



Marius Barbeau

Une éminence grise dans le milieu musical canadien-français

Marius Barbeau

An éminence grise in Quebec's Musical Life

Marie-Thérèse Lefebvre

Number 59, 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/045755ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/045755ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions La Liberté

ISSN

0575-089X (print)

1920-437X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, M.-T. (2005). Marius Barbeau : une éminence grise dans le milieu musical canadien-français. *Les Cahiers des dix*, (59), 89–125.
<https://doi.org/10.7202/045755ar>

Article abstract

In the course of his long career at the National Museum (1911-1942), Marius Barbeau served as mentor for numerous composers and performers to help promote the use of his repertoire of folklore transcriptions and recordings in classical music. Inspired by the works of Jean Beck, a medieval specialist, and the interpretations of Yvette Guilbert, he developed a concert form for the intellectual *élite* and joined the classical composers of his time. After 1939, public perception of folklore changes with the popularity of Father Gadbois' *La Bonne Chanson*. Performance of the Museum's original collection left the concert hall and entered the academic world in 1942 when Barbeau, following the invitation of Luc Lacoursière, began a second career at the Centre des archives folklore at Université Laval.

Marius Barbeau :
une éminence grise
dans le milieu musical canadien-français

PAR MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE

Anthropologue, ethnologue, folkloriste, Marius Barbeau (1883-1969) est considéré comme l'un des premiers grands intellectuels canadiens-français. Originaire de Sainte-Marie-de-Beauce, il obtient une licence en droit de l'Université Laval et poursuit ses études en anthropologie à Oxford et à la Sorbonne. Il amorce en 1911 une première carrière au Musée national du Canada (rebaptisé Musée canadien des civilisations en 1987) avant de devenir en 1945 professeur à l'Université Laval, à l'invitation de Luc Lacourcière qui vient de fonder le Centre des Archives de folklore. Son élection à la Société royale du Canada en 1916 (il n'a que 36 ans) marque le début d'une longue série d'honneurs qui lui seront conférés tout au long de sa carrière de chercheur et durant laquelle il aura collectionné plus de 7000 chansons et 13000 récits, aura écrit au-delà de 1700 articles et volumes, ouvrant ainsi le champ de la recherche scientifique dans le domaine des traditions inuits, amérindiennes et canadiennes-françaises. Sur certains sujets, il fera œuvre de visionnaire. Nous pensons, entre autres, à ses recherches visant à démontrer la migration et les liens culturels entre l'Asie, la Sibérie et le Nord

canadien¹ que les études récentes du musicologue Jean-Jacques Nattiez ont confirmés².

La biographie récente de Laurence Nowry est écrite en grande partie à partir d'entrevues avec Barbeau. C'est à l'une d'entre elles, réalisée en 1965 et intitulée « Je suis un pionnier », que le Musée canadien des civilisations fait référence dans la présentation du site qui lui est consacré³. Barbeau évoque longuement sa carrière d'ethnologue et de folkloriste, mais passe sous silence le rôle qu'il a joué dans l'organisation de concerts et les contacts qu'il a entretenus avec les musiciens professionnels. Si l'inventaire de Mario Béland et la thèse d'Andrew Nurse nous instruisent sur les affinités qu'entretenait Barbeau avec les artistes visuels⁴, on trouve peu d'analyses sur les liens étroits qu'il a développés avec les interprètes et les compositeurs « classiques » et sur l'esthétique qu'il cherchait à promouvoir dans le milieu musical québécois. Gordon Smith l'évoque brièvement :

Marius Barbeau croyait fermement que les chansons folkloriques qu'il recueillait serviraient au développement d'une musique typiquement canadienne. Il s'est fait le champion de cette idée et a encouragé bien des compositeurs, dont MacMillan, à écrire des œuvres musicales inspirées des airs et des mélodies qu'il collectionnait⁵.

Certes, quelques œuvres musicales ainsi suscitées par le discours de Barbeau sont connues, mais qu'en était-il de ce réseau qu'il tisse au Québec avec les compositeurs (et lesquels), avec les interprètes (et lesquels), et quel rôle a-t-il joué auprès d'eux ? C'est ce que nous aimerions découvrir.

1. LAURENCE NOWRY, *Man of Mana: Marius Barbeau, a biography*, Toronto, NC Press, 1995, p.237-258. Utilisant, à titre de comparaison, la collection de chants sibériens enregistrés entre 1901 et 1905 du Musée d'histoire naturelle de New York, Barbeau fit paraître les premiers résultats de son hypothèse dans l'article « Asiatic Survivals in Indian Songs », *Musical Quarterly* en janvier 1934. La recherche d'une réponse à cette question le hantera tout au long de sa carrière et il publiera de nombreux articles sur le sujet. Il en fait le thème de sa conférence inaugurale lors du Congrès international de musique folklorique à l'Université Laval en août 1961.
2. JEAN-JACQUES NATTIEZ a confirmé l'hypothèse de Barbeau par une enquête sur les territoires japonais et sibérien, publiée sous le titre : « Inuit Throat-Games and Siberian Throat Singing », *Ethnomusicology*, 43, 3 (automne 1999), p. 399-418.
3. www.civilisations.ca/mariusbarbeau (2005)
4. MARIO BÉLAND, *Marius Barbeau et l'art au Québec*, Québec, CELAT, 1985 ; ANDREW NURSE, *Tradition and Modernity: the Cultural Work of Marius Barbeau*, Ph.D., Queen's University, 1997 (particulièrement les chapitres intitulés « Folklore as cultural process » et « A national artistic tradition »).
5. GORDON SMITH, « Le discours sur la musique traditionnelle dans l'oeuvre de Marius Barbeau », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 7, 1-2 (décembre 2003), p. 36 ; GORDON SMITH, « The cult of the folk : collecting strategies after Ernest Gagnon », *Canadian University Music Review*, 19, 2 (1999), p. 20 ; Voir aussi : ELAINE KEILLOR, « Marius Barbeau

Les premières études de terrain qu'il effectue entre 1911 et 1919 chez les Amérindiens et dans le milieu rural canadien-français le conduisent à des collaborations étroites avec les chercheurs américains, particulièrement avec l'ethnologue Franz Boas⁶ et le médiéviste Jean Beck⁷. Boas l'encourage à poursuivre des enquêtes chez les Amérindiens et l'introduit à l'American Folklore Society (AFS) ; Barbeau en devient le président en 1918 et publie plusieurs articles dans le *Journal of American Folklore*. Avec Beck, il discute, à l'été 1917, des questions reliées aux problèmes de transcription et aux origines du folklore canadien-français (troubadours ou jongleurs)⁸ et, par l'entremise de celui-ci, il fait la connaissance de la célèbre diseuse Yvette Guilbert⁹, connue à cette époque pour ses interprétations des chansons populaires de la vieille France. Cette rencontre avec Beck et

and Musical Performers», *Canadian Journal for Traditional Music/Revue de musique folklorique canadienne*, vol. 31, 2004, non paginé; SANDRIA P. BOULIANE, «Barbeau's Folklore Network», B.C. Folklore. Journal of the British Columbia Folklore Society, 19 (septembre 2004), p. 3-10.

6. Franz Boas (1858-1942), anthropologue originaire d'Allemagne, il s'installe aux États-Unis en 1886. Professeur à la Columbia University, il entreprend des recherches sur les Amérindiens de la Colombie-Britannique et ouvre la voie à l'anthropologie culturelle.
7. Jean (Baptiste) Beck (1881-1943). Musicologue d'origine alsacienne (sous l'époque allemande), Beck est lié à une controverse qui l'oppose au musicologue parisien Pierre Aubry, suite à la publication, de part et d'autre en 1908 et 1909, de deux ouvrages sur le même sujet : la transcription de la musique des troubadours. La cause est présentée devant les tribunaux et le jugement est en faveur de Beck. Aubry le provoque aussitôt en duel et meurt. Devant la colère du milieu musical, Beck s'exile aux États-Unis où il poursuit une carrière universitaire à l'Université d'Illinois, puis au Curtis Institute of Music, à Philadelphie. Il publie plusieurs éditions de musique médiévale française dont *Le jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle qui sera présenté en sa présence à Québec en 1928 durant le Festival de folklore.
8. JOHN HAINES, «Marius Barbeau and Jean Beck on transcribing French-Canadian songs», *ARSC Journal*, 30, 1 (printemps 1999), p. 1-6 (Association for the Recorded Sound Production). Barbeau réfute l'idée défendue par Ernest Gagnon voulant que les mélodies folkloriques canadiennes-françaises puisent leur source dans le chant grégorien. Il propose plutôt de les relier à la culture médiévale, particulièrement aux chansons des jongleurs, appréciées par le peuple, qu'à celles des troubadours, destinées au milieu aristocratique.
9. Yvette Guilbert (1865-1944). Après une première carrière comme chanteuse de café-concert (entre 1890 et 1900), elle oriente ses recherches vers le répertoire du Moyen-Âge et de la Renaissance. Elle fait revivre les vieilles chansons françaises dans des spectacles où elle se présente sous divers costumes. Elle s'installe à New York entre 1915 et 1922, et donne une série de conférences-concerts dont le premier a lieu le 23 décembre 1915, accompagnée par Jean Beck. Plusieurs de ces conférences ont eu lieu à la Columbia University, là où Marius Barbeau sera invité le 26 avril 1920. Elle fonde une école de chant et invite Beck à donner des cours d'histoire musicale. Yvette Guilbert s'était d'abord fait connaître à Montréal le 18 janvier 1897 dans un répertoire de chansons gaillardes. Les concerts du 6 mars (Montréal) et du 23 septembre (Québec) 1916 sont consacrés au répertoire médiéval. Voir : CLAUDINE

Guilbert sera décisive pour la programmation des concerts et sur le type d'interprète qu'il choisira pour la diffusion du répertoire folklorique tiré de sa collection.

Fort de ces appuis, Barbeau crée la section québécoise de l'AFS et réunit plusieurs membres du milieu intellectuel dont Édouard-Zotique Massicotte, Adjutor Rivard, Victor Morin, Émile Miller, Damase Potvin, Aristide Beaugrand-Champagne. À partir de 1919, il cherche un moyen pour diffuser le résultat de ses recherches auprès de la « classe instruite » car, écrit-il, « nous faisons face à l'indifférence générale et souvent même à l'hostilité hautaine de quelques intellectuels¹⁰ ».

À quels compositeurs pourrait-il confier la tâche de transformer ses propres transcriptions des chants enregistrés sur les rouleaux de cire en harmonisations savantes, quels interprètes devrait-il choisir, et quel discours esthétique devrait-il défendre pour capter l'attention du public instruit qu'il cherche à atteindre? Barbeau fait appel aux musiciens les plus connus de l'époque, sollicite des interprètes issues de l'école d'Yvette Guilbert, et élabore un discours sur les conditions nécessaires au développement d'un art national. Il prend charge de l'organisation de concerts dont certains serviront à financer ses publications, car, dit-il :

Ce n'est pas tout de moissonner. Il faut publier ces trésors accumulés si l'on veut les mettre à la portée du public savant ou simplement curieux. Voilà pourquoi la Société de folklore a imaginé de donner des soirées de traditions populaires dont les bénéficiaires vont payer les frais d'impression des ouvrages qu'elle éditera annuellement¹¹.

Parmi ces concerts, nous étudierons ceux qui se tiennent en 1919-1920 à la Bibliothèque Saint-Sulpice, la série des Festivals de musique canadienne entre 1927 et 1929, le concert inaugurant l'Imperial Economic Conference à la Galerie nationale du Canada en 1932, les événements reliés au Tricentenaire de Montréal en 1942 et le concert offert aux participants durant le Congrès international de musique folklorique tenu à l'Université Laval en 1961.

BRESCOURT-VILLARS, *Yvette Guilbert, l'Irrespectueuse*, Paris, Plon, 1988; YVETTE GUILBERT, *La chanson de ma vie*, Paris, Bernard Grasset, 1927, et *La passante émerveillée*, Paris, Bernard Grasset, 1929.

10. MARIUS BARBEAU, Préface. *Veillées du bon vieux temps à la bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919*, Montréal, G. Ducharme, 1920, p. 1. Il ne faut pas oublier que Barbeau est marginalisé à la fois du milieu francophone par ses études en Angleterre et sa carrière à Ottawa, et du milieu anglophone de la fonction publique fédérale, hostile à la présence francophone.

11. MARIE MOISET, « L'œuvre de la Société de folklore d'Amérique, section du Québec », *La Canadienne*, juillet-août 1921, p. 9.

