

Canadian University Music Review Revue de musique des universités canadiennes

Jean-Nicolas De Surmont. 2001. *La bonne chanson : Le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX^e siècle*. Montréal : Triptyque. 220 p. ISBN 2-89031-396-4 (couverture souple)

Luc Bellemare

Volume 24, Number 1, 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014674ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014674ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bellemare, L. (2003). Review of [Jean-Nicolas De Surmont. 2001. *La bonne chanson : Le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX^e siècle*. Montréal : Triptyque. 220 p. ISBN 2-89031-396-4 (couverture souple)]. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 24(1), 107–114. <https://doi.org/10.7202/1014674ar>

- Laird, Ross, et Brian Rust. 2004. *Discography of Okeh Records, 1918–1934*. Discographies 92. Westport : Praeger Publishers.
- Moogk, Edward B. 1975. *En remontant les années : L'histoire et l'héritage de l'enregistrement sonore au Canada, des débuts à 1930*. Ottawa : Bibliothèque nationale du Canada.
- Rust, Brian A. L. 1978. *Jazz Records, 1897–1942*. 4^e éd. New Rochelle, N.Y. : Arlington House Publishers.
- Thérien, Robert, et Isabelle D'Amours. 1992. *Dictionnaire de la musique populaire au Québec 1955–1992*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- Welch, Walter L., Leah Brodbeck et Stenzel Burt. 1994. *From Tinfoil to Stereo : The Acoustic Years of the Recording Industry 1877–1929*. Gainesville : University Press of Florida.
- Wile, Raymond R., Ronald Dethlefsen et Raymond Wile. 1990. *Edison Disc Artists and Records 1910–1929*. Hollywood : APM Press.
- Sandria P. Bouliane

Jean-Nicolas De Surmont. 2001. *La bonne chanson : Le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX^e siècle*. Montréal : Triptyque. 220 p. ISBN 2-89031-396-4 (couverture souple).

Né à Québec en 1968, Jean-Nicolas De Surmont poursuit d'abord des études en littérature à l'Université Laval. Il s'intéresse maintenant aux échanges entre la France et le Québec dans le domaine de la chanson francophone et ce, depuis un bon nombre d'années. En 1993, alors qu'il termine tout juste sa maîtrise sous la direction du regretté Roger Chamberland et d'André Gaulin, il publie une « Esquisse d'une historiographie de la chanson au Québec » chez Triptyque, dans l'ouvrage collectif *En avant la chanson* dirigé par Robert Giroux (De Surmont 1993). Dans le cadre de ses études doctorales à l'Université Paris X – Nanterre, il a rédigé une thèse intitulée « Contribution sémasiologique et néologique à l'étude des phénomènes chansonniers franco-français et québécois : unité et diversité, étude théorique et historique ». La publication de *La bonne chanson* constitue en fait une refonte de son mémoire de maîtrise, à quoi s'ajoutent des annexes. Au moment de la parution, De Surmont était lui-même chercheur à la Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain en Belgique.

En guise d'introduction à son étude, l'auteur précise qu'exception faite des travaux de Ruth Chamberland (1988), de Diane Hamon-Poirier (1985) et d'Andrée Le Blanc (1979), le mouvement « La bonne chanson » est, tous domaines confondus, à peu près inexploré des chercheurs universitaires (p. 9). La grande popularité de « La bonne chanson » demeure en somme un phénomène de masse mis de côté par les élites intellectuelles et qui se situe quelque part entre les travaux de nature ethnologique sur la chanson de tradition orale canadienne-française (Barbeau 1918, 1920, 1937; Laforte 1981, 1993, 1997), les études isolées ou les biographies de personnages consacrés comme Madame

Bolduc (Benoît 1959; Remon 1993; Dufour 2001) et Félix Leclerc (Bérimont 1964; Le Pennec 1967; Zimmermann 1999) et les quelques travaux plus récents sur la chanson au Québec (Tremblay-Matte 1990; Roy 1991).

Dans le champ de la musicologie, il faut admettre que, jusqu'à aujourd'hui, l'histoire de la musique populaire québécoise de la première moitié du XX^e siècle n'a suscité que très peu d'intérêt. En fait, il n'existe qu'une seule étude musicale digne de ce nom sur un personnage aussi respecté que Félix Leclerc (Marie-José Chauvin, dans Leclerc [1988]). Malgré les efforts remarquables de Gabriel Labbé (1977), de Robert Thérien (1998; 2003) et d'autres chercheurs comme Gilles Potvin et Philippe Laframboise (qui ont chacun signé plusieurs articles dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada*), la grande majorité des acteurs qui précèdent Leclerc sur la scène musicale populaire du Québec demeure très méconnue en comparaison de Madame Bolduc (par exemple Roméo Beaudry, Conrad Gauthier, Ovila Légaré et Charles Marchand, pour ne nommer que ceux-là).

