

Introduction

Roger deV. Renwick

Volume 14, Number 2, 1992

Folksongs
Chanson

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1082474ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1082474ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (print)

1708-0401 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Renwick, R. d. (1992). Introduction. *Ethnologies*, 14(2), 1–19.
<https://doi.org/10.7202/1082474ar>

INTRODUCTION

Roger deV. RENWICK

University of Texas

Austin

More than any other branch of folklore study, it seems to me, does folksong scholarship cherish continuity in its intellectual history. This attitude defies much of the ideology shaping current academic practice: consider, for instance, the precepts that no serious folklorist would publish a collection of texts, or that textual analysis is intellectually sound only with reference to cultural context, or that nothing useful can be learned from comparative study, or that preservation is a feeble motive for scholarly investigation, and so on. I've been intimately involved with three of North America's prestigious graduate folklore programs and met with similar dogma many times. For some reason, though, students of folksong are unswayed by such apparent truisms and unashamedly insist on seeing a much vaster panorama of scholarly possibilities in traditional song than that encouraged by the ideology of discontinuity embedded in that oft-heard but vacuous phrase, "in contrast with previous work", which seems to warrant by mere fiat.

I've had occasion to appreciate this tendency in folksong scholarship to see forbears as an array of opportunities rather than as a set of adversaries in six recent publications that were packaged together for a review essay in *Journal of Folklore Research*. They included not only a timeless bibliography, but also a collection of texts and tunes devoid of analysis, a comparative study of a ballad that was largely historic-geographic in spirit and approach, a structural analysis of the repertoire of a single folksinger, and two books which shared a similar topic, a warrior-woman motif found in many folksong traditions, and which took, in part, feminist stances in their inquiries. I saw these six works, metaphorically, as a palimpsest of folksong scholarship, a synchronic "stacking" in which more temporally recent perspectives such as feminism and "post-colonial" multiculturalism coexisted with temporally older perspectives of text collection and comparative analysis. I found the eclecticism most satisfying.

This is not to say that any one folksong scholar is stuck in a personal time warp, asking only one kind of question in his or her inquiry. Judith Seeger's thoroughly comparative study of the Count Claros ballad complex popular in the Iberian world contains a fine chapter that any "ethnographer of communication" would be proud to author: Seeger examines "thickly" two performances of her medieval ballad, both in natural context, that she witnessed in rural Brazil in 1978.¹ And Dianne Dugaw's inquiry into warrior

1. Judith Seeger, *Count Claros: Study of a Ballad Tradition*, The Albert Bates Lord Studies in Oral Tradition, Vol. 4, Garland Reference Library of the Humanities, Vol. 1263, New York, Garland Publishing, 1990.

women of British folk and popular literature not only reveals anti-hegemonic functions and self-reflexive meanings but is also comparative in method.²

What could account for this tendency amongst folksong scholars to be more expansive, more generous, more open-minded in their display of a greater theoretical and methodological attention span than one customarily finds in folklore scholarship? Perhaps part of the answer lies in the greater hands-on and hearts-on relationship students of folksong usually have with the materials they study: they are often attracted to the subject in the first place because folksong thrilled them as fans. Indeed, many of them are also singers and musicians, some highly accomplished, some not, but all through performance have probably developed a special empathy with music and song that dissuades them from turning their backs on any avenue through which they may commune, aesthetically or intellectually, with their "data". "I have yet to find an approach to folksong from which I have not learned something", wrote D.K. Wilgus many years ago; "I have yet to find one whose dominance is not dangerous".³ D.K. Wilgus epitomizes students of the genre: he loved to listen to songs, to sing them, to collect them, to analyze, interpret, and explain them, and in the second half of this century became the greatest living scholar of Anglo-American folksong. I'm convinced he would have read keenly all the essays in this issue of *Canadian Folklore canadien* and learned something from them all.

The issue itself begins with an essay by Margaret Bennett that's inspired by some of the oldest and still most compelling motives in the study of folklore. Indeed, most prominent is a modern-day version of what many think began the intellectual history of folklore scholarship, Romantic Nationalism. Thus Bennett values Scots Gaelic song traditions in Eastern Canada because they record emotions that don't appear in histories — sorrow at leaving ancestral territory, joy in the freedom found in the adopted homeland; celebrate the idea and spirit (if no longer the fact) of communal work, such as cloth fulling; and continue ancient customs of local bardic songmaking as an integral element in engaging with the community, as well as preserving traditional forms of song such as eulogy and satire, so prominent in the Gaelic repertoire. Bennett discusses the themes and sentiments running throughout the songs of even twentieth-century singers and makers of Gaelic song in Eastern Canada to reveal the cultural essence that two hundred-odd years and three thousand-odd miles have not significantly altered.

-
2. Dianne Dugaw, *Warrior Women and Popular Balladry, 1650-1850*, Cambridge Studies in Eighteenth-Century Literature and Thought, Vol. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
 3. D.K. Wilgus, "The Rationalistic Approach", in *A Good Tale and a Bonnie Tune*, ed. Mody C. Boatright, Wilson M. Hudson, and Allen Maxwell, Publications of the Texas Folklore Society, Vol. 32, Dallas, Southern Methodist University Press, 1964, p. 237.

Bennett exhibits another impulse that is as intimate to the folksong scholar's makeup today as it was in the days of Bishop Percy: to rescue traditional songs from the entropic effects of fading memory and hastening modernization and to secure them a place in cultural history before we lose them. When in our "rescue and preserve" mode, we've called folksong by a variety of names — "reliques", "remains", "survivals", and "last leaves", among others — and have been on occasion chastised for attending to them by colleagues in our own as well as in other disciplines with their distinctive value orientations; but such attention has led to data collections of enormous worth to folksong study, and indeed it is often such "salvaging" that warrants our existence to the world outside the academy.