Premiers concerts en 1919-1920 : le folklore au service de l'art. Le choix des interprètes

Barbeau organise une douzaine de concerts-causeries à Montréal, Québec, Ottawa et New York. Dès les premiers concerts des 18 mars et 24 avril 1919 présentés à la Bibliothèque Saint-Sulpice sous le titre « Soirée des traditions populaires canadiennes » (titre que modifiera Massicotte, préférant « Veillées du bon vieux temps¹² » lorsque ces concerts auront lieu au Monument National les 25 et 26 avril 1920), il souligne, dans la préface du programme, le public visé, la fonction de ce répertoire, qui peut le chanter, et sa conception de la création musicale. Le concert s'adresse d'abord à un auditoire spécifique : « Mieux avertie, la classe instruite partagerait peut-être notre profonde appréciation des trésors cachés du terroir canadien et nous aiderait à triompher de résistances qui nuisent au progrès de nos travaux folkloriques¹³. » Il précise que ce répertoire devrait devenir une source d'inspiration pour les artistes et les compositeurs : « Le document folklorique n'est pas uniquement destiné au savant, à l'historien. Aux yeux des artistes il est éminemment approprié à l'inspiration académique [...] Nous voulons montrer la valeur de ces survivances, au point de vue de l'art¹⁴. » Ces concerts visent donc « à signaler les thèmes mélodiques du terroir canadien à nos compositeurs [...] C'est la source la plus féconde d'originalité et d'inspiration esthétique que nous nous efforçons de tirer de l'ombre, espérant que votre intuition comblera les lacunes¹⁵. »

Il se plaint de la rareté des interprètes qui « possédant la technique spéciale requise [...] peuvent nous faire saisir jusqu'à quel point l'art peut métamorphoser une mélodie rustique tout en conservant son contour originaire [sic]¹⁶. Et il ajoute : « Les Yvette Guilbert ou les Loraine Wyman sont rares au Canada¹⁷. » Enfin, il s'oppose à une conception moderne, individuelle et originale de la création qu'il identifie à une volonté d'imitation des courants européens contemporains, une sorte de « parasitisme intellectuel », visant ainsi les membres contestataires de la revue *Le Nigog* (1918) :

Quelques membres d'un petit cénacle contemporain, à Montréal, s'inspirent plus ingénieusement des œuvres les moins connues des poètes impressionnistes ou ultra-modernes de France [...] Certains de nos littérateurs gagneraient la palme qui leur

12. LAURENCE NOWRY, *op. cit.*, p. 186.

13. MARIUS BARBEAU, Préface, *op. cit.*, p.1.

14. *Idem*, p. 3 et 49.

15. *Ibid.*, p. 4 et 49.

16. *Ibid.*, p.50.

17. *Ibid.*, p. 4.

échappe s'ils envisageaient sans préjugé les thèmes variés qui s'offrent à eux dans leur pays, au lieu de rabattre des platitudes universelles. N'était-il pas à-propos de signaler à ces esprits exilés les richesses poétiques ou mélodiques inexplorées du peuple dont ils sortent et auquel ils feraient mieux de revenir? [...] Où donc trouver les éléments naturels du verbe musical si ce n'est dans la masse incommensurable des mélodies conservées par la tradition orale¹⁸?

Et Barbeau conclut, de manière un peu contradictoire nous semble-t-il, par rapport à ces imitations qu'il fustige: « Ces considérations nous ont donc fait suivre avec enthousiasme le projet de présenter au public de Montréal un peu de ces choses archaïques qui sont encore l'essence de la tradition française en Amérique¹⁹. » Ces propos persisteront, tel un leitmotiv, tout au long de sa carrière. En 1956, au moment de la création de la section canadienne de la Société internationale de musique folklorique, il déclare:

Nous voulons encourager les compositeurs canadiens à utiliser les ressources culturelles de leur pays. Les musiciens canadiens utilisent occasionnellement des interprétations de folklore dans leurs œuvres, mais le plus souvent la musique canadienne est 'vide de sens' parce que les compositeurs ne se sont jamais attachés à la valeur de leur héritage culturel²⁰.

Dans son entrevue de 1965 avec Nowry, il persiste à défendre cette approche:

Les chansons folkloriques et les traditions, celles qu'on recueille aujourd'hui, sont les matériaux qui serviront à bâtir l'avenir de l'art au Canada, qu'il s'agisse de musique, de littérature ou d'arts plastiques. Ce sont les matériaux de base. Ils sont à la disposition de tous les Canadiens et notre art moderne ne pourra se développer de façon originale si nos artistes, nos créateurs d'aujourd'hui ne connaissent pas leur folklore, leurs traditions²¹.

Barbeau s'attaque donc d'abord à la structure de ces concerts et au choix des interprètes. Il formalise la présentation en trois parties: une mise en contexte présentée par un conférencier (Victor Morin ou lui-même), l'audition de la « matière première » (les airs qu'il a recueillis), par ses informateurs (Vincent-Ferrier de Repentigny, Philéas Bédard, Luc April, Ovide Soucy) suivie de quelques arrangements plus artistiques de ces mélodies et, pour en démontrer la provenance, de vieilles chansons de France (arrangées par Bourgault-Ducoudray, Weckerlin et Charles de Sivry).

18. *Ibid.*, p. 2 et 49.

19. *Ibid.*, p. 2.

20. Anonyme, « Les 12 000 disques de folklore au Musée sont muets », *Le Droit* (Ottawa), 31 octobre 1956, p. 7.

21. MARIUS BARBEAU, « Je suis un pionnier », *Oracle, bulletin du Musée national de l'Homme*, no. 43, 1982, p. 8.

Il se réserve le droit exclusif de choisir ses informateurs et ses interprètes. Il ne semble pas apprécier les folkloristes urbains, les jugeant plus commerciaux, parfois vulgaires et bien éloignés de la qualité artistique qu'il recherche : « Il ne faut pas confondre ces Soirées avec les imitations qui prêtent plutôt au burlesque qu'à l'exposé fidèle et vécu des touchantes traditions de notre population » tient-il à préciser²². Quant aux chanteuses, il fait appel à des interprètes du répertoire classique. Sarah Fischer présente le premier concert et Barbeau retient les services de Lorraine Wyman²³ pour les soirées suivantes.

Sa rencontre avec Yvette Guilbert semble lui inspirer des interprètes qui lui apparaissent le mieux répondre à ses exigences. Il connaît déjà depuis 1916 l'artiste française qu'il a probablement entendue lors de son passage à Montréal ou à Québec, comme le laisse entendre la lettre qu'Yvette Guilbert lui adresse au lendemain de son concert à New York : « Je suis honteuse d'être restée si longtemps sans vous remercier de votre envoi [...] Quand m'enverrez-vous les mélodies curieuses et barbares entendues au phonographe avec la traduction en anglais de la langue de ces braves Indiens²⁴ ? » Et alors qu'il se prépare à passer quelque temps avec Beck en Illinois à l'été 1917, il écrit à ce dernier pour lui expliquer ses problèmes de transcription. Il précise à propos des attaques de certaines notes : « Quelquefois, le lien ou glissement entre deux notes est extrêmement lent ; il ressemble à une cadence. J'ai remarqué que même Yvette Guilbert emploie ce moyen. Je l'ai indiqué conventionnellement par un lien strié²⁵. » Il informe madame Guilbert de son éventuelle rencontre avec le musicologue alsacien. Elle lui répond le 2 avril 1917 qu'elle est heureuse de savoir qu'il travaillera avec lui. En attendant, Barbeau envoie d'autres transcriptions à Beck qui lui indique qu'il les étudiera avec Yvette Guilbert. En avril 1919, elle le félicite pour l'organisation des deux concerts qui ont eu lieu à la Bibliothèque Saint-Sulpice : « Bravo. Bravo. Vous aidez à la propagande de la bonne chanson avec une ténacité rare en ce lointain pays. Je vous remercie mille fois du livre et des programmes charmants envoyés

22. MARIE MOINET, op. cit., p. 9.

23. Lorraine Wyman (vers 1885-vers 1948). Elle étudie d'abord avec sa mère, chanteuse professionnelle, puis avec Yvette Guilbert à Paris. À son retour aux États-Unis, elle présente des concerts agrémentés de costumes d'époque. Elle recueille et publie plusieurs mélodies du Kentucky ainsi que de Percé, au Québec. Elle est en contact avec Marius Barbeau entre 1918 et 1925. Elle s'installe en France à partir de 1926. Elle serait à l'origine de la carrière du folkloriste Charles Marchand.

24. Lettre d'Yvette Guilbert à Marius Barbeau, 24 novembre 1916. Fonds Marius-Barbeau (FMB), Musée canadien des civilisations (MCC), Gatineau. Nous remercions chaleureusement Patricia Forget, archiviste, pour son aide précieuse durant cette recherche.

25. Lettre de Marius Barbeau à Jean Beck, 31 mars 1917. FMB-MCC.

par vous. J'avais envoyé à Miss Wyman une très belle critique²⁶. ». Elle espère le saluer à Montréal lors de son propre concert du 27 mai 1919 au Monument National, un concert qu'elle intitule *Les vieilles chanteries françaises*.

Collection

Yvette Guilbert



Bergers et Musettes

12 Chansons

arrangées et harmonisées par

Gustave Ferrari

DIRECTION — LES CONCERTS MONTRÉALAIS, CHAMBRE 10, MONUMENT NATIONAL
Sous les auspices de la Société de Folklore américaine (section de Québec).

MONUMENT NATIONAL — MONTREAL

MARDI, 27 MAI 1919

YVETTE GUILBERT

AVEC LE CONCOURS DE:
EMILY GRESSER, violoniste. MAURICE EISNER, au piano.

PROGRAMME

LES VIEILLES CHANTERIES FRANÇAISES

1—Légende en forme de mystère à personnages:
Le Miracle de Ste Berthe, la Manchotte ou: Les trois journées de la Vierge Marie (XIV^e Siècle).

Personnages de la chanson:
DEUX PASSANTS JOSEPH,
MARIE STE BERTHE, LA MANCHOTTE

Premier jour: le départ... les pommiers et les anges.
Second jour: le voyage... le silence de Jérusalem.
Troisième jour: la nuit de Noël durant laquelle Dieu donne à la Manchotte, Ste Berthe, des bras pour aider Marie dans la grange et bercer l'enfant.
Yvette Guilbert.

2—Concerto (A mineur) Vivaldi-Nacuez
Allegro-Largo-Presto — avec accompagnement de piano.
Emily Gresser.

3—A—La légende de St Nicolas (XVII^e siècle).
B—C'est le mai (chanson de quète, XVII^e siècle).
Yvette Guilbert.

4—A—Hymne au Soleil (Le Coq d'or) Rimsky-Korsakow.
B—Valse Sentimentale Schubert.
C—Tambourin Gosses.
A.B.C. arrangé pour violon par M. Sam. Franko.
Emily Gresser.

5—A—Belle Doctte (Chanson de Toile, XII^e siècle).
B—Dis-moi si je suis belle (XIII^e siècle).
C—Pourquoi me bat mon mari (XIV^e siècle).
(transcrites et reconstituées par Yvette Guilbert).
Yvette Guilbert.

ENTRACTE.

6—Chansons Villageoises.
A—Que l'amour cause de peine (XVIII^e siècle).
B—Les Conditions impossibles (XVIII^e siècle).
C—La mort du mari (XVIII^e siècle).
Yvette Guilbert.

7—Andante Cantabile Tschalkowski-Auer.
B—Masurka Winniawski.
Emily Gresser.

8—Chansons populaires de Paris (vers 1830).
A—Entrons dans ce p'tit bois.
B—La Lisette.
C—La pauvre Innocente (Rochefort 1829).
Yvette Guilbert.

Le gérant d'Yvette Guilbert à New York est M. Daniel Mayer.
Piano Knabe

Concert d'Yvette Guilbert à Montréal en 1919.
(Collection M.-T. Lefebvre)

26. Lettre d'Yvette Guilbert à Marius Barbeau, non datée [1919]. FMB-MCC.

Élève d'Yvette Guilbert, Loraine Wyman participe à la causerie de Barbeau sur le rôle de la tradition orale dans l'étude de l'histoire présentée le 29 mars 1918 à la Société historique de Montréal. Elle chante quelques « vieilles chansons de France et du Canada » à la soirée du 24 avril 1919, et donne un concert-bénéfice accompagnée par Mme Damien Masson le 23 mai suivant. Elle demeure l'interprète privilégiée de Marius Barbeau aux concerts suivants à Québec, Ottawa et New York.

Une semaine plus tard, Frédéric Pelletier, chroniqueur musical au journal *Le Devoir*, annonce le concert d'Yvette Guilbert présenté sous les auspices de l'AFS (section Québec) et profite de son passage pour encourager les musiciens à écrire des accompagnements qui donneraient un « cachet d'art » à ces mélodies anciennes, comme le font déjà les compositeurs français. Il apprécie les pièces de caractère médiéval, mais il déplore la valeur de celles choisies parmi les chansons populaires de Paris vers 1830 (*Entrons dans ce petit bois*, *La Lysette*, et *La pauvre innocente*) car, écrit-il :

Sans doute, quand on fait un programme anecdotique ne doit-on pas se borner aux seuls souvenirs inoffensifs, mais, et sans pruderie aucune, on aurait pu goûter d'autres choses que des sous-entendus qu'inconsciemment on a applaudis, plus peut-être que tout le reste²⁷.

Peu de temps après, Yvette Guilbert retourne en France. Barbeau poursuit ses travaux d'ethnologue, convaincu qu'il lui faudra maintenant faire pression auprès des compositeurs canadiens afin de développer un répertoire construit à partir de ses propres transcriptions. Il cherche ainsi à se distancier des trois courants populaires que cette série de concerts de 1919-1920 a fait naître et qui mènera vers la commercialisation des concerts folkloriques : les Soirées de famille fondée en 1920 par son collègue Édouard-Zotique Massicotte, les spectacles de Charles Marchand et son Quatuor Bytown (repris à son décès prématuré en 1930 par Oscar O'Brien²⁸ et le Quatuor Alouette), et finalement les Veillées du bon vieux temps, fondées en 1921 par Conrad Gauthier.