De fait, même avec une approche sociohistorique, l'ouvrage *La bonne chanson* qu'offre De Surmont comble non seulement une importante lacune documentaire pour les musicologues, mais il s'avère une référence indispensable pour tous les chercheurs intéressés par l'étude de la chanson au Québec. Le volume se divise en trois parties qui décrivent l'évolution du mouvement, de sa mise sur pied en France à sa diffusion massive au Québec. Le premier chapitre, « Théodore Botrel, créateur du mouvement de *La bonne chanson* » (p. 15–48) retrace, à partir de la fin du XIX^e siècle en France, les activités (spectacles, recueils) de préservation des chansons traditionnelles, l'intégration du barde breton Théodore Botrel au milieu artistique parisien vers 1895–1896 et, comme point culminant, la naissance du périodique *La bonne chanson* (1907–1925) sous la direction de Botrel. Le deuxième chapitre, « La bonne chanson française au Canada français » (p. 49–69), explique comment les tournées de Botrel au Québec (1903 et 1922) et la distribution de périodiques encouragent des Français comme Albert Larrieu et des Canadiens français comme Charles Marchand à reprendre le flambeau du mouvement « La bonne chanson » dans leurs tournées à travers le Québec et le Canada français. Enfin, le troisième chapitre, « L'apostolat par *La bonne chanson* : l'œuvre de Charles-Émile Gadbois » (p. 71–120), raconte comment l'abbé Gadbois reprend en 1937 l'idée de « La bonne chanson » de Botrel pour diffuser massivement une chanson visant à éduquer la jeunesse (voire toute la population francophone qu'il est possible de rejoindre) selon les valeurs chrétiennes et à contrer l'influence dite néfaste des chansonnettes françaises et états-uniennes. De Surmont complète son ouvrage avec la « Discographie générale de *La bonne chanson* » de Thérien (p. 133–55), une bibliographie substantielle des sources qui traitent du phénomène « La bonne chanson » (p. 159–84), quelques photographies de Botrel, de Larrieu et de Marchand, ainsi que des fac-similés d'un programme de concert et d'un périodique, tous deux liés au mouvement « La bonne chanson ».

À partir de 1871, la III^e République de France impose, au détriment des cultures régionales, des politiques en faveur de la substitution du français aux autres langues et de la laïcisation d'une instruction devenue gratuite et obligatoire (p. 15). Dès le milieu du XIX^e siècle, cette mouvance politique devient palpable et donne lieu à un « réveil des provinces » (p. 24) qui songent déjà à la préservation des traditions locales, dont les chansons de tradition orale constituent une partie non négligeable. Cependant, malgré les efforts de sauvegarde du patrimoine culturel, la situation politique est jumelée à une industrialisation croissante qui fait dangereusement craindre à la Bretagne de voir disparaître sa langue et ses traditions propres (p. 15). Botrel comprend très vite la portée du problème et se donne rapidement la mission de protéger la culture de la Bretagne en défendant « l'esprit catholique et [le] régionalisme littéraire » (p. 16).

Botrel est non seulement un auteur-compositeur-interprète reconnu grâce au succès de sa chanson « La Paimpolaise » qui se vend à plus de deux millions d'exemplaires (p. 17)¹, mais il écrit également son autobiographie, de la poésie, du théâtre, des contes en vers, des monologues et même des opérettes et des cantates (p. 43). Paradoxalement, c'est grâce à l'exotisme de son personnage de scène (son costume est accessoire) qu'il acquiert en 1907 la popularité nécessaire pour devenir le directeur du périodique *La bonne chanson*, dont l'orientation était plutôt régionaliste (p. 19). Lieu de diffusion de chansons avec accompagnement de piano, de poésies, de chansons humoristiques, de monologues, de pièces de théâtre, d'articles documentaires sur la chanson du terroir et d'études biographiques sur les chansonniers, le périodique mensuel de 32 pages disparaît pendant la Première Guerre pour être relancé plus tard (p. 20–21). Botrel atteint pourtant pendant la Guerre une popularité immense grâce à ses « 1 484 auditions-conférences dans 1 305 dépôts, tranchées [et] cantonnements » (p. 21), mais jusqu'à la parution du numéro 87 en janvier 1925, son périodique ne bénéficiera jamais plus de sa popularité d'avant-guerre (p. 21–22). De Surmont soutient correctement que la chanson n'est qu'un visage du mode d'action idéologique de Botrel (p. 41), car toutes ses activités (spectacles, recueils et magazines publiés, associations, etc.) s'inscrivent à la fois pour la défense de la culture bretonne et dans la lignée des efforts de préservation de la tradition orale, entamés dès le milieu du XIX^e siècle.