While Bennett's interest is in song magnetized toward the center of Gaelic identity in the New World, she has as she says encountered songs whose pull is not solely inward but also outward, toward the interfaces between Gaelic and other languages on Eastern Canada's cultural landscape. In their most common form, such songs are in two languages, the so-called macaronic type that probably flourishes wherever bilingualism does. I. Sheldon Posen contributes to our issue two versions of macaronic songs that he collected in the Quebec/Ontario border region of the Ottawa Valley, *Bords des Etats* and "Landon's Dog". Posen's aim is exploratory only in this short piece, which is primarily a note and accompanying query to readers for more information on the two items and on French/English macaronic songs in general, but his discussion alerts us to a severe need for systematic collection and comparative study of the type. For instance, is the presence of just one or two words in a second language (as in "Landon's Dog") or even just a repeated refrain (as in the Irish "Limerick Rake"⁴) enough to constitute a meaningful distinction between non-macaronic and macaronic song? I've encountered other Irish macaronic songs in which the Gaelic and English portions were equal in quantity but were in meaning only translations of each other, which one assumes are significantly distinct from songs in which the two languages are not redundant but, as it were, interactive or "dialogic", as in *Bords des Etats*. And then there's the further typological question of the similarities and differences between macaronic song themes on the one hand and the same culture's monolingual songs on the other; *Bords des Etats*, for instance, is a thematic type common in British local song tradition, that of the country rustic's visit to town, and I suspect the theme is known also in local francophone and anglophone Canadian traditions. "Landon's Dog" is also in the mould of Anglo-Irish "trick" and "spree" songs. Posen's ongoing inquiry seeks more texts, more examples of the type, more information on

4. See Colm O'Lochlainn, *Irish Street Ballads*, Dublin, The Three Candles, 1939, p. 84-85, 210.

provenience, more data on performance, all of which will go toward the construction of hypotheses about classification, meaning, and function.

Another longterm project on which we get an interim report is that of Colin Neilands, who for several years has been cataloguing anglophone Irish folk ballads, both published and unpublished, whether collected from oral tradition or found only on broadsides. It's been said that the amount of unpublished folklore material in Irish Archives, particularly in the Republic, is staggering, not only in Gaelic but also in English, not only in verse but also in prose. Neilands' catalogue therefore is most welcome, even in the partial form presented in his current essay, which inventories the ballads that Newfoundland singing tradition has shared with Ireland. By canvassing the Memorial University of Newfoundland Folklore and Language Archive he gives us a glimpse into yet another important repository of folksong material, though as far as the published record is concerned Newfoundland has been proportionately much better served than Ireland itself. Neilands' comparison of the two traditions reveals not only the extent of the shared repertoire but also the preferred song topics. This project will eventually lead to other questions of folksong genetics that perennially interest scholars — questions about adaptations in form and content, questions about which Irish songs did *not* catch on in Newfoundland, and of course questions about songs which flourished in the New World but which lost popularity in the Old.

The value of unpublished archival collections and the relationship between European and North American traditions are the leitmotifs that animate Neilands' work; they do the same for Joseph Le Floc'h's contribution on the medieval French ballad, or *chanson en laisse*, *La blanche biche*. A major rationale for Le Floc'h's essay is to communicate a hitherto unpublished version of the song, collected in France around 1860, that has long lain in an archive but has been consulted by only a few students of French folksong. Le Floc'h laments that folklorists at large seem to have abandoned such dated material. But the 1860 version of *La blanche biche* is of great interest: it is the earliest version of the song for which the collector, in this case Mlle. G. de la Nicollière (who may herself have been the informant), noted *both* text and tune. In the history of ballad study, in Europe as well as America, analytical interest in texts precedes analytical interest in music by many years, with the result that invariably the musical record is of significantly later date than the poetic. Published accounts of the tradition of *La blanche biche* in both France and Canada have hitherto revealed the common French forms of the tune to be quite different from the (more homogeneous) Canadian form. Mlle. de la Nicollière's tune, in contrast, is the first to reveal clear kinship with the French-Canadian one. Is the Canadian strain, then, more ancient, maintaining its integrity in the New World but not in the Old, since it seems unlikely that the 1860 French version was reimported from North America? With a sure hand, Le Floc'h employs proven techniques of

comparative analysis to show not only the hitherto unseen similarities between the two musical traditions but also to reveal interesting differences that suggest a host of further hypotheses about musical change over time and across space. While his paper can be only suggestive within its length constraints its most general point is well taken: unpublished but accessible folksong materials wait in large quantities in archives on both sides of the Atlantic, rich in promise for those to whom diachronic or even synchronic study of past eras is not anathema. Both Le Floc'h and Neilands amply demonstrate this precept.

Like Le Floc'h, Roger Paradis approaches folksong with a philological/literary sensibility and a comparative method. His purpose is to reconstruct the traditional history of a song not well known to folksong scholarship, *Lisa* — *la jeune esclave indienne*. His units of analysis are not only motifs but also words and phrases, and he shares certain assumptions, if not procedures, with formalized historic-geographic ("Finnish") study most frequently applied to folktales but in some well-known works, such as those by Archer Taylor⁵ and Holger Olof Nygard,⁶ to ballads as well. Among these assumptions are, for example, that language and imagery which appear most frequently constitute the tradition's oldest stratum, as do more complete versions and as does content that displays greater coherence, logic, and artistic attractiveness (metrical regularity, for instance). While these are by no means "laws of tradition", in functionally literate European-based societies over the past 150 years or so such assumptions are more valid than not. This would be particularly true in the case of *Lisa*, which was almost certainly of quasi-learned composition, originally meant for parlor, schoolroom, or even stage recitation and/or singing, probably with piano accompaniment. Comparative studies of textual variation are seldom performed on relatively recent and relatively urban songs like *Lisa*, and Paradis' analysis is most welcome for such reasons, providing us with the same food for thought as does, say, Pauline Greenhill's study of "Somebody's Mother".⁷ And once again, the sheer lack of attention folksong scholars have paid to *Lisa* and parlor songs of her ilk, the song's minimal appearances in both print and archive, contrast sharply with its apparent popularity among the folk, as the several versions Paradis himself collected in a small section of Northern Maine indicate dramatically.

-
5. "Edward" and "Sven i Rosengård": A Study in the Dissemination of a Ballad, Chicago, University of Chicago Press, 1931.
 6. *The Ballad of "Heer Halewijn", Its Forms and Variations in Western Europe: A Study of the History and Nature of a Ballad Tradition*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1958.
 7. "Folk Dynamics in Popular Poetry: 'Somebody's Mother' and What Happened to Her in Ontario", *Western Folklore* 46 (1987), p. 77-95.

Lisa is not far removed from the kind of song John O'Donnell treats in "Join the Union or You'll Die". Most of these songs too are "parlor songs" in that, compared with older, more oral texts their language tends to be more formal, elevated, refined; their stanzaic patterns, their prosody, and their topics not as formulaic and restricted; and their sentiments seemingly more heightened than those of older songs — more jocular, for instance, or more pathetic, heavily patriotic, didactic, moralistic, or hortatory. Of course the union hall or the street corner was a more likely locus for the performance of such songs than the home, but "parlor" does not so much denote a literal setting as it does a more general phenomenon of song production and use whose context, whether conceptual or real, is increasingly bourgeois. As O'Donnell says, some of his material enjoyed an extremely limited traditional horizon, and in some cases might even fall into a category that A.L. Lloyd asserted was outside the realm of folksong, the category of "non-folkloric labour anthems and 'literary' political mass songs".⁸ Songs of non-unionized occupations that have long been studied enthusiastically by folklorists — lumbering, cowboying, farming, deep-water sailing — apparently came from the workers themselves and reflected intimately their own perceptions of their milieu, but observers often suspect that "labour" songs of the sort more common in coalmining and textiles are, in a sense, foisted on the workers by a cadre of special-interest agitators and disaffected middle-class intellectuals.

Whatever the case, the great George Korson clearly established a precedent of serious folkloristic attention to such songs,⁹ and O'Donnell's presentation is firmly in the Korson tradition and style. He shares other traits with Korson and those of his successors who downplay a distinction between "industrial folksong" and "labour song"¹⁰: both types are seen as cultural documents that more or less directly mirror actual experience. Songs are simply one of a variety of sources — along with newspaper reports, oral testimony, speeches — that can be employed in chronicling history. This conception of songs as relatively unmediated, referential, empirical indicators whose representations of events, though rhetorical, are fairly straightforward in meaning is quite common among folksong analysts in general. Some scholars, however, have hypothesized that folksong meaning is more complex than that, and Isabelle Peere's essay examines a selection of

8. A.L. Lloyd, *Folk Song in England*, New York, International Publishers, 1967, p. 317.

9. See, for example, his *Coal Dust on the Fiddle: Songs and Stories of the Bituminous Industry*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1943.

10. The distinction is perhaps least observed by Philip S. Foner, in *American Labor Songs of the Nineteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1975, most observed by Archie Green in *Only a Miner: Studies in Recorded Coal-Mining Songs*, Urbana, University of Illinois Press, 1972.

Newfoundland songs in this more semiotic light. Her data consist of songs traditionally sung in outports treating tragedy and death. To a strict formalist, these songs are of quite different kinds: some are of the medieval ballad type and as ancient probably as *La blanche biche*, their settings clearly Old World and at times explicitly feudal; some are early modern, depicting a preindustrial, if capitalist, setting but still essentially European; some are newer still and closer to home, apparently set in North America and even peopled by such familiar dramatis personae as lumbermen and their sweethearts; and some are truly local, replete with names, dates, places, and events directly accessible to the experience of singers and listeners themselves. Yet despite their formal, historical, and phenomenological variety, all the songs — which exist side by side in the active Newfoundland repertoire — are unified thematically in that as material that has been processed by culturally-conditioned human sensibility, they have been reconstituted through the filters of conceptual codes that integrate and make coherent all representations of the world. Thus whether in origin a Child ballad, a British street broadside, a North American narrative ditty, or a Trinity Bay poem made by some local schoolteacher, housewife, or journalist, a song as carried in the active repertoire of a Newfoundland folksinger expresses values that are not necessarily about the song's manifest content of death and despair, but in fact about life and hope: according to Peere, the songs consistently imply that, when tragedy comes, it is a direct result of some human's failure to act on a critical social or moral axiom; if the event is beyond mortal control, then the songs offer consistent strategies, psychological and social, on how to deal with the consequences. In short, the Newfoundland world view is profoundly life-affirming and not at all "fatalistic", as we commonly think to be the case with traditional societies whose economies are close to subsistence level and whose well-being can be enormously affected by nature's vagaries.

We end with an essay by Jeff A. Webb, not on folksong itself but on a folksong scholar, Helen Creighton, as represented in an admittedly small but revealing phase of her lifelong work in folklore: Creighton's 1938-1939 radio programme on folksong, broadcast nationally on CBC. Webb does not share the more usual conception of folksong field collecting that in the classic accounts may be animated by metaphors of quest, adventure, hunt, travel, rescue, pilgrimage, and so forth.¹¹ Webb's approach is of the revisionist kind which, inspired by Marxist cultural criticism among others, looks to class-based differences between Creighton and her informants and to the differing ideologies, embedded in different "discourses", that underlay the activities of each. However well-meaning Creighton may have been, in this

11. For typical examples, see W. Roy MacKenzie, *The Quest of the Ballad*, Princeton, Princeton University Press, 1919; John A. Lomax, *Adventures of a Ballad Hunter*, New York, MacMillan, 1947; and Maud Karpeles, *Cecil Sharp; His Life and Work*, London, Routledge & Kegan Paul, 1967.

view she was not a benign romantic, not a preserver of the national heritage, certainly not an “objective observer”; what she was was very much a “cultural intervenor”, who selected only the “right” kind of songs in the first place and then further transformed the material in disseminating it to a wider, more heterogeneous audience, in the process also manipulating the mainstream culture by attempting to assimilate into it her version of folk culture, and indeed ultimately changing the nature of the very material she wished to preserve, legitimize, and make better known, since to her informants the collector’s vision of them bore the stamp of authority and hence authenticity.

In short, in this view Helen Creighton’s folksong broadcasts were indices as well as examples of political acts of domination, appropriation, and control. The revisionist approach to folksong’s scholarly heritage has been strong in Britain for over a decade now¹² but has not caught on in North America nearly to the extent that it might have, especially considering the acclaim given David E. Whisnant’s *All That Is Native and Fine*.¹³ But the work of many North American folksong scholars and collectors may be susceptible to extended analyses of this kind, which should not be long in coming¹⁴ (as indeed may be a feminist revision of Webb’s thesis that puts the work of Creighton — and many other women folklorists — in an interpretive context of female empowerment).

In these eight essays we do see some patterns of neglect that have long characterized Canadian folksong scholarship: Western Canada is represented only incidentally, for instance, aboriginal and ethnic immigrant groups that are not French or Anglo/Celtic not at all. We can see too that some analytical and theoretical perspectives which are well-entrenched in the folklore scholarly repertoire are also missing: for instance, there is little attempt to reveal the sort of interdependence that we call “functional” between folksong and other cultural practices and patterns, nor are we offered analyses of actual song performances that attend to such causal variables as place, occasion, and identities of participants. And a feminist sensibility might do much to throw fresh light on folksongs like *Lisa* and *La blanche biche* in which woman’s role is so critical. However, despite the absence from this volume of several points of view, we can be sure that folksong scholars have worked and are working on them, for no perspective that

12. For example, see Dave Harker, *Fakesong: The Manufacture of British “Folksong” 1700 to the Present Day*, Milton Keynes, England, and Philadelphia, Open University Press, 1985.

13. Subtitled *The Politics of Culture in an Appalachian Region*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1983.

14. Hints of such an approach may be found in Debora Kodish, *Good Friends and Bad Enemies: Robert Winslow Gordon and the Study of American Folksong*, Publications of the American Folklore Society, New Series, Urbana, University of Illinois Press, 1986.

illuminates song is foreign to them, however long ago or however recently it may have been first assayed.¹⁵

15. My thanks to Camille Brochu for her help in translating the Le Floc'h and Peere essays and to Frances Terry for the many, many hours spent at the word processor preparing the articles for this issue.

INTRODUCTION

Roger deV. RENWICK

University of Texas

Austin

Plus que dans tout autre domaine des études de folklore, la chanson traditionnelle reste fidèle à ce qu'elle a été, s'éloignant par là même des pratiques scientifiques étroites qui estiment, par exemple, qu'un chercheur sérieux ne peut publier un recueil de textes, que l'étude contextuelle est impérative à l'analyse textuelle, que l'approche comparatiste n'amène rien d'utile, ou encore que la constitution d'archives ne relève pas de la recherche universitaire. J'ai rencontré des affirmations de ce genre dans chacun des trois plus importants programmes d'études avancées en folklore en Amérique du Nord dans lesquels j'ai eu l'honneur d'enseigner. Cependant, les étudiants en chanson traditionnelle ne se sont pas laissés tromper par les lieux communs et à la mode; ils persistent sans honte à y envisager un plus vaste panorama de possibilités que celui empreint de l'idéologie de la rupture avec le passé et de la nouveauté, évoquée par cette phrase souvent entendue mais vide de sens, «contrairement aux travaux précédents», dont le seul emploi passe pour une garantie.

J'ai eu l'occasion d'apprécier cette ouverture d'esprit, à considérer ces principes comme un éventail d'opportunités plutôt que comme une série d'interdictions dans six publications qui ont fait l'objet d'un essai critique paru dans un numéro récent du *Journal of Folklore Research*: une longue bibliographie, un recueil de textes et d'airs musicaux, l'étude comparative et d'inspiration historico-géographique d'une ballade, l'analyse structurale du répertoire d'un chanteur populaire isolé et deux livres consacrés à l'étude du motif de la femme-guerrière — connu dans plusieurs traditions de chansons folkloriques — et dont les analyses étaient teintées de féminisme. J'ai vu ces six travaux comme un palimpseste, comme un faisceau synchronique dans lequel des objets très actuels, tels que le féminisme et le multiculturalisme «post-colonial», coexistaient avec ceux considérés plus anciens tels que recueils de textes et analyses comparatives. Cet éclectisme m'a beaucoup plu.