Le choix des compositeurs aux concerts des années 1927 à 1932

Marius Barbeau est à la recherche de compositeurs. Il découvre les musiciens du milieu anglophone grâce à son association avec Sir Ernest MacMillan, compositeur et doyen de la Faculté de musique de l'Université de Toronto, personnage central de la vie musicale de cette ville, qui l'accompagne en août 1927 dans

27. FRÉDÉRIC PELLETIER, « La vie musicale », *Le Devoir*, 24 et 31 mai 1919, p. 6.

28. Oscar O'Brien (1892-1958). Il sera le principal harmonisateur des deux quatuors vocaux.

l'expédition sur la Rivière Nass pour y étudier la musique des Niska. Barbeau rencontre les compositeurs Healey Willan, Leo Smith, Kenneth Peacock, Graham George ainsi que les interprètes Harry Adaskin, violoniste (membre du Hart House Quartet), Campbell McInnes, baryton, Jeanne Dusseau (née Ruth Cleveland), et Florence Glenn, sopranos. Tous ces musiciens seront appelés à collaborer aux concerts organisés par Barbeau entre 1927 et 1932.

Du côté francophone, Barbeau convainc les compositeurs Alfred Laliberté, Léo-Pol Morin, Claude Champagne, Georges-Émile Tanguay et Hector Gratton ainsi que le chef d'orchestre Wilfrid Pelletier et les chanteurs et chanteuses Pierre Pelletier, Victor Brault, Camille Bernard et Juliette Gauthier, de participer à ses projets, selon des directives précises (que révèle la correspondance) qu'il entend appliquer à la structure de ces récitals. C'est ce réseau francophone que nous allons étudier²⁹. Situons d'abord les principaux événements auxquels nous nous référerons, soit :

- Festival de musique canadienne, 20 avril 1927, organisé par la Société Pro Musica, Ritz-Carlton, Montréal.
- Festival de la chanson, 20-22 mai 1927, organisé par le CPR, Gibbon-Barbeau, Château Frontenac, Québec.
- Festival de la chanson, 24-28 mai 1928, organisé par le CPR, Gibbon-Barbeau, Château Frontenac, Québec.
- Festival de musique canadienne, 19 mars 1929, organisé par Victor Brault, Hôtel Windsor, Montréal.
- Tournée musicale des Canadian Clubs à partir du 8 avril 1929, organisée par Marius Barbeau, Ottawa.
- Concert de musique canadienne 27 juillet 1932, Galerie nationale du Canada, organisé par Marius Barbeau.

Tout semble avoir commencé par une conversation entre Marius Barbeau et le pianiste Léo-Pol Morin qui vient tout juste de recevoir un Prix d'action intellectuelle³⁰. Installé à Montréal depuis septembre 1925 après un séjour de plus de six ans en Europe, Morin connaissait Barbeau depuis ses premières études à Québec chez Henri Gagnon, comme il l'écrit à Gustave Lanctôt en 1923 :

29. L'étude des relations de Barbeau avec les compositeurs anglophones que nous venons d'énumérer reste à faire. Elle permettrait sans doute de mieux comprendre le réseau qu'il a construit à travers ces deux communautés.

30. « Les lauréats de l'action intellectuelle », *Le Semeur*, février 1927, p.181-182. (Prix de critique littéraire et critique d'art accordé par l'ACJC pour ses chroniques musicales publiées dans *La Patrie*).

J'ai l'intention de faire un article sur le folklore indien comme source d'inspiration pour une musique nationale canadienne. Je n'ose m'adresser directement à M. Barbeau qui ne se rappelle sans doute pas de moi. Je l'ai rencontré il y a peut-être huit à dix ans chez Henri Gagnon³¹.

Barbeau, qui réfléchit déjà à la façon de répartir le répertoire de sa collection entre les compositeurs en vue du Festival de Québec (1927), propose à Morin un corpus inattendu, celui des mélodies esquimaudes³² : « J'ai demandé à Jenness de vous recommander certaines chansons des Esquimaux dans son volume³³ et je vous inclus la liste de ses préférences. N'oubliez pas ce que vous m'avez dit l'autre jour au sujet de Bella Bartock [sic]. J'aimerais acheter des volumes de ses chansons avec accompagnement³⁴. » Or Morin est également en train de préparer un concert à Montréal (1927) dans le cadre des activités d'une nouvelle association qu'il vient de fonder : une antenne de la Société Pro Musica créée à New York en 1921 par le pianiste français E. Robert Schmitz. Le corpus que vient de lui remettre Barbeau l'intéresse au plus haut point.

Contrairement au Festival de Barbeau (CPR-Québec) qui prévoit une alternance de chants de terroir et de mélodies savamment harmonisées partagés entre des informateurs et des interprètes professionnels, le Festival de Morin (Pro Musica-Montréal) présente uniquement des œuvres écrites par des compositeurs canadiens, majoritairement de conception libre (Georges-Émile Tanguay, Corinne Dupuis-Maillet, Charles Baudouin, Healey Willan, Gena Brandscombe, Rodolphe Mathieu, Jean-Josaphat Gagnier) et quelques pièces puisant leur inspiration dans des airs folkloriques canadiens-français (Oscar O'Brien, Claude Champagne). Une œuvre se démarque du corpus : *Three Eskimos* d'un certain James Callihou (pseudonyme de Léo-Pol Morin)³⁵ dont la composition rappelle l'esprit de Bartók, de Stravinski et de Ravel. De plus, Morin, qui avait habitué jusque là ses lecteurs à des critiques sur la musique contemporaine, propose coup sur coup quatre

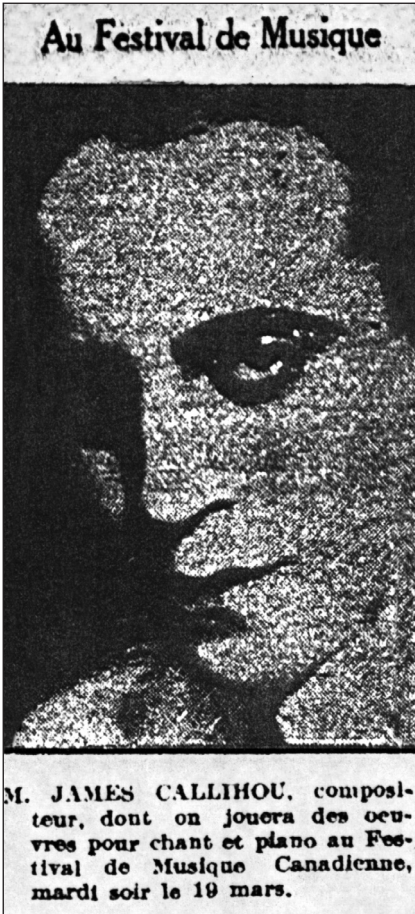
31. Lettre de Léo-Pol Morin à Gustave Lanctôt, 4 octobre 1922. FMB-MCC. L'article en question parut sous le titre : « Chansons populaires du Canada », *Le Monde nouveau* (Paris), 1923, et fut repris, sous une forme abrégée dans *La Patrie*, 30 octobre 1926, p. 38.

32. Nous utilisons ce terme en usage à l'époque.

33. DIAMOND JENNESS et HELEN H. ROBERTS, *Songs of the Copper Eskimos. Report of the Canadian Arctic Expedition 1913-1918*, vol. XIV. Ottawa, The King's Printer, 1925. Jenness étudia également à Oxford en anthropologie. Spécialiste de la culture inuit, il devient le directeur du Musée national (section anthropologie) en 1926.

34. Lettre de Marius Barbeau à Léo-Pol Morin, 9 avril 1926. FMB-MCC.

35. Morin invente ce personnage à l'insu de Barbeau et des autres musiciens de Montréal et compose des pièces musicales sous les deux noms, fictif et réel.



articles consacrés aux dernières publications de Barbeau et Gibbon³⁶, à l'importance du folklore auprès des compositeurs³⁷ et à la musique des esquimaux³⁸.

James Callihou reviendra en force en mars et avril 1929 et présentera ses *Trois Canadiennes* ainsi que des pièces de la suite *Aquarium* et les *Three Chants of Sacrifice*. Morin publie même sa photographie³⁹ et lui consacre « une entrevue » le 19 mars⁴⁰ suivie une chronique le 13 avril⁴¹. Il fait naître ce Callihou dans la région d'Edmonton, d'une mère canadienne-française et d'un père d'origine amérindienne, et le fait étudier à New York, Vienne et Paris. « C'est un Canadien assez original, un être exceptionnellement souple, cultivé, aristocratique et détaché des contingences ordinaires ».

Photo de James Callihou, parue dans *La Patrie* du 16 mars 1929.

36. LÉO-POL MORIN, « Le Folk-Lore canadien et le livre de M. John Murray Gibbon », *La Patrie*, 16 avril 1927, p. 36. D'origine anglaise, ce mot s'écrivait ainsi au XIX^e siècle et signifiait science (Lore) de la culture du peuple (Folk). Au début du XX^e siècle, il fusionna en un seul mot et signifia l'objet lui-même, avec une certaine connotation péjorative.
37. LÉO-POL MORIN, « Romantisme du folklore », *La Patrie*, 30 avril 1927, p. 36.
38. LÉO-POL MORIN, « Le folklore esquimau au Festival de la chanson canadienne à Québec », *La Patrie*, 7 mai 1927, p. 39; « La musique des esquimaux au Festival », *La Patrie*, 14 mai 1927, p. 39. (Dans cet article, Morin se réfère au livre de Jennings alors qu'il s'agit de Jenness).
39. *La Patrie*, 16 mars 1929, p. 36. Il s'agirait d'un montage réalisé par Ernest Cormier à partir d'une photographie réelle de Morin. LÉON TRÉPANIÉ, *On veut savoir*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1961, tome 2, p. 66-67.
40. LÉO-POL MORIN, « Une heure avec le compositeur James Callihou », *La Patrie*, 19 mars 1929, p. 14.
41. LÉO-POL MORIN, « James Callihou », *La Patrie*, 13 avril 1929, p. 34.

Morin dévoile ainsi sa double personnalité. S'il reconnaît à Callihou certaines faiblesses dans la ligne mélodique, il admire son sens rythmique et ajoute : « Ne négligeons pas la leçon de son art, car elle sert à point nos aspirations nationales en ce qu'elle recherche une langue musicale appropriée à notre sol, à nos chants et danses de terroir⁴². » Callihou est probablement le premier compositeur à avoir saisi la possibilité d'explorer la nordicité comme source imaginaire dans la création musicale. Six ans plus tard, Morin, convaincu de cette intuition, écrira :

À part la manière de faire, que nous restera-t-il donc à découvrir, nous du Canada, le jour où nous aborderons sérieusement la composition ? Notre lot sera sans doute la musique de la neige, à moins que ce ne soit celle des grands vents venus d'outre-mer déjà exploités en France. Qui sait si le Prix de composition offert par Jean Lallemand ne va pas susciter des œuvres de neige, de glace ou de vent ! Nous sommes compétents, il me semble, en matière de neige... Pour bien pénétrer le secret de la neige, il faudra peut-être se rapprocher des eskimos [sic] de notre pays. Mieux que personne, ils semblent avoir compris la froide mélancolie de la neige. Il y a des chants eskimos [sic] qui expriment mieux que toute littérature l'incommensurable et désespérante froideur des neiges nordiques⁴³.

Nous reviendrons à ce concert de 1929 un peu plus loin. Observons le Festival de la chanson de 1928 (CPR-Québec), année où tous les arts semblent converger vers cette idée que seuls les créateurs qui puiseront dans le folklore, la tradition et les arts populaires feront véritablement œuvre nationale. Deux activités ont lieu au cours de ce Festival. D'une part, afin d'encourager les compositeurs dans cette voie, la compagnie met sur pied le concours de composition E. W. Beatty qui récompensera les meilleurs œuvres musicales (suite orchestrale, cantate, suite pour quatuor à cordes, arrangement pour chœur) composées sur des thèmes folkloriques⁴⁴. De leur côté, John Murray Gibbon, publiciste du CPR, supervise l'ensemble des activités et Marius Barbeau s'occupe des programmes de concerts. Il a déjà une idée de ce qu'il veut obtenir des compositeurs du Québec, Léo-Pol Morin, Alfred Laliberté et Georges-Émile Tanguay, à qui il transmet des directives précises.

42. *Ibid.*

43. LÉO-POL MORIN, « La musique des grands sourciers », *Le Canada*, 7 mars 1936, p. 7. Pour prolonger cette réflexion, évoquons quelques œuvres d'inspiration nordique : *Anerca* (1961) et *Amuya* (1968) de Serge Garant, *IKKII-Froidure* (1971) de François Morel (lire « iki »), et l'œuvre radiophonique créée par Glenn Gould en 1967, *The Idea of North*.

44. Les œuvres primées furent une *Suite* pour orchestre d'Arthur Cleland Lloyd, la *Suite canadienne* de Claude Champagne, une *Suite* pour quatuor à cordes de George Bowles, un arrangement pour voix d'hommes, *Six Bergerettes du Bas-Canada*, d'Ernest MacMillan, et des arrangements d'Irvin Cooper et d'Alfred Whitehead, pour voix mixtes.

Dans une lettre à Léo-Pol Morin, il demande que Tanguay prépare des arrangements pour des rondes enfantines qu'il a transcrites :

Je souhaite qu'il prépare des accompagnements pour piano [...] Il faudrait qu'ils soient simples, bien rythmés, de ligne plutôt classique tout en introduisant autant de fraîcheur moderne qu'il sera possible suivant son propre jugement. Les pièces devraient être préparées en une série. Il pourrait même préparer un petit préambule musical au piano⁴⁵.

Il confie à Laliberté un ensemble de transcriptions sur le thème du Rossignol :

Ce groupe de six chansons de Rossignol que je gardais avec jalousie sera chanté par Jeanne Dusseau. Je vous indiquerai moi-même les versions des différentes chansons que je préfère mais vous serez tout à fait libre de choisir à votre goût. Je vous indiquerai aussi un plan de séquence pour produire un effet de variété mais cela sera tout à fait à l'état de suggestion⁴⁶.

Il lui fait aussi miroiter la possibilité de travailler avec des chanteurs du Metropolitan Opera de New York (ce dont il a discuté avec Wilfrid Pelletier) :

Parmi les interprètes se trouveront probablement Tokatyan et Rothier du Metropolitan. Si vous préférez travailler à des chansons pour eux et les accompagner vous-même, il serait très intéressant de vous voir paraître en leur compagnie⁴⁷.

Sachant que Barbeau est à la recherche d'œuvres instrumentales plus difficiles à trouver (pour violon et piano et pour quatuor à cordes), Laliberté lui propose une œuvre de son élève Hector Gratton, *Danse canadienne* pour violon et piano, dont il dit qu'elle est un chef-d'œuvre d'adaptation folklorique.

C'est la première composition du genre que je connaisse au Canada. Ce n'est pas un travail fait sur des thèmes populaires mais sur des thèmes originaux ayant toute la saveur du terroir et l'originalité spontanée en plus. Il faut absolument que cette composition soit mise au programme⁴⁸.

Barbeau accepte de présenter cette pièce si Laliberté assume l'accompagnement et prévoit la placer dans la partie du concert réservée à un groupe de danseurs populaires. Il indique qu'il lui réserve une des meilleures places « sur un pied d'égalité avec les compositeurs MacMillan et Willan⁴⁹ ». Laliberté précise qu'il faudrait inscrire cette pièce dans la partie du programme « de vraie musique⁵⁰ ».

45. Lettre de Marius Barbeau à Léo-Pol Morin, 30 janvier 1928. FMB-MCC. Ne connaissant pas l'adresse de Tanguay, Barbeau demande à Morin de lui transmettre le message.

46. Lettre de Marius Barbeau à Alfred Laliberté, 2 mars 1928. FMB-MCC.

47. *Ibid.*

48. Lettre de Alfred Laliberté à Marius Barbeau, 5 mars 1928. FMB-MCC.

49. Lettre de Marius Barbeau à Alfred Laliberté, 8 mars 1928. FMB-MCC.

50. Lettre de Alfred Laliberté à Marius Barbeau, 18 mars 1928. FMB-MCC.

Et après de nombreuses discussions sur le choix d'interprètes du Metropolitan relevant de l'autorité de Wilfrid Pelletier, Jeanne Dusseau, Pierre Pelletier et Ralf Errolle seront finalement retenus pour les pièces de Laliberté. Et comme les chansons confiées à Pierre Pelletier sont plutôt tristes, «le groupe serait naturellement égayé si vous y introduisiez la chanson *Lève ton pied*», lui suggère-t-il.

Barbeau réserve à Morin une autre série, celles des six *Aubades* et *Nocturnes*, car dit-il :

Celles-ci comptent parmi nos plus belles chansons pour les mélodies et les paroles. Cédia et Victor Brault chanteront en deux parties ces chansons. Voulez-vous préparer l'accompagnement de ce groupe, plus ou moins d'une seule pièce, peut-être avec un court prélude d'introduction. Gibbon vous demandera d'être l'invité du CPR pour la durée du Festival et des répétitions. Mais il n'a pas encore établi la coutume de donner des cachets à ses compositeurs⁵¹.

Morin lui répond qu'il ne veut pas être invité comme simple accompagnateur. Il souhaite présenter des oeuvres de Callihou ou tout autre pièce à titre de soliste. Barbeau accepte et pour le rassurer, il l'informe que Laliberté jouera un groupe qu'il baptise du titre de *Rossignol*, MacMillan, des *Pastourelles* et Willan paraîtra aussi comme compositeur dans des chansons qu'il a harmonisées⁵².

Barbeau semble donc vouloir contrôler ceux qui réaliseront les différentes harmonisations qu'il distribue ainsi entre les compositeurs, pour la partie «classique» des concerts dont l'audition est destinée avant tout, dans son esprit, aux musiciens professionnels, afin de leur montrer comment ce répertoire peut contribuer au développement d'une musique nationale. Il n'a cependant que peu d'emprise sur les choix que Gibbon fait de son côté, pour populariser et commercialiser ces airs folkloriques.⁵³ Si le Festival accueille encore cette année quelques informateurs du terroir, les harmonisations d'Oscar O'Brien pour le Quatuor Bytown, et le Quatuor Alouette semblent gagner la faveur du public.⁵⁴ Cette tendance commerciale que Gibbon imprime au Festival déplaît à Barbeau, qui prendra par la suite ses distances avec le publiciste du CPR⁵⁵. De fait, ce sera sa

51. Lettre de Marius Barbeau à Léo-Pol Morin, 21 mars 1928. FMB-MCC. Morin compose aussi sous son nom réel.

52. Lettre de Marius Barbeau à Léo-Pol Morin, 30 mars 1928. FMB-MCC.

53. CARL MOREY, «Nationalism and Commerce: Canadian Folk music in the 1920's», *Canadian Issues*, 20 (1998), p. 34-44.

54. Rappelons que, suite à la publication scientifique de Marius Barbeau et de Edward Sapir, *Folks songs in French Canada* en 1925, Gibbon publiait en 1927 un recueil plus populaire *Canadian Folksongs, Old and New*, harmonisées par Geoffrey O'Hara et Oscar O'Brien avec une introduction signée de Charles Marchand.

55. LAURENCE NOWRY, op. cit., p. 290-291.

dernière participation. Le dernier Festival du CPR en 1930 sera essentiellement de caractère populaire.

Le Festival ne sera pas repris en 1929 à Québec, du moins, dans le cadre des Fêtes du CPR. En 1929, un autre événement se tient ailleurs et selon des modalités fort différentes. Il s'agit en fait de deux concerts ; le premier, un « Festival de musique canadienne », organisé par Victor Brault et Léo-Pol Morin à Montréal le 19 mars 1929, et le second, « Concert of Canadian Music » préparé par Barbeau, sur les conseils de Morin, a lieu à Ottawa le 8 avril suivant, sous l'égide des Associated Canadian Clubs (Barbeau est maintenant membre du comité exécutif de cet organisme). Ce second projet, Barbeau souhaite le faire tourner dès l'automne à travers plusieurs villes canadiennes où se trouvent des Canadian Clubs⁵⁶.

Barbeau abandonne ici le format tripartite de la structure de concert qu'il favorisait jusque là, s'éloigne du modèle de chanteuse que lui avait fourni les interprétations d'Yvette Guilbert et adopte résolument le format du récital classique fréquenté par la classe « instruite » ; il s'en tient uniquement à des œuvres de compositeurs canadiens inspirées en partie par des pièces de sa collection qu'il a lui-même transcrites. Comment expliquer ce changement ? La correspondance entre Barbeau, Morin et Claude Champagne aide à comprendre cette nouvelle avenue que prend Barbeau pour diffuser ses transcriptions.

Dès le 5 janvier 1929, il informe Morin de son intention d'organiser une tournée dans le réseau des Canadian Clubs et prévoit radiodiffuser ce concert d'avril 1929 à travers le Canada. Il choisit une nouvelle cantatrice, Florence Glenn⁵⁷ qui interprétera quelques chansons, et prévoit beaucoup plus de musique instrumentale (violon et piano) :

56. Le premier Canadian Club est fondé à Hamilton en 1892 dans le but de développer une culture canadienne distincte (de celle des États-Unis). L'organisme s'implante rapidement dans plusieurs villes canadiennes et installe un bureau permanent à Ottawa en 1925. En 1933, celui de Montréal compte 2500 membres et on compte plus de 30 000 membres à travers le Canada. L'activité principale consistait en des tournées de conférenciers prestigieux.

57. Florence Glenn. Née vers 1900, elle étudie d'abord le théâtre au Hart House de Toronto. Elle se dirige ensuite vers le chant sous la direction de Campbell McInnes et Mme Isaye-Harris (fille du célèbre violoniste belge). Elle débute sa carrière professionnelle vers 1929. Elle séjourne en Angleterre en 1930 et 1931 et s'installe à Paris de 1932 à 1939. Elle rencontre Yvette Guilbert avec laquelle elle partage en 1938 un concert radiophonique diffusé en Angleterre et aux États-Unis en l'honneur de la Visite Royale en France. De retour à Toronto au moment de la Guerre, elle poursuit sa carrière jusqu'au début des années cinquante.

Je prévois la *Danse* de Gratton déjà exécutée par [Harry] Adaskin et Laliberté. Connaissez-vous d'autres pièces pour violon et piano basées sur des airs canadiens-français ou des airs indiens [sic]? J'ai entendu dire que Gratton a composé une autre pièce. Champagne serait-il prêt à entreprendre quelque chose d'important pour le violon et le piano? Je pourrais demander à MacMillan et à Willan. Seriez-vous prêt à composer une pièce vous-même? Quant au piano, vous m'avez parlé de Champagne et Callihou. Je vous laisse juger. Le choix des chansons est plus facile. Possibilité de programme: un groupe canadien-français qui comprendrait vos *Aubades* et *Nocturnes* dont on attend anxieusement vos accompagnements; un groupe de cinq ou six chansons préparées et exécutées par Florence Glenn, des chansons indiennes [sic] de Callihou et des vocalises de Champagne? Je suis à transcrire quelques belles Berceuses de la rivière Nass et il serait possible d'en préparer une ou deux des meilleures⁵⁸.

Le 15 janvier suivant, Morin lui indique qu'il pourra jouer du Tanguay et du Callihou et qu'il accompagnera Florence Glenn⁵⁹ mais Barbeau lui indique qu'il préfère confier cette tâche à Gwendolyn Williams « pour éviter les difficultés de répétition dues à votre éloignement »⁶⁰ et ajoute qu'il compte rencontrer la direction du Women's Canadian Club de Montréal et de la Société des arts et des lettres de Québec. Barbeau est donc en train de modifier substantiellement son réseau de diffusion. Morin confirme que Champagne livrera une magnifique pièce pour violon et piano, une *Habañera* et une *Danse* et qu'il travaille à un nouvel arrangement « exquis » de la mélodie indienne⁶¹. Barbeau demande à Morin d'harmoniser la complainte *Quand l'amour n'y est pas*⁶² et réitère personnellement à Champagne son vœu d'obtenir des pièces instrumentales.⁶³ Il annonce son projet à Alfred Laliberté et se plaint à lui aussi: « Nous avons malheureusement trop peu de bonnes choses pour le violon et le piano. Ne pourriez-vous pas faire encore œuvre de maître et nous donner le bénéfice de la primeur pour le printemps⁶⁴? »

Après toutes ces discussions en vue de préparer le concert du 8 avril, Morin lui annonce finalement le 12 février 1929 qu'il est à planifier avec Victor Brault un programme pour un Festival de musique canadienne qui se tiendra à Montréal

58. Lettre de Marius Barbeau à Léo-Pol Morin, 5 janvier 1929. FMB-MCC.

59. Lettre de Léo-Pol Morin à Marius Barbeau, 15 janvier 1929. FMB-MCC.

60. Lettre de Marius Barbeau à Léo-Pol Morin, 16 janvier 1929. FMB-MCC.

61. Lettre de Léo-Pol Morin à Marius Barbeau, 22 janvier 1929. FMB-MCC.

62. Lettre de Marius Barbeau à Léo-Pol Morin, 1^{er} février 1929. FMB-MCC. Il revient sur cette décision le 11 février et demande plutôt à Léo Smith, « l'un de nos meilleurs compositeurs ».

63. Lettre de Marius Barbeau à Claude Champagne, 1^{er} février 1929. FMB-MCC.

64. Lettre de Marius-Barbeau à Alfred Laliberté, 5 février 1929. FMB-MCC.

le 19 mars. Il confirme qu'il lui apportera personnellement ses *Aubades* et *Nocturnes* pour Florence Glenn car il entreprend une tournée de concerts et s'arrêtera à Ottawa avec la chanteuse française Louise Arnoux, spécialiste du folklore.⁶⁵ Il lui consacre d'ailleurs un article montrant « le monde de différences » qui existe entre ses interprétations et celles, déjà connues, de la diseuse Yvette Guilbert. Retenons surtout l'introduction surprenante de cet article, quand on sait que Morin a souvent été identifié comme un défenseur de la musique « moderne » de son temps :

Le folklore est de plus en plus à l'honneur et on ne saurait faire l'histoire de la musique contemporaine sans tenir compte de l'influence qu'il a exercé et qu'il exerce toujours sur la musique savante. Qu'il soit de nos jours question de Stravinsky, de Falla, de Bartok et même de Maurice Ravel, le folklore est comme une clé d'initiation à leur art⁶⁶.

Il nous semble que Morin ait été beaucoup plus sensible à jouer ses contemporains, nonobstant le caractère novateur ou plus traditionnel de leurs oeuvres. En ce sens, ce texte montre que le courant de pensée « folklorisant » des années vingt était déjà bien installé en Europe parmi les compositeurs⁶⁷, ce qui, jusqu'à un certain point, lui permet de justifier ses choix musicaux.