Bien que l'apparition d'une chanson de Botrel au Canada français remonte à 1899 (dans *Le Passe-Temps*), il faut attendre le premier voyage en Amérique de ce dernier (1903) pour que son répertoire commence vraiment à s'implanter de ce côté-ci de l'Atlantique (p. 50). En France comme au Québec, ses activités de propagande poursuivent deux objectifs : diffuser les valeurs chrétiennes et encourager les jeunes à poursuivre eux-mêmes la propagande (p. 49). Dans cette entreprise, le rôle du très méconnu Louis Bouhier (prêtre français arrivé à Montréal en 1896) mérite d'être souligné : non seulement Bouhier organise-

¹ De Surmont ne précise pas si le succès de « La Paimpolaise » (vers 1895) provient de la vente de la feuille de musique ou de celle du disque 78 tours, mais à cette époque, il semble plus plausible qu'il s'agisse de la feuille de musique.

t-il les deux tournées de Botrel au Canada (1903 et 1922), mais il édite à plusieurs reprises *Chansons de Botrel pour l'école et le foyer* (1^{re} éd. 1904) et prononce une conférence avant un concert de Botrel à Montréal en 1922 (p. 50–52). La place du répertoire de Botrel au Canada se consolide lorsque le premier ministre Wilfrid Laurier (au pouvoir de 1896 à 1911) décide de rendre le recueil obligatoire à l'école (p. 52).

En plus d'être mis de l'avant par le premier courant de recherches universitaires sur les pratiques traditionnelles des Canadiens français vers 1915 (avec Marius Barbeau et Édouard-Zotique Massicotte) et de susciter l'organisation des Veillées du bon vieux temps en 1919, le mouvement « La bonne chanson » de Botrel trouve au Canada français un écho particulier dans les tournées du Français Albert Larrieu et du Canadien français Charles Marchand. Arrivé aux États-Unis en 1916, Larrieu parcourt le Québec entre 1917 et 1923 avec son trio (les Françaises France Ariel et Geneviève Lecomte, cette dernière étant remplacée par Armand Duprat dans les années 1920) pour faire la promotion de la langue et de la religion (p. 53). De Surmont note que, contrairement à Botrel, l'action de Larrieu trouve ses assises davantage dans les seules tournées que dans une idéologie organisée autour de plusieurs modes de diffusion (p. 54). L'auteur remarque aussi que « [“La bonne chanson” passe, avec Larrieu,] d'une œuvre entièrement exotique, qui propage les valeurs d'une Bretagne catholique, à une chanson [...] qui s'inscrit tout droit dans le courant régionaliste » (p. 53).

De son côté, Marchand s'inscrit comme le premier interprète canadien-français à diffuser « La bonne chanson ». Il fait plusieurs concerts comme chansonnier, dont quelques tournées avec Ovila Légaré, s'occupe de divers groupes vocaux et événements (le Carillon canadien, les Troubadours de Bytown, les festivals de la chanson et des métiers du terroir du Canadien Pacifique), d'une revue (*Le Carillon*, qui se fusionne à *La Lyre*) et il enregistre des disques 78 tours de chansons. Son répertoire se constitue à la fois de chansons de tradition orale recueillies en tournée ou fournies par Barbeau et de chansons « modernes » composées en collaboration avec le poète Maurice Morisset (p. 59–60). De Surmont nuance prudemment l'assertion voulant que Marchand ait décidé de se consacrer à plein temps au répertoire de tradition orale à la suite de l'une des Veillées du bon vieux temps, en ajoutant que cette décision dépend probablement des influences du pianiste Oscar O'Brien et de la chanteuse Loraine Wyman (p. 59). À l'instar de Botrel, Marchand participe par sa médiatisation à la construction d'un mythe, créé par son personnage de scène (il arbore le costume canadien-français traditionnel avec ceinture fléchée) et son répertoire moderne (« [c]'est le répertoire de [Morisset] qui constitue l'essentiel de ce que l'on pourrait considérer être la Bonne Chanson de Marchand » [p. 60]), mais aussi par ses interprétations sur disque.