Je ne veux pas dire pour autant que le chercheur ne doit donner qu'une seule orientation à sa recherche. La minutieuse étude comparative de Judith Seeger sur les variations de la ballade du comte Claros, bien connu dans le monde hispanique, contient un chapitre traité avec finesse que n'importe quel «ethnographe des communications» serait fier de signer: Seeger analyse deux interprétations de cette ballade médiévale, dans un contexte de performance auxquelles elle a assistée en 1978 dans le Brésil rural.¹

1. Judith Seeger, *Count Claros: Study of a Ballad Tradition*, The Albert Bates Lord Studies in Oral Tradition, Vol. 4, Garland Reference Library of the Humanities, Vol. 1263, New York, Garland Publishing, 1990.

Dans sa recherche sur les femmes-guerrières de la littérature populaire britannique, Dianne Dugaw n'hésite pas à employer la méthode comparative pour révéler les fonctions anti-hégémoniques et les significations actuelles de ces figures légendaires.²

Qu'est-ce qui pourrait expliquer cette tendance à plus d'envergure, de générosité et d'ouverture d'esprit que l'on ne trouve généralement pas dans notre discipline. La relation concrète et intime que les chercheurs en chanson traditionnelle entretiennent avec le matériau qu'ils étudient contient peut-être des éléments de réponse: ceux-ci sont souvent attirés par la chanson parce qu'elle les a émus en tant que spectateurs. En effet, beaucoup parmi eux sont aussi chanteurs et musiciens, certains très accomplis, ce qui les dissuade de prendre un trop grand recul qui pourrait les empêcher de communier, esthétiquement ou intellectuellement avec leur objet d'étude. D. K. Wilgus écrivait: «Il me reste à trouver une chanson traditionnelle qui ne m'a pas appris quelque chose... il me reste aussi à en trouver une dont l'emprise n'est pas dangereuse.»³ L'attitude de D. K. Wilgus est tout à fait caractéristique de celle des autres chercheurs dans ce domaine: il aimait écouter les chansons, les chanter, les recueillir, les analyser, les interpréter et les expliquer: dans la seconde moitié de ce siècle il devint le plus grand spécialiste de la chanson traditionnelle anglo-américaine. Il aurait certainement lu avec enthousiasme et profit tous les articles de ce numéro de *Canadian Folklore Canadien*.

Le premier article de Margaret Bennett s'inspire de l'un des thèmes les plus anciens et encore des plus séduisants des études de folklore: le romantico-nationalisme. Aussi l'auteure privilégie-t-elle les chansons scot-gaéliques de l'Est du Canada parce qu'elles transmettent des émotions qui n'apparaissent pas dans les récits historiques — tristesse de quitter le territoire ancestral et joie de la liberté trouvée dans la patrie d'adoption. D'autre part, elles célèbrent l'idée et l'esprit du travail en commun, tel que le filage, et elles perpétuent la création de chansons bardiques locales qui prônent un engagement intégral dans la communauté. Ces chansons conservent, elles-mêmes, des formes traditionnelles telles que le panégyrique et la satire, si importantes dans le répertoire gaélique. L'auteure insiste sur la continuité de ces thèmes et de ces sentiments qui courent encore dans les chansons gaéliques de l'Est du Canada et qui révèlent le poids de la tradition.

Margaret Bennett fait preuve d'un élan qui est aussi caractéristique des chercheurs actuels en chanson traditionnelle qu'il l'était à l'époque de

-
2. Dianne Dugaw, *Warrior Women and Popular Balladry, 1650-1850*, Cambridge Studies in Eighteenth - Century Literature and Thought, Vol. 4, Cambridge University Press, 1986.
 3. D. K. Wilgus, «The Rationalistic Approach», in *A Good Tale and a Bonnie Tune*, ed. Mody C. Boatright, Wilson M. Hudson et Allen Maxwell, Publications of the Texas Folklore Society, Vol. 32, Dallas, Southern Methodist University Press, 1964, p. 237.

l'évêque Percy: sauver les chansons de l'oubli ou de la modernisation hâtive, et leur assurer une place dans l'histoire culturelle avant que nous ne les perdions. Cette entreprise de «sauvetage» et de «conservation» a marqué la chanson traditionnelle d'une variété de noms péjoratifs — «reliques», «vestiges», «survivances» et «derniers restes», parmi d'autres. Veillant sur elles, nous avons été à l'occasion critiqués par des collègues de notre propre discipline ou d'autres disciplines qui ont opté pour des orientations plus théoriques; mais cette vigilance a mené à une collection de données d'une immense valeur pour l'étude de la chanson traditionnelle, et en effet, c'est souvent le simple «sauvetage» qui justifie notre existence envers ceux qui sont à l'extérieur du monde universitaire.

Si Margaret Bennett s'intéresse surtout à la chanson comme moyen de resserrer l'identité gaëlique au Nouveau Monde, elle reconnaît que celle-ci n'exerce pas seulement une force centripète, mais aussi une force centrifuge encourageant l'interaction entre le gaëlique et les autres langues du paysage culturel de l'Est du Canada. D'ailleurs, ces chansons sont souvent en deux langues, du type que l'on nomme «macaronique», type qui se développe probablement là où existe le bilinguisme. Dans ce numéro, I. Sheldon Posen analyse deux versions de chansons «macaroniques» — *Bords des États* et *Landon's Dog* — qu'il a recueillies dans la région de la vallée de l'Outaouais, à la frontière du Québec et de l'Ontario. L'objectif de Posen n'est qu'une simple note de recherche. Il sollicite cependant ses lecteurs afin qu'ils lui fournissent des informations, d'une part sur ces deux versions, d'autre part sur les chansons «macaroniques» franco-anglaises en général. C'est qu'il est en effet urgent d'en faire une cueillette systématique, ainsi que des études comparatives. Ainsi, la seule présence d'un ou deux mots dans une deuxième langue (comme dans *Landon's Dog*) ou d'un seul refrain répété (comme dans le *Limerick Rake*⁴ irlandais) est-elle suffisamment significative pour distinguer les chansons «macaroniques» et les chansons «non macaroniques»? J'ai rencontré des chansons irlandaises dites macaroniques, mais qui présentaient une égale importance des parties gaéliques et anglaises — l'une n'étant en fait que simple traduction de l'autre — ce qui semble être différent des chansons dans lesquelles les deux langages sont interactifs ou dialogiques, comme dans *Bords des États*. Vient ensuite la question des similitudes et des différences entre les thèmes des chansons «macaroniques» et des chansons unilingues lorsqu'elles relèvent toutes deux de la même culture. *Bords des États*, par exemple, aborde le thème du passage des ruraux à la ville, thème que l'on retrouve fréquemment dans la chanson de tradition britannique. Or ce thème est aussi très certainement bien connu dans les tra-

