

Marius Barbeau, Patrice Coirault : de démarches pionnières en voies/voix de maîtres

Marlène Belly

Volume 13, 2015

Présence de Marius Barbeau : l'invention du terrain en Amérique française. Autour d'un legs centenaire (1914-2014)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033765ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033765ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'ethnologie

ISSN

1703-7433 (print)

1916-7350 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Belly, M. (2015). Marius Barbeau, Patrice Coirault : de démarches pionnières en voies/voix de maîtres. *Rabaska*, 13, 231–247. <https://doi.org/10.7202/1033765ar>

Formation et statut du chercheur

**Marius Barbeau, Patrice Coirault :
de démarches pionnières en voies/voix de maîtres**

MARLÈNE BELLY

Université de Poitiers

En 1914, Marius Barbeau (1883-1969) entreprend une vaste enquête portant, entre autres, sur les savoir-faire ancestraux des populations françaises du Canada. Cette même année, Patrice Coirault (1875-1959) achève sa cueillette de chansons traditionnelles conduite sur ses terres de l'Hexagone : deux hommes, deux œuvres qui ont marqué le domaine de la littérature orale francophone bien au-delà de leur pays respectif. En nous en tenant au genre chanson, ce propos mettra en regard les avancées de ces deux chercheurs. Il situera l'acte de collecte au cœur d'une démarche scientifique et en précisera les apports tout autant distinctifs que complémentaires. Ces deux pionniers ont largement ouvert la voie d'une ethnologie des domaines musicaux de la francophonie alors à peine naissante. Aussi, il importera de positionner leurs travaux dans le champ disciplinaire. Nos développements porteront plus généralement sur la personne de Patrice Coirault en élargissement aux textes de cet ouvrage consacré à Marius Barbeau.

De l'acte de naissance au plan de carrière

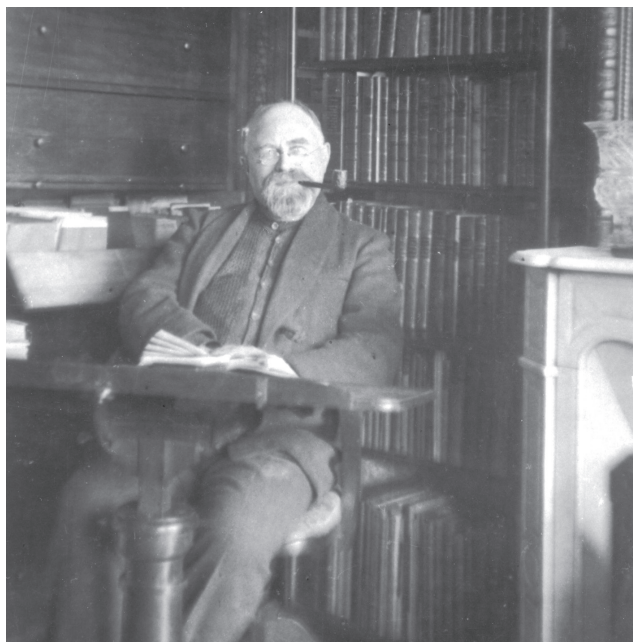
De par la situation confortable des siens et de leurs ascendants, Barbeau grandit « à huis clos », en dehors du compagnonnage des enfants du voisinage « qui parlaient mal »¹. Tout autre est la position des Coirault. Ni terriens, ni propriétaires de demeures les positionnant dans une condition matérielle notable, c'est, avant tout, l'ambivalence de leur cadre familial qu'ils offrent

1. Musée canadien de l'histoire, Marius Barbeau, *Petite enfance* (2), <http://www.museedelhistoire.ca/cmc/exhibitions/tresors/barbeau/mbh0100f.shtml> ; voir également Carmen Roy, « Le jeune Marius Barbeau », *Rabaska, Revue d'ethnologie de l'Amérique française*, Québec, Société québécoise d'ethnologie, vol. 6, 2006, p. 107.



Marius Barbeau, vers 1930-1935

Source : Musée canadien de l'histoire n° 86-1214.



**Patrice Coirault, vers 1930
dans son appartement du boulevard Royal, Paris**

Source : collection personnelle.

à leur fils. Instituteur dans le village de Surin, au cœur du département des Deux-Sèvres, son père lui donne le goût pour les études ; de son côté, sa mère lui apporte le contact direct et la connaissance du milieu rural. Ce milieu sera le cadre de sa quête chansonnière réalisée, avant tout, auprès des proches et dans le voisinage immédiat². Aussi, si Barbeau se doit de préparer son terrain avant d'entreprendre sa démarche d'enquêteur, si sa position facilite *Le Regard éloigné*³ de l'ethnologue, c'est, à l'inverse, dans un milieu parfaitement connu, vécu, partagé de l'intérieur qu'opère Coirault.

De directions totalement distinctes sont aussi les formations qui leur ont servi d'assises et de tremplin dans leur plan de carrière. Récipiendaire de la Bourse Cecil Rhodes, Barbeau entre, en 1907, à Oxford et s'inscrit au tout nouveau cursus d'anthropologie où il reçoit les enseignements de Marrett, Tylor, ... Dans la tendance ambiante d'une meilleure compréhension de « l'histoire du monde », la formation le conduit vers une appréhension des systèmes de pensées de Frazer, Spencer... et lui permet d'obtenir le *Diploma of Anthropology*, un titre encore bien peu décerné. D'Angleterre, Barbeau vient jusqu'à Paris. Il s'y imprègne des travaux de l'*Année sociologique*, revue biennale dirigée par Durkheim, mais, surtout, il se range parmi les auditeurs assidus de Mauss, titulaire depuis 1901 de la chaire d'« histoire des religions des peuples non civilisés » à l'École pratique des hautes études. S'en découle une relation personnelle, des conseils et une influence notable dans l'orientation de ses recherches. Boas est probablement l'autre grand nom dont la lecture des travaux mais aussi la rencontre physique, peu après son retour sur le continent américain, marque durablement Barbeau.

Suffisait-il de quelques années d'écart pour que Barbeau et Coirault suivent, en ce temps charnière entre deux siècles, des parcours aussi distincts ? C'est sans le moindre retard que Coirault entre en khâgne en 1894 au lycée Michelet de Vanves puis à la Sorbonne où il obtient, en 1900, une licence ès Lettres. C'est dire que là où l'un, Barbeau, se laisse entraîner dans le bouillonnement d'idées qui animent les sciences sociales au tout début du xx^e siècle ; là où il bénéficie du dynamisme et de l'engouement pour une discipline – l'anthropologie culturelle – qui se cherche au point d'être représentée par des porteurs de courants radicalement différents, voire opposés ; l'autre, Coirault, est indéniablement plus marqué par l'épistémologie de l'histoire de Seignobos⁴ et la posture de l'*École méthodique*. Elle œuvre alors à asseoir la

2. Pour plus de précisions sur le contexte familial de Coirault et sur ses informateurs, voir Marlène Belly, Georges Delarue, *Chansons françaises de tradition orale, 1900 textes et mélodies collectés par Patrice Coirault*, Paris, éd. BNF, 2013, p. 11-21.

3. Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

4. Dans un courrier daté du 20 janvier 1947 adressé à Luc Lacourcière, Coirault précise cette filiation : « Le manque de documentation m'empêchant une critique chère à un ex-sorbonnard de l'école

scientificité de la démarche de l'historien. Outre la rigueur et un état d'esprit qui se refuse à la moindre affirmation n'émanant pas d'un long processus d'analyse, de vérification et de démonstration⁵, Coirault s'imprègne de *La Méthode historique* de son aîné⁶, méthode également proposée en théorie des recherches en sciences sociales dont les différents champs disciplinaires essaient de se constituer. Aussi, tout en partageant un même centre d'intérêt – la chanson traditionnelle –, Coirault et Barbeau l'abordent par des voies totalement distinctes. Là où l'observation directe, l'enquête orale, la constitution de collections de témoignages et d'objets⁷, leur sauvegarde et leur valorisation dans le cadre muséographique mais aussi par le biais d'éditions, de présentations, de festivals... restent au centre des préoccupations de l'un, l'autre se positionne à distance de toute démarche de patrimonialisation et s'attache à l'étude méthodique de l'ensemble des sources, orales et écrites, propres à son domaine de recherche. Il souhaite apporter une connaissance approfondie tout autant de l'objet que de la psychologie du groupe qui l'énonce.

Leur plan de carrière traduit ces différences posturales. Barbeau ancre sa spécialisation dans son champ professionnel : il entre, en 1911, aux côtés de Sapir, au service de ce qui sera, par la suite, le Musée canadien de l'histoire à Ottawa. De son côté, Coirault, pour beaucoup totalement assimilé à une école en discordance avec les tendances du moment⁸, sera maintenu dans l'ombre de l'équivalent parisien, le Musée national des arts et traditions populaires, fondé en 1937 par Georges-Henri Rivière. Fonctionnaire au ministère des Travaux publics sa vie durant, c'est alors en dehors de toute reconnaissance qu'il réalise son grand œuvre sur son temps et sur ses moyens personnels.

Au service d'un même objet : la chanson de transmission orale

Malgré leur différence posturale, les deux hommes s'inscrivent dans la continuité d'une dynamique propre au domaine chansonnier, celle de la diffusion du répertoire par le biais du recueil imprimé, suite à l'impulsion

Seignobos-Langlois... », Fonds Lacourcière P.178 C5/2,25, Archives de folklore, Université de Laval, Québec.

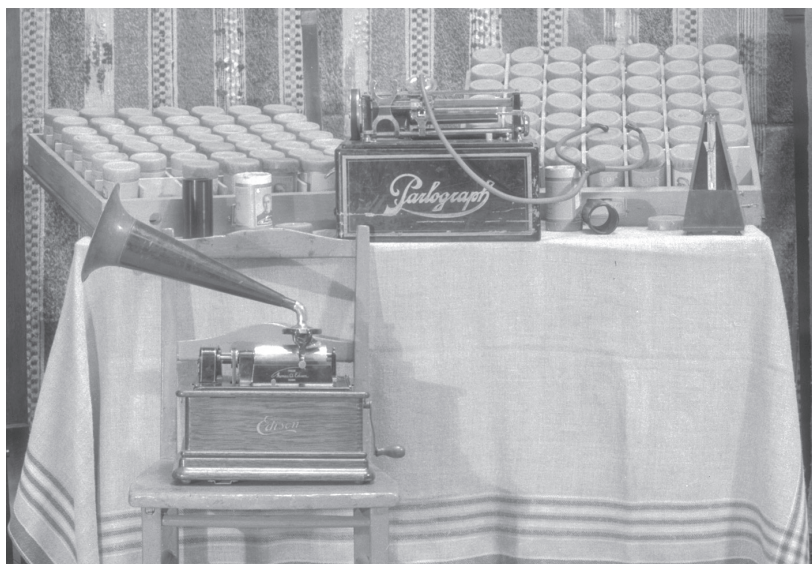
5. « C'est à ses cours si originaux autant qu'objectifs que j'ai commencé à me former. [...] Il m'a appris à ne rien tenir pour vrai qui n'ait été éprouvé par une critique et un scepticisme méthodique et impitoyable. [...] C'est à son enseignement que j'ai dû me guérir des dogmatismes aux croyances gratuites », Patrice Coirault, lettre adressée à Simone Wallon le 19 juillet 1955. Coll. personnelle. L'enseignement de Seignobos se retrouve dans la méthode de recherche de Coirault : « Naturellement j'ai pour les thèses en général une faible estime, et si je suis curieux des hypothèses je mets les observations au premier rang », *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, Exposé V, Paris, Droz, 1933, p. 645.

6. Charles Seignobos, *La Méthode historique appliquée aux sciences sociales*, Paris, Félix Alcan, 1901.

7. « J'étais un collectionneur invétéré, toujours prêt à mettre la main sur n'importe quoi, pour ainsi dire », Musée canadien de l'histoire, *Marius Barbeau, Le folkloriste (3)*, op. cit.

8. Du vivant de Coirault, Seignobos est vivement critiqué par l'école des Annales.

donnée, au milieu du XIX^e siècle, par l'enquête Fortoul. Les retentissements du décret napoléonien de 1852 se sont, en effet fait ressentir jusque sur les terres canadiennes⁹ : les travaux de Gagnon – *Chansons populaires du Canada*, 1865 – sont un écho direct de ceux de Champfleury-Weckerlin – *Chansons populaires des provinces de France*, 1860 –, d'Arbaud – *Chants populaires de la Provence*, 1862-1864 – ou encore de Bujeaud – *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest*, 1863-1864. Fait suite à cette impulsion, durant la première moitié du XX^e siècle et sur les deux continents, la reconnaissance institutionnelle déjà évoquée. Cette étape s'assortit de celle de l'évolution technique qui permet de garder trace du son sans en passer par l'acte interprétatif et réducteur de la transcription. À ce niveau encore, les orientations de Barbeau et de Coirault diffèrent de manière assez radicale.



**Phonographes et cylindres de cire de Marius Barbeau.
Exposition à l'occasion du 400^e anniversaire de l'arrivée
de Jacques Cartier au Canada**

(Ottawa, Musée national du Canada, 1934).

Source : Musée canadien de l'histoire n° 77557.

9. *Les Instructions*, rédigées par Jean-Jacques Ampère à l'intention des correspondants œuvrant dans les provinces pour l'entreprise nationale, ont connu, dès 1853, plusieurs sources de publication (Pour plus de précisions, voir Laurence Berthou-Bécam et Didier Bécam, *L'Enquête Fortoul (1852-1876). Chansons populaires de Haute et Basse-Bretagne*, Paris, Rennes, CTHS, Dastum, 2010, t. I, p. 33). En partie éditées dans *Le Journal de Québec* en décembre 1853-janvier 1854, elles ont favorisé la parution, à Québec en 1854, d'un supplément du *Chansonnier des collèges* contenant surtout des chansons alors dites folkloriques. L'initiative française et les publications qui s'ensuivent ont facilité la prise de conscience de l'existence d'un répertoire similaire au Canada français. C'est d'ailleurs au retour d'un voyage en France que Gagnon entreprend sa compilation.

Bonjour, belle bergère, j'étais de te beaucoup = id. du
franche folklor

Bonjour, belle bergère, L'éclair de tes beaux yeux je veux me lajurer (il peut offrir un
soeur en y joignant le l'airageant sur l'herbette. Tout troupeau et l'on chère je ne saurais con-
(Var: filant tu qu'en mi elle te) (Var: l'un plus puis con-)

prendre qu'une beauté si tendre peut rester sans moyen.
(prendre) (Var: rien.)

Hélas, Mourieu dit-elle Out cent fois plus d'agrement de certainable coeur
(Var: si je t'en ai bergère) (Var: cent fois plus content) (Var)
c'est une perfection que tes ces deux viselles mot qui ci tout la lagline
(Var: profession) qui sont jolis et bely d'un jeune courtisan et toute la victoire
d'être en la fougère au près de l'ours amant. je ne saurais con- prendre
(à aller) aujourd'hui mes voutons qu'une beauté si tendre
Tous les soirs à l'ombrette - t'en voulais une bergère trait pour un païsan.
(un peu de ma main) (un peu de ma main) La belle es t'en colise;
(il s'en) et de mon chalumeau, m'accorde tes amours (bas, ma fin, u dit-elle)
je m'occupe à l'ombrage je quitte l'air la noblesse c'est de badiner,
sous ces tendres, je t'embrasse des dames de la cour. (il s'en) même la lagline
regardant mon troupeau. mes châteaux de plaisir avec j'ai un chère de l'âme
(qui s'en) et pour toi mon berge et pour toi mon berge et pour toi mon berge
(à toi et la bergère) et pour toi mon berge et pour toi mon berge
à la fureur des l'air? (à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage
(à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage je m'occupe à l'ombrage
Voulez qui est d'un si bel âge (à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage
malgré l'absence l'orage; (à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage
qui t'as belle le champ, (à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage
venez y, ma bergère, (à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage
dans ma caverne à l'ombrette, (à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage
dans mes châteaux luisants, (à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage
- Las, Mourieu, je n'en gère de qui t'as belle le champ, (à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage
de qui t'as belle le champ, (à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage
car je suis trop paisanne (à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage
(je t'en) (à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage
prole dans vos châteaux, (à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage
tous bergers et bergère (à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage
qui sont en la fougère (à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage

9
Permettez-moi une chose
avant de s'en aller
à la bouche de rose
accepte un doux baiser
embrassez-moi, Mourieu
pour soulager une peine
que me font tes beaux yeux
Après ça, va à bergère
(à puis moi)
un peu qu'il t'en la fougère
(je quitte moi)
avec de l'air de l'air
(entre disant adieu)

7
Un garçon du village
(à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage
à l'air de la bonheur
d'avoir un peu d'air
(à la fureur des l'air?) je m'occupe à l'ombrage

TVP 3

Collecte de Patrice Coirault

Fiche (recto) de la chanson *La Bergère aux beaux yeux* recueillie en 1904.Reproduite dans *Chansons françaises de tradition orale*, op. cit., p. 234.

Source : BNF, cliché M. Belly.

Alors que Barbeau participe à l'élan de sauvegarde du patrimoine en consignait sur rouleaux de cire une grande partie des énoncés recueillis, la fiche manuscrite reste la trace de celle des milliers de chansons collectées par Coirault. Témoignage bien fade, pourrait-on dire, face à la fascination légitime qu'exerce l'archive¹⁰ sonore ! Certes, en 1911, au moment où Ferdinand Brunot inaugure les Archives de la parole sur le principe des *phonogram-marchiv* de Vienne, l'essentiel de la collecte de Coirault est réalisé alors que celle de Barbeau reste à faire. Il serait, pour autant, probablement insatisfaisant de ne lire ici qu'un non-accès à la technologie de pointe. Comme évoqué précédemment, la démarche de Coirault est tout autre. Totalement détachée d'un souhait de préservation et de diffusion du répertoire, la collecte est, pour lui, l'une des portes d'entrée nécessaires à l'élaboration de sa réflexion : la chanson est son objet d'étude et non un matériau à sauver de l'oubli. De fait, l'enquête de terrain représente l'un des maillons d'une entreprise pour une connaissance « intime, intérieure, celle qui est indispensable pour s'en former une idée ou seulement une image exacte, [non] permise à qui n'a pas cette même connaissance de notre langage, à qui n'a pris contact avec nous que du dehors, à qui n'est pas né ou du moins n'a pas vécu sa jeunesse parmi notre peuple¹¹ ». Conséquence somme toute logique, de son vivant Coirault n'a jamais envisagé la publication de sa collecte personnelle dont la trace a, pour lui, valeur de document à analyser au même titre que l'ensemble des autres sources constitutives de son domaine de recherche. Aussi, c'est à sa postérité que l'on en doit la livraison¹². C'est dire que l'approche de Coirault est à situer et à comprendre non pas dans une volonté de recueil, voire de collection, d'objets mais parmi les démarches indispensables pour une connaissance et une meilleure appréhension des caractéristiques de cet objet. De cette position résulte la compilation, l'organisation, l'analyse en vue de l'étude diachronique et synchronique de tout ce qui touche à la chanson de transmission orale. À ce titre, sur un plan quantitatif autant que qualitatif, l'œuvre est colossale et bien loin de s'en tenir à la seule enquête de terrain.

Celle de Barbeau ne l'est pas moins. Mais, là où Barbeau se consacre aux différents aspects du domaine de la littérature orale (contes, chansons, légendes...) ; là où son statut d'anthropologue le conduit à s'intéresser à toutes les manifestations de l'activité humaine, y compris matérielles, à l'organisation sociale de différents groupes d'amérindiens (Hurons-Iroquois

10. Au sens que Michel Foucault donne à l'emploi de ce vocable au singulier.

11. *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, op. cit., p. 643.

12. Marlène Belly, Georges Delarue, *Chansons françaises de tradition orale, 1900 textes et mélodies collectés par Patrice Coirault*, op. cit. Cette publication respecte scrupuleusement l'organisation du *Répertoire des chansons françaises de tradition orale, Ouvrage révisé et complété par Georges Delarue, Yvette Fédoroff, Simone Wallon* [t. I-II], Georges Delarue, Marlène Belly, Simone Wallon [t. III], Paris, éd. de la BNF, 1996-2007.

de l'Est canadien, Indiens de la côte du Pacifique...), Coirault, dans des choix apparentés à une volonté de complétude telle que proposée bien plus tard par des philosophes comme Michel Serres, se lance dans une exploration en profondeur et par entrées multiples de son domaine de recherche afin de cerner un genre et un seul, celui de la chanson francophone de transmission orale. Il n'aura alors de cesse d'en préciser le processus d'élaboration et d'évolution permanente et de montrer la cohérence parfaite entre l'objet chanson et les schémas de pensées du milieu porteur de cet objet, milieu qu'il désigne sous le vocable d'inculture¹³.

Sur un plan méthodique, en plus de reconsidérer les principes établis pour l'analyse des œuvres statiques de l'art lettré, il propose des avancées sur le principe de l'étude de cas et de la démonstration en tous points vérifiables et prête à être poussée plus avant, chose bien peu commode avant la mise en place de la mémoire informatique et suffisamment rare pour être notée. Loin des récompenses officielles, loin des devants de scène et, certainement aussi, loin d'un souhait de production d'ouvrage de vulgarisation – mieux vaut, en effet, être solidement installé à sa table de travail pour se lancer en la lecture de ses écrits –, on lui connaît seulement, pourrait-on dire au regard de la quantité livrée par Barbeau¹⁴, trois grands titres : *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*¹⁵ et *Formation de nos chansons folkloriques*¹⁶. Ces volumes d'études analytiques et démonstratives encadrent son manuel d'ethnologie appliquée à la chanson, *Notre chanson folklorique*¹⁷ ce que Coirault traduit dans le sous-titre de l'ouvrage : *L'objet et la méthode ; L'inculte et son apport ; L'élaboration ; La notion*.

Au-delà des longs temps de collecte enrichissant de manière considérable les fonds aujourd'hui connus, Marius Barbeau s'investit dans la rediffusion immédiate des savoirs repérés. Que ce soit sous forme de conférences (y compris pour les enfants), de cours (universités d'Ottawa, de Montréal, Laval à Québec) ; que ce soit sous forme d'expositions, de publications ; que ce soit encore dans l'organisation de festivals (les diverses éditions du *Festival de folklore* de Québec, par exemple), dans la mise en place de programmes

13. « Tandis que j'employais le plus clair de mon loisir à glaner notre gerbe de chansons et à faire le récolement de ce qui s'en était glané au dernier siècle et s'en glanait encore, puis à en rechercher le souvenir à travers les papiers de nos antiquailles, je me demandais comment cette menue chose de chez nous avait pu pousser et mûrir. Cette question, petite pour tous, minuscule et mesquine pour beaucoup, a été l'objet essentiel où j'ai mis en dernier lieu mon désir. Rien de plus. » *Notre chanson folklorique*, Paris, Picard, 1942, p. 371.

14. Pour plus d'informations quant à la bibliographie de Barbeau, voir la recension établie par Clarisse Cardin dans, « Hommage à Marius Barbeau », *Les Archives de folklore*, Montréal, éd. Fides, 1947, p. 27-96.

15. *Bulletin de l'Institut général psychologique*, Exposés I-IV, 1927-1929 ; Exposé V, Paris, Droz, 1933.

16. Paris, éd. du Scarabée, t. I-IV, 1953-1963.

17. *Op. cit.*



Les ouvrages de Patrice Coirault.

Source : cliché M. Belly.

musicaux (concerts de musique folklorique ; soirées de folklore ; *Les Veillées du bon vieux temps*), par le biais des prises de fonctions prestigieuses (président de l'American Folklore Society dès 1918 ; président de la section française de la Société royale du Canada à partir de 1933...), Barbeau rend visibilité à la richesse culturelle des populations vivant sur les terres du Canada francophone et offre une assise indéniable au secteur naissant de l'anthropologie sociale.

En vis-à-vis, Coirault chemine sur le principe du travail de fourmi, accompli sans relâche dans la sphère du privé, loin des foules et des temps d'argumentation que nécessitent réunions, colloques¹⁸ ou autre symposium. Pour autant, il partage ses réflexions et questionnements avec les plus grands noms du moment dans le cadre d'échanges épistolaires : quelque 1 050 courriers en témoignent. Ses choix et ses filiations méthodologiques le conduisent vers la lecture, le relevé et l'analyse de tout ce qui, de près ou de loin, touche le domaine y compris les explorations de documents concernant les genres dits

18. Sa correspondance avec Maud Karpeles (1885-1976), l'une des fondatrices de l'International Folk Music Council, devenu l'International Council for Traditional Music (ICTM), fait état d'une invitation formulée avec insistance mais, pour autant, déclinée.

hybrides – répertoires de colportages, cantiques populaires, Noël, théâtres de foires, chansonniers des rues, imagerie populaire... – produits par les milieux dominants et citadins. Cette démarche se concrétise dans l'élaboration de bases de données manuelles, en tous points réellement impressionnantes et, à ce jour, totalement inégalées. Elles constituent ce que l'on appelle le *Fichier Coirault*, déposé au décès de l'auteur à la Bibliothèque nationale de France. Un outil personnel de travail, non réfléchi pour que d'autres mains que les siennes le manipulent ; un outil à partir duquel il fonde entièrement sa réflexion ; un outil qui s'offre, pour le domaine de la chanson traditionnelle, comme un atout de tout premier ordre¹⁹. Il faudra la connaissance et l'entier dévouement de Georges Delarue, fils de Paul, pour que, un à un, les pans de ce travail titanesque soient livrés au public²⁰. La prochaine étape prévoit l'édition d'un corpus de quelque 5 000 timbres du XVIII^e siècle²¹, ces airs qui ont défié les lois du temps et de l'espace mais aussi celles des genres musicaux et des milieux sociaux, pour l'énoncé de nouveaux textes. Outre les lignes mélodiques, leur encodage pour faciliter les recherches et les comparaisons informatiques, les critères métriques, les différentes appellations connues de chacune d'elles, cette livraison listera tous les usages qu'on leur connaît, dressant ainsi l'historiographie de chaque timbre : les incessants passages savant-populaire, profane-religieux, centre urbain-milieu rural seront ainsi clairement établis. Un apport qui, si le besoin s'avère encore nécessaire, renforcera la prise de conscience de la totale perméabilité de frontières inventées pour servir la thèse, encore tenace bien après l'œuvre écrite et publiée de Coirault, d'une paysannerie statique et totalement refermée sur elle-même.

Dans l'ignorance de leurs travaux respectifs ?

Face au grand œuvre de chacun de ces auteurs, comment justifier l'absence totale de relation scientifique ? Quand on connaît, par ailleurs, l'importance de leur correspondance respective, le soin qu'ils ont eu, tous deux, de développer et d'entretenir le contact avec leurs homologues, comment ne pas être surpris de ne trouver aucun échange épistolaire entre eux ! Ignorance ? Dénier des travaux de l'autre ? En tel constat, la distance géographique ne peut avoir valeur. De son côté, Coirault n'est pas sans relations avec le milieu des folkloristes du Canada. Marguerite et Raoul d'Harcourt, Jacques Labrecque, Luc Lacourcière et surtout Geneviève Massignon se comptent parmi ses correspondants. Il est également en contact avec Carmen Roy, reçoit sœur Marie Ursule...

19. Pour une présentation détaillée de cet outil voir Marlène Belly, Georges Delarue, *Chansons françaises de tradition orale, 1900 textes et mélodies collectés par Patrice Coirault*, op. cit. p. 11-21.

20. À ce jour le *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, op. cit. et *Chansons françaises de tradition orale, 1900 textes et mélodies collectés par Patrice Coirault*, op. cit. sont édités.

21. *D'une clef à l'autre, Répertoire des timbres chansonniers du XVIII^e siècle, Ouvrage révisé et complété par Georges Delarue et Marlène Belly* (en préparation).

Par ailleurs, la lecture des courriers de Coirault ne laisse pas Barbeau dans l'ombre : plusieurs échanges²², en particulier avec Lacourcière²³, sont à cet égard bien révélateurs. Sans entrer dans des détails inconsidérés, il nous paraît suffisant de nous en tenir à quelques-uns de ces écrits que compléteront des propos de Barbeau adressés à Lacourcière.

Une lettre de Coirault du 20 janvier 1947²⁴ à Lacourcière fait état de la « magnifique première livraison » que représente le volume de la revue *Les Archives de folklore*²⁵ et de son assentiment quant à « l'intérêt folklorique de M. Barbeau ». La qualité de la publication le conduit à proposer aux études canadiennes la « primeur » de quelques-unes des monographies qu'il préparait en vue d'une réédition de *Notre chanson folklorique* : elles seront, par la suite, intégrées à *Formation de nos chansons folkloriques*. Dès le 28 janvier, lendemain de l'arrivée au Canada de la lettre de Coirault, Lacourcière prépare une réponse²⁶ on ne peut plus élogieuse. « Vos ouvrages m'ont été un stimulant et un guide dans mes travaux... ». Il en avoue avoir préféré un différé dans la publication de certains de ses articles afin de lire, au préalable, *Notre chanson folklorique*. Après un généreux bilan de l'état canadien des études sur le domaine et l'engagement d'adresser au chercheur français les ouvrages essentiels sur la question, il en vient à la possibilité d'éditer les articles de Coirault : « Vous pouvez croire que j'accepte avec enthousiasme. C'est pour nous un grand honneur.²⁷ » Curieux concours de circonstance, avant l'envoi du courrier à Coirault, Lacourcière reçoit des nouvelles de Barbeau²⁸ : « j'ai lu l'étude de Coirault sur cette chanson [*Le Canard blanc*] ; elle m'a intéressé [...], mais cela ne mène à rien, pas même à la vérité historique. Aucun texte d'ensemble²⁹ ; le travail pour la France, travail comparatif, est à faire. J'achève de lire ses œuvres. Ce vieux rêveur est bien utile en nous rendant plus circonspect ; mais c'est un rêveur qui s'embourbe par-dessus les oreilles, qui bavarde incessamment et inutilement. » Suite à ce courrier, celui de Lacourcière à Coirault ne sera jamais

22. Je tiens à remercier Jean-Pierre Pichette et Benoît Thériault pour leurs conseils et leur aide dans mes démarches pour accéder aux correspondances.

23. Luc Lacourcière est alors directeur des Archives de folklore de l'Université de Laval et titulaire de la première chaire de folklore établie en Amérique du Nord.

24. Fonds Lacourcière P.178 C5/2,25, Archives de folklore, Université de Laval, Québec.

25. Publication de l'Université de Laval, aux Éditions Fides de Montréal dont le premier numéro paraît en 1946.

26. Fonds Lacourcière P.178 C5/2,25, *op. cit.*

27. L'enthousiasme de Lacourcière le conduit à envisager d'intégrer un premier article de Coirault au prochain volume des *Archives de folklore* qui doit être remis à l'imprimeur dès le 10 février de cette même année. Afin d'aider Coirault sur un plan financier, il prévoit de glisser de l'argent dans son courrier. Le volume en cours n'est autre que celui en l'hommage de Marius Barbeau, volume dans lequel est livrée son étude de la chanson du *Canard blanc*.

28. Fonds Lacourcière, P.178/C5/1,2, *op. cit.*

29. C'est-à-dire aucune version critique ou esthétique.

posté... refermant ainsi toute possibilité de collaboration³⁰. Compte tenu de la relation entre Lacourcière et Barbeau, l'un étant le maître de l'autre, pouvait-il en être autrement ?

Nous savons, également, l'attachement de Barbeau au cercle parisien du musée des Arts et traditions populaires³¹, cercle qui n'a jamais été celui de Coirault, loin s'en faut. Cet autre point se prêtait bien peu à l'établissement et à l'entretien de contacts entre Barbeau et Coirault. Mais, au-delà de ces aspects qui pourraient être purement relationnels, au-delà de personnalités qui, de l'être au paraître, fonctionnaient selon des repères diamétralement opposés, c'est aussi – comme le laisse entendre le propos ci-dessus de Barbeau – au niveau du positionnement scientifique de leurs travaux que chacun des auteurs a peu de chance de s'accorder avec la réflexion de l'autre. Leur étude respective d'une même chanson, celle du *Canard blanc*³² est, à cet égard, bien révélatrice.

En 1947, date de publication de sa monographie « Trois beaux canards », Barbeau achève, comme mentionné précédemment, de lire les œuvres de Coirault, c'est-à-dire, les *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle* et *Notre chanson folklorique*. Coirault, quant à lui, a eu accès au *Folk Songs of French Canada*³³ et au *Romancero*³⁴. Chaque fois que l'occasion se présente à lui, il renvoie aux travaux de son homologue canadien et si, à plusieurs reprises, il pointe, comme il le fait pour tant d'autres, des façons de dire ou de faire, il ponctue d'un « ce qui n'empêche pas que le *Romancero* soit au total un ouvrage fort important et plein d'intérêt.³⁵ » De son côté, Barbeau garde ses propos railleurs dans la sphère privée et renvoie à « notre vénérable aîné, le savant Patrice Coirault...³⁶ ».

30. Suite à cet échange, Lacourcière se fera, dans un premier temps, très discret vis-à-vis de Coirault. Leurs échanges reprennent néanmoins ponctués de multiples marques d'amitié et les deux hommes se rencontrent à Surin en janvier 1949. Lacourcière n'a probablement jamais avoué les pensées de Barbeau à son égard ; aussi Coirault continue de lui communiquer des informations pouvant être utiles à Barbeau (voir courrier du 29 juillet 1954, Fonds Lacourcière P.178 C5/2,25, *op. cit.*).

31. Pour plus de détails, voir Vanessa Ferey, « Les travaux de Marius Barbeau au sein du Musée de l'Homme de Paris : étude des collections royales amérindiennes en Europe de l'Ouest », *Rabaska, Revue d'ethnologie de l'Amérique française*, Québec, Société québécoise d'ethnologie, vol. 12, 2014, p. 89-107.

32. Patrice Coirault, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, *op. cit.*, *Le Canard blanc*, n° 102 ; Conrad Laforte, *Le Catalogue de la chanson folklorique française, Chansons en laisse*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1977, *Trois beaux canards*, I, B-7. L'étude de Barbeau est éditée dans *Les Archives de folklore*, *op. cit.*, p. 97-138. Celle de Coirault figure aux *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, *op. cit.*, p. 47-66, et dans *Notre chanson folklorique*, *op. cit.*, p. 147-156.

33. Marius Barbeau, *Folk Songs of French Canada*, New Haven, Yale University press, 1925.

34. Marius Barbeau, *Romancero du Canada*, Montréal, Éditions Beauchemin, Toronto, The MacMillan Company of Canada Limited, Montréal, 1937.

35. Patrice Coirault, *Notre chanson folklorique*, *op. cit.* p. 238.

36. Marius Barbeau, «Trois beaux canards », *op. cit.* p. 99

Trois beaux canards

Derrière' chez nous / yat-un étang
Trois beaux canards / s'en vont baignant,

Trois beaux canards / s'en vont baignant.
Le fils du roi / s'en va chassant

Avec son grand / fusil d'argent.
Visa le noir, / tua le blanc.
[La cane s'est mise / à fair' can can.
Ah ! qu'as-tu cane / à fair' can can ?]
Ô fils du roi, / tu es méchant
D'avoir tu-é / mon canard blanc.
Par-dessous l'ail', / il perd son sang,
Et par la fal' / le [blé] froment.
Par ses deux yeux / sort'nt les diamants,
Et par le bec / l'or et l'argent.
Toutes ses plum's / s'en vont au vent.
Y sont trois dam's / les ramassant.
Avec leurs grands / tabliers blancs.
C'est pour en fair' / un lit de camp,
Pour coucher / tous les passants.

Texte critique, Barbeau Marius, *Les Archives de folklore*,
op. cit., p. 100-101.

L'approche chansonnière du *Canard blanc*³⁷ est, chez Barbeau, avant tout guidée par le souhait de donner un accès aux sources. Son étude, « dont le but est de citer une chanson française puissamment implantée et ramifiée au nouveau monde » [*Les Archives de folklore*, p. 98], consiste en une énumération de quatre-vingt-onze versions collectées sur le sol du Canada. À ce seul niveau, l'objectif est atteint. L'analyse se traduit par le classement du corpus « d'après les airs et les refrains » [*id.*, p. 103] à l'intérieur duquel chacune des différentes lignes mélodiques est donnée sur les paroles d'un premier couplet correspondant. Barbeau enrichit les références de chaque énoncé des informations portées à sa connaissance : « chansons de canot » [*id.*, p. 115] ou « je l'ai bien souvent chantée. Les Messieurs, pendant les premières années ici, il leur fallait cette chanson à toutes les minutes... »

37. Déjà au niveau du titre repère, *Le Canard blanc* et non *Trois beaux canards*, Coirault écrit son désaccord quant au choix de Barbeau dans un courrier du 21 décembre 1947 à Lacourcière : « Le héros de la chanson, qui de son bec produit l'or et l'argent et de ses plumes un lit de camp, c'est bien lui seul et non pas les fatidiques Trois — ». Fonds Lacourcière P.178 C5/2,25, *op. cit.*

[*id.*, p. 128]. Une présentation générale de quelques pages – forme, fonction de la chanson – précède le corpus.

De son côté, Coirault se refuse à l'énoncé de l'ensemble des versions connues qui, selon lui, « n'aboutirait qu'à créer [...] une inextricable confusion » [*Recherches*, p. 56]. En alternative au principe de diffusion retenu par Barbeau, Coirault offre, à partir de cette « chanson à danser » [*id.*, p. 47] uniquement utilisée à titre d'exemple pour étayer son propos, un raisonnement sur la « variabilité de la forme » [*id.*, p. 48] et l'éventuelle perte de la valeur propre du poème en telle fonction de la chanson sous l'assujettissement « à la domination impérieuse d'un dictateur qui s'instaure [...] et c'est le rythme » [*id.*, p. 50]. Coirault présente alors les différents développements du sujet, interpellant, selon la « manière », le domaine du merveilleux ou celui de la veine plus réaliste ainsi que leurs entremêlements. En signalant les variantes, les particularités les plus notables, du *Canard blanc*, il montre que « notre ancienne chanson populaire de tradition orale est plus un sens, une idée directrice qu'un assemblage fixe de mots choisis [...]. Elle est en son essence plus une sorte de canevas, sur lequel chaque version, qui vient y broder le dessin qu'il implique, y brode aussi toutes les nuances d'une fantaisie particulière. » [*id.*, p. 66]. Que dire des façons distinctes d'opérer des deux chercheurs ? Là où l'un se centre sur la diffusion d'un corpus, l'autre tente, à partir de l'analyse des versions connues de cette chanson, d'en dégager, dans un minutieux pas-à-pas, quelques caractéristiques intrinsèques. Nous pourrions nous en tenir à présenter ces deux approches sous l'angle d'une complémentarité nécessaire. Cette position donnerait, probablement, une image bien réductrice des positionnements scientifiques de chacun.

Alors qu'il reprend l'étude de cette pièce dans *Notre chanson folklorique*, Coirault montre les contaminations et amplifications qui opèrent au niveau de son incipit avec *Mon père a fait bâtir château*³⁸, un autre type pour lequel il relève des traces plus anciennes que pour *Le Canard blanc* dont aucune des versions, selon lui, « n'est antérieure aux collectes traditionnistes » [*Notre chanson folklorique*, p. 147]. Alors que Barbeau connaît non seulement les travaux publiés de Coirault mais aussi son analyse de cette chanson, il n'hésite pourtant pas, dans sa monographie, à donner des éléments d'origine et de datation : « les deux traits accouplés de *fil de roi* et *fusil d'argent* en signalent la période, en deçà du xv^e siècle. Elle fut l'œuvre d'un jongleur [...]. [...] les trois beaux canards semblent un peu antérieurs [au début du xvi^e siècle]. La détérioration plus avancée, de leur texte central et la croissance de leurs plantureuses adaptations l'indiquent. [...] Des deux côtés de l'océan nous en retrouvons des variantes semblables ; elles avaient donc été énoncées

38. Patrice Coirault, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, op. cit., *Mon père a fait bâtir château*, n° 103.

avant la séparation des deux troncs de la base » [*Les Archives de folklore*, p. 97]. Sur cette prétendue origine, fautive « des preuves qu'apporterait une réalité présente et tangible » [*Notre chanson folklorique*, p. 152], Coirault ne cesse de dire que la plaidoirie qui fait glisser *Le Canard* au *Château* « n'a construit qu'avec de l'imaginaire » [*ibid.*]. Et, dans une formulation où le jeu de mots et le ton piquant le font facilement reconnaître, il poursuit : « Quant aux laborieux châteaux de cartes que notre imagination poétique édifiait, le moindre souffle rationnel les renversera » [*ibid.*]. La distance envers Coirault que Barbeau semble avoir fait choix d'entretenir prend alors une tout autre valeur. Bien que son aîné, Coirault n'aurait-il pas, d'ores et déjà, mis à bas les écoles sur lesquelles Barbeau prend appui ?

Dès ses premières publications, ses *Recherches*, qu'il qualifie de « divergentes » [*Notre chanson folklorique*, p. 359] pour en montrer les nécessaires tâtonnements, Coirault dénonce la fabrication du texte critique. Cette présentation, unique et synthétique de l'ensemble des occurrences collectées d'une chanson type, aurait permis, pour les défenseurs de cette méthode, de pallier aux déficiences de la mémoire et ainsi « de reconstituer à peu près le texte original, maintenant perdu³⁹ ». La dénonciation de cette théorie de restauration de la version primitive est, en maints endroits de son œuvre, lapidaire. « Le soi-disant texte original ne pouvait être qu'un de ceux qui dans le peuple n'ont jamais existé ; l'édifice construit n'était qu'un château en Espagne qui aurait voulu être prison » [*Notre chanson folklorique*, p. 400]. « Excellence du genre en tant que moyen de propagande », « le folkloriste vrai, celui qui l'estimera un peu trop jolie, n'en a pas besoin » [*id.*, p. 377, n° 2]. La condamnation de cette méthode s'appuie sur la démonstration que « notre chanson est multiple, protéique » [*ibid.*]. Certes, l'attaque est directement lancée au traitement philologique appliqué à la chanson initié, en France, à la fin du XIX^e siècle par les romanistes. Mise de l'avant par Gaston Paris⁴⁰, la théorie est concrétisée par Gilliéron⁴¹ et largement utilisée par Doncieux. Marius Barbeau n'est, personnellement et nominativement, pas la cible des propos de Coirault⁴². Mais, quand on sait le modèle que représente pour lui, *Le Roman-*

39. Marius Barbeau, *Romancero du Canada*, op. cit., Avant-propos.

40. Gaston Paris, « De l'étude de la poésie populaire en France », *Mélusine*, Paris, 1878, vol 1, p. 1-6.

41. Jules Gilliéron, « La Claire Fontaine, chanson populaire française. Examen critique des diverses versions », *Romania*, Paris, 1883, vol. 12, p. 307-331.

42. Dans un second courrier du 20 décembre 1947 adressé à Lacourcière, alors qu'il vient tout juste de prendre connaissance de l'étude « Des trois beaux canards » de Barbeau, Coirault suppose en la non « connaissance de quelques lignes complémentaires perdues dans *Notre chanson folklorique* », il en adresse les feuillets à l'intention de Barbeau assortis de cette précision : « il trouvera [...] de petites indications sur le sens de la pièce et peut-être sur sa faible ancienneté ». Sans avoir le moindre mot contre l'étude de Barbeau, il prend néanmoins soin de mettre en exergue le dernier vocable. Fonds Lacourcière P.178 C5/2,25, op. cit.

*cero populaire de la France*⁴³, comment ne pas reconnaître ses propres choix aussi bien quant à la composition de textes plus esthétiques que critiques qu'à la datation d'une pièce d'après l'usage d'un mot ou d'une expression ? De plus, la lecture en filigrane de l'œuvre de Coirault ne peut qu'orienter vers une attaque par anticipation des travaux de Barbeau. Là où ce dernier, dans son étude du *Canard blanc*, avoue qu'il lui a été « facile de reconstituer une forme critique » : « les 91 versions connues d'Amérique convergent toutes vers une composition unique et stable, qui doit être ancienne, française » [*Les Archives de folklore*, p. 100], Coirault précise que « des impossibilités à maintenir la chanson dans une forme-type unique ressortent de l'exemple donné par le *Canard blanc* » [*Notre chanson folklorique*, p. 400, n° 2]. Comment alors justifier le positionnement scientifique de Barbeau ? N'est-il pas d'autant plus curieux qu'il installe l'ainé en précurseur de préceptes sur lesquels nul après lui ne saura revenir là où le jeune cautionne des schémas de pensées qui ont dit leurs derniers mots depuis déjà plusieurs décennies ? Est-ce à dire que les « embourbements » du « vieux rêveur » [*cf. supra*], et, certes, ses incessants bavardages, auraient fait entendre quelques voix que le dynamisme d'une carrière en pleine gloire n'aurait su percevoir ? Doit-on voir dans cet ancrage autour d'une éventuelle version primitive quelques relents d'une théorie évolutionniste subie ? Ne peut-on lire quelque prise de conscience de Barbeau dans sa présentation du « vieux rêveur [...] bien utile en nous rendant plus circonspect » [*cf. supra*] dont il ne saura, pour autant, affirmer publiquement les conséquences ? Toujours est-il que, concernant les études sur la chanson folklorique, l'école canadienne s'est rangée derrière Marius Barbeau. Il a fallu attendre les travaux de Conrad Laforte pour que Patrice Coirault soit reconnu, « sans doute le savant qui a le mieux connu les chansons folkloriques⁴⁴ ».

Aussi, à n'en pas douter, Barbeau comme Coirault ont, tous deux, été animés de l'intention de faire œuvre et de porter des lumières sur les façons de se dire d'une couche sociale dont le quotidien est en pleine mutation si ce n'est, au moment où ils s'y intéressent, voué à disparaître. Pour autant, les voies empruntées par Barbeau se dégagent de celles suivies par Coirault. Là où l'un a embrassé le domaine dans toute sa largeur et la diversité de ses expressions s'inscrivant en promoteur de la démarche encore récente et résolument novatrice de l'anthropologue de terrain, l'autre a pénétré son domaine d'étude dans la profondeur d'un seul de ses champs d'application, celui de la chanson, initiant, en partie dans la solitude de son cabinet de travail, une véritable démarche d'anthropologie historique. Là où l'un, en contribuant

43. Georges Doncieux, *Le Romancero populaire de la France*, Paris, Bouillon, 1904.

44. Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1981, p. 5.

largement à ouvrir les portes de l'anthropologie sociale et culturelle a pu être donné, pour les générations suivantes, comme l'*είσοδος*, c'est-à-dire, si ce n'est l'unique, pour le moins l'une des voies d'entrée au domaine, voie qui s'ouvre en synchronie parfaite des aspirations de son époque, l'autre, dans une volonté de complétude quant au savoir et à la compréhension du genre chanson francophone de transmission orale, se positionne en *έξοδος*, à côté, en dehors de la voie du moment. Pour autant, s'il s'agit de deux chemins de science que bon nombre d'orientations distinguent, c'est bien par la complémentarité qu'il nous faut appréhender les œuvres de Marius Barbeau et de Patrice Coirault, tant, pour les générations suivantes et actuelles et, malgré les inévitables critiques qu'offrent un regard a posteriori, on ne peut que leur reconnaître voix de maîtres.