Blake et George J. BUELOW, « Rhetoric and music » dans *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com.

P

ersonnages méconnus de la Nouvelle-France, les musiciens militaires ont tenu des fonctions importantes dans cette société naissante, autant sur le plan social que militaire. L'auteur décrit en premier lieu les pratiques des quatre types de musiciens qui sont venus (tambour, fifre, hautbois, trompette) et montre comment ils ont dû s'adapter à la réalité nord-américaine dans l'exercice de leur métier. La deuxième partie de l'ouvrage nous amène dans le monde du symbolisme d'Ancien Régime. On y voit que ces musiciens occupent une place déterminante dans l'expression des symboles attachés aux valeurs sociales de l'époque de même que dans l'ensemble des moyens utilisés par l'État et l'Église pour se tenir tête dans le paysage sonore de la ville de Québec. Finalement, la description détaillée et l'analyse de la criée des ordonnances montrent le rôle essentiel du tambour dans la réalisation de ce rituel nécessaire à l'affirmation de l'état monarchique.

Docteur en ethnologie historique, JEAN-FRANÇOIS PLANTE est aussi musicien instrumentiste spécialisé dans l'interprétation du répertoire français des XVII^e et XVIII^e siècles. Ses compétences lui permettent de fouiller avec un regard original la musique et le monde sonore de la période coloniale française au Canada.



ISBN 978-2-7637-5910-4



9 782763 759104

Presses de l'Université Laval