Après la mort prématurée de Marchand et de sa « Bonne chanson » en 1930, les Veillées du bon vieux temps organisées par Conrad Gauthier se poursuivent, et Oscar O'Brien s'investit dans le Quatuor Alouette fondé pour continuer l'œuvre de diffusion. Il faut attendre la fin de 1937 avant de voir l'abbé Gadbois

relancer l'idée de « La bonne chanson » en réponse à l'appel de M^{gr} Camille Roy lors du deuxième Congrès de la langue française (p. 73). Malgré la crise économique qui fait rage, des phénomènes tels que l'implantation de la radio, les visites plus fréquentes d'artistes étrangers et, dans une moindre mesure, les disques 78 tours entraînent l'arrivée en force au Canada français des channonettes états-uniennes (le répertoire de la Tin Pan Alley², qui a le monopole des ondes radios et de la musique de film) et françaises (Charles Trenet, Maurice Chevalier, etc.), mais aussi du jazz, du blues et de la musique country-western. À cette époque, où le clergé canadien-français jouit pourtant toujours d'une influence notable, les mises en garde contre des musiques perçues comme une menace à la préservation de la langue, de la foi et des traditions canadiennes-françaises ont dans les faits très peu d'écho auprès de la population, avant le succès extraordinaire suscité par la résurrection en cahiers de *La bonne chanson* (p. 72).

Gadbois s'inspire directement de Botrel et de Larrieu dans la mise sur pied de son entreprise « La bonne chanson », qui vise à défendre les valeurs traditionnelles du Canada français, et c'est grâce à l'action combinée de la musique en feuilles, des recueils rendus obligatoires à l'école, de la radio, des disques 78 tours, des festivals, des concours, des publicités et des produits dérivés (calendriers, cartes de souhait, etc.) qu'il réussit, entre 1937 et 1955, à distribuer plus de 125 millions de chansons dans 27 pays de la francophonie (p. 72–75). Tel que l'indique clairement la devise des Entreprises culturelles³ (« Le répertoire le plus complet de chant folklorique canadien-français » [p. 77]), « La bonne chanson » a construit son catalogue en accordant la priorité à la concordance entre le discours régionaliste et les valeurs véhiculées par les chansons. Curieusement, des problèmes d'autorisation à la reproduction subsistent dans plus d'une quarantaine de chansons publiées, et il n'y a en réalité qu'environ 10 pour cent de vraies chansons de tradition orale sur les 536 que l'on compte en 1955 (p. 77). Outre ces problèmes, Gadbois modifie les textes de certaines chansons retenues et ampute ainsi la tradition canadienne-française d'une partie de son patrimoine vivant. De la même manière qu'il rejette des musiques états-uniennes et françaises qui ne respectent pas les valeurs prônées, Gadbois refuse d'inclure dans ses recueils plusieurs titres des principaux interprètes du Québec contemporain (Madame Bolduc, Lionel Daunais et le Trio Lyrique, Willie Lamothe, Fernand Robidoux et Félix Leclerc) qui ne correspondent pas à son idéologie (p. 102–4). En 1955, plusieurs facteurs contribuent au déclin de « La bonne chanson », mais c'est surtout par souci des

² Situé sur la 28^e Rue, près de Broadway à New York, le lieu mythique de la Tin Pan Alley est en fait le « quartier général » d'un regroupement d'auteurs, de compositeurs et surtout d'éditeurs de chansons populaires américaines qui publient massivement de la musique en feuilles entre la fin du XIX^e siècle et le milieu du XX^e. De ce groupe, plusieurs compositeurs (Irving Berlin, George Gershwin, Cole Porter, etc.) écrivent des chansons, qui sont aujourd'hui des standards de jazz (« Ain't Misbehavin' », « Cry Me a River », « Saint-Louis Blues » et « Tiger Rag » en sont quelques exemples), ou des airs très célèbres, dont les origines tendent à s'effacer de la mémoire collective (« Happy Birthday »).

³ Quand l'abbé Gadbois vend l'entreprise « La bonne chanson » en 1955, ce sont les Frères de l'Instruction chrétienne qui vont racheter. À partir de ce moment, la raison sociale devient « Entreprises culturelles ».

valeurs défendues que Gadbois se laisse convaincre par M^{gr} Douville, évêque de Saint-Hyacinthe, de tout vendre, l'entreprise étant devenue trop commerciale. Il est possible de ne pas être d'accord avec les méthodes de Gadbois, mais force est d'avouer qu'il se montre conséquent, en vertu des principes qu'il défend.

Certes, l'ouvrage *La bonne chanson* réalisé par Jean-Nicolas De Surmont contribue à améliorer notre connaissance du commerce et de la diffusion des chansons populaires en France et au Québec dans la première moitié du XX^e siècle. Parce qu'il est extrêmement ambitieux d'aborder un sujet aussi vaste, le résultat n'est pas sans quelques faiblesses, mais celles-ci ne doivent nullement faire oublier la qualité générale de la recherche. Il faut d'emblée souligner l'excellente synthèse que l'auteur propose du mouvement « La bonne chanson » repris par Gadbois (chap. 3). En conservant des idées véhiculées par d'autres études importantes sur le phénomène (Chamberland 1988; Hamon-Poirier, 1985; Le Blanc, 1979), il arrive à concilier le retour en force du mouvement, son évolution, son contexte social et à prendre le recul nécessaire pour en donner une critique juste. De plus, le fait de retracer aussi clairement les origines françaises du mouvement (chap. 1) constitue un apport remarquable à l'état de nos connaissances sur la musique populaire canadienne-française du début du XX^e siècle. Cependant, autant le premier chapitre jette de façon convaincante les assises de « La bonne chanson » en France, autant le deuxième manque quelque peu d'étoffe en ne cernant que brièvement l'action des deux artistes que sont Larrieu et Marchand. Il semble en effet que ce chapitre aurait gagné à mieux expliquer les relations que plusieurs artistes canadiens-français entretiennent avec ces acteurs à la suite des recherches ethnologiques de Barbeau et Massicotte vers 1915 (notamment lors des Veillées du bon vieux temps). Parallèlement, la modification du rapport à l'objet musical subséquente à l'arrivée de la radio et du disque mériterait d'être mieux développée. Alors que la radio permet de rejoindre un auditoire plus éloigné, qu'elle perturbe le mode de réception du produit culturel et qu'elle suscite par la même occasion la création d'une image médiatisée plus forte, le disque 78 tours commence déjà à influencer sur la manière d'interpréter de Marchand et des autres interprètes en général, au milieu des années 1920. Plus encore, la radio et le disque entraînent éventuellement chez l'auditoire une passivité contemplative qui s'en remet ainsi progressivement aux interprètes et diminue de façon significative sa participation active au renouvellement des chansons de tradition orale.

Certaines erreurs de présentation méritent également d'être portées à l'attention des lecteurs de *La bonne chanson*. Tout d'abord, avec un état si complet de la recherche et des sources sur les origines du mouvement « La bonne chanson », il est dommage que les références de nature musicologique mentionnées en introduction (Helmuth Kallmann, William Amtmann [p. 10]) ne figurent pas dans la bibliographie, qu'on n'y trouve aucun ouvrage de Barbeau, et qu'il y ait absence de ressources en ligne, pourtant déjà nombreuses en 2001 lors de la parution. La consultation de l'article « Marchand, Charles » dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada* en ligne aurait par exemple révélé que ce dernier est né le 10 juin 1890, et non en 1891 comme le suggère l'auteur (p. 126). Dans un autre ordre d'idées,

alors que le groupe dirigé par Marchand dès 1922 porte bien le nom de Carillon canadien, De Surmont laisse entendre que le périodique, dont le folkloriste prend la direction en 1926, conserve ce nom (p. 60). Or, si l'on se réfère à la page de titre du périodique, présentée dans Seline et al. (1980, 84), cette publication se nomme plutôt *Le Carillon*. Ensuite, quoique l'auteur endosse la dénomination très répandue de « La Bolduc » (par exemple, p. 9 et 102), il semble, selon la principale intéressée, que cette expression soit péjorative et qu'elle serait avantageusement remplacée par « Madame Bolduc »⁴. Par ailleurs, Albéric Bourgeois est davantage illustrateur (dès 1904, le premier Canadien français à utiliser les phylactères, avant les bédéistes belges et français) que poète, comme l'affirme l'auteur (p. 60). Il ne semble pas non plus tout à fait exact de dire que Marius Barbeau, Luc Lacoursière, Conrad Laforte et Carmen Roy possèdent une formation en ethnomusicologie (p. 105, 107), ou de laisser croire que le critique musical Frédéric Pelletier est diplômé en musicologie (p. 108). Enfin, quelques erreurs de typographie (« cettte » [p. 22]), de style (« accompagnement [de] piano » [p. 20]) et de datation (« deuxième Congrès de la langue française, tenu à Québec en 1938 » [p. 72], puis « en 1937 » [p. 73]) marquent une rédaction autrement irréprochable. Le livre que signe De Surmont ne prétend pas avoir tout dit sur le phénomène de « La bonne chanson », mais il a sûrement le mérite d'avoir largement contribué à légitimer l'étude de la chanson dans le champ universitaire.

RÉFÉRENCES

- Barbeau, Marius. 1918. *Canadian Folklore*. Lancaster : Press of the New Era Printing.
- . 1920. *Veillées du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice à Montréal les 18 mars et 24 avril 1919*. Montréal : G. Ducharme.
- . 1937. *Romancero du Canada*. Montréal : Éditions Beauchemin.
- Benôit, Réal. 1959. *La Bolduc*. Montréal : Éditions de l'Homme.
- Bérimont, Luc. 1964. *Félix Leclerc : Choix de textes et de chansons*. Coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 123. Paris : Seghers; Montréal : Fides.
- Chamberland, Ruth. 1988. « La bonne chanson : Profil idéologique ». Mémoire de maîtrise, Université Bishop's.
- De Surmont, Jean-Nicolas. 1993. « Esquisse d'une historiographie de la chanson au Québec ». Dans Giroux 1993, 31–52.
- Dufour, Christine. 2001. *Mary Travers Bolduc : La turluteuse du peuple*. Montréal : XYZ éditeur.
- Giroux, Robert, dir. 1993. *En avant la chanson!*. Montréal : Triptyque.
- Hamon-Poirier, Diane. 1985. « Les valeurs de la bonne chanson ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- Labbé, Gabriel. 1977. *Les pionniers du disque folklorique québécois*. Montréal : L'Aurore.

⁴Dans une entrevue accordée le 10 décembre 1994 au musicologue Bertrand Guay pour ses recherches personnelles, Fernande Bolduc, la fille de Madame Bolduc, affirmait que sa mère détestait le surnom de « La Bolduc ».

- Laforte, Conrad. 1981. *Survivances médiévales dans la chanson folklorique : Poétique de la chanson en laisse*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- . 1993. *Poétiques de la chanson traditionnelle française : Classification de la chanson folklorique française*. 2^e éd. Québec : Presses de l'Université Laval.
- . 1997. *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale : Répertoire recueilli de 1852 à nos jours*. Québec : Nuit blanche éditeur.
- Le Blanc, Andrée. 1979. « La bonne chanson ou l'idéologie éducative au Canada français de 1938 à 1955 ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- Leclerc, Félix. 1988. *Cent chansons*. Présentation d'André Gaulin; entretien avec Jean Dufour; étude de Marie-José Chauvin. [Montréal] : Bibliothèque Québécoise.
- Le Pennec, Jean-Claude. 1967. *L'univers poétique de Félix Leclerc*. Montréal : Fides.
- Maloney, Timothy S., et al. 2001. *Encyclopédie de la musique au Canada*. <http://www.collectionscanada.ca/emc/index-f.html> (consulté le 15 mars 2005).
- Remon, Lina. 1993. *Madame Bolduc : Paroles et musiques*. Collab. Jean-Pierre Joyal. Montréal : Guérin.
- Roy, Bruno. 1991. *Pouvoir chanter*. Montréal : VLB.
- Seline, Janice, et al. 1980. *L'illustration de la chanson folklorique au Québec des origines à La bonne chanson*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.
- Thérien, Robert. 1998. *Le gramophone virtuel : Enregistrements historiques canadiens*. <http://www.collectionscanada.ca/gramophone/index-f.html> (consulté le 15 mars 2005).
- . 2003. *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde : 1878–1950*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Tremblay-Matte, Cécile. 1990. *La chanson écrite au féminin : De Madeleine de Verchères à Mitsou, 1730–1990*. Collection « Trois Guinées ». Laval : Trois.
- Zimmermann, Éric. 1999. *Félix Leclerc : La raison du futur*. Montréal : Éditions Saint-Martin.

Luc Bellemare

Naomi Cumming. 2000. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press. 370 pp. ISBN 0-253-33754-2 (hard-cover).

It is rare to find a book which is both sweepingly ambitious and disarmingly elegant. *The Sonic Self* is such a book. The work could justifiably be placed in several different lineages: it is a study of musical narrative and persona; it is a book of reflective, personal new musicology; it engages central questions of musical aesthetics; it expands the metatheory of music analysis; and it has