Peut-on voir dans cette affirmation la pression ou l'influence réciproque que Barbeau et Morin exercent depuis un certain temps déjà sur le discours musical au Québec? On sait la résistance que lui opposera Rodolphe Mathieu entre 1928 et 1931⁶⁸ et on voit poindre, à travers la correspondance, l'importance de cette pression sur un nouveau venu dans le paysage musical montréalais, Claude Champagne, de retour au pays en décembre 1928 après un séjour de six ans à Paris où il a fréquenté les compositeurs de l'école néo-classique. Barbeau demande à Champagne quelques pièces pour son prochain concert. « Vous aurez les morceaux demandés. Le *Tango hawaïen*, la *Danse villageoise* et le *Noël indien* » lui écrit Champagne⁶⁹. Barbeau répond :

J'espère que la pièce d'inspiration canadienne est longue et importante, comme elle devra être la pièce principale du second groupe. Si [Harry] Adaskin aime cette

65. Lettre de Léo-Pol Morin à Marius Barbeau, 12 février 1929. FMB-MCC.

66. LÉO-POL MORIN, « Louise Arnoux et le Folklore », *La Patrie*, 23 février 1929, p. 36. La tournée comprend, entre autres, Montréal (13 février), Ottawa (20 février), New York (5 avril).

67. Évoquons quelques noms que Léo-Pol Morin aurait pu ajouter : Charles Koechlin, Alfredo Casella, Joseph Canteloube et Raoul Laparra qui fut le professeur de composition de Claude Champagne.

68. MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE, « Les soirées Mathieu, 1930-1935 » *Les Cahiers des Dix*, 57, 2003, p. 95-99

69. Lettre de Claude Champagne à Marius Barbeau, 26 février 1929. FMB-MCC.

pièce (Tango) nous la mettrons au programme. Mais serait-ce possible de lui donner un autre titre pour l'occasion? Cela va vous faire rire, mais vous saisissez les raisons du subterfuge. Je n'aime pas confesser ouvertement sur notre programme qu'il n'y a pas encore toutes les ressources voulues pour donner un concert de musique canadienne d'inspiration folklorique⁷⁰.

« Combien de temps voulez-vous que la Danse canadienne dure de minutes [sic]? Et le titre *Sur un rythme d'Abanera* [sic] vous conviendrait-il pour l'occasion? » lui demande Champagne⁷¹. « Aussi longtemps que votre inspiration », lui répond Barbeau. « Je ne suis pas anxieux que la pièce soit courte, loin de là, du moment qu'elle se comportera bien. J'espère que ce sera une pièce de substance⁷². » Il ajoute qu'il espère le rencontrer le 19 mars 1929 alors que Barbeau sera à Montréal.

Il est l'invité de Morin au Festival de musique canadienne, une soirée de prestige donnée à l'hôtel Windsor sous le haut patronage du gouverneur général, du lieutenant-gouverneur de la province et du maire de Montréal. On y voit des invités de marque du milieu diplomatique, du monde anglophone et francophone montréalais.

La surprise de la soirée est ce James Callihou dont Morin avait préparé l'entrée en scène dans son article du 19 mars⁷³. Il présente *Weather Incantation*, *Le Chabot s'y promène*, *Promenade des dauphins*, *Three Chants of Sacrifice* et *Trois Canadiennes*, toutes des œuvres pour piano. Marius Barbeau, qui découvre la musique de ce Callihou, est enchanté de sa soirée et fait parvenir ses commentaires à Morin. Nous les citons intégralement car ils indiquent ses choix esthétiques et annoncent la programmation des concerts de la tournée des Canadian Clubs qu'il est en train d'organiser :

Le concert de l'autre soir à Montréal m'a fait grand plaisir et je tiens à vous remercier de l'occasion que vous m'avez donnée de vous entendre de nouveau, vous et vos compagnons. Puis-je vous faire discrètement des commentaires sur la partie du programme que j'ai entendue, c'est-à-dire jusqu'au numéro qui inclut la *Danse villageoise* de Champagne?

J'ai trouvé les choses de Whitehead bien chantées mais sans inspiration. La troisième pièce était gaie et jouée mais ce bon monsieur ne me paraît pas être musicien, encore moins inspiré comme compositeur. J'ai trouvé les compositions de Tanguay faciles mais banales. Je n'aimerais pas à vous les voir mettre à notre programme de

70. Lettre de Marius Barbeau à Claude Champagne, 4 mars 1929. FMB-MCC.

71. Lettre de Claude Champagne à Marius Barbeau, 11 mars 1929. FMB-MCC.

72. Lettre de Marius Barbeau à Claude Champagne, 12 mars 1929. FMB-MCC. Que signifie dans l'esprit de Barbeau une pièce « qui se comporte bien »? Qui est conforme à ses attentes? Qui répond au discours et fait la démonstration que le folklore est une source féconde pour une création originale?

73. Voir note 40.

FESTIVAL

... de ...

MUSIQUE CANADIENNE

sous le très distingué patronage de

Leurs Excellences le Gouverneur Général du Canada et Lady Willingdon, Son Honneur le Lieutenant-Gouverneur de la Province de Québec et Lady Gouin, Son Honneur le Maire de Montréal et Madame Camillien Houde

avec le concours de

LEO-POL MORIN, Pianiste

CEDIA BRAULT, Mezzo-Soprano

ANNETTE LA SALLE, Violoniste

LA CANTORIA

SALLE WINDSOR, MARDI LE 19 MARS 1929

MARQUE JEANNE POT, DÉPOSÉE, MARS, 1899

PROGRAMME



- 1—Chansons Canadiennes *Dr A. E. Whitehead*
 I D'oh viens-tu, bergère.
 II Gai lon là, gai le roster.
 III Et moi je m'entouyais.

LA CANTORIA
 dirigée par l'auteur.

- 2—Romance (1ère audition) *Georges-Émile Tanguay*
 Lied *Rodolphe Mathieu*
 Sérénade *Albert Chamberland*

ANNETTE LA SALLE

- 3—Le Sabot noir *Charles Boudouin*
 Ronde (1ère audition) *Lionel Daunais*
 Joli cœur de rose *Victor Brault*
 Chanson à danser *Victor Brault*

CEDIA BRAULT
 Au piano: **VICTOR BRAULT**

- 4—Se Masurka *Henri Gagnon*
 Air de ballet *Georges-Émile Tanguay*
 Prélude No 2 *Geo. M. Brewer*
 Weather Incantation (From "Three Eskimos") *James Callihou*
 (1ère audition)
 Le Chabot s'y promène (de "Aquarium") *James Callihou*
 (1ère audition)
 Promenade des Dauphins (de "Aquarium") *James Callihou*
 (1ère audition)

LEO-POL MORIN

- 5—Sur un rythme d'Habanera (1ère audition) *Claude Champagne*
 Danse villageoise (1ère audition) *Claude Champagne*

ANNETTE LA SALLE

- 6—Trois Chants de Sacrifices (1ère audition) *James Callihou*
 Noël indien (1ère audition) *Claude Champagne*
 J'ai tant dansé *Oscar O'Brien*

CEDIA BRAULT

- 7—Trois Canadiennes (1ère audition) *James Callihou*
 I Rigaudon.
 II Sentimentale.
 III Danse à deux.

LEO-POL MORIN

- 8—Blanche comme la neige *Ernest MacMillan*
 (Quintette pour voix d'hommes)

LA CANTORIA

dirigée par Victor Brault.
 Piano Chickering de la Maison Willis & Company.

Programme du concert de musique canadienne à la salle Windsor le 19 mars 1929.

(Collection M.-T. Lefebvre)

l'automne⁷⁴. Cherchons plutôt du nouveau. La pièce de Rodolphe Mathieu m'a paru beaucoup plus intéressante bien qu'elle m'ait donné l'impression d'être déséquilibrée. Le souffle et le timbre de ce que vous avez joué m'ont donné l'impression d'une composition d'envergure et soudainement quand vous êtes arrêté [sic] j'étais tout surpris. C'était le cas de promettre beaucoup plus que le compositeur n'a tenu. Je suppose que cela est dû à un défaut de composition, autrement dit,

74. Ce programme de l'automne 1929 en préparation sous forme de tournée est d'abord présenté à Ottawa le 13 avril.

d'architecture musicale. Peut-être je fais erreur. Il me faudrait ré-entendre la chose de nouveau. La *Mazurka* de Henri Gagnon m'a paru très intéressante et bien musicale comme tout ce que fait le bon Henri, mais ce n'est qu'une mazurka, après toutes les mazurkas de Chopin. Et celle-ci ne fait pas oublier les autres. Elle n'est pas assez originale pour cela. Alors, il serait peut-être bon de s'en abstenir à notre programme à l'automne, à moins que l'on soit dépourvu de matériaux plus originaux. D'autre part, je suis tout à fait enthousiasmé des trois compositions de Callihou que vous avez jouées au piano. Vous les avez remarquablement exécutées comme vous faites toutes choses qui ont de l'inspiration et qui sont modernes. Le *Weather Incantation* est d'une audace, d'une acidité provocante. J'en ai ri aux éclats quand elle s'est terminée. Mais il n'y a pas de doute qu'elle ait beaucoup d'inspiration, de souffle, d'élan et de sympathie véritable pour le caractère de la mélodie. Les deux autres choses qui se basent sur des chansons canadiennes sont un petit peu moins audacieuses mais de qualité tout à fait égales. Ces pièces sont justement ce qu'il nous faut pour notre programme de l'automne. Je présume que les *Trois canadiennes* que je n'ai pas entendues sont aussi intéressantes. Ce jeune Callihou est décidément le meilleur compositeur du genre que nous ayons encore approché. Ne manquons pas de l'encourager et de nous procurer de lui tout ce qu'il est possible d'avoir. C'est notre meilleur compositeur canadien du genre, bien qu'il ne soit pas canadien! ⁷⁵[...] Nous donnerons suite à notre projet d'avoir un concert à Ottawa et d'autres ailleurs aussitôt que nous serons sûrs de pouvoir avoir nos artistes au complet⁷⁶.

Ce concert a permis à Barbeau de cibler deux nouveaux compositeurs de la scène musicale québécoise : Claude Champagne et James Callihou. Il prévoit déjà, après le concert du 8 avril à Ottawa, une tournée qui débutera à Québec le 4 octobre suivant et qui se poursuivra à travers le Canada. Il demande à Champagne de lui proposer un *Quatuor* destiné au Hart House Quartet⁷⁷. Champagne lui répond :

Pour votre concert de Québec, veuillez me dire si vous aurez le Quatuor Hart. J'ai arrangé la *Danse villageoise* pour le quatuor et elle est beaucoup plus sonnante qu'au violon seul. J'aurai sous peu les dernières épreuves de ma *Suite canadienne* écrite pour chœur et orchestre. À ce propos, les Canadian Clubs ne mettraient-ils pas à leur programme du concert de Québec cette partition qui fut primée au concours de folklore canadien? Cette œuvre n'a jamais été jouée en Amérique⁷⁸.

75. Curieusement, Barbeau ne semble pas reconnaître l'identité canadienne de ce Callihou à qui Morin a attribué une origine canadienne-française et amérindienne.

76. Lettre de Marius Barbeau à Léo-Pol Morin, 27 mars 1929. FMB-MCC.

77. Lettre de Marius Barbeau à Claude Champagne, 20 avril 1929. FMB-MCC.

78. Lettre de Claude Champagne à Marius Barbeau, 10 juin 1929. FMB-MCC.

Le premier volet de la tournée qui a lieu en mars 1930 est un succès⁷⁹. Morin, qui a subi une intervention chirurgicale, ne peut y participer⁸⁰. Il demeure en France durant presque un an et en profite pour réviser ses articles parus dans *La Patrie* entre 1926 et 1929 en vue de la publication du livre *Papiers de musique*⁸¹. À son retour en septembre 1930, Morin ne reprend pas contact avec Barbeau et il semble en être de même pour Champagne qui s'engage résolument dans la carrière d'enseignement. Du moins, c'est ce que laisse supposer l'absence de correspondance avec ces deux musiciens à partir de ce moment.

Après ces événements, Barbeau se retire de l'organisation de ces concerts qui exigent beaucoup de temps et d'énergie et il retourne à ses recherches. Il intervient cependant à un concert, celui offert aux participants de l'Imperial Economic Conference qui se tient à la Galerie nationale du Canada, le 27 juillet 1932, un projet qu'il planifie avec Alfred Laliberté. Il convainc ce dernier, malgré un cachet dérisoire, de l'importance de l'événement destiné :

à donner une impression définie et puissante des arts et de la science au pays. La musique est essentielle, mais elle ne servirait que comme de fond de scène ou pour réveiller l'enthousiasme. En peu de temps, il serait possible de pénétrer les visiteurs de la conviction que nos chansons canadiennes et des esquimaux sont d'une grande beauté et d'une grande originalité et qu'on sait s'en servir comme matériaux d'art⁸².

Laliberté accompagne Lionel Daunais et Émile Boucher dans un programme entièrement composé d'harmonisations de chants folkloriques canadiens-français et amérindiens. Barbeau ne reverra Laliberté qu'en mars 1942 lors de la préparation des festivités entourant le tricentenaire de la fondation de Montréal.

79. Lettre de Marius Barbeau à Léo-Pol Morin, 30 avril 1930. FMB-MCC. Barbeau avait planifié deux volets à cette tournée. D'une part, une série de concerts dans quelques Canadian Clubs par un groupe d'artistes et, d'autre part, une tournée de récitals Florence Glenn-Gwendolyn Williams. En avril 1930, alors que Morin est toujours en Europe, Barbeau l'informe que Harry et Frances Adaskin se rendront en Angleterre durant l'été pour enregistrer à la BBC avec le responsable des émissions éducatives John Clarke Stobart (1878-1933), et l'encourage à s'y rendre. Morin a-t-il réalisé ce projet d'enregistrement avant son retour à Montréal en octobre? Nous n'avons trouvé à ce jour aucune information à ce sujet. Le concert Adaskin à la BBC a eu lieu le 22 août. On y a interprété des œuvres pour violon et piano de Gratton, Willan, Smith et Champagne.

80. «Morin a subi une intervention chirurgicale (appendicite) et il est parti en France pour sa convalescence». Lettre de Barbeau à MacMillan, 17 décembre 1929. FMB-MCC.

81. LÉO-POL MORIN, *Papiers de musique*, Montréal, Librairie d'action canadienne-française, 1930. Nous avons étudié ces révisions faites par Morin dans: MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE, *Rodolphe Mathieu (1890-1962): l'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec*, Sillery (Québec), Éditions du Septentrion, 2005, p. 145-153.

82. Lettre de Marius Barbeau à Alfred Laliberté, 8 juillet 1932. FMB-MCC.

Le Tricentenaire de la fondation de Montréal (1942)

Pour expliquer les déboires éprouvés Barbeau lors de ces événements, il faut d'abord rappeler la transformation que subit la diffusion du folklore après le dernier Festival de Québec en 1930 et la mort du directeur du Quatuor Bytown, Charles Marchand la même année. Les informateurs de Barbeau qui assuraient l'authenticité de la diffusion de sa collection sont désormais remplacés par des interprètes populaires, tel Oscar O'Brien (1892-1958) qui prend la direction artistique du Quatuor Alouette. En effet ce Quatuor devient pratiquement le diffuseur officiel, grâce à la radio et à l'enregistrement, des traditions folkloriques canadiennes-françaises arrangées principalement par O'Brien, du moins jusqu'en 1945, date à laquelle O'Brien entre chez les bénédictins de Saint-Benoît-du-Lac. L'ancien collaborateur John Murray Gibbon poursuit, de son côté, sa carrière au CPR, n'hésitant pas à enjoliver une publicité d'un air folklorique approprié, ce qu'il fera abondamment lors des Fêtes du Tricentenaire, à titre de publiciste officiel de l'événement. Enfin, l'édition d'un nombre important d'harmonisations et d'arrangements rend ce corpus accessible et réduit l'intervention directe de Barbeau auprès des interprètes.

Il faut parler aussi de la carrière inusitée d'Adrienne Roy-Vilandré (1893-1978), originaire de Lévis, qui vécut à Québec, La Tuque, Paris, puis Montréal. Mariée au docteur Dollard Vilandré, elle épouse, après le décès de ce dernier, Antoine Coiffier, marquis de Ruzé d'Effiat, acquérant ainsi un titre de noblesse⁸³. De formation classique et admiratrice d'Yvette Guilbert, cette chanteuse se consacre dans les années trente à la diffusion du répertoire folklorique édité, mais elle se fait surtout connaître par ses interprétations de chants amérindiens, dans leur caractère original. Surnommée « Yohadio » par les Amérindiens de Caughnawaga (aujourd'hui Kahnawake), elle entreprend une seconde carrière en enregistrant huit disques (gravés entre 1963 et 1976). Ses récitals ponctués de changement de costumes (Évangéline, Marquise, Miss Canada, Indienne) prennent l'allure de véritables cours d'éducation multiculturelle. Pour souligner les Fêtes du IV^e centenaire de la découverte du Canada, elle organise au Théâtre Impérial en novembre 1934 un Gala indien avec la participation d'une vingtaine d'Amérindiens sur scène, spectacle qu'elle reprend l'année suivante au Chalet de la Montagne sous les auspices de la Société historique de Montréal. On la retrouve au Stade Molson le 24 juin 1936 où elle présente un Gala national de poésie canadienne et de danse amérindienne, spectacle repris en septembre au Colisée de Québec.

83. MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE, « Yohadio : une interprète hors de l'ordinaire », Conférence présentée au Congrès de l'Institut d'histoire d'Amérique française, Université McGill, 25 octobre 2003. Non publiée.

Madame Roy-Vilandré dans le folklore français, canadien, indien

Mrs Roy-Vilandré in french, english and Indian folk songs

LES JOURNAUX—

"*La Presse*", Montréal, après un récital au Mont-Royal: Mme Adrienne Roy-Vilandré a fait triompher le folklore. Elle a présenté à plusieurs de nos chansons du terroir leur lettres de noblesse. *Jean Dufresne*

"*La Presse*", après un récital au Windsor: Madame Roy-Vilandré s'est fait connaitre comme une artiste très cultivée, ayant un minutieux souci des nuances. *Jean Béraud*

"*Le Devoir*". — L'artiste chante et dit de façon claire et exactement proportionnée à chaque oeuvre; elle ne force jamais l'interprétation pour le seul plaisir de l'effet extérieur, et son art s'en rehausse. *Frédéric Pelletier*

"*Le Nord*". — Madame Roy-Vilandré est rompu e à toutes les grandes et petites difficultés de son art et sait valoriser sa voix pour camper tantôt une Marie-Antoinette aussi coquette dans ses alours que dans sa voix, et tantôt encore la brune Iroquoise, à la voix aussi douce suave qu'elle peut devenir désespérée, troublante. *Alphonse Loiselle*

"*Le Canada*". — Madame Roy-Vilandré à une manière de chanter excessivement personnelle, à la fois sauvage et raffinée. *Dominique Laberge*

"*Le Droit*", Ottawa. — La pureté de la voix s'allie à l'expression d'un sentiment intense, mais vrai, et jamais exagéré.



Chronicle Telegraph-Quebec. — Mrs. Roy-Vilandré shows careful culture and excellent diction. She has a very attractive presence and histrionic ability in her characterizations.

The Star, Montreal. — Mrs. Roy-Vilandré in a very sweet, sympathetic voice sang folk songs with a true knowledge of their value and the simplicity which they need.

The Gazette. — Mme Roy-Vilandré's voice is pleasing and expressive and she supplemented it with vivid and vivacious pantomime.

Ottawa Citizen, Ottawa. — The program undertaken was a difficult one, requiring outstanding artistry, and in all parts Madame Roy-Vilandré demonstrated her poetic powers of visualization and adequate shading. The artist showed how concentration, application and great natural aptitude can bring out the essential ideas of the composer.

"*McGill Daily*". — Mrs. Roy-Vilandré interested a large audience at Tndor Hall in a number of folk songs, both of France and Canada and was very impressive in the indian songs of the west coast, accompanied by "tam-tam".

Spectacle *Yohadio* de Madame A. Roy-Vilandré et programme des Soirées Mathieu du 17 avril 1932.
(Collection M.-T. Lefebvre)

PROGRAMME

Causerie sur les chansons populaires
du Canada français

ILLUSTRATIONS EN COSTUMES

EVANGELINE

Lecture on Canadian French
Folklore

ILLUSTRATIONS IN COSTUMES

EVANGELINE

HARMONISATIONS

Et, moi je m'en passe (1) Claude Champagne
 Mariez-moi, ma petite maman Oscar O'Brien (Montréal)
 J'entends le moulin, tic-tac Oscar O'Brien
 Little Mother Dr Healy Willan (Toronto)
 Marianne s'en va-t-au moulin Omer Letourneau (Québec)
 Coliç a une poule Paul de Marçy
 du Conservatoire McMill
 Il était un petit navire Paul Doyon
 Polichinelle Rodolphe Mathieu
 Au pays du Berri Léo-Pol Morin

INDIEN-INDIAN

C'était un vieux Sauvage Léo Roy (Québec)
 Hi, Yo, Ho (Spirit Song of the west coast) (2) Ernest MacMillan
 Dir. du Conservatoire de Toronto
 Parting song, Lyric of the Thompson River, (3) } With
 Love song, from Creek River (recorded by Marius Barbeau, 1927) (4) } tam-tam
 Noël Huron, traduit en huron par le père Brébeuf en 1640 à Lorette (5) }
 Aguhlen-Haguyhawa (challenge song) song of the west coast (6) Dr Ernest MacMillan

MARQUISE

Marie-Antoinette (7) (Boîte à musique)
 Lison dormait }
 Verduron, Verduronnette XVIIIe s. (century)
 Je possède un petit homme Yvette Guilbert

(1) **EXTRAIT** de "Suite Canadienne", jouée à Paris
 Pour orchestre et chœur, aux concerts Paule-
 loup.

(2) **HI, YO, HO!**
 Now behold the chieftain dancing the first time
 Proud in his, and noble, dancing the first time
 High he lifts his lofty crest
 He beholds all the glory of his forebears
 Behold him dancing for the first time.

(3) **PARTING SONG** (recorded by James Teit on
 phonograph in 1921, from Kaitiāko.
 Translation:
 He has done an evil thing to me
 Because he has forsaken me
 Poor and to be pitied am I!
 I will follow him till I see him again

(4) **LOVE SONG**, (Indian of the Sekanata Bear Lake
 recorded by James Teit on phonograph at
 Tahla, near Telegraph Creek, sing by Ada Guel
 Ada Deese.
 Translation: O sweetheart, sweetheart of mine!
 (5) **NOËL INDIEN**: Chanté par le Père Brébeuf, en
 1540. Les missionnaires, amenés en 1580.
 As sung by Father Brébeuf, in 1640 in the Huron
 language, and as now sung by the Huron Indians
 at Lorette in Indian versets (Quebec)

(6) **AGUHLÉN-HAGUYHAWA**
 Let me hear no more gossip
 You drive me almost mad
 With your idle and noisy chatter.
 You old maids and old house-wives
 Clean your fish, gather berries
 Mend your fires, boil the kettle
 Let me have peace and quiet!

(7) **ÉCRITE** par Marie-Antoinette et donnée à M.
 Jacobson par le prince Félix Fouassoufj.

On est donc très loin des concerts imaginés par Barbeau qui garde ses distances avec « Yohadio ». Il répond peu à ses lettres sinon de manière évasive. On sent bien qu'il n'aime guère l'orientation qu'Adrienne donne à ses concerts⁸⁴. Ce n'est que beaucoup plus tard, au moment de la série des enregistrements, que

84. Barbeau semble avoir eu certaines difficultés avec quelques femmes qui se sont opposées au contrôle qu'il tentait d'imposer sur le choix du répertoire et la manière de le chanter. Le cas de Mme Léveillée que nous verrons dans quelques instants est flagrant. On peut aussi penser à Juliette Gauthier (folkloriste qui fait carrière à New York), une personnalité que ne semble pas comprendre Laurence Nowry et qui la transforme en « précieuse ridicule » *op. cit.*, p. 287-289. Or, à MacMillan qui se plaint des privilèges d'exclusivité des chants indiens dont veut s'autoriser Juliette Gauthier, Barbeau lui répond, pour le rassurer : « To my mind and confidentially, she will never do very much with that material since she insists presenting them in a semi-primitive form » (c'est nous qui soulignons). Lettre de Barbeau à MacMillan, 20 janvier 1928. FMB-MCC. Nous reviendrons en conclusion sur ce jugement significatif que porte Barbeau sur l'interprétation « primitive » de certains folkloristes.

Barbeau appréciera un peu plus son travail, si on en croit les photographies et les articles qui leur sont consacrés dans le *Montreal Star* et *The Gazette*. les 13 et 14 novembre 1963⁸⁵.



Photographie de Madame A. Roy-Vilandré en compagnie de Marius Barbeau parue dans le *Montreal Star* le 13 novembre 1963.

Enfin, dernier élément qui annonce des changements importants dans la perception du folklore auprès du public: la création par l'abbé Charles-Émile Gadbois de *La Bonne Chanson*, véritable entreprise commerciale qui lance sur le marché un ensemble de chansons, la plupart d'origine française, sur le modèle du corpus du célèbre chansonnier du début du siècle, Théodore Botrel. La diffusion de la collection folklorique originale de Barbeau quitte le milieu du concert et passe désormais par le milieu universitaire où Barbeau entreprend, à partir de 1942, une seconde carrière au Centre des archives de Folklore de l'Université Laval.

85. JEAN DE GUISE, «A Wink at Mme Roy-Vilandré», *The Montreal Star*, 13 novembre 1963, p. 6.; «A World Apart», *The Gazette*, 14 novembre 1963, p. 22.

Cette brève analyse démontre le glissement qui s'opère au cours des années trente. La diffusion d'un folklore provenant de la collection Barbeau quitte le milieu « savant » du récital devant l'apanage des folkloristes d'un répertoire aux arrangements plus souples qui s'oriente résolument vers le milieu « populaire » par la voie de spectacles de divertissement et de réclames publicitaires parfois douteuses. C'est l'amer constat que fait Barbeau en 1946 :

Le public est constamment induit en erreur par de faux prophètes qui se sont servis de chansons mal choisies pour annoncer des marchandises. Après nos Veillées du Bon Vieux Temps, à Montréal, des exploiters donnèrent des soirées de la Sainte-Catherine où la vulgarité ruina bientôt un sujet qui devait être respecté. Ailleurs, on vend au sou des chansons modernes les appelant « La Bonne Chanson » que les lecteurs mal avertis prennent pour la chanson populaire⁸⁶.

Sur cette toile de fond et compte tenu du caractère intransigeant de Barbeau, on comprend mieux son absence dans l'organisation des Fêtes de 1942.

La Commission du Tricentenaire de Montréal, créée en vertu d'une loi provinciale en mai 1937, est dirigée par Léon Trépanier. Il met en place en 1939 huit sections, chacune sous la responsabilité d'un président qui choisit ses propres collaborateurs : Histoire (Ægidius Fauteux), Beaux-Arts et Artisanat (Clarence Gagnon), Musique (Jean C. Lallemand), Sciences (Frère Marie-Victorin), Sports (J. Ernest Savard), Jeunesse (Rodolphe Godin), Publicité (John Murray Gibbon), Section féminine (Mme Alfred Thibaudeau). Le rapport préliminaire que publie Trépanier en octobre 1940 laisse entendre qu'il dispose d'un budget exceptionnel de 500 000\$ ce qui lui permet d'annoncer, parmi les grands projets, la construction d'une salle de concert, proposée depuis fort longtemps par Frédéric Pelletier (membre de la section musique), et la reconstitution d'un village-musée sur le Mont-Royal, sous la direction de Clarence Gagnon. La situation économique, modifiée par la Guerre qui se prolonge, fera fondre ce budget à 35 000\$ en 1942. Les Fêtes seront donc beaucoup plus modestes que ne l'avait imaginé la Commission.

La section musicale regroupe vingt membres sous la présidence d'honneur de Wilfrid Pelletier. On confie l'ensemble des activités folkloriques à Oscar O'Brien, « compositeur en musique folklorique qui vient de terminer une longue étude qui porte non seulement sur notre propre musique traditionnelle mais sur le folklore des nationalités étrangères représentées au Canada et qui seront invitées

86. MARIUS BARBEAU, *Alouette! Nouveau recueil de chansons populaires avec mélodies, choisies dans le répertoire du Musée national du Canada*, Montréal, Éditions Lumen, 1946, p.10.

à participer à nos fêtes⁸⁷ » et à Gibbon « dont je rappelle ici le succès considérable des festivals de folklore organisés à Québec entre 1927 et 1930⁸⁸ ».

Un autre groupe cherche également à produire un festival folklorique : celui de la section féminine. On confie cette tâche à Mme Ernestine Pineault-Léveillé, directrice des Amicales féminines du diocèse de Montréal⁸⁹. Elle consulte Barbeau en mars 1942 afin d'obtenir quelques textes de sa collection, mais il décide plutôt de lui préparer un programme pour ce Festival qui doit avoir lieu les 5 et 6 juin. « Que diriez-vous si je faisais des arrangements avec O'Brien pour les harmonisations ? » lui écrit-elle. La réponse de Barbeau, écrite au crayon rouge sur cette lettre, est NON⁹⁰. Il suggère plutôt un ensemble de contes présentés par Mme Pitoëff et l'interprétation de la série des *Rosignols* d'Alfred Laliberté et des *Bergerettes* de MacMillan. Il pense aux chanteurs Raoul Jobin, Nicholas Massue ou Henri Pontbriand, à la soprano Herta Glaz et au pianiste Ross Pratt. Il s'informe auprès de son ami Wilfrid Pelletier de leur disponibilité⁹¹. Puis il lui envoie cette suggestion bien ficelée le 9 avril. La réponse cinglante de Mme Léveillé ne se fait pas attendre.

Je suis surprise de la tournure que prend votre collaboration. Vous vous méprenez étrangement sur la nature des services que je vous ai demandés. Vous me permettez de vous rappeler que c'est moi qui organise et que c'est vous qui avez eu la bonté de me promettre de m'aider. Connaissant votre délicatesse et votre désintéressement, je suis sûre que c'est inconsciemment que vous vous êtes cru autorisé à tout diriger, sans avoir égard à moi, la véritable mandataire des Amicales féminines du Diocèse de Montréal. J'étais heureuse, au début de nos pourparlers, de recevoir les conseils avisés du savant folkloriste que vous êtes, et j'étais sûre qu'en lui demandant de me fournir les textes dont j'avais besoin pour les chansons, les danses et les textes que

-
87. O'Brien devient à cette époque le critique du folklore le plus en vue. Il publie, entre autres, les articles suivants : « L'esthétique de la chanson populaire », *Le Mauricien* (janvier 1938), p. 7, 31-32 ; « L'esthétique de notre folklore », *La Presse*, 21 octobre 1942, p. 4 ; « Le Folklore, source d'inspiration pour les artistes », *Le Canada français*, 31/5 (janvier 1944), p. 365-374.
88. LÉONTREPANIER, Rapport du directeur général, 17 octobre 1940. Fonds de la Commission du Tricentenaire de Montréal, Archives de Montréal. Ironiquement, le nom de Barbeau est absent de ce rapport.
89. Ernestine Pineault-Léveillé est également secrétaire de la Société des écrivains canadiens et, à ce titre, connaissait Barbeau qui en était membre.
90. Lettre d'Ernestine Léveillé à Marius Barbeau, 26 mars 1942. FMB-MCC.
91. Lettre de Marius Barbeau à Wilfrid Pelletier, 20 mars 1942. FMB-MCC. Barbeau et Pelletier se connaissent très bien depuis plusieurs années. Rappelons que Wilfrid Pelletier fut un grand collectionneur d'antiquités et d'éditions anciennes. Il sollicite régulièrement les avis de Barbeau sur ses achats.

je voulais faire exécuter, il se gardait bien de m'imposer son propre choix⁹². Voilà qu'au contraire, cher Monsieur, vous décidez de tout : artistes, textes, cachets. Après avoir approuvé mes projets, vous les démolissez maintenant, les uns après les autres [...] Votre dernière lettre nous a jetés, mon conseil et moi, dans une vive inquiétude. Vous n'êtes nullement autorisé à engager la responsabilité financière des Amicales. Notre comité des finances, qui connaît la modicité de nos ressources, se réserve toute initiative et toute décision en cette matière [...]

Si vous voulez, nous allons reprendre les rôles que nous avions au début. Je vais continuer d'organiser et vous aurez la générosité de me fournir la documentation que je vous demanderai. Ainsi tout le monde sera content [...] Cette mise au point me permet de revenir sur toutes les questions engagées dans notre précédente correspondance et de les régler ce soir définitivement et sans rémission. Il faut en finir avec cette question du programme car il ne nous reste qu'un mois et demi pour essayer de le réaliser⁹³.

La suite de la lettre reprend point par point le programme en incluant les décisions qu'elle a prises en accord avec... Alfred Laliberté! C'est à ce moment que Barbeau réalise qu'il n'est pas le seul « conseiller » sur ce dossier. Le programme de prestige qu'il propose ne semble pas correspondre aux visées de Mme Léveillé qui souhaite, comme Laliberté, un spectacle plus populaire avec des artistes locaux. Elle soumet au maire de Montréal un budget afin d'engager Albert Chamberland, Oscar O'Brien et le Quatuor Alouette, et madame Pitoëff⁹⁴.

L'aventure de Barbeau au sein des Fêtes de 1942 lui laisse un goût amer. Peu de temps après la réception de cette lettre, il indique à Wilfrid Pelletier qu'il se retire de ce projet⁹⁵ et informe Alfred Laliberté qu'il retire l'invitation qu'il lui avait faite après la visite de madame Léveillé. Il ajoute d'un ton peu amical :

J'apprends que le projet des Veillées de Montréal se sera pas exécuté tel qu'on l'avait conçu. En conséquence, je vous enjoins de ne pas vous servir en public, sans ma permission, des chansons populaires que je vous avais communiquées dans le passé pour les festivals de Québec. Elles sont de ma rédaction, par conséquent elles sont protégées par la loi des droits d'auteur⁹⁶.

92. Tout au long de sa carrière au Musée national du Canada, Barbeau a maintenu sur sa collection un droit exclusif de propriété, ce qui n'a pas toujours été compris des gens qui sollicitaient des textes d'une collection qui leur semblait un bien public. Cette incompréhension de Mme Léveillé est manifeste dans sa lettre.

93. Lettre d'Ernestine Léveillé à Marius Barbeau, 12 avril 1942. FMB-MCC.

94. Lettre de Mme Ernestine Léveillé à Monsieur le Maire [Camillien Houde], 17 avril 1942. Fonds de la Commission du III^e Centenaire de Montréal.

95. Lettre de Marius Barbeau à Wilfrid Pelletier, 16 avril 1942. FMB-MCC.

96. Lettre de Marius Barbeau à Alfred Laliberté, 16 avril 1942. FMB-MCC. Il envoie une lettre identique le même jour au Quatuor Alouette.

Ce spectacle n'aura pas lieu et madame Léveillé qui revient à la charge en septembre pour proposer un événement d'un autre genre, évoquera « qu'il y a eu tant de soirées de ce genre au printemps que le comité n'ose plus parler de folklore⁹⁷ ». La raison est cependant tout autre.

L'événement spectaculaire du 1^{er} juin balaie tous les records d'assistance : 10 000 personnes réunies au Forum pour le Festival de La Bonne Chanson, avec la participation du Quatuor Alouette et la Fanfare des Grenadiers, au cours duquel l'abbé Gadbois dirige son œuvre, *Chant du III^e Centenaire: Apothéose de Ville-Marie*. L'événement est accompagné de la distribution, au coût de 1\$, de l'*Album du Tricentenaire*, un recueil de 100 chansons, édité par *La Bonne Chanson* grâce à une subvention de la Commission du Tricentenaire⁹⁸. *La Bonne Chanson* s'impose comme le nouveau folklore du Québec.

Plus tard, en 1958, Barbeau demandera à Jacques Rousseau de rapatrier au Musée national du Canada toutes les pièces musicales inspirées du répertoire folklorique de sa collection. Il lui transmet une liste des musiciens avec lesquels il devra communiquer⁹⁹. L'année suivante, il entame les préparatifs d'un dernier concert, cette fois dans un contexte tout autre.

Concert d'ouverture de la 14^e Conférence internationale de musique folklorique à l'Université Laval, août 1961

Barbeau fait maintenant partie de l'équipe de recherche de Luc Lacourcière. À titre de professeur émérite, il est certainement l'un des membres les plus respectés. Il est depuis 1958 vice-président du Conseil international de musique folklorique qui tient son 14^e Congrès à Québec, du 28 août au 3 septembre 1961. Le comité organisateur inclut Luc Lacourcière à qui incombe la majeure partie du travail, Roy Royal (directeur des émissions musicales à Radio-Canada), Kenneth Peacock et Roger Matton, tous deux ethnomusicologues et compositeurs. À titre de président, Barbeau souhaite organiser deux concerts qui seront offerts aux invités.

97. Lettre de Mme Ernestine Léveillé à Monsieur le Maire, 28 septembre 1942. Fonds de la Commission du Tricentenaire de Montréal.

98. Lettre de Raoul-D. Gadbois au Président de la Commission, 2 février 1942. Fonds de la Commission du III^e Centenaire de Montréal.

99. Lettre de Marius Barbeau au Dr Jacques Rousseau, 20 mai 1958. FMB-MCC. On retrouve dans le dossier « Partitions musicales » (B-79) la liste des compositeurs à qui fut envoyée cette requête et un nombre appréciable de manuscrits.

Afin de déposer une demande d'aide financière au Conseil des arts du Canada, il demande au directeur des Conservatoires de musique du Québec, Wilfrid Pelletier, de lui proposer un programme qui mettrait en valeur des œuvres orchestrales canadiennes d'inspiration folklorique¹⁰⁰ et précisera qu'il ne faudrait pas oublier d'inclure quelques représentants du Canada anglais¹⁰¹. Barbeau suggère deux programmes, l'un pour orchestre et le second pour une soirée plus intime. Pelletier ne semble pas empressé de répondre aux lettres de Barbeau. Est-ce parce qu'il suppose que Barbeau veut obtenir les bénéfices de l'orchestre du Conservatoire de Québec sous sa direction, laquelle serait partagée avec MacMillan? Est-ce parce qu'il sent que Barbeau cherche, malgré une apparente consultation, à lui imposer son choix des œuvres? On voit bien la pression que Barbeau met à vouloir absolument inscrire au programme la musique du ballet *Marie-Madeleine* d'Hector Gratton¹⁰² qu'il souhaite voir dirigé par Pelletier. « La question délicate est le coût de ce programme. Il y en a, au Comité organisateur, qui ne sont pas en faveur de ce ballet. Mais j'y tiens [...] Vous devez, vous-même et Gratton, tenir votre rang aux côtés de Willan, de MacMillan et des quatre autres anciens »¹⁰³.

À Champagne, il propose d'abord une participation d'une vingtaine de minutes au concert avec orchestre¹⁰⁴ mais quelques mois plus tard, faute de budget adéquat peut-être, l'offre se réduit à une dizaine de minutes au concert de musique de chambre¹⁰⁵. Champagne lui indique qu'il a communiqué avec les interprètes Raoul Jobin et Guy Bourassa et lui suggère quelques pièces vocales dont *Au bois du rossignolet*¹⁰⁶. Barbeau lui demande de changer cette pièce déjà présente au programme dans une harmonisation de Healey Willan¹⁰⁷. Champagne refuse :

Je vous demanderais de bien vouloir laisser au programme *Au bois du rossignolet*. Je sais que Monsieur Willan en a fait l'harmonisation mais je crois qu'il serait intéressant de l'entendre également avec mon harmonisation qui est faite dans un tout

100. Lettre de Marius Barbeau à Wilfrid Pelletier, 2 avril 1959. FMB-MCC.

101. Lettre de Marius Barbeau à Wilfrid Pelletier, 18 mai 1959. FMB-MCC.

102. Barbeau avait assisté à la première de ce ballet à Ottawa. Il écrit le lendemain à Gratton : « J'ai été enthousiasmé de votre pièce admirable. Elle a été présentée avec un égal mérite à côté des grandes pièces du répertoire international. Vous êtes vraiment un musicien inspiré dans les voix instrumentales et orchestrales », Lettre de Marius Barbeau à Hector Gratton, 25 janvier 1957. FMB-MCC.

103. Lettre de Marius Barbeau à Wilfrid Pelletier, 18 avril 1961. FMB-MCC.

104. Lettre de Marius Barbeau à Claude Champagne, 20 août 1961. FMB-MCC.

105. Lettre de Marius Barbeau à Claude Champagne, 3 mars 1961. FMB-MCC.

106. Lettre de Claude Champagne à Marius Barbeau, 10 avril 1961. FMB-MCC.

107. Lettre de Marius Barbeau à Claude Champagne, 14 avril 1961. FMB-MCC.

autre esprit que celle du Dr. Willan. De plus, cette harmonisation est dédiée à Monsieur Raoul Jobin qui l'a déjà chantée et j'estime moi-même que c'est l'une des meilleures harmonisations du groupe de folklore que je tiens à présenter à ce concert.¹⁰⁸

On le sent, la planification de ce concert sur lequel travaille Barbeau depuis plus d'un an rencontre plusieurs difficultés, causées, entre autres, par son incapacité à renouveler ses choix de collaborateurs et son répertoire, à rajeunir en quelque sorte la présentation de l'événement.

Le programme final sera bien éloigné des premières propositions de Barbeau. Sylvio Lacharité, qui assurera la direction de la seconde partie du concert, exige une création d'un jeune compositeur, insiste pour diriger une œuvre française, et choisit de jeunes chanteurs québécois: France Dion, Denise Parent-Rousseau, Pierre Boutet et Gaston Germain.

Le concert a lieu le 30 août au Palais Montcalm. Sir Ernest MacMillan dirige en première partie les œuvres suivantes: Kenneth Peacock, *Impressions of Newfoundland*; Graham George, *Songs of the Salish*; Ernest MacMillan, *Trois chansons de la mer*. Sylvio Lacharité entame la seconde partie du concert avec la *Suite française* de Darius Milhaud, suivie de la *Suite canadienne* de Claude Champagne, et termine la soirée avec la création de *L'Escaouette* de Roger Matton. Dans la salle, on pouvait remarquer la présence d'une nouvelle génération d'ethnomusicologues devenus célèbres: Claudie Marcel-Dubois, Charles Seeger et son fils Peter, Mantle Hood, Alan Lomax et J. H. Kwabena Nketia.

Conclusion

Bien que l'organisation et la diffusion de concerts soient un aspect relativement marginal de la carrière de Barbeau par rapport à l'immense travail qu'il a accompli en tant qu'ethnologue, il nous est apparu important de comprendre de quelle manière il s'est imposé dans le milieu musical québécois, tant auprès des interprètes que des compositeurs qui travaillaient à partir de transcriptions de sa collection. Cette étude nous a également permis de dévoiler qu'à vouloir hisser le folklore dans la sphère de la musique savante, Barbeau a fortement agi sur le discours esthétique de l'époque.

Si le modèle d'Yvette Guilbert le guide un certain temps dans le choix des interprètes féminines, il se tourne rapidement, grâce à son amitié avec Wilfrid Pelletier, vers des modèles de chanteuses classiques, Jeanne Dusseau, par exemple,

108. Lettre de Claude Champagne à Marius Barbeau, 24 avril 1961. FMB-MCC.

choisissant celles qui semblent accepter plus aisément ses consignes. Il accepte difficilement des approches plus personnelles et plus authentiques comme ont pu en proposer Juliette Gauthier ou Adrienne Roy-Vilandré. Pour Barbeau, les interprétations que lui fournissent les informateurs sur le terrain, n'ont aucune valeur artistique¹⁰⁹. Ce sont des traces d'un héritage patrimonial « de la glorieuse école des jongleurs de France dont les origines et les ressources poétiques remontent au début de la langue française¹¹⁰. » Ces chants ne sont pas autre chose qu'un matériau de base sur lequel il faut intervenir pour le rendre esthétiquement valable. Toute présentation « primitive ou semi-primitive », selon son expression, c'est-à-dire à capella ou avec un accompagnement instrumental réduit et de couleur indigène, telle que le proposait Juliette Gauthier, lui semble inadmissible¹¹¹. Il lui écrit à ce propos alors qu'elle se prépare au concert du Festival de Québec en 1927 :

Je serais bien désappointé si vous décidiez de chanter vos chansons françaises sans accompagnement [...] Un accompagnement, quand il est bien fait, suggère un développement artistique et un fond de scène émotionnel qui est loin d'être inutile. Chanter une chanson sans accompagnement c'est tout simplement chercher à reproduire le chant tel qu'il se trouve parmi les indigènes ou dans le terroir¹¹².

Moins familier avec le milieu de l'industrie musicale, avec l'évolution du public et l'impact des média (rien n'indique qu'il ait fréquenté des concerts autres que ceux qu'il organisait), Barbeau s'inquiète des changements culturels des années trente et voit avec une certaine amertume le passage de « son » folklore du milieu savant au milieu populaire. Sa nouvelle carrière universitaire suscite l'intérêt d'une jeune génération d'interprètes qui, tels Hélène Baillargeon, Jacques Labrecque, Raoul Roy, renouvelleront la manière d'aborder ce répertoire.

Chez les compositeurs, ils ont été nombreux, du moins jusqu'à 1940, à suivre le modèle de « James Callihou » que privilégiait Barbeau, tout comme il admirait les œuvres de MacMillan. Il faut reconnaître que cette recherche d'identité canadienne qui passait d'abord par la reconnaissance des traditions, selon l'idéologie de l'époque, avait de quoi satisfaire les milieux conservateurs. Cette musique savante, par ses repères mélodiques d'origine folklorique, ravivait ainsi chez un public instruit la mémoire nostalgique d'un passé révolu, et les rassurait

109. « The possibility that 'untutored peasants' could do more than mimic the work of artists came to be excluded a priori from Barbeau's conception of traditional culture » ANDREW NURSE, op. cit., p. 321.

110. MARIUS BARBEAU, *Alouette*, op. cit., p. 10.

111. C'est ce que n'a pas compris Nowry qui n'a vu, dans les échanges de Juliette Gauthier à Marius Barbeau, qu'une manifestation de « diva » capricieuse. Voir note 82.

112. Lettre de Marius Barbeau à Juliette Gauthier, 24 mars 1927. FMB-MCC.

en tant qu'auditeurs musicalement peu lettrés. Avant l'arrivée du disque long jeu, au début des années cinquante, il faut rappeler que la plupart des auditeurs avaient très peu d'œuvres en mémoire et que l'audition d'une œuvre nouvelle (sans point de repère mélodique) nécessitait un effort de concentration bien éloigné du « divertissement » qu'ils exigeaient d'un concert (ce qui est toujours le cas aujourd'hui même si la mémoire collective s'est amplifiée).

Voilà l'effet pervers du discours esthétique qui a surgi de ces concerts : une musique n'est valable ou n'a de sens que si elle est construite sur des éléments instantanément reconnaissables a priori et déjà identifiés. Toute création individuelle, à partir d'une idée originale, n'est, par conséquent, d'aucune valeur identitaire. Elle est « vide de sens » comme le dit Barbeau en 1956¹¹³. Cela sera au cœur des débats d'idéologies opposées des années 1928 à 1931¹¹⁴.

Claude Champagne, qui avait vécu à Paris au cœur même de cette tendance très marquée chez les compositeurs européens dans les années vingt, fut le principal défenseur de cette esthétique et il lui est resté fidèle jusqu'à la fin de sa vie. Son ouverture d'esprit devant les choix esthétiques de ses étudiants a cependant ouvert la porte à deux voies. Certains ont adhéré à cette école (François Brassard et Roger Matton, entre autres, qui ont travaillé aux Archives de folklore de l'Université Laval), d'autres ont pris le chemin de l'imaginaire de la création et de la modernité (Serge Garant, François Morel, Gilles Tremblay, entre autres).

Il serait fastidieux de faire la liste des œuvres inspirées du folklore. Helmut Kallmann en fournit une liste dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada*¹¹⁵. Ce qui peut surprendre dans cet inventaire, c'est le nombre important d'œuvres de compositeurs anglophones comparativement aux compositeurs francophones. Bien que ceci soit relatif compte tenu du nombre total de compositeurs qui n'ont jamais eu recours au folklore, on peut s'interroger sur cette observation. Une prolongation de cette recherche sur les rapports entretenus par Barbeau avec les compositeurs anglophones permettrait certainement de nuancer notre propos.

113. Voir note 20.

114. Si on croit que cette opposition entre source musicale préalablement reconnaissable et « élevée » au rang d'art et idée créatrice spécifique et originale pour garantir l'identité d'une œuvre, et donc sa validité, n'existe plus, on n'a qu'à se référer à la conclusion de Danick Trottier sur l'œuvre d'Yves Daoust dans *Circuit*, 15, 2, 2005, p. 34 (numéro consacré à la question de l'identité) pour se rendre compte que la polémique est toujours bien vivante.

115. HELMUT KALLMANN, Folklore, dans : HELMUT KALLMANN, GILLES POTVIN, KENNETH WINTERS, (édtrs.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1993, tome 1, p.1238-1243. Nous proposons en annexe la liste des œuvres de Callihou.

Il reste que Marius Barbeau a construit une collection avec passion et respect. Il l'a fait connaître par des centaines de publications d'articles, de livres et de recueils. Il a transcrit un nombre important de mélodies folkloriques de sa collection sonore afin d'offrir un matériau de base avec lequel, croyait-il, le milieu musical pourrait construire son identité. Plusieurs compositeurs de sa génération y ont eu recours, élaborant ainsi, entre 1919 et 1939, un premier substrat d'œuvres sur lequel a émergé une institutionnalisation du métier de compositeur. En cela, Marius Barbeau fut un propulseur de la création musicale au pays.

A handwritten signature in cursive script, reading "Marie-Thérèse Lafleur". The signature is written in dark ink and features a long, sweeping horizontal line at the end.

Annexe
Œuvres de James Callihou / Léo-Pol Morin

TITRE	SIGNATURE	CONCERT	LIEU	INTERPRÈTES*
<i>Préludes circulaires</i> , piano	Léo-Pol Morin	8 janvier 1919	Montréal	
<i>Three Eskimos</i> , piano	James Callihou			
<i>Weather Incantation</i>		20 avril 1927	Montréal	
		19 mars 1929	Montréal	
Dance Song		21 juin 1927	Paris	
Incantation Dance		?	?	
<i>Three Chants of Sacrifice</i> , piano	James Callihou			
Berceuse pour un mort		7 février 1928	Montréal	
		19 mars 1929	Montréal	
<i>Thé pour deux</i> , piano	Léo-Pol Morin	Les Casoars, 1928**		
<i>Aubades et Nocturnes</i> , voix, piano	Léo-Pol Morin	25 mai 1928	Québec	Cécilia Brault
Sommeilles-tu Manon		et 5 avril 1929	New York	Louise Arnoux
Voilà la récompense				
Les deux pailles d'orge				
Je me lève à l'aurore				
L'herbe vertit (Pastourelle)				
Belle hirondelle				
Passant par la grande rue				

TITRE	SIGNATURE	CONCERT	LIEU	INTERPRÈTES*
<i>Trois Canadiennes</i> , piano ***	James Callihou	19 mars 1929	Montréal	
Rigaudon				
Sentimentale				
Danse à deux				
<i>Suite Aquarium</i> , piano	James Callihou	19 mars 1929	Montréal	
Le Chabot s'y promène				
Promenade des dauphins				
Plus matin que la lune				
<i>Chez le Bon Dieu</i> , voix, piano (Bourrée d'Auvergne)	Léo-Pol Morin	26 mai 1934	Paris	Louise Arnoux

* Les pièces pour piano ont été interprétées par Léo-Pol Morin.

** *Les Casoars: en souvenir des dîners du Casoar-Club* (1928). Édition critique préparée par Richard Foisy, Montréal, Éditions Varia, 2004.

*** Cette œuvre a par la suite été éditée sous le titre *Suite canadienne* (Rigaudon, Chanson, Gigue) chez Archambault en 1945. On la retrouve également dans le volume 6 des Éditions de la Société pour le patrimoine musical canadien.

Le Fonds Marius-Barbeau (B-79) au Musée canadien des civilisations possède les manuscrits suivants : *Sommeilles-tu Manon, Voilà la récompense, Les deux pailles d'orge, Je me lève à l'aurore du jour, L'herbe verdit tous les printemps, Les amants sont volages*.

La Bibliothèque Léo-Pol Morin du village de Saint-Ignace possède les pièces suivantes : *Air à danser, Sommeilles-tu Manon?, Chez le Bon Dieu* (Bourrée d'Auvergne).