4. Voir Colm O'Lochlainn, *Irish Street Ballads*, Dublin, The Three Candles, 1939, p. 84-85, 210.

ditions canadiennes anglophones et francophones. De même *Landon's Dog* présente le même moule que les chansons «trick and spree» anglo-irlandaises. Voilà pourquoi Posen recherche d'autres textes, de nouveaux exemples, des informations sur leur provenance, des données sur les interprétations qui en sont faites. Tout cela pour vérifier ses hypothèses concernant la classification, le sens et la fonction de ces chansons.

Depuis plusieurs années Colin Neilands catalogue les ballades populaires anglophones irlandaises, publiées ou non, recueillies par la tradition orale ou trouvées dans le corpus des chansons de colportage. On a pu dire que la somme du matériau folklorique non publié dans les archives irlandaises, particulièrement dans celles de la République, est stupéfiant; non seulement en gaélique, mais aussi en anglais, qu'il soit en vers ou en prose. Le catalogue de Neilands en est d'autant plus utile et précieux, même dans la forme partielle présentée ici, répertoriant les ballades que la tradition chantée de Terre-Neuve a partagées avec l'Irlande. En prospectant les Archives de folklore de l'Université Memorial de Terre-Neuve, il nous fait découvrir une autre source importante de matériau folklorique, peut-être plus importante encore que celle de l'Irlande elle-même si l'on ne tient compte que des textes publiés. La comparaison de Neilands relève l'étendue du répertoire partagé, et les sujets privilégiés des chansons. Cette recherche soulèvera de toute évidence d'autres questions: la «génétique» de la chanson traditionnelle qui a toujours suscité des interrogations sur les adaptations de forme et de contenu; des questions quant aux chansons irlandaises qui n'ont pas «pris» à Terre-Neuve; et bien sûr des questions à propos des chansons qui prospèrent dans le Nouveau Monde mais qui ont perdu de leur popularité dans l'Ancien.

La valeur des collections d'archives non-publiées et les relations entre les traditions européenne et nord-américaine sont à la base du travail de Neilands; il en est de même pour Joseph Le Floc'h qui propose ici une étude de la ballade médiévale française, ou chanson en laisse, *La Blanche Biche*. Le Floc'h nous présente une version manuscrite de la chanson recueillie en France autour de 1860, longtemps restée dans des archives n'ayant été consultées que par très peu d'étudiants en chanson traditionnelle française. Il regrette que les folkloristes, dans leur ensemble, aient abandonné l'étude de ce matériau ancien. La version de 1860 de *La Blanche Biche* est d'un grand intérêt: c'est la première version de la chanson pour laquelle la personne qui l'a recueillie, en l'occurrence Mlle G. de la Nicollière (qui pourrait avoir été elle-même l'informatrice), a noté *à la fois* le texte et l'air. Dans l'histoire de l'étude des ballades, en Europe aussi bien qu'en Amérique, les chercheurs se sont intéressés aux textes bien avant de s'intéresser à la musique; avec pour résultat que la cueillette de la musique s'est faite bien plus tardivement que celle des paroles. Des comptes rendus publiés de *La Blanche Biche*, à la fois en France et au Canada, ont jusqu'ici révélé que les versions françaises

habituelles de l'air sont tout à fait différentes de la version canadienne (plus homogène). Est-ce donc à dire que les accents de l'air canadien, plus anciens, ont maintenu leur intégrité dans le Nouveau Monde mais pas dans l'Ancien, puisqu'il semble invraisemblable que la version française de 1860 ait été réimportée de l'Amérique du Nord? Par l'emploi de solides techniques d'analyse comparative Le Floc'h met en évidence non seulement les similitudes passées jusqu'alors inaperçues, mais aussi d'intéressantes différences qui suggèrent une foule d'hypothèses quant au changement musical à travers le temps et l'espace. Même si les conclusions de cet article ne peuvent être que suggestives étant donné les contraintes de longueur il est, tout comme Neilands, très clair sur un point: beaucoup de chansons traditionnelles, non publiées mais accessibles attendent les chercheurs dans les archives, des deux côtés de l'Atlantique.

Comme Le Floc'h, Roger Paradis aborde la chanson traditionnelle avec une méthode comparative teintée d'une sensibilité philologique et littéraire. Son but est de retracer la tradition d'une chanson peu connue, *Lisa, la jeune esclave indienne*. Ses unités d'analyse ne sont pas seulement les sujets, mais aussi les mots et les phrases; et il partage certaines des hypothèses des études historico-géographiques (finnoises), plus fréquemment appliquées aux contes populaires mais également aux ballades, connues dans les travaux d'Archer Taylor⁵ et de Holger Olof Nygard.⁶ L'une de ces hypothèses, par exemple, postule que les expressions et les images qui apparaissent le plus fréquemment constituent la plus ancienne «strate» de la tradition et il en est de même des versions les plus complètes et de celles qui présentent le plus de cohérence, de logique et de traits artistiques (la régularité métrique par exemple). Même si ce ne sont là qu'hypothèses et non lois dictées par la tradition dans le cadre des sociétés européennes, lettrées depuis les cent cinquante dernières années, elles semblent assez bien fondées. Cela serait particulièrement vrai dans le cas de *Lisa*, qui a fort probablement été composée pour être apprise; sans doute était-elle, à l'origine, destinée au parler, à la salle de classe ou même à la récitation et/ou au chant sur scène et vraisemblablement avec un accompagnement au piano. Les études de variations de textes sont rarement effectuées sur les chansons récentes et urbaines comme *Lisa*; aussi l'analyse de Paradis est-elle fort bien venue. Cela se vérifie aussi dans l'étude faite sur «Somebody's Mother»⁷ par Pauline Greenhill.

-
5. "Edward" end "Sven i Rosengård": A Study in the Dissemination of a Ballad, Chicago, University of Chicago Press, 1931.
 6. The Ballad of "Heer Halewijn". Its Forms and Variations in Western Europe: A Study of the History and Nature of a Ballad Tradition, Knoxville, University of Tennessee Press, 1958.
 7. "Folk Dynamics in Popular Poetry: 'Somebody's Mother' and What Happened to Her in Ontario", *Western Folklore* 46 (1987), p. 77-95.

Là encore, le peu d'attention dont ont fait preuve les chercheurs à l'égard d'une chanson telle que *Lisa, la jeune esclave* est flagrant. Pourtant, même si ce genre de chansons est quasiment absent des archives et des imprimés, elles sont très populaires, les multiples versions que Paradis a lui-même recueillies dans une petite partie du nord du Maine en témoignent.

Lisa n'est pas très éloignée du genre de chansons dont traite John O'Donnell dans son étude de *Join the Union or You'll Die*. En effet, la plupart de ces chansons sont aussi des «chansons de parloir» en ce que, comparées à des textes plus oraux et plus anciens, leur langage tend à être plus formel et raffiné; leurs stances, leur prosodie et leurs sujets cependant moins conventionnels, et leurs sentiments apparemment plus recherchés que ceux des chansons anciennes plus facétieuses ou plus pathétiques, fortement patriotiques, didactiques, moralisatrices ou exhortatives. Bien sûr, le syndicat ou le coin de la rue étaient propices à l'émergence de telles chansons, mais le terme de «parloir» ne dénote pas tant un endroit précis qu'un phénomène plus général de production et d'usage de chansons dont le contexte, qu'il soit conceptuel ou réel, est de plus en plus bourgeois. Comme le dit O'Donnell, la dimension de ces chansons traditionnelles en est fort limitée, certaines pourraient être classées dans ce que A. L. Lloyd appelle les chansons de travail et les chansons politiques qui ne sont pas considérées comme étant des chansons traditionnelles.⁸ Les chansons de professions non syndiquées — chansons de bûcherons, de cow-boys, de fermiers, de marins au long cours — qui font depuis longtemps l'objet d'études provenaient apparemment des travailleurs eux-mêmes et reflétaient bien leur propre perception de leur milieu. Celles qui relatent le travail dans les mines ou dans les industries du textile ont très certainement été apprises aux travailleurs par des agitateurs représentant des groupes de pression et/ou par des intellectuels issus de la classe moyenne.

O'Donnell partage d'ailleurs l'avis de Korson⁹ et de ses successeurs qui ne voient pas de réelles différences entre la «chanson folklorique de type industriel» et la «chanson de travail».¹⁰ Ces deux genres sont perçus comme des documents culturels qui sont le reflet d'une expérience vécue. Les chansons sont simplement une source au même titre qu'un article de journal, un témoignage oral ou un discours sur lesquels s'appuie toute étude historique,

8. A. L. Lloyd, *Folk Song in England*, New York, International Publishers, 1967, p. 317.

9. Voir, par exemple, *Coal Dust on the Fiddle: Songs and Stories of the Bituminous Industry*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1943.

10. La distinction est certainement moins nette chez Philip S. Foner, *American Labor Songs of the Nineteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1975 que chez Archie Green in *Only a Miner: Studies in Recorded Coal-Mining Songs*, Urbana, University of Illinois Press, 1972.

et beaucoup de spécialistes de la chanson traditionnelle les considèrent comme telles, c'est-à-dire référentielles, sans intermédiaires, dont les représentations des événements sont à peu près sans détour dans leur signification. Quelques universitaires, cependant, estiment la chanson traditionnelle plus complexe. Ainsi Isabelle Peere analyse ici avec une approche sémiotique une sélection de chansons traditionnellement chantées dans les villages côtiers de Terre-Neuve et qui portent sur la tragédie et la mort. Pour un formaliste ces chansons appartiennent à des types très différents: quelques-unes sont du type de la ballade médiévale, probablement aussi anciennes que *La Blanche Biche*; leur contexte est clairement celui de l'Ancien Monde, parfois même féodal; d'autres sont modernes, dépeignant un contexte, sinon capitaliste du moins pré-industriel et essentiellement européen; d'autres encore sont plus récentes et renvoient plus spécifiquement à l'Amérique du Nord, mettant en scène des personnages familiers comme les bûcherons et leurs «blondes»; et certaines sont même purement locales, évoquant des noms, des dates, des endroits et des événements bien connus des chanteurs et des auditeurs. Cependant, malgré leur diversité formelle, historique et phénoménologique, toutes ces chansons de l'actuel répertoire terre-neuvien présentent une thématique homogène: ce matériau a été élaboré par une sensibilité humaine conditionnée par la culture et constituée à travers des codes conceptuels qui intègrent et rendent cohérentes toutes les représentations du monde. Ainsi, qu'il s'agisse à l'origine d'une chanson enfantine, d'une chanson de colportage britannique, d'une chansonnette nord-américaine, ou d'un poème de Trinity Bay rédigé par un maître d'école, une ménagère ou un journaliste local, les chansons de deuil expriment des valeurs qui ne sont pas nécessairement celles de la mort et du désespoir, mais plutôt celles de la vie et de l'espoir: selon Peere, ces chansons disent implicitement que la tragédie découle d'un manque d'intervention physique ou morale et elles offrent aux vivants des stratégies psychologiques et sociales pour s'adapter aux conséquences. En somme, la vision du monde à Terre-Neuve est profondément du côté de l'affirmation de la vie et pas du tout «fataliste», comme on le pense communément dans le cas des sociétés traditionnelles dont les économies sont proches de la subsistance et dont le bien-être est tributaire des caprices de la nature.

Nous terminons par l'article de Jeff A. Webb, qui ne porte pas sur la chanson traditionnelle comme telle, mais sur le travail d'une spécialiste de la chanson traditionnelle, Helen Creighton, plus particulièrement, sur son programme radiophonique de chanson traditionnelle diffusé par la CBC de 1938 à 1939. L'auteur remet en cause les conceptions habituelles de la collecte de chansons traditionnelles sur le terrain qui veulent qu'elle soit animée par des

métaphores de quête, d'aventure, de chasse, de voyage, de sauvetage, de pèlerinage.¹¹ L'approche de Webb est du type révisionniste. Inspirée par la critique marxiste, celle-ci porte sur les différences de classe entre Creighton et ses informateurs et sur les différentes idéologies encadrées dans les «discours» qui sous-tendent les activités de chacun. En dépit de ses bonnes intentions, Creighton n'était pas une romantique détachée du monde, ni une conservatrice de l'héritage national, certainement pas une «observatrice objective»; elle était bien davantage une «intervenante culturelle» qui d'abord sélectionnait seulement les «bonnes» chansons, et qui ensuite manipulaient leurs contextes de performance en les diffusant à un public plus large et plus hétérogène. Au cours de ce processus elle agissait sur la culture en tentant d'imposer sa vision de la culture traditionnelle, transformant par le fait même la nature du matériau qu'elle voulait préserver, légitimer, et faire connaître auprès de ceux qui voyaient en elle une autorité et par conséquent la garantie d'une authenticité.

Bref, la radiodiffusion des chansons traditionnelles d'Helen Creighton constitue des indices aussi bien que des exemples d'actes politiques de domination, d'appropriation et de contrôle. Cette approche révisionniste de la chanson traditionnelle est forte en Grande-Bretagne depuis plus d'une décennie maintenant,¹² mais devrait se développer si l'on considère les réactions suscitées par le travail de David E. Whisnant, *All That is Native and Fine*.¹³ Des analyses critiques de ce genre risquent aussi de se développer chez nous par des chercheurs sur la chanson traditionnelle (comme pourrait l'être d'ailleurs une revision féministe de la thèse de Webb, qui met le travail de Creighton — et de beaucoup d'autres femmes folkloristes — dans un contexte de prise de pouvoir féminin).¹⁴

Dans ces huit articles nous percevons pourtant des lacunes flagrantes qui ont longtemps caractérisé l'étude de la chanson traditionnelle au Canada: l'Ouest du pays est peu représenté, les autochtones et les groupes d'immigrants qui ne sont ni français ni anglo-celtiques, pas du tout. Nous remarquons également que des perspectives théoriques et analytiques

-
11. Pour des exemples typiques, voir W. Roy MacKenzie, *The Quest of the Ballad*, Princeton, Princeton University Press, 1919; John A. Lomax, *Adventures of a Ballad Hunter*, New York, MacMillan, 1947; et Maud Karpeles, *Cecil Sharp: His Life and Work*, London, Routledge & Kegan Paul, 1967.
 12. Par exemple, voir Dave Harker, *Fakesong: The Manufacture of British "Folksong" 1700 to the Present Day*, Milton Keynes, Grande-Bretagne et Philadelphia, Open University Press, 1985.
 13. Sous-titré *The Politics of Culture in an Appalachian Region*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1985.
 14. On peut trouver des allusions à de telles approches in Debora Kodish, *Good Friends and Bad Enemies: Robert Winslow Gordon and the Study of American Folksong*, Publications of the American Folklore Society, New Series, Urbana, University of Illinois Press, 1986.

couramment employées par les universitaires sont ici absentes: par exemple, le problème de l'interdépendance que nous appelons «fonctionnelle» entre la chanson traditionnelle et d'autres pratiques ou modèles culturels est à peine effleuré; il en est de même pour les études de performances folkloriques qui mettent en exergue les variables de causalité (l'endroit, l'occasion et les identités des participants). Une sensibilité féministe aurait pu faire beaucoup de lumière sur certaines chansons comme *Lisa* et *La Blanche Biche* dans lesquelles le rôle de la femme est si crucial. Cependant, il n'y a pas de doute que les chercheurs en chanson traditionnelle s'affairent déjà à combler ces lacunes. En effet, aucune des perspectives qui puissent éclairer le domaine de la chanson ne leur est complètement étrangère, qu'ils s'y soient déjà essayé ou qu'ils ne l'aient fait plus récemment.¹⁵

15. Mes remerciements vont à Camille Brochu pour son aide à la traduction des essais de Le Floc'h et de Peere, à Frances Terry pour les très nombreuses heures passées à l'ordinateur pour préparer les articles de cette publication.