Document généré le 16 avr. 2024 04:37

Cahiers Charlevoix
Études franco-ontariennes

Le Chercheur de trésors ou l'influence d'un livre
Marius Barbeau et le *Romancero du Canada*

Jean-Pierre Pichette

Volume 7, 2007

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1039324ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1039324ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Société Charlevoix
Presses de l'Université d'Ottawa

ISSN

1203-4371 (imprimé)
2371-6878 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Pichette, J.-P. (2007). Le Chercheur de trésors ou l'influence d'un livre : Marius Barbeau et le *Romancero du Canada*. *Cahiers Charlevoix*, *7*, 85–141. https://doi.org/10.7202/1039324ar

Résumé de l'article

Sept décennies après la parution du *Romancero du Canada*, un livre capital de Marius Barbeau qui figure certes en bonne place au palmarès franco-ontarien des oeuvres marquantes de la première moitié du XX^e^ siècle, **Jean-Pierre Pichette** en donne une relecture attentive. Il fait voir comment la substance de l'anthologie – cinquante chansons de tradition orale –, son ordonnance thématique et le contenu des commentaires dévoilent les intuitions profondes et les positions théoriques qui animent l'anthropologue, en particulier sur l'origine française et la haute qualité de la tradition canadienne. Comparant les influences opposées admises par l'auteur – Ernest Gagnon au Canada et George Doncieux en France –, il montre la problématique originale du projet que portait Barbeau à partir de ses nombreux terrains. D'autre part, considérant que Barbeau signale les recherches de ses prédécesseurs au Canada, rappelle ses propres enquêtes, présente son réseau de collaborateurs, évoque ses rencontres avec ses informateurs et décrit ses efforts de diffusion de la chanson populaire, il établit que cette oeuvre de maturité s'avère, bien plus qu'un simple florilège, un « traité » discret sur la chanson populaire au Canada français et, en outre, qu'elle prépare son grand « répertoire de la chanson folklorique française au Canada ». Le soin que l'auteur apporta à sa publication, la fortune de cette « oeuvre de haute vulgarisation scientifique » et « l'influence » qu'elle exerça sur de nombreux collaborateurs et disciples confirment la place privilégiée de ce livre fondateur, tant dans la carrière de l'auteur que dans l'histoire de l'ethnologie française au Canada.

Tous droits réservés © Société Charlevoix, 2007

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Le Chercheur de trésors ou l'influence d'un livre.
Marius Barbeau et le *Romancero du Canada*

Jean-Pierre Pichette

Chaire de recherche du Canada en oralité des francophonies minoritaires d'Amérique (Cofram)
Université Sainte-Anne, Pointe-de-l'Église

Cahiers Charlevoix 7, 2006, p. 85-141

Sommaire

Avant-propos 87

I – Marius Barbeau (1883-1969) 88
II – Le *Romancero* du Canada 91
A. Disposition de l'ouvrage 91
B. Ordonnance thématique 95
C. Commentaires 99
1. Nature et conditions 99
2. Une tradition intacte 102
3. Étapes de la recherche 106
a. Les pionniers 107
b. Les interprètes 109
c. Les collaborateurs 111
d. La promotion de la chanson 113

III – Entre deux modèles 116
A. George Doncieux 116
B. Ernest Gagnon 120
C. Un *Romancero* problématique 123

IV – Accueil et fortune de l'œuvre 129
A. Réception critique 129
B. Influence du livre 131

Conclusion 137

Appendice – Chronologie des chansonniers préparés
par Marius Barbeau ou à partir de ses travaux 139

Le Chercheur de trésors ou l'influence d'un livre.
Marius Barbeau et le *Romancero du Canada*

Avant-propos

Le rapprochement entre le premier roman canadien, *L'Influence d'un livre*[1], de Philippe Aubert de Gaspé, fils (1814-1841), publié en 1837, et le *Romancero du Canada*[2], paru cent ans plus tard, offre d'assez heureuses coïncidences. Autant le premier marque pour le Canada français le début d'une littérature d'imagination dont les traditions orales auront fourni au passage les meilleurs ingrédients, autant le second inaugure une ère résolument systématique qui fera de ces mêmes traditions, recherchées pour elles-mêmes par une démarche directe d'enquête, l'objet d'études dans des centres et des universités. Aussi, n'est-il pas exagéré de prétendre que Marius Barbeau joua le rôle d'un véritable « chercheur de trésors[3] » et que « l'influence

[1] Philippe Aubert de Gaspé, *L'Influence d'un livre. Roman historique*, Québec, Imprimé par William Cowan & fils, 1837, IV-122 p.

[2] Marius Barbeau, *Romancero du Canada*, [Montréal], Éditions Beauchemin ; [Toronto, Macmillan], 1937, 254 p. Préface de Marguerite Béclard d'Harcourt [désormais *Romancero*].

[3] L'abbé Henri-Raymond Casgrain ajouta cette partie du titre au livre d'Aubert de Gaspé lors de sa réédition en 1864.

d'un livre», le sien, qui rend compte de ses découvertes, fut à l'origine des carrières de nombreux collaborateurs et disciples comme il a conduit à l'établissement de l'ethnologie en discipline autonome. Cet exposé s'attardera à le démontrer.

I - MARIUS BARBEAU (1883-1969)

Anthropologue et folkloriste, né à Sainte-Marie-de-Beauce, Québec, le 5 mars 1883, Frédéric-Charles-Joseph-Marius Barbeau est le fils aîné de Charles Barbeau, cultivateur et maquignon, grand connaisseur de traditions populaires, et de Virginie Morency, musicienne et ancienne novice chez les sœurs Grises, qui se chargea entièrement de l'éducation de son fils jusqu'à l'âge de douze ans, pendant et après un séjour aux États-Unis où la famille avait émigré. Ayant choisi de faire des études, le jeune Barbeau fréquenta l'école de son village et fit son cours classique au Collège de Sainte-Anne-de-la-Pocatière (1897-1903). Inscrit en droit à l'Université Laval (1903-1907), il obtint sa licence et fut admis au barreau ; mais la profession d'avocat ne l'attire pas et, à la faveur d'une bourse Cecil-Rhodes, il se rend en Angleterre étudier le droit criminel au collège Oriel d'Oxford (1907-1910). Ce domaine ne lui convenant pas non plus, son directeur d'études, Reynold Marrett, l'oriente plutôt vers l'anthropologie ; il obtiendra en 1910 un diplôme en cette matière après avoir soumis un mémoire sur les Indiens du Pacifique[4]. Parallèlement à ses études à Oxford, Barbeau profite de ses vacances, trois mois par année, pour assister aux cours de l'École des hautes études à la Sorbonne et de l'École d'anthropologie à Paris. Il suit les leçons de Marcel Mauss (1873-1950) avec qui il se lie d'amitié. Au terme de sa formation, il rentre au pays où, sur la recommandation de sir William Osler, un Canadien vivant à

[4] Marius Barbeau, «The Totemic System of the North Western Indian Tribes of North America», mémoire de baccalauréat en sciences présenté à l'Université d'Oxford, 1910, 135 p.

Oxford, il obtient un poste d'anthropologue à la Commission géologique du Canada (qui deviendra le Musée national du Canada en 1927) le 1er janvier 1911. Il y fera carrière et résidera à Ottawa jusqu'à sa retraite en 1948.

Sa rencontre à Washington en 1914 avec Franz Boas, professeur à l'Université Columbia (New-York), est déterminante, car il sera le premier à s'intéresser scientifiquement au conte populaire des Français d'Amérique puis il relancera les recherches sur la chanson traditionnelle. Ce faisant, il fera déborder son affectation scientifique, l'ethnographie des sociétés amérindiennes, dans le champ du folklore et de la culture matérielle des Canadiens français qu'il imposera même au Musée national. Il a abondamment publié dans ces deux domaines — une soixantaine de livres et des centaines d'articles —, tant en français qu'en anglais, au point qu'on le considère comme le pionnier de ces disciplines scientifiques[5]. Barbeau fut vraisemblablement celui de tous les folkloristes et ethnologues canadiens qui a consacré le plus de temps au travail de terrain, jusqu'à cinq mois par année durant de nombreuses années. Sa collection de littérature orale franco-canadienne compte à elle seule environ 13 000 chansons, dont 6 000 avec la mélodie recueillie au phonographe, et plus de 300 contes consignés à la sténographie[6]. Scientifique bien en vue, il devint membre de l'American Folklore Society en 1911 (coéditeur du *Journal of American Folk-Lore* à compter de 1916, fondateur des sections française et anglaise de cette société au Canada en 1917, et même président en 1918), fut élu à la Société royale du Canada en 1916 (président de la section française en 1933,

[5] Clarisse Cardin, « Bio-bibliographie de Marius Barbeau », dans *Les Archives de folklore*, [Montréal], Éditions Fides, « Publications de l'Université Laval », vol. 2 « Hommage à Marius Barbeau », 1947, p. [17]-96.

[6] Faute d'un décompte officiel, nous reprenons l'estimé qu'en donnait le principal intéressé dans « Les Mémoires de Marius Barbeau », enregistrés et transcrits par Carmen Roy, Ottawa, Musée canadien des civilisations, 1958, p. 341 [désormais « Mémoires »].

fellow en 1950), nommé président du Comité consultatif national pour la protection de la faune au Canada (1937), fut aussi membre de la Canadian Authors Association (1939), de la Washington Academy of Sciences (1939) et de la Société des écrivains canadiens (1939), membre fondateur de l'Académie canadienne-française (1945) et de la Société historique du Canada, et président fondateur de la Société canadienne de musique folklorique (1957). Orateur recherché, Marius Barbeau fut professeur invité dans plusieurs universités : d'abord conférencier aux cours d'été de l'Université Laval (1942), il enseigna la géographie humaine à l'Université d'Ottawa (1942) et donna des conférences en anthropologie et folklore à l'Université de Montréal (1945) ; nommé professeur agrégé de Laval en 1945, il cessa sa collaboration avec les autres universités et il rédigea à l'intention de ses étudiants un précieux manuscrit intitulé « En quête de connaissances anthropologiques et folkloriques dans l'Amérique du Nord depuis 1911[7] » ; il fut nommé professeur émérite en 1954.

En outre, plusieurs de ses livres lui ont mérité des prix littéraires : il obtint le prix David en 1925 pour son ouvrage *Indian Days in the Canadian Rockies*[8] ; il le reçut une deuxième fois en 1929 pour *The Downfall of Temlaham*[9] et une troisième fois en 1945 pour *Saintes Artisanes I — Les brodeuses*[10]. En 1946, l'Asssociation canadienne-française pour l'avancement des sciences (ACFAS) lui remit la Médaille Léo-Parizeau. Puis on reconnut la valeur de son œuvre par plu-

[7] Résumé d'un cours donné à la faculté des Lettres, Université Laval, mars-octobre 1945, 82 p. [désormais « En quête »].

[8] Marius Barbeau, *Indian Days in the Canadian Rockies*, Toronto, The Macmillan Company of Canada, 1923, 208 p.

[9] Marius Barbeau, *The Downfall of Temlaham*, Toronto, The Macmillan Company of Canada, 1928, XII-253 p. L'auteur publiera une version française remaniée de ce roman : *Le Rêve de Kamalmouk*, Montréal, Fides, « Nénuphar », 1948, 231 p.

[10] Marius Barbeau, *Saintes Artisanes I - Les brodeuses*, Montréal, Éditions Fides, « Cahiers d'art Arca » II, [1944], 116 p.

sieurs titres honorifiques : trois doctorats *honoris causa* (Université de Montréal, 1938 ; Laval, 1952 ; Oxford, 1953), un *Honorary Fellow* du Collège Oriel d'Oxford (1941) et un *National Award* en musique de l'Université de l'Alberta (1965). Enfin, il fut fait compagnon de l'Ordre du Canada (1967). Marius Barbeau avait épousé en 1914 une Franco-Ontarienne, Marie-Ernestine Larocque, de qui il eut deux filles, Dalila, qui se mariera au peintre Arthur Price, et Hélène, qui épousera le sociologue Marcel Rioux. Il est mort à Ottawa le 27 février 1969. Depuis, on a donné son nom à des institutions culturelles : un musée régional (Saint-Joseph de Beauce), un centre de documentation sur les arts et traditions populaires (Montréal), une succursale de bibliothèque municipale (Laval), une école élémentaire (Ottawa), une école secondaire (Montréal ; fermée), une salle d'archives (Musée canadien des civilisations, Hull), une salle de conférence (Université de Montréal), un prix annuel (Association canadienne d'ethnologie et de folklore) ; des lieux perpétuent sa mémoire : un édifice (Rosemont), plusieurs rues (Lévis, Rivière-des-Prairies, Boisbriand) et jusqu'à la plus haute montagne de l'île Ellesmère au Nunavut qui s'appelle le Pic Barbeau.

II - LE *ROMANCERO DU CANADA*

A. DISPOSITION DE L'OUVRAGE

En 1937, Marius Barbeau est un anthropologue bien établi au Musée national du Canada et il jouit d'une réputation enviable quand il publie aux éditions Beauchemin de Montréal et chez Macmillan à Toronto un livre important : *Romancero du Canada*. Quelques critiques lui reprochèrent son titre ésotérique. Avec raison sans doute, car, à l'exception des spécialistes de la littérature orale pour qui l'expression est bien comprise justement depuis la parution de cet ouvrage, peu de lecteurs savent, même de nos jours, de quoi il traite. Ses contemporains entendaient bien le déterminant Canada dans

l'acception qui était courante au début du siècle dernier et qui désignait la population canadienne d'origine française ; c'était du reste celle que lui attribuait par exemple un Louis Fréchette en choisissant *La Noël au Canada* comme titre du recueil dont la version anglaise, parue une année plus tôt, avait dissipé à l'avance une possible ambiguïté : *Christmas in French Canada*[11]. Mais, pour connaître la nature véritable de la publication, le substantif étranger *romancero* faisait difficulté. D'origine espagnole et passé en français vers 1831, il signifie une collection de romances, la *romance*, mot attesté en 1599, ayant pris au XVIII^e siècle, selon Bloch et von Wartburg, le sens de « petit poème sentimental accompagné de musique[12] ». Le *Nouveau Petit Robert* définit maintenant la *romance* comme une « chanson sentimentale », mais, à l'entrée *romancero*, il s'en tient plutôt au sens historique de « recueil de poèmes épiques espagnols en octosyllabes[13] ». Par contre, le *Petit Robert 2* des noms propres fait entrevoir la nuance qui avait pu séduire les folkloristes : « Romancero. *n.m.* Dans la littérature espagnole, terme désignant un ensemble de *romances* ou récits versifiés du Moyen Âge ou des époques suivantes, primitivement conservés par la tradition orale et populaire[14] » ; au cours du XIX^e siècle, le mot aura fini par signifier un recueil de chansons de tradition orale, ainsi que le confirme l'édition en 1904 du *Romancéro populaire de la France*, dont le sous-titre *Choix de chansons populaires françaises*

[11] Louis Fréchette, *La Noël au Canada*, Toronto, George N. Morang & cie, 1900 ; *Christmas in French Canada*, même éditeur, 1899.

[12] Oscar Bloch et Walther von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, P.U.F., 1968, p. 560 : « romance ».

[13] *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, [2004], p. 2317 : « romance », « romancero ».

[14] *Le Petit Robert 2. Dictionnaire universel des noms propres*, Paris, Le Robert, [1993], p. 1595 : « romancero ».

éclaire l'interprétation. C'est donc au répertoire des chansons traditionnelles du Canada français que s'attache ici l'auteur[15].

L'entrée en matière du recueil est concise, réduite à l'essentiel. Un avant-propos très bref, daté du 31 mai 1932, à Ottawa, contient des indications sur le choix des pièces, leur traitement et la destination de l'ouvrage, avec les remerciements d'usage. Le lecteur y apprend que les chansons retenues « sont des échantillons » de la grande collection d'« environ sept mille textes et plus de quatre mille mélodies recueillies pour la plupart au phonographe » que l'auteur a réunie pour le compte du Musée national du Canada et, puisqu'il destine son livre « au grand public et aux artistes, et le nombre de ses pages étant restreint, les variantes — souvent intéressantes — des textes et des mélodies n'ont pu être transcrites[16] ». Barbeau laisse alors la place à la préface datée de juin 1936, à Paris, d'une ethnomusicologue française de grande réputation, Marguerite Béclard d'Harcourt ; celle-ci apprécie la très grande valeur de la tradition canadienne-française et note la persistance de modes et de rythmes variés qui ont échappé aux contraintes de l'écriture musicale[17].

Puis, sans subdivision distincte autre que les cinquante *chapitres* créés par les chansons (et que nous numérotons par commodité), l'auteur dévoile le florilège qui forme la substance du livre. Chaque chapitre s'ordonne selon un modèle précis. Sous le titre de la chanson, apparaît d'abord le

---

[15] À la décharge de Barbeau, il faut remarquer que des titres plus familiers, comme « Chansons populaires du Canada », « Chants populaires du Canada » ou « Chansons populaires du vieux Québec », n'étaient plus disponibles depuis que Gagnon, Massicotte et Barbeau lui-même les avaient employés.

[16] Marius Barbeau, *Romancero*, « Avant-propos », p. [5]. Dans une entrevue qu'il donna en 1965, Barbeau dira : « Je me suis efforcé d'inclure les meilleurs exemples du répertoire canadien, en me basant sur ce qui se trouvait en ma possession » ; voir Marius Barbeau, *Je suis un pionnier*, dans *Oracle*, Ottawa, Musée national de l'Homme, nº 43, 1982, p. [7].

[17] *Ibid.*, « Préface », p. [7]-11.

relevé musical de la pièce à l'étude : en premier lieu, la calligraphie musicale, où se reconnaît sans peine la fine écriture de Marius Barbeau, s'étale en moyenne sur deux ou trois portées, mais en utilise dans un cas jusqu'à sept ; les mots du premier couplet (exceptionnellement du deuxième, nº 9) et, le cas échéant, du refrain sont fractionnés sous les notes correspondantes, selon la pratique habituelle, et la vitesse d'exécution est indiquée, comme le mode, au-dessus de la première portée ; il arrive que figurent aussi deux versions musicales identifiées par le nom de l'informateur (nos 15 et 17). D'après l'auteur, ces mélodies « n'ont subi de légères retouches que dans le cas où leur déformation venait d'une gaucherie des chanteurs[18] ».

À la suite de la mélodie, Barbeau dispose les *paroles* de toute la chanson. Contrairement aux mélodies, il adopte ici une voie différente : « Les paroles ont été reconstituées en un texte critique, d'après les diverses versions canadiennes enregistrées[19] ». Au premier couplet, ce texte critique donne les paroles accompagnées du refrain, en entier ou en partie selon la place qu'il occupe dans la strophe ; cette façon de faire dégage bien le couplet, et ses reprises, des éléments du refrain montrés en italique, le tout réparti sur plusieurs lignes au besoin. Puis les paroles des autres couplets suivent dans des stances particulières sans numérotation. Les vers de huit syllabes et plus affichent communément un intervalle marquant une pause, appelée césure, afin de bien illustrer la loi des césures inverses ; celle-ci veut qu'un vers affecté d'une finale masculine réclame une césure féminine, et inversement, une finale féminine étant précédée d'une césure masculine.

Des *commentaires* précisent alors, en des rédactions plus ou moins élaborées de deux à huit pages, la nature, le genre et l'usage de la chanson, sa versification, exposent son ancienneté et son origine française, et justifient sa présence au Canada ; ils décrivent aussi la « formule rythmique » et s'achèvent par une

[18] *Romancero*, « Avant-propos », p. [5].

[19] *Loc. cit.*

« analyse musicale » préparée par Marguerite Béclard d'Harcourt. En appendice, un « catalogue des versions » énumère toutes les variantes canadiennes connues, jusqu'à vingt-deux dans un cas, suivant une géographie d'ouest en est, incluant quelquefois l'Alberta, le Manitoba et l'Ontario, mais balayant surtout le Québec (de la Gatineau à la Gaspésie, rive nord puis rive sud) et se déployant même à l'occasion jusqu'à l'Île-du-Prince-Édouard ; chaque version numérotée et localisée est identifiée par le patronyme du collecteur et datée ; puis le nom de l'informateur apparaît avec la source de son information, si elle est connue, son numéro d'enregistrement phonographique et son titre. Quand les circonstances l'exigent, d'autres détails font l'objet d'annotations sobres sur les particularités de la chanson, son refrain, ses couplets et sa mélodie. Le « catalogue » consigne en outre les versions européennes, en majorité françaises, et, parce qu'elles sont d'ordinaire publiées, selon la date de leur parution ; les annotations tiennent alors compte des textes eux-mêmes, car, en raison de leur méthodologie obsolète, les données des références européennes sont moins abondantes et les sources indéfinies.

B. Ordonnance thématique

Bien que l'anthologie n'affiche aucune division expresse, les analyses de Marius Barbeau révèlent néanmoins le principe d'ordre tacite, qui organise toute cette matière et la regroupe implicitement en *sept séries thématiques*.

TABLEAU 1

Séries thématiques du *Romancero du Canada* (1937)

I Chansons de voyageurs (nos 1-9)

1 *Le Prince d'Orange,* **2** *Le Prince Eugène*, **3** *La Courte Paille*, **4** *Vive les matelots !*, **5** *La Petite Galiote*, **6** *Dans les haubans*, **7** *Voici le printemps*, **8** *La belle a pris l'épée*, **9** *Le long de la mer jolie*.

II Complaintes (nos 10-17)

10 *M'amie que j'aime tant*, **11** *Quand l'amour n'y est pas*, **12** *Renaud*, **13** *Germine*, **14** *Le Prince des Ormeaux*, **15** *Enseignez-moi donc !*, **16** *D'où reviens-tu, mon fils Jacques ?* **17** *Les Trois Roses empoisonnées*.

III Séparations d'amants (nos 18-23)

18 *Voilà la récompense !*, **19** *Sommeilles-tu, ma petite Louison ?* **20** *Je me lève à l'aurore du jour*, **21** *Lisette*, **22** *Ceux qui s'aiment sont toujours malheureux*, **23** *L'Hirondelle, messagère des amours*.

IV Chansons de canotiers et de métiers (nos 24-33)

24 *Les Roses blanches*, **25** *Nanette*, **26** *L'alouette chanta le jour*, **27** *Sur le joli vent*, **28** *Je le mène bien, mon dévidoir*, **29** *C'est là mon doux plaisir*, **30** *Là-haut sur ces montagnes*, **31** *Qui n'a pas d'amour*, **32** *La Bergère aux champs*, **33** *Je te ferai demoiselle*.

V Cantiques populaires (nos 34-38)

34 *La Nourrice du roi*, **35** *Le Petit Pauvre et le mauvais riche*, **36** *La Passion de Jésus-Christ*, **37** *La Sainte Vierge aux cheveux pendants*, **38** *Le Martyre de sainte Catherine*.

VI Chansons de rossignols (nos 39-44)

39 *La Plainte du coureur de bois*, **40** *Toi qui chantes le jour et la nuit*, **41** *Apprends-moi ton langage*, **42** *Rossignolet sauvage, toi qui vas au village*, **43** *Le Roi des amoureux*, **44** *Au bois rossignolet*.

VII Chansons destinées à la danse (nos 45-50)

45 *J'ai cueilli la belle rose*, **46** *La Liptitou*, **47** *Faites-moi un homme sans tête*, **48** *Au cabaret*, **49** *Bonhomme, que sais-tu faire ?* **50** *Ramenez vos moutons du champ.*

N.B. Selon les *Poétiques de la chanson traditionnelle française* (Québec, PUL, « Les Archives de folklore » 17, 1976, IX-161 p.) de Conrad Laforte, le répertoire retenu compte 18 chansons en laisse (nos 1-4, 6-9, 24, 26-29, 34, 36, 38, 45-46) et 32 chansons strophiques (nos 5, 10-23, 25, 30-33, 35, 37, 39-44, 47-50), trois de ces dernières étant dialoguées (nos 21, 40, 50) et une autre énumérative (no 49).

La première série (nos 1-9) se compose de *chansons de voyageurs* ou de canotiers : les pièces d'ouverture, à caractère politique, mettent en scène des personnages historiques : deux princes blessés mortellement (no 1 *Le Prince d'Orange*

et n° 2 *Le Prince Eugène*) dont le récit des malheurs rythmait les efforts des rameurs ; puis des airs à sujet véritablement marin les rejoignent : la fin heureuse d'un équipage qui a longtemps dérivé (n° 3 *La Courte Paille*) ou qui fut attaqué par un navire ennemi (n° 5 *La Petite Galiote*), les doutes du marinier volage (n° 4 *Vive les matelots !*) comme de l'amant fidèle à sa maîtresse (n° 7 *Voici le printemps*) ou imaginant un merveilleux équipage de filles de quinze ans (n° 6 *Dans les haubans*), avec encore l'enlèvement de deux belles, dont l'une échappe à son ravisseur par la ruse (n° 9 *Le long de la mer jolie*) et l'autre en se donnant la mort (n° 8 *La belle a pris l'épée*).

Une deuxième série (n^os^ 10-17) réunit des *complaintes*: les amours malheureuses de l'amant inconsolable du décès de sa belle (n° 10 *M'amie que j'aime tant*) ou de la fille mariée contre son gré à un riche marchand (n° 11 *Quand l'amour n'y est pas*) précèdent les tragédies les plus meurtrières : le suicide de l'accouchée à qui on a caché le trépas de son mari (n° 12 *Renaud*), la décapitation de la fiancée infidèle (n° 14 *Le Prince des Ormeaux*), l'empoisonnement de l'empoisonneuse forcée de boire avec sa victime (n° 15 *Enseignez-moi donc !*) et de la marquise dont s'est amouraché le roi (n° 17 *Les Trois Roses empoisonnées*) ; l'histoire du fils qui rapporte à sa mère cruelle le cœur de sa mie est particulièrement dénaturée (n° 16 *D'où reviens-tu, mon fils Jacques ?*). Seule, la mariée fidèle exigeant des preuves d'identité de son mari absent durant sept ans connaît une fin heureuse (n° 13 *Germine*).

Les *séparations d'amants* forment la troisième série (n^os^ 18-23) : c'est la sérénade nocturne infructueuse du galant moqué (n° 18 *Voilà la récompense !*) ou laissé à la porte pour l'honneur de la belle (n° 19 *Sommeilles-tu, ma petite Louison ?*) ; ou l'aubade agréée par la belle dont l'amant est conscrit pour la guerre (n° 20 *Je me lève à l'aurore du jour*), engagé pour un voyage en Espagne (n° 22 *Ceux qui s'aiment sont toujours malheureux*) ou en partance pour les îles (n° 21 *Lisette*), à qui

l'hirondelle porte un message (nº 23 *L'Hirondelle, messagère des amours*).

La quatrième série, recoupant la première, rassemble des *chansons de canotiers et de métiers* (nos 24-33) qui ont l'amour pour thème principal : tantôt il se déclare symboliquement dans la rose cueillie (nº 24 *Les Roses blanches*) ou la noyade du cœur et la fleur perdue (nº 25 *Nanette*), dans la déception de la jeune mariée levée avant le jour (nº 26 *L'alouette chanta le jour*) ou dans l'espoir de la finale des trois beaux canards (nº 27 *Sur le joli vent*), tantôt il s'exprime franchement dans les dialogues amoureux de la fille qui refuse d'embrasser le marinier (nº 28 *Je le mène bien, mon dévidoir*), de celle qui veut se marier jeune (nº 29 *C'est là mon doux plaisir*) et, dans un sous-groupe de pastourelles, de la bergère qui pleure de trop aimer (nº 30 *Là-haut sur ces montagnes*), qui donne son cœur au berger (nº 31 *Qui n'a pas d'amour*), qui le fréquente au champ (nº 32 *La Bergère aux champs*) ou qui préfère son troupeau à la vie de château (nº 33 *Je te ferai demoiselle*).

Les *cantiques populaires* se rangent dans une série particulière, la cinquième (nos 34-38) : ces ballades racontent le miracle de saint Nicolas ressuscitant un enfant (nº 34 *La Nourrice du roi*), la parabole évangélique du mauvais riche (nº 35 *Le Petit Pauvre et le mauvais riche*) ou la passion de Jésus-Christ (nº 36 *La Passion de Jésus-Christ*), la quête légendaire de la sainte Vierge (nº 37 *La Sainte Vierge aux cheveux pendants*) et le martyre de sainte Catherine tuée par son père pour avoir adoré le crucifix (nº 38 *Le Martyre de sainte Catherine*).

Une chanson de voyageurs, qui dit l'ennui d'un coureur de bois éloigné de sa belle (nº 39 *La Plainte du coureur de bois*), amorce, sur le mode mélancolique, la sixième série consacrée aux *chansons de rossignols* (nos 40-44) : réponse à l'oiseau sur la constance des amants (nº 40 *Toi qui chantes le jour et la nuit*), demande de conseil sur la façon de parler à la bergère (nº 41

Apprends-moi ton langage) ou prière de porter une lettre à la belle l'enjoignant de s'enfuir du couvent (n° 42 *Rossignolet sauvage, toi qui vas au village*) ou la suppliant de l'aimer davantage (n° 43 *Le Roi des amoureux*) ; la dernière chanson de ce cycle prépare, par les doux propos du berger sifflotant (n° 44 *Au bois rossignolet*), les airs de danse de la série suivante.

La septième et dernière série associe des *chansons destinées à la danse* (n^os^ 45-50) et dont la plupart ont un lien avec le mariage : proposition d'union demeurée sans réponse (n° 45 *J'ai cueilli la belle rose*) ou refusée au couturier (n° 46 *La Liptitou*), lamentation d'une maumariée jugeant que c'est folie de s'engager à un entêté (n° 47 *Faites-moi un homme sans tête*) ou misère d'un mari ivrogne battu par sa femme (n° 48 *Au cabaret*) ; deux rondes bouclent ce cycle : mimodrame autour des gestes que bonhomme peut faire (n° 49 *Bonhomme, que sais-tu faire ?*) et dialogue entre un prétendant et une belle qui refuse son baiser (n° 50 *Ramenez vos moutons du champ*).

C. COMMENTAIRES

1. Nature et conditions

Sur chacune des pièces de son florilège, Barbeau formule des observations qui tiennent de deux registres, selon qu'elles se rattachent aux aspects intrinsèques fondant l'essence des chansons en elles-mêmes — nature, composition et variations, origine et état de conservation —, ou qu'elles relèvent de considérations accidentelles ou extrinsèques — conditions, artisans et diffusion des recherches au Canada.

À propos de la chanson à l'étude, le commentateur en qualifie d'abord la nature par une précision destinée à mettre en évidence tantôt ses utilisateurs — « chanson de voyageurs » ou « de canotiers », « chanson de fileuses », « ronde », « chanson de danse », « chanson de quête », « chanson à boire » —, tantôt son scénario ou son genre — « complainte », « chanson lyrique », « chanson d'amour », « aubade », « pastourelle », « chanson de mariage », « chanson de maumariée », « cantique

populaire ». Il ajoutera à l'occasion une appréciation d'ordre esthétique : *Le Long de la mer jolie* reçoit une cote élevée : « Cette chanson de matelots et de pêcheurs est une des plus belles de notre répertoire national[20] », tandis qu'il considère *Quand l'amour n'y est pas* comme « un chef-d'œuvre de la chanson traditionnelle[21] » et *Germine* « une des plus belles chansons de France[22] ».

Il donne ensuite des indications sur sa vitalité au Canada — dénombrement des versions, haute fréquence ou rareté de nos jours —, sur sa répartition géographique : « Cette jolie pastourelle de France, dit-il de *Je te ferai demoiselle*, semble ne s'être conservée qu'au centre de Québec[23] » ; par contre, *M'amie que j'aime tant* a été recueillie « dans toutes les parties du Canada français, depuis Beauharnois jusqu'à la Baie-de-Chaleur[24] » ; d'une autre, *Apprends-moi ton langage*, il écrit que, « [f]ort ancienne, elle est connue du Haut au Bas-Saint-Laurent, sans être très populaire au Canada », mais qu'elle « ne semble pas s'être conservée en Acadie[25] », alors que *Vive les matelots !* est une « [c]hanson française qui n'a survécu qu'en Acadie[26] », comme *La Nourrice du roi*, qu'il a « tirée d'un répertoire acadien[27] ». Puis il s'intéresse à la versification, au scénario et aux variantes des textes poétiques tout autant qu'il discute des variations mélodiques et de leurs qualités esthétiques. Il constate aussi l'origine, rarement locale, ordinairement française de la chanson et, selon les régions où les versions ont été moissonnées, propose à l'occasion une explication de sa présence à Québec, à Montréal ou en Acadie, par la souche provinciale du peuplement français.

---

[20] *Romancero*, nº 9, p. 56.
[21] *Romancero*, nº 11, p. 66.
[22] *Romancero*, nº 13, p. 82.
[23] *Romancero*, nº 33, p. 180.
[24] *Romancero*, nº 10, p. 60.
[25] *Romancero*, nº 41, p. 221.
[26] *Romancero*, nº 4, p. 36.
[27] *Romancero*, nº 34, p. 184.

S'il a eu la chance d'en lire des variantes dans les recueils français, il se lance alors dans la comparaison entre les versions des deux continents et tente souvent d'en apprécier l'ancienneté. Il sonde l'histoire, résume, commente et critique certains détails à la lumière des versions canadiennes qu'il a dénichées ; celles-ci lui permettent parfois de contester des datations jugées trop récentes et de les repousser d'un siècle ou deux. Pour ce faire, il dispose d'une riche bibliographie : les ouvrages de Julien Tiersot, de George Doncieux, d'Achille Millien, d'Eugène Rolland, d'Arthur Rossat, de Champfleury et Weckerlin, de Paul Olivier ou de Jean Richepin sont régulièrement sollicités à côté des recueils courants — Beauquier, Arbaud, d'Indy, De Puymaigre, Lambert, Barbillat et Touraine, Bujeaud, Sébillot ou Luzel —, sans oublier les périodiques *Mélusine*, *Romania* ou la *Revue des traditions populaires*, et l'important manuscrit des *Poésies populaires de la France* ; il réfère ainsi son lecteur à environ cinquante-cinq auteurs, parmi les meilleurs spécialistes de la chanson française d'alors, et cite en outre des textes parallèles suisses, italiens, espagnols, portugais, allemands et anglais. Sa recherche documentaire paraît vraiment admirable à une époque où les bibliothèques canadiennes et les moyens de communication étaient plutôt rudimentaires ; par comparaison, sa connaissance des travaux franco-européens sur la chanson folklorique dépasse de loin celle qu'eurent, de la tradition franco-canadienne, les spécialistes français qui l'ont suivi. Il est certain que le stage de recherche qu'il fit en 1931 à la Bibliothèque nationale de France dut enrichir sa documentation initiale, d'autant que c'est pendant ce séjour à Paris qu'il fit la connaissance de Marguerite et Raoul d'Harcourt dont la collaboration devait s'étaler sur plusieurs décennies.

Bien sûr, Barbeau pressentait que, pour l'immense majorité, ces chansons de tradition orale étaient venues au Canada par l'émigration française. Mais avait-il prévu que certains airs français recueillis en Amérique ne se retrouveraient plus en France ? Que dix-sept des cinquante chansons

de son recueil, soit plus du tiers, n'y seraient pas attestées (nos 6, 19, 21-22, 25, 28-29, 31, 33, 37, 39, 42, 46-50) ? Et que, parmi les trente-deux autres, dix-huit présenteraient un nombre de versions inférieur à celui du Canada (nos 1, 2, 5, 10, 13-18, 20, 23-24, 26, 30, 40, 43-44), une douzaine de morceaux affichant plus d'attestations françaises (nos 3, 7-9, 11, 27, 32, 35-36, 38, 41, 45) ? Ces faits, qu'enregistre avec grand intérêt l'auteur ébahi, prennent bientôt l'allure d'un complet renversement : il appert que ce petit répertoire, constitué pour l'essentiel sous sa direction entre 1916 et 1931, se ramifie en 391 versions canadiennes contre seulement 244 pour la France et les pays d'Europe ; plus encore, à lui seul, Marius Barbeau aurait réuni plus de documents au Canada (260 versions), soit les deux tiers de l'inventaire canadien présenté, qu'il n'en a trouvé dans toute l'Europe ; en y ajoutant les soixante-douze autres versions (72 v.) que lui ont procurées ses quatre collaborateurs principaux[28], sa contribution passe à quatre-vingt-cinq pour cent (85 %) des collections canadiennes (332 v.) et représente plus de la moitié (52 %) des collections françaises mondiales, ce qui n'est pas une mutation banale.

2. Une tradition intacte

Ces statistiques, compilées d'après les données du catalogue des versions réunies par Marius Barbeau, ont étayé certaines des observations qui confortent l'auteur sur l'importance et l'originalité de son entreprise. Des remarques, toutes simples en apparence, comme « Cette allègre chanson de danse n'est connue qu'en une seule version[29] » ou « Elle nous vient sans doute de France — dont les recueils, cependant, ne semblent pas la contenir [30] », ou encore « Toute française qu'elle soit, et fort ancienne, à en juger par la vieillesse et les ramifications de

[28] Ce sont Édouard-Zotique Massicotte (33 v.), Adélard Lambert (19 v.), Archange Godbout (13 v.) et Pierre-Paul Arsenault (7 v.).

[29] *Romancero*, no 46 *La Liptitou*, p. 237.

[30] *Romancero*, no 47 *Faites-moi un homme sans tête*, p. 240.

ses versions, elle ne semble pas s'être conservée dans les provinces de France[31]», font ailleurs place à l'étonnement : « elle n'est plus connue en France, d'où elle nous est pourtant venue, avec les anciens colons[32]» ou « Chose curieuse, cette jolie composition semble à peine avoir survécu dans le répertoire de France[33]». En y regardant de près, Barbeau notait, dès les premières pages, des lacunes dans la transmission de la chanson traditionnelle en France même. Par exemple, à propos du *Prince d'Orange*, l'anthropologue écrit : « La mélodie de notre chanson, à en juger par les documents cités, ne se retrouve plus en France. Perdue, elle semble l'être depuis longtemps, dans la littérature écrite comme dans le folklore. Aucun des chansonniers ne la contient, ni même les compilations nombreuses des traditionnistes de province[34]». Mais cette étrangeté ne serait pas purement accidentelle :

> Ce silence de la documentation française sur une chanson de l'importance de la nôtre semblerait étrange s'il ne se répétait souvent ailleurs. Il faut en conclure que la chanson était connue des émigrants de la Normandie ou de la Loire qui vinrent s'établir aux environs de Québec et dont les descendants colonisèrent plus tard le Bas-Saint-Laurent. Mais elle s'est éteinte, il y a assez longtemps, dans les provinces françaises. Autrement les folkloristes l'auraient retrouvée, comme nous l'avons fait au Canada[35].

Disséminés à une quinzaine d'endroits dans le livre, les commentaires de cette nature révèlent à quel point ce phénomène de l'érosion de la chanson traditionnelle en France avait bouleversé Barbeau qui s'en préoccupait constamment et ne pouvait s'expliquer autrement sa rareté dans les recueils européens. Pour déborder la curiosité, il passe alors à la comparaison des traditions communes. Ayant remarqué le

---

[31] *Romancero*, nº 21 *Lisette*, p. 129.
[32] *Romancero*, nº 25 *Nanette*, p. 143.
[33] *Romancero*, nº 43 *Le Roi des amoureux*, p. 227.
[34] *Romancero*, nº 1 *Le Prince d'Orange*, p. 16.
[35] *Ibid.*, p. 16-17.

pière état de certaines : « Elle était sur le point de disparaître, en France, lorsque Beauquier en trouva deux versions incomplètes, mais assez semblables aux nôtres, en Franche-Comté[36] » ; il ne tarde pas à pointer la qualité supérieure des versions canadiennes : « Cette belle complainte a mieux survécu chez nous qu'en France[37] » ou « Cette chanson s'est mieux conservée au Canada qu'en France, d'où elle nous est venue avec les anciens colons[38] ». Pourtant, l'origine française ne peut être remise en doute : « Elle n'a pu, toutefois, venir qu'avec les colons du Bas-Saint-Laurent, il y a déjà près de trois siècles. On l'a depuis oubliée en France, où je ne l'ai retrouvée dans aucun recueil de folklore[39] » ou « Cette chanson bien française ne s'est peut-être conservée qu'au Canada, quoique le cabaret ne soit pas une institution laurentienne[40] ». Mais c'est lorsque la tradition canadienne se montre vigoureuse que la lacune française se fait plus criante : « Fort bien connue [*sic*] sur tout le Saint-Laurent, ce cantique populaire ne l'est pas en France où, chose singulière, les recueils ne semblent pas en contenir une seule version[41] » ou « Venue de France il y a longtemps, elle ne s'y retrouve peut-être plus ; mais elle survit à peu près partout le long du Saint-Laurent[42] ».

Décidément, ces constatations sauraient alimenter une thèse en puissance, notamment quand il est question de l'appartenance de *Je le mène bien, mon dévidoir* : « Cette chanson de fileuses est bien canadienne, quoiqu'elle nous soit venue d'outre-mer. Elle [...] n'est pas moins française parce qu'elle n'a survécu qu'au Canada ; mais le Canada est plus français parce qu'il l'a conservée, comme il l'a fait de tant

---

[36] *Romancero*, nº 24 *Les Roses blanches*, p. 137.
[37] *Romancero*, nº 17 *Les Trois Roses empoisonnées*, p. 108.
[38] *Romancero*, nº 20 *Je me lève à l'aurore du jour*, p. 123.
[39] *Romancero*, nº 31 *Qui n'a pas d'amour*, p. 168.
[40] *Romancero*, nº 48 *Au cabaret*, p. 244.
[41] *Romancero*, nº 37 *La Sainte Vierge aux cheveux pendants*, p. 200.
[42] *Romancero*, nº 50 *Ramenez vos moutons du champ*, p. 250.

d'autres, maintenant éteintes dans le terroir originaire [43]». Pour expliquer ce phénomène, Barbeau s'appuie sur le tempérament propre du Canadien et sur sa situation géographique : « Québec et l'Acadie sont restées jusqu'aujourd'hui des provinces purement françaises, en tant que conservatrices de la tradition. Ce qui souvent s'est perdu là-bas s'est conservé ici, grâce à l'isolement et au conservatisme inné du colon canadien[44]». Ces gloses de Barbeau correspondent tout à fait aux remarques enthousiastes et sans ambages de sa préfacière, Marguerite Béclard d'Harcourt, qui les autorise, les sanctionne à l'avance et même les renforce :

> Les conditions particulières de la vie en ces pays [région de Québec et du Bas-Saint-Laurent] lui ont permis [à l'auteur Marius Barbeau], ainsi qu'à ses collaborateurs, d'engranger une récolte d'une abondance et d'une richesse extrêmes à une époque où, même dans les provinces [françaises] privilégiées, tout particularisme se nivelle et s'efface. L'effort de ce chercheur passionné est venu sauver un trésor infiniment précieux pour les Français, puisqu'il les éclaire sur un passé dont bien des aspects chez eux s'étaient perdus. Combien il est émouvant de retrouver là-bas, sur les rives du Saint-Laurent ou dans les villages de la Gaspésie, des chansons normandes, poitevines, vendéennes ou saintongeaises qui se sont gardées pures, avec leur saveur intacte dans les mots et dans la musique, grâce à une tradition plus fidèle que celle de leur pays d'origine[45] !

Parmi les éléments musicaux compris dans ce « trésor », M^me^ d'Harcourt soulignait la persistance des modes anciens de ré (15 occurrences), de fa (1 occ.), de sol (4 occ.), de la (4 occ.), avec le recours occasionnel à plusieurs modes (6 occ.), dans la tradition lyrique canadienne, à l'écart de l'impérialisme de la musique savante du XVII^e^ siècle qui a imposé le seul mode d'ut (21 occ.). D'où son admiration : « Or, la voix qui nous arrive du Canada français a gardé

---

[43] *Romancero*, n^o^ 28 *Je le mène bien, mon dévidoir*, p. 156.

[44] *Loc. cit.*.

[45] *Romancero*, « Préface », p. [7].

toute sa fraîcheur et sa jeunesse, c'est ce qui nous la rend si précieuse». Elle y joignait aussi des considérations sur l'étendue des mélodies et des rythmes franco-canadiens «qui nous rendent sensible la souplesse de nos vieux chants. Par bonheur, ils ont échappé à la contrainte trop rigoriste de la barre de mesure et les mélodies ont su conserver le libre balancement que leur a imprimé la muse populaire[46]». Finalement et sans hésitation aucune, elle concluait : «Et pour moi, l'intérêt supérieur des versions canadiennes réside précisément en ce fait qu'elles nous permettent de compléter la physionomie du chant français en lui restituant quelques-uns de ses plus beaux traits[47]».

Pour sa part, Arnold Van Gennep allait valider le point de vue de la préfacière dans un compte rendu qu'il donna de cet ouvrage au *Mercure de France*: «Pour la théorie générale, note-t-il, le lecteur devra étudier avec soin la préface rédigée par M^me^ Béclard d'Harcourt, bien connue elle aussi par ses études sur les thèmes mélodiques populaires de l'Amérique du Sud et qui compte parmi les meilleurs experts de la chanson française[48].» Si Van Gennep convenait, en évaluant le *Romancero du Canada* de Barbeau, que son «système de présentation est un progrès considérable» sur les publications contemporaines, il lui reprochait tout de même, sans «trop le chicaner», l'insuffisance «de ses renvois bibliographiques aux recueils français dont il ne conna[î]t que le tiers à peine».

3. Étapes de la recherche

En plus des remarques sur les chansons elles-mêmes et de son discours sur l'état supérieur de leur conservation au Canada, Barbeau ajoute des notes plus circonstancielles qui ont un intérêt certain, mais de tout autre ordre. Il s'agit sans

---

[46] *Ibid.*, p. 9-10.

[47] *Ibid.*, p. 11.

[48] Arnold Van Gennep, «Revue de la quinzaine. *Folklore*», dans le *Mercure de France*, Paris, 1^er^ janvier 1939, p. 172.

doute aussi d'équilibrer les commentaires, surtout là où le petit nombre de versions canadiennes et l'absence de versions européennes rendraient la comparaison impossible. L'auteur met ainsi en valeur les recherches de ses prédécesseurs au Canada, rappelle ses propres enquêtes, présente son réseau de collaborateurs, évoque ses rencontres avec ses informateurs et décrit ses efforts de diffusion de la chanson populaire. De ce point de vue et sans en avoir l'air, le *Romancero du Canada* se mue en véritable traité — par le contenu didactique qu'il livre et non par une forme systématique — de l'histoire des recherches sur la chanson populaire au Canada français.

a. Les pionniers

La chanson *Les Roses blanches* donne à Marius Barbeau l'occasion de signaler les premiers témoignages sur la chanson populaire canadienne, d'abord venus des visiteurs étrangers : « Certains voyageurs des anciens jours — Talbot, Moore, de la Rochefoucault, de Maufras et autres — ont fait l'éloge, dans leurs mémoires, des chants remarquables de leurs canotiers canadiens[49] » ; il cite ceux de la Rochefoucault (1795), de Thomas Moore (1803), de George Back (1823) et de Ballantyne (1843). Puis il sollicite les chansonniers publiés, reconnaît l'antériorité d'Hubert Larue, à qui l'on doit la première étude en ce domaine (1863), et les perspectives prometteuses qu'ouvrait l'essai d'Ernest Gagnon (1865). Ailleurs, il précise son jugement : « Notre *Chansonnier des Collèges* qui, avant 1840, se fit un bref moment l'interprète du terroir auprès de lecteurs de Québec, ne s'arrêta qu'à peu de pièces, choisies au hasard ». De ce point de vue, Hubert Larue aura été « le truchement de quelques autres chansons ». À l'égard des *Chansons populaires du Canada* d'Ernest Gagnon, les sentiments de Barbeau sont ambivalents. S'il loue d'une part l'élargissement du « contact entre le terroir et le village » que marquait ce recueil en 1865, il déplore toutefois son impact

[49] *Romancero*, nº 24, p. 140.

négatif pour la recherche, car « le filon rural de nos traditions semblait avoir été épuisé d'un seul trait », et on « s'arrêta là tout court, bien à tort ». Par la suite, « on n'a guère popularisé chez nous, par le livre et le journal, que les chansons déjà recueillies et publiées, comme *À la claire fontaine*, *À Saint-Malo*, et une douzaine d'autres », sans poursuivre la cueillette. Sur quoi Barbeau conclut : « Le petit répertoire Gagnon souffre depuis longtemps de fatigue, sinon d'épuisement. On s'en est beaucoup servi. Il est temps de le renouveler[50]. » C'est ce retour à la tradition que tenta le jeune anthropologue, mais après avoir d'abord cru, comme d'autres, « que cette petite compilation épuisait les ressources du terroir canadien[51] ».

L'ambition de « renouveler » le chansonnier de Gagnon aiguilla Barbeau vers un tout autre répertoire, ce qui explique que le *Romancero du Canada* ne contienne que trois références aux chansons publiées par ce devancier : « Les Trois Beaux Canards » (Laforte), que Gagnon avait nommée *En roulant ma boule*, est désignée aussi par son refrain *Sur le joli vent*, peut-être afin d'en bien montrer la nouveauté, et s'accompagne du commentaire suivant : « Tout le monde sait maintenant d'une seule manière — celle d'Ernest Gagnon — des chansons qui étaient fort variées[52] » ; il traite de même « L'Embarquement de Cécilia » (Laforte) qu'il nomme *Je le mène bien, mon dévidoir*[53] version intitulée *Cécilia* chez Gagnon qui la publia avec d'autres variantes ; tandis que « Au bois du rossignolet » (Laforte), légèrement altérée en *Au bois rossignolet*[54], avait été antérieurement consignée par Larue et Gagnon comme *Au bois du rossignolet*. En outre, Barbeau ne citera plus ces pionniers que pour noter les limites de leur répertoire : du *Prince Eugène*, il écrit que cette chanson « échappa à Larue et à Gagnon, nos devanciers, dont la

[50] *Romancero*, p. 61.
[51] *Romancero*, p. 141.
[52] *Romancero* nº 27, p. 153.
[53] *Romancero* nº 28, p. 157-158.
[54] *Romancero* nº 44, p. 231.

cueillette est d'ailleurs modeste» et qu'elle «s'acheminait vers l'oubli absolu, comme tant d'autres, lorsque nous l'avons surprise sur le point de disparaître[55]»; et il fait un commentaire identique sur *Les Roses blanches*[56]. Loin d'être désobligeantes, ces remarques justifiaient la nécessité de l'entreprise qu'il avait lancée et la valeur des collections qu'il déposa au Musée national du Canada. Fruit d'une intuition fondamentale, qui s'éveilla en 1912[57] et que ses recherches intensives sont venues confirmer, la redécouverte de la chanson que Marius Barbeau a opérée, mais d'une chanson vivante en marge des élites, allait vraiment raviver la connaissance de ce patrimoine oral en le révélant de l'intérieur, du point de vue des témoins, par des enquêtes de terrain menées à sa source même.

b. Les interprètes

Ayant reconnu les mérites et les limites de ses devanciers, l'auteur entend livrer à petites doses, en coulant des notes discrètes parmi ses commentaires, les souvenirs des informateurs qui lui ont communiqué les chansons de son immense collection. Par des anecdotes choisies, tirées de son expérience et de celle de Massicotte, Barbeau brosse le portrait d'une quinzaine d'entre eux et évoque les rencontres qui ont favorablement marqué le projet qu'il portait. L'image de son père, Charles Barbeau, lui revient dès les premières pages à propos de *La Courte Paille*[58] comme aussi de *Toi qui chantes le jour et la nuit*, «une des premières chansons que j'aie entendu chanter dans mon enfance[59]»; est-ce sur la base de ce souvenir personnel, dévoilé sobrement, que germera l'idée que la collection Gagnon n'avait pas épuisé le répertoire canadien?

---

[55] *Romancero* nº 2, p. 22.
[56] *Romancero* nº 24, p. [139].
[57] *Romancero*, p. 14 et p. 141.
[58] *Romancero* nº 3, p. 28.
[59] *Romancero* nº 40, p. 216.

Sa mémoire le ramène bientôt à l'année 1916, celle où Charlevoix lui révéla, dans son habitat et son équipage traditionnels, la véritable chanson de tradition orale. C'est là que le vieil Édouard Hovington lui communiqua en une semaine quatre-vingt-dix chansons de voyageur, confondant ceux qui prétendaient que « ces chansons du Nord-Ouest [étaient] maintenant perdues[60] » ; que l'aveugle Louis Simard, dont la prestation publique lui suggéra les soirées qu'il organisera plus tard, lui en chanta autant en deux jours[61] ; et que M^me^ Jean « Français » Bouchard, « la meilleure diseuse de complaintes du comté de Charlevoix », gagnera son admiration : « À en entendre chaque jour quelques-unes de plus, à les noter par écrit, à les recueillir au phonographe, j'en arrivai à l'idée d'explorer à fond le vieux domaine de la tradition chantée. Mon émerveillement à l'audition de mélodies modales était le même que l'on éprouve devant les vieux temples gothiques de la Normandie — ceux de Caen ou de Bayeux, où elles prirent naissance[62]. » De son exploration du Bas-Saint-Laurent, en 1918, il retient quelques surprises : tel ce Gilbert « Marin » Dumas qui interpréta *Lisette* d'une manière « si émouvante, si archaïque » qu'il crut « à un jongleur tombé des pages enluminées de quelque parchemin moyenâgeux[63] » ; ou ce François Saint-Laurent, qui défila trois cent dix chansons méthodiquement rangées dans sa mémoire selon les points cardinaux[64] ; et Alcide Léveillé, qui lui en communiqua une centaine[65]. Il convoque encore trois femmes, chacune porteuse de deux cents chansons, que des terrains additionnels en Gaspésie et à l'île d'Orléans lui firent connaître en 1923 et en 1925 : M^me^ Zéphirin Dorion, une Acadienne dans la

[60] *Romancero* n° 1 *Le Prince d'Orange*, p. 14.
[61] *Romancero* n° 10 *M'amie que j'aime tant*, p. 61-62.
[62] *Romancero* n° 29 *C'est là mon doux plaisir*, p. 159-160.
[63] *Romancero* n° 21, p. 127-128.
[64] *Romancero* n° 22 *Ceux qui s'aiment sont toujours malheureux*, p. 132-133.
[65] *Romancero* n° 50 *Ramenez vos moutons du champ*, p. 250.

quarantaine, qui lui chanta une version unique connue d'elle seule[66]; M^me^ Pétronille Deblois-Dompierre, une collectionneuse nonagénaire qui avait compilé quatre chansonniers manuscrits[67]; et M^me^ Jean-Baptiste Leblond, « la meilleure chanteuse de l'île d'Orléans », qui lui confia une version isolée du *Martyre de sainte Catherine*[68].

Dans ce panorama, Barbeau fait aussi place aux quatre meilleures sources que son collaborateur É.-Z. Massicotte avait enregistrées à Montréal : Charles Belleau, de Québec[69], et Joseph Rousselle, de Saint-Denis de Kamouraska, qui connaissait cent cinquante chansons[70], Vincent-Ferrier de Repentigny, de Saint-Timothée de Beauharnois, véritable phénomène qui savait plus de trois cents chansons[71], et Philéas Bédard, de Saint-Rémi de Napierville, un artiste populaire que Barbeau interrogea aussi[72]. Il ne néglige pas non plus les « faiseurs de chansons à la rustique », ces auteurs de chansons locales qu'il associe à *La Plainte du coureur de bois* et dont il cite quelques exemples : Robert Carle en Gaspésie, la mère Pâquet en Beauce, et surtout Pierriche Falcon, barde de la nation métisse du Manitoba, dont les voyageurs appréciaient particulièrement les chansons[73]. Au total, cette grappe de respectables témoins fait l'objet d'environ cent six renvois dans le catalogue annexé aux chansons.

c. Les collaborateurs

Que Barbeau ait rouvert ce vaste pan de l'oralité populaire ne fait aucun doute. Mais, très tôt, il a su intéresser à son

---

[66] *Romancero* n° 46 *La Liptitou*, p. 237.
[67] *Romancero* n° 31 *Qui n'a pas d'amour*, p. 169.
[68] *Romancero* n° 38, p. 207.
[69] *Romancero* n° 5 *Petite Galiote*, p. 41.
[70] *Romancero* n° 20 *Je me lève à l'aurore du jour*, p. 123-124.
[71] *Romancero* n° 27 *Sur le joli vent*, p. 152-153.
[72] *Romancero* n° 28 *Je le mène bien, mon dévidoir*, p. 156-157.
[73] *Romancero* n° 39, p. 211-213.

projet une réelle équipe de collaborateurs, qui prolongeaient sa quête dans les régions du Canada français. Au détour des pages, son *Romancero* leur rend hommage et rappelle les échanges qu'il eut avec les quatre plus importants d'entre eux.

Le premier et le plus constant fut Édouard-Zotique Massicotte (1867-1947). Cet archiviste de Montréal s'intéressait à la chanson depuis 1883 sans avoir pu trouver de débouché à ses travaux. Son association à Barbeau en 1917 lui procurait enfin le stimulant essentiel. Dès la première rencontre, au cours de laquelle il chanta quelques chansons dont *L'Hirondelle, messagère des amours*, il s'enthousiasma au point que, deux ans plus tard, les deux compères publiaient le fruit de leur collaboration : *Chants populaires du Canada (Première série). Recueillis par É.-Z. Massicotte et préparés par C.-Marius Barbeau*, formant un numéro entier du *Journal of American Folk-Lore*[74]. Après une douzaine d'années d'échanges assidus (1917-1928), Massicotte avait accumulé 2 292 textes de chansons dont 1 521 mélodies au phonographe[75]. Barbeau évoque brièvement la figure du père Archange Godbout, o.f.m., qui récolta environ deux cents chansons du centre du Québec entre 1917 et 1919[76]. La coopération avec Adélard Lambert (1867-1946), de Yamachiche, fut durable et exemplaire. Revenu s'établir au Canada après l'émigration de sa famille aux États-Unis, ce « collaborateur industrieux » transcrivit de mémoire, entre 1919-1928, les contes et chansons qu'il avait entendus de sa mère durant son séjour étatsunien. La mélodie de *La Sainte Vierge aux cheveux pendants* provient de cette collection[77]. Enfin, Barbeau rapporte sa brève

[74] *Chants populaires du Canada (Première série). Recueillis par É.-Z. Massicotte et préparés par C.-Marius Barbeau*, dans *The Journal of American Folk-Lore*, vol. 32, nº 123, January-March 1919, 89-iv p.

[75] Luc Lacourcière, « É.-Z. Massicotte. Son œuvre folklorique », *Les Archives de folklore*, vol. 3, [Montréal], Éditions Fides, 1948, p. 7-12 ; *Romancero* nº 23, p.136.

[76] *Romancero* nº 47 *Faites-moi un homme sans tête*, p. 240.

[77] *Romancero* nº 37, p. 201-202.

association avec un correspondant acadien, l'abbé Pierre-Paul Arsenault (1866-1927) de l'Île-du-Prince-Édouard, avec qui il entra en relation en 1924. Ce curé avait consigné la première collection acadienne, environ cent dix chansons recueillies pour la plupart de sa mère, avec l'assistance musicale d'un confrère, l'abbé Théodore Gallant ; *La Nourrice du roi*, seule version alors connue, est due à leur travail[78].

d. La promotion de la chanson

Non seulement Barbeau fut-il un rassembleur de ces trésors du patrimoine oral, mais encore s'en fit-il le promoteur le plus ardent en toute circonstance. En commentant les pièces de son *Romancero*, il ne perd aucune occasion de signaler les œuvres nouvelles qu'elles ont inspirées et les exécutions qu'on en a faites. Qu'un musicien ait harmonisé une chanson pour quatre voix[79] ou pour piano et instruments[80] et qu'il ait publié sa création[81], qu'un écrivain en ait tiré des opérettes[82], qu'un pianiste ait interprété nocturne ou aubade[83], qu'un artiste l'ait choisie[84], qu'une cantatrice d'ici la chante en costume « tout en faisant tourner le rouet et en tordant la laine comme le font nos fileuses rustiques[85] », que des interprètes d'ailleurs[86] aient repris ces chansons et remporté de nombreux succès sur des scènes importantes au pays et à l'étranger[87], tout cela l'intéresse et prouve la haute qualité des mélodies populaires.

---

[78] *Romancero* nº 34, p. 184-185.

[79] *Romancero*, p. 244 : Ernest MacMillan.

[80] *Romancero*, p. 216 : Alfred Laliberté.

[81] *Romancero*, p. 144 : John Murray Gibbon.

[82] *Romancero*, p. 36 et p. 156 : Louvigny de Montigny.

[83] *Romancero*, p. 119 : Léo-Pol Morin.

[84] *Romancero*, p. 144 : Charles Marchand.

[85] *Romancero*, p. 157 : Juliette Gauthier.

[86] *Romancero*, p. 67 : Florence Glenn, et p. 108 : Yvette Guilbert.

[87] *Romancero*, p. 216 : Jeanne Dusseau, de Toronto, qui, au cours de l'année 1929, « fut choisie pour interpréter plus de vingt chansons canadiennes-françaises et indiennes, dans une série transcontinentale de concerts ».

Barbeau fit encore davantage. Avec la complicité d'É.-Z. Massicotte, il organisa la première séance publique de folklore à Montréal en mars 1919, inspirée par l'exemple du chanteur Louis Simard ; il en résultera une autre publication : *Veillées du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice*[88]. L'originalité de ces concerts résidait dans la prestation d'interprètes populaires et non d'artistes professionnels. La répétition de ces soirées dans d'autres villes du Québec d'alors fera naître les trois éditions du *Festival de la chanson et des métiers du terroir* (mai 1927-1928)[89], modifié en *Festival de la chanson, des danses et des métiers du terroir* (octobre 1930)[90], qui se tiendront au Château Frontenac de Québec, en association avec la compagnie de chemin de fer du Pacifique canadien. Durant ces trois saisons, il réunira pour le bénéfice des touristes de passage à Québec, avec des artistes et des artisans populaires, des chanteurs et musiciens professionnels.

---

[88] *Romancero*, p. 62. Voir *Veillées du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919*, sous les auspices de la Société historique de Montréal et de la Société de folklore d'Amérique (section de Québec), Montréal, G. Ducharme, libraire-éditeur, 1920, [4]-102 p. et 8 planches.

[89] *Festival de la chanson et des métiers du terroir*, sous les auspices du Musée national du Canada, Château Frontenac, Québec, 20-22 mai 1927, 32 p. Ce programme général préliminaire fut suivi de cinq programmes de concert annotés en anglais, avec texte bilingue des chansons : *Canadian Folk Song and Handicraft Festival. Annotated Program*, en 12 ou 16 p. (Cardin, *op. cit.*, nº 140). *Festival de la chanson et des métiers du terroir*, sous les auspices du Musée national, Galerie nationale et des Archives publiques du Canada, Château Frontenac, Québec, 24-28 mai 1928, 32 p. Au moins sept programmes de concert ont été publiés sous le titre *Canadian Folk Song and Handicraft Festival*, en 8, 12 ou 16 p. (Cardin, *op. cit.*, nº 141).

[90] *Festival de la chanson, des danses et des métiers du terroir*, Château Frontenac, Québec, Octobre 16-18, 1930, [organisé par le Pacifique canadien], 24 p. Au moins trois programmes de concert ont paru sous le titre *Folkdance, Folksong and Handicrafts Festival*, 16 p. chacun. (Cardin ne mentionne pas les programmes de ce festival).

Pour Barbeau — et en cela, il confirme la destination de son *Romancero* « au grand public et aux artistes » —, la chanson devait servir d'inspiration poétique : « La chanson d'autrefois, tirée de l'oubli, a beaucoup conservé de sa fraîcheur et de sa beauté ; elle peut inspirer le poète et le musicien. Le souffle qui l'anime se propage dans une ambiance vibrante, créatrice. Elle conduit à de nouvelles œuvres ». Il note son caractère populaire et éprouve l'obligation de la rendre au peuple : « Sa lyre a aussi le don de réveiller l'enthousiasme. Il y a en elle quelque chose de collectif. Elle parle à la foule ; elle en est comprise, elle qui jadis y vécut, y voyagea et s'y perdit après bien des égarements. » Mais elle était utile à chacun dans l'exercice de son travail ou dans les loisirs : « toujours humble, elle restait la compagne fidèle de la ménagère à son foyer, du laboureur dans son champ, et du canotier le long des rivières. Sans elle, le rythme du labeur se serait alangui. La vie, dans le silence, aurait été bien morne ». Dans la société contemporaine, elle a toujours sa place : « Sa richesse ne se retrouve pas ailleurs ; elle a quelque chose qui manque à la vie moderne : le sens du loisir, du charme et de la beauté. » Mais, plus encore, elle agit à la fois sur la communauté et sur la personnalité de l'individu, et génère pour l'une et pour l'autre l'estime de soi : « Elle est si tendrement humaine ! Il est si facile de l'aimer ; en l'aimant, de s'aimer mieux soi-même, ou encore mieux, les uns les autres ». Et pour montrer que la « chanson française du Canada n'a pas encore perdu sa valeur politique et sociale » et qu'elle « est même une ressource précieuse », il cite l'exemple de congrès au Château Frontenac où des « hommes d'affaires ont été parmi les premiers à la reconnaître, à la sortir de l'ornière où elle s'était enfoncée[91] ».

[91] *Romancero*, p. 144-145.

III - ENTRE DEUX MODÈLES

A. GEORGE DONCIEUX

Le *Romancero du Canada* eut incontestablement pour modèle *Le Romancéro populaire de la France*, un ouvrage posthume de George Doncieux (1856-1903). Ce dernier prévoyait composer un recueil de cinquante chansons, mais, à sa mort, quarante-cinq d'entre elles seulement avaient été préparées et deux autres demeuraient incomplètes. Julien Tiersot rassembla les éléments achevés de ce manuscrit, dont plusieurs avaient paru séparément, et confia le tout à l'éditeur en 1904[92]. En introduction, Doncieux avait formulé le double but de son livre : d'abord « offrir au public un choix de chansons populaires de France les plus répandues et les plus caractéristiques, en la forme rétablie de leur texte primitif ». Cette version idéale, appelée « texte critique », résulte d'une reconstitution de l'analyste « par les procédés de la critique verbale », qui « prétend exposer la représentation scripturale de la chanson, telle qu'elle sortit pour la première fois de la bouche du chansonnier[93] ». De plus, à l'aide de commentaires historiques sur les textes, l'auteur désirait « présenter, en même temps, l'étude de leur thème, de leur origine, de leurs développements, de leurs transformations, de leur degré de parenté et de leurs rapports avec les chants traditionnels des différents peuples d'Europe[94] ». Selon Anatole Loquin, le disciple de Gaston Paris prônait, « [s]ans le dire expressément nulle part », qu'« un chant populaire possède toujours : une date, un auteur, une patrie[95] ». Tiersot a beau soutenir que « George Doncieux n'a

---

[92] George Doncieux (1856-1903), *Le Romancéro populaire de la France. Choix de chansons populaires françaises*. Textes critiques par George Doncieux avec un avant-propos et un index musical par Julien Tiersot, Paris, Librairie Émile Bouillon, éditeur, 1904, XLIV-522 p.

[93] *Ibid.*, p. XXXVII.

[94] *Ibid.*, p. XI.

[95] *Ibid.*, p. IX.

pas eu de ces espoirs chimériques », sa parade contredit les faits et les propos mêmes de l'auteur qui, à chaque pièce étudiée, « a tenu, au moyen des critères internes et externes, à lui donner un acte de naissance au double point de vue de la date et de la localité[96] ».

L'ordonnance adoptée par Doncieux dans la présentation des chansons est la suivante : en premier lieu, le « catalogue des versions » et la « formule rythmique », puis le « texte critique » qui précède les commentaires. On reconnaît bien là la base du système pratiqué par Barbeau, avec quelques nuances. Celui-ci déploie vraiment cinquante chansons, comme le projetait à l'origine Doncieux sans pouvoir y atteindre, mais son programme est plus ambitieux, car il annonce sans détour que son « Romancero n'est d'ailleurs que le premier volume d'une longue série[97] » ; ce sont de plus des données inédites de terrain, non pas de seconde main comme son modèle qui prélève à peu près toute sa documentation des publications d'autres enquêteurs. Ensuite, il repousse après les commentaires la « formule rythmique » et le « catalogue des versions », ajoute l'« analyse musicale » de Béclard d'Harcourt, laissant la première place à la chanson elle-même, paroles et musique inséparablement liées. Chez Doncieux, la musique, livrée pour quarante des quarante-cinq pièces — cinq poèmes restant sans mélodie —, était reportée en annexe et accompagnée d'un « index musical par Julien Tiersot ». Ainsi, Barbeau lui aura emprunté son titre, « romancero[98] », le nombre de pièces traitées, les principaux éléments de son ordonnance, la reconstitution d'un texte critique, dit primitif, même la disposition particulière des vers longs pour tenir compte de la loi des césures inverses et jusqu'à l'écriture de certains mots (*m'amie* au lieu de *ma mie*) ;

---

[96] *Ibid.*, p. XXXIX.

[97] *Romancero*, « Avant-propos », p. [5].

[98] Bien sûr, Doncieux avait lui-même emprunté ce titre à d'autres auteurs qu'il cite en bibliographie : P. Tarbé, *Romancéro de Champagne* (1863), et Fr. Noëlas, *Essai d'un romancéro forézien* (1865).

en outre, Barbeau se reportera régulièrement aux commentaires de Doncieux pour les douze chansons communes aux deux ouvrages[99].

Barbeau était familier avec cette anthologie depuis un bon moment déjà. EIle lui avait même servi de guide dès 1919 pour la présentation des quarante-six textes des *Chants populaires du Canada* de la collection de Massicotte[100]. Il avait trouvé dans l'établissement du texte critique un moyen commode de rendre compte des variantes d'une chanson, ainsi qu'il l'exprime dans son exposé méthodologique :

> Dans le cas de plusieurs leçons d'une seule chanson, nous avons adopté une méthode critique qui se rapproche plus de celle de Doncieux que de celle de Rossat. Au lieu de répéter séparément et au long plusieurs dictées presque équivalentes, nous en formons un texte unique, prenant dans chacune ce que nous préférons et indiquant en renvoi toutes les divergences, même les plus triviales ; de cette manière, rien n'est perdu, et il serait facile, à qui le voudrait, de reconstituer les éléments distincts. Nous présentons séparément les variantes incompatibles et toutes les mélodies. Bien que la transcription intégrale des textes obtenus en plusieurs leçons puisse être préférable en soi, elle a l'inconvénient d'ahurir le lecteur même le plus patient et d'empiéter sur un espace restreint qu'il vaut mieux consacrer à des pièces inédites[101].

Cette méthode sélective, par laquelle le compilateur ne retient que ce qu'il « préfère », parut avantageuse à Barbeau dans la composition de ce corpus restreint, mais les « renvois » fastidieux aux interprétations divergentes furent entièrement éliminés du *Romancero du Canada* sans que les brèves annotations annexées au catalogue des versions ne puissent compenser toutes les leçons rejetées. Peut-être même que la reconstitution de la version critique lui parut suspecte et trop subjective, car il remettait à plus tard l'idée d'étudier « les fautes, les manières et

---

[99] Ce sont les n[os] 2-3, 6, 8, 12-13, 15, 17, 34-36, 38 du recueil de Barbeau.

[100] *Op. cit.*

[101] *Ibid.*, p. 6.

les idiosyncrasies des interprètes[102]» ; en tout cas, il en reconnaissait certes les limites quand il écrivait, à propos de *Germine*, qu'il « est difficile, dans la confusion de ses versions délabrées, de reconstituer le texte original, qui semble ne se trouver nulle part[103]». Néanmoins, ce souci de représenter la version primitive persiste et l'amène à filtrer ses textes : tantôt il modifie une « fin grivoise » par souci des convenances[104], tantôt il purge une chanson de sa longue finale où « elle s'attarde même à des plaisirs qu'il n'est plus d'usage de glorifier en vers[105]» ou l'ampute « de deux couplets » qui « semblent être adventices[106]». Ce traitement lui sera d'ailleurs reproché par Patrice Coirault dans une note qui s'achève ainsi : « Ce qui n'empêche pas que le *Romancero* soit au total un ouvrage fort important et plein d'intérêt[107]».

Pour les douze pièces que Doncieux avait déjà analysées, Barbeau y réfère toujours son lecteur (nos 2, 13), résumant ses propos (no 17), citant un passage bref (nos 6, 8), sa conclusion (no 34) ou encore de longs extraits (nos 12, 35). Pour autant, il n'abdique jamais son libre-arbitre, comme le font voir les désaccords qu'il soulève à propos d'une datation « discutable » (no 36) ou aisément contestable à l'aide du répertoire canadien : « Mais Doncieux erre en-deçà de la vérité — comme il le fait souvent — en l[a] croyant de "l'extrême XVIIe" ou du XVIIIe siècle. La version canadienne, à cette époque, était déjà rendue à l'île d'Orléans, et elle avait auparavant voyagé même en France » (no 38[108]; voir aussi les nos 3,15). Il avait affiché pareille distance avec « la computation de cet auteur » jugée

---

[102] *Romancero*, « Avant-propos », p. [5].
[103] *Romancero* no 13, p. 84-85.
[104] *Romancero* no 6, p. 44.
[105] *Romancero* no 7, p. 48.
[106] *Romancero* no 18, p. 114.
[107] Patrice Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques*, [Paris], Éditions du Scarabée, 1955, p. 238, note 2.
[108] *Romancero* no 38, p. 206.

« trop conservatrice » dès la parution du recueil de Massicotte : « Les compilateurs-historiens à la manière de Doncieux feront bien, toutefois, de se souvenir que la plus grande partie des traditions orales françaises au Canada dut s'y transporter de 1608 à 1673, après quoi l'émigration cessa à peu près complètement par édit du roi[109] ». Barbeau maintiendra encore cette position en 1945, dans un cours à l'Université Laval et interpellera le folkloriste français : « Mais attendez, Monsieur Doncieux ! Vous ne connaissez pas votre terroir de France comme vous l'auriez pu si vous aviez consulté les ressources d'une autre province de France, sur les bords du Saint-Laurent. L'eussiez-vous connu, votre conclusion erronée aurait fait le saut du panier[110] ». Ainsi, le répertoire de Doncieux, qui lui servit d'inspiration et de modèle, se muait en outil de comparaison pour valider la richesse de la tradition française du Canada, et parfois sa supériorité comme le suggérait Marguerite Béclard d'Harcourt. La conséquence de cet effort portait toutefois une double invitation : aux savants français, d'une part, qu'il conviait à la consultation de ce « livre volumineux, ouvert sur le cœur même du moyen âge en France », car « [n]ulle part ailleurs pourriez-vous maîtriser les sources de la grande littérature française », mais qui, d'autre part, ne pouvant le faire « sans notre intervention », rappelleront les chercheurs d'ici à leur devoir : « Messieurs du Canada, anciens compatriotes, que faites-vous ! Nous attendons des nouvelles de notre grand répertoire national que, à notre insu, vous déteniez en grande cachot[t]erie ! Quand nous le divulguerez-vous ?[111] »

B. ERNEST GAGNON

Pour des raisons tout à fait opposées, le recueil de *Chansons populaires du Canada*, le premier digne de ce nom, eut une influence profonde sur la carrière de Marius Barbeau

[109] *Op. cit.*, p. 7 et p. 8.
[110] « En quête », p. 72.
[111] *Ibid.*, p. 73.

et la préparation du *Romancero du Canada*. L'ouvrage d'Ernest Gagnon avait à ce point marqué le coup et connu du succès que, jusqu'en 1913 et du vivant de l'auteur (1834-1915), il avait connu six éditions en volume après sa parution initiale en six livraisons comme « prime offerte aux abonnés » du *Foyer canadien* en 1865 ; les derniers tirages reprenaient l'édition définitive de 1880. En outre, l'auteur n'ayant jamais récidivé pendant le demi-siècle qu'il survécut à son œuvre, s'installa l'impression qu'il en avait épuisé la matière. Barbeau partageait aussi cette perception.

Le questionnement de l'anthropologue Franz Boas sur l'existence de traditions orales françaises, qu'il supposait à la source de récits recueillis chez des Amérindiens par tout le continent, avait entraîné Barbeau à la découverte du conte populaire du Canada français en 1914. Ses conteurs hurons devaient bientôt lui signaler aussi l'existence de chansons et l'un d'eux, Prudent Sioui, lui avait même fait cette recommandation : « Si vous descendez plus bas le long de la côte, en direction de Charlevoix, vers Baie-Saint-Paul, vous trouverez non seulement des contes mais aussi des chansons. On y chante et on y raconte pendant des soirées entières[112] ». Cette remarque renforçait l'intuition qu'il avait retenue des chansons de son père et de celles d'autres témoins ailleurs. « Et, écrira Barbeau, une idée s'était mise à me hanter depuis quelque temps. ¶ À Lorette et à la Beauce, même à Ottawa, chez quelques amis conversant folklore, je m'étais aperçu qu'on pouvait recueillir des chansons jusque-là inédites. Elles n'étaient pas comprises dans le chansonnier d'Ernest Gagnon[113] ». Confrontant ces trouvailles aux *Chansons populaires du Canada*, un livre qu'il n'avait « malheureusement jamais lu très attentivement », Barbeau est sidéré : « Que se passe-t-il ? Comment expliquer que de si jolies mélodies

[112] « Mémoires », p. 50.

[113] « En quête », p. 14.

n'apparaissent pas dans Gagnon ? C'est donc une erreur de dire que Gagnon a accompli tout le travail en ce domaine ». Et sur-le-champ, il prend cette résolution : « Maintenant, j'irai à Baie-Saint-Paul cet été, et je verrai par moi-même si je ne pourrais pas ramasser suffisamment de chansons pour devenir un autre petit Ernest Gagnon avec un autre recueil de chansons populaires canadiennes-françaises[114] ». Et voilà que Barbeau, outillé de son phonographe et de cylindres sur lesquels il graverait les mélodies, se présente en Charlevoix au cours de l'été 1916.

Cette première incursion dans ce nouveau domaine produira rapidement ses effets foudroyants et lui prouvera que son « hypothèse ouvrière », égaler la collection de Gagnon, était « bien courte » : « Mais les chansons que j'enregistrais m'arrivaient toutes les unes après les autres ; chaque fois c'était une surprise, et je m'en émerveillais ». À la fin de cette saison de trois mois, Barbeau retournait à Ottawa avec une « collection de plus de 500 chansons », sans compter les contes et autres objets de cueillette, de quoi alimenter plusieurs livres. Or, le rythme de la cueillette devait s'accélérer encore, la mission de 1918, en Témiscouata et en Gaspésie, lui procurant 1 200 pièces additionnelles. Mais son appétit était insatiable : « À ce moment-là, nous avions probablement 2 000 chansons, ce qui était considérable, mais pas encore assez pour moi. J'étais un collectionneur invétéré, toujours prêt à mettre la main sur n'importe quoi, pour ainsi dire. C'était le cas à cette époque. Lorsque je commençais une collection, je n'arrêtais pas avant d'avoir fini[115] ». L'intention de publier devenait de plus en plus manifeste tant était profonde l'émotion que ces mélodies archaïques lui causaient en même temps que l'ambition d'imprimer sa marque dans ce genre presque vierge. En publiant la collection Massicotte, il

[114] « Mémoires », p. 51.

[115] Marius Barbeau, *Je suis un pionnier*, *op. cit.*, p. [5].

risque une annonce dès sa première note : « Le volume des Chants populaires du Canada (Deuxième série). Cantilènes, ballades et complaintes du bas Saint-Laurent (Québec), recueillies par C.-Marius Barbeau et préparées en collaboration avec Jean-B. Beck, sera bientôt terminé. L'expérience acquise au cours de nos travaux en collaboration avec M. Beck, en juillet 1917, nous a beaucoup servi dans la préparation des chansons recueillies par M. Massicotte, particulièrement pour la notation des mélodies[116] ».

C. Un Romancero *problématique*

C'est que, passionné, Barbeau s'était employé à la transcription de ses chansons et cette tâche l'avait conduit « à la préparation de [s]on premier livre dans ce domaine, *Romancero* ». D'ailleurs, « [d]ès 1917, le texte dactylographié, de même que la musique écrite à la plume, étaient terminés[117] ». La rencontre du musicologue Beck, au cours d'un séjour de trois semaines en Pennsylvanie, devait l'éclairer sur l'origine de ces chansons, question qui le préoccupait, et constituer son « apprentissage d'écriture musicale relative à la chanson folklorique canadienne-française[118] ». Mais l'abondance des cueillettes nouvelles n'arrangea pas les choses et « il se posa un problème quant à l'édition critique ou à la méthode à employer pour imprimer un tel travail[119] ». Revenant sur cette période, l'enquêteur précise davantage son embarras :

> Je ne croyais sincèrement pas souhaitable de publier des chansons de folklore sans en avoir approfondi l'étude, parce que celles que nous trouvons, tant au Québec qu'en France ou ailleurs, ont voyagé dans toutes les directions, durant des années après leur composition. De là, de multiples variantes essaimées dans différents pays et régions qu'il

---

[116] *Chants populaires du Canada (Première série), op. cit.*, 1919, p. 1.
[117] « Mémoires », p. 446.
[118] *Ibid.*, p. 448.
[119] *Ibid.*, p. 453.

> faut disséquer à fond afin d'en connaître l'historique, en passant par la compréhension de leur structure et de leur prosodie. Autrement vous publiez fragmentairement et vous vous exposez à accumuler chaque année des masses de variantes disparates par rapport à la version originale, ce qui peut devenir coûteux et encombrant à la fois. Pour ces raisons, j'ai rangé mon manuscrit que vous apercevez dans nos classeurs[120].

Dans ces circonstances, il préféra publier le chansonnier de Massicotte, façon de récompenser ce collaborateur qui avait œuvré bénévolement à la cueillette sous sa direction. Puis « la plus large tranche de ces chansons françaises furent cependant préparées à une date ultérieure, en vue du festival de Québec, au Château Frontenac, en 1927. Il nous fallait alors une grande quantité de belles pièces que nos artistes devaient interpréter[121] ».

Si l'ethnologue multipliait ses efforts dans plusieurs directions pour faire connaître ses chansons, il ne perdit jamais de vue son projet fondamental. Et c'est avec cette préoccupation en tête qu'il se rendit en Europe au printemps de 1931 pour un séjour de trois mois. Il s'était donné pour mission « d'inventorier les collections indiennes dans les musées de Paris et d'Angleterre », mais aussi « de poursuivre en même temps une étude comparée sur les chansons folkloriques canadiennes-françaises ». Il était devenu important, pour l'achèvement de son recueil, d'obtenir des données comparatives, « notamment à la Bibliothèque nationale où [il] désirai[t] consulter ce qu['il] croyai[t] être l'unique exemplaire de la collection Ampère » ; en somme, confiera-t-il dans ses « Mémoires » : « Je voulais savoir, par exemple, quelles chansons canadiennes-françaises avaient déjà été signalées en France[122] ». Pendant son séjour à Paris, il fera la rencontre de Raoul et Marguerite d'Harcourt, dont il connaissait la réputation d'ethnomusicologues, et qui fut

[120] *Ibid.*, p. 89-90.
[121] *Ibid.*, p. 455.
[122] « Mémoires », p. 211.

décisive pour la publication de son *Romancero du Canada*. Un grand projet de collaboration naquit d'ailleurs de cette relation : la transcription d'un millier de chansons du répertoire Barbeau qui mènera à plusieurs publications, culminant dans une étude musicale de deux cent quarante versions des *Chansons folkloriques françaises au Canada* en 1956[123]. Mais, assez rapidement, M^me^ Béclard d'Harcourt acceptera d'abord de faire l'analyse musicale des chansons du *Romancero*, puisque son nom figure déjà dans l'avant-propos du recueil daté du 31 mai 1932, et elle rédigera enfin la préface en juin 1936. Une fois les problèmes méthodologiques réglés, le projet de publication fut encore retardé pour des raisons pécuniaires. À cause de l'étroitesse du marché français visé, l'éditeur Hugh Eayrs, de la maison Macmillan, hésitait à s'y engager et entreprit avec l'auteur de longues négociations susceptibles d'alléger son fardeau financier : réduction du tirage, demande d'aide au gouvernement québécois et choix d'un coéditeur. Barbeau, estimant cruciale la connaissance que le grand public et les artistes retireraient de ce trésor du patrimoine, l'épaulait par ses démarches personnelles et se montrait prêt à bien des accommodements. En 1936, ils sondèrent même le marché touristique à la faveur de publications comme *The Kingdom of Saguenay* et *Quebec : Where Ancient France Lingers* ou *Québec où survit l'ancienne France*, mais le lectorat intéressé par un ouvrage érudit était autre et restreint. D'autre part, comme le *Romancero* devait inaugurer une série de recueils sur la chanson et que son auteur prisait fort le travail de l'éditeur torontois, une maison rayonnant à l'échelle internationale, il se montra exigeant sur le choix d'un partenaire québécois dont il trouvait les publications souvent bâclées. À la fin, on s'entendit avec la maison Beauchemin, un éditeur bien établi qui touchait une audience étendue, mais la production du livre fut confiée à Macmillan[124].

---

[123] Marguerite et Raoul d'Harcourt, *Chansons folkloriques françaises au Canada. Leur langue musicale*, Québec, Presses universitaires Laval ; Paris, Presses universitaires de France, 1956, XII-449 p.

Entre-temps, en 1935, M. Lynch, le nouveau directeur du Musée national avait demandé à Barbeau s'il pouvait produire un ouvrage « susceptible d'intéresser le public de façon générale ». Ce dernier, qui était « à l'affût de moyens pour promouvoir la cause du folklore », lui propose aussitôt un recueil de chansons de folklore canadiennes-françaises pour lesquelles il a souvent mesuré « l'engouement du public ». Cette proposition agrée au directeur et Barbeau entame une première version de son ouvrage. Une fois le travail terminé, il suggère à son patron d'ajouter « au livret un certain nombre de chansons » ; mais ce dernier refusa net : « Il prit une paire de ciseaux et coupa le manuscrit en deux », parce qu'il craignait, s'il était plus volumineux, de ne pouvoir le publier[125]. Barbeau s'inclina et la brochure *Chansons populaires du vieux Québec* parut en deux versions, l'une en français et l'autre en anglais[126]. À vrai dire, ce fut la première version du *Romancero* : outre que douze des quinze chansons de l'opuscule y seront reprises, les seuls commentaires qu'on y rencontre, sur quatre d'entre elles, réapparaîtront *in extenso* dans l'édition de 1937[127].

Ainsi, il appert que le projet, annoncé dès 1917 et mis peu après en veilleuse, n'avait cessé de poursuivre Marius Barbeau comme on le voit encore par les publications qu'il consacra à la chanson populaire et dont la plupart contenaient une ou plusieurs des pièces qui seront réunies dans l'anthologie

---

[124] Pour les difficultés qu'éprouva Barbeau à publier ses livres, voir Andrew Nurse, « " The Best Field for Tourist Sale of Books ": Marius Barbeau, the Macmillan Company, and Folklore Publishing in the 1930s », dans *Cahiers de la Société bibliographique du Canada/Papers of the Bibliographical Society of Canada*, [Toronto], vol. 36, nº 1, printemps 1998, p. 7-30.

[125] « Mémoires », p. 229-230.

[126] Marius Barbeau, *Chansons populaires du vieux Québec*, [Ottawa], Musée national du Canada, « Bulletin nº 75, nº 16 de la série anthropologique », [1935], [5]-61 p. *Folk-songs of old Québec*, [Ottawa], National Museum, « Bulletin nº 75, Anthropological Series nº 16 », [1935], [5]-72 p.

[127] « Dame lombarde », p. 18-20 (nº 15 du *Romancero*) ; « Renaud », p. 20-27 (nº 12) ; « Germine », p. 27-33 (nº 13) ; et « La Nourrice du roi », p. 33-34 (nº 34).

de 1937 : dès 1919, il avait programmé une première chanson à ses *Veillées du bon vieux temps*[128] ; six parurent dans *Folk Songs of French Canada*, édition qu'il donna conjointement avec Edward Sapir en 1925[129] ; trois autres dans l'ouvrage de J. Murray Gibbon, *Canadian Folk Songs (Old and New)* en 1927[130] ; et vingt et une dans les trois éditions du *Festival de la chanson et des métiers du terroir* qu'il organisa à Québec entre 1927 et 1930[131]. Mais, si l'intention d'en faire une série annuelle fut abandonnée, Barbeau rééditera lui-même régulièrement, durant les années 1939 à 1962, certaines des mélodies du *Romancero* ou permettra à d'autres de le faire : il s'en trouve vingt-cinq dans *Chansons du vieux Québec*[132], quatre dans *Aux armes, Canadiens !*[133], une dans *Alouette !*[134], deux dans *Come a Singing !*[135], quatorze dans *Chansons folkloriques françaises au Canada*[136], trois dans *Chansons de Québec*[137]et sept dans *Jongleurs Songs of old Quebec*[138]. Ces nombreuses rééditions n'apaisèrent vraisemblablement pas sa soif de diffusion, car il

---

[128] *Veillées du bon vieux temps, op. cit.*

[129] Marius Barbeau et Edward Sapir, *Folk Songs of French Canada*, New Haven, Yale University Press, 1925, xxii-216 p.

[130] J. Murray Gibbon, *Canadian Folk Songs (Old and New). Selected and Translated by J. Murray Gibbon*, London and Toronto, J.M. Dent & Sons, 1927, xxii-105 p.

[131] Voir *supra* les références complètes de ces titres.

[132] [Jean Laramée, s.j. et Jean-Paul Gingras, s.j.], *Chansons du vieux Québec*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1939 [deuxième édition en 1946], 260 p.

[133] Marius Barbeau, *Aux armes, Canadiens!*, [Ottawa], La Hutte canadienne des Chevaliers de Colomb, 1941, 40 p.

[134] Marius Barbeau, *Alouette!* Nouveau recueil de chansons populaires avec mélodies, choisies dans le répertoire du Musée national du Canada, Montréal, Les Éditions Lumen, « Humanitas », [1946], 216 p.

[135] Marius Barbeau, Arthur Lismer, Arthur Bourinot, *Come a Singing! Canadian Folk-Songs*, Ottawa, National Museum of Man, « Bulletin nº 107, Anthropological Series nº 26 », 1947, 59 p.

[136] Marguerite et Raoul d'Harcourt, *op. cit.* C'est la publication de 186 chansons du répertoire de Marius Barbeau.

[137] Edith Fulton Fowke et Richard Johnston, *Chansons de Québec. Folk Songs of Quebec. Melody Edition*, Waterloo, Waterloo Music Company, [1958], 96 p.

consacra une partie de sa retraite à son projet initial, remodelé en « répertoire de la chanson folklorique française au Canada » qu'il entendait distribuer en quatre volumes : « Le rossignol y chante », « En roulant ma boule », « Le roi boit » et « Envoyons d'l'avant, nos gens ! ». Au moment de sa mort, en 1969, il avait déjà rédigé trois recueils et publié le premier d'entre eux ; les deux recueils posthumes furent préparés par Lucien Ouellet, du Musée canadien des civilisations. Parmi les 656 chansons du répertoire, toutes les pièces du *Romancero du Canada* y trouveront leur place : trente et une dans *Le rossignol y chante*[139], dix-sept dans *En roulant ma boule*[140] et les deux autres dans *Le roi boit*[141].

---

[138] Marius Barbeau, *Jongleur Songs of old Quebec. Interpreted into English by Sir Harold Boulton and Sir Ernest MacMillan*, New-Brunswick (New-Jersey), Rutgers University Press ; Toronto, The Ryerson Press, [1962], xxi-202 p.

[139] Marius Barbeau, *Le rossignol y chante. Première partie du répertoire de la chanson folklorique française au Canada*, Ottawa, Musée national du Canada, « Bulletin nº 175, nº 52 de la série anthropologique », 1962, 485 p.

[140] Marius Barbeau, *En roulant ma boule. Deuxième partie du répertoire de la chanson folklorique française au Canada*, Ottawa, Musée national de l'Homme, Musées nationaux du Canada, 1982, XXVII-753 p. Voir l'explication du projet de l'auteur dans ses « Remerciements », p. XVII, et dans l'« Introduction » de Lucien Ouellet, p. XXI.

[141] Marius Barbeau, *Le roi boit. Troisième partie du répertoire de la chanson folklorique française au Canada.* Édité par Lucien Ouellet, Ottawa, Musée canadien des civilisations, [1987], XXVIII-623 p. Barbeau produisit en outre deux autres livres, sans rapport direct avec son *Romancero*, contenant des chansons : des trente-six dires du premier, vingt sont des chansonnettes (*Les enfants disent*, Montréal, Éditions Paysana, [1943], 90 p.) ; le second se compose de vingt chansons enfantines : *Dansons à la ronde. Danses et jeux populaires recueillis au Canada et en Nouvelle-Angleterre*, et préparés par Marius Barbeau / *Roundelays. Folk Dances and games collected in Canada and New England*, and prepared by Marius Barbeau, Ottawa, Musée national du Canada, « Bulletin nº 151, nº 41 de la série anthropologique », 1958, 104 p.

IV - L'ACCUEIL ET LA FORTUNE DE L'ŒUVRE

A. RÉCEPTION CRITIQUE

Entre 1937 et 1939, une quinzaine de périodiques signalèrent à leurs lecteurs la parution du *Romancero du Canada* de Marius Barbeau. Comme il arrive souvent, on se limita parfois à reproduire le communiqué de presse[142]. Alphonse Désilets, reprenant la remarque de Frédéric Pelletier du *Devoir*, aurait préféré *florilège* comme titre à la place de *romancero*; mais, avant de louer « l'infatigable folkloriste » et son « écrin de perles harmonieuses » qui « tombe à point dans la corbeille que le Canada français veut offrir en juin de cette année à Sa Majesté la Langue Française », il lui reprocha surtout la transposition critique des textes de sorte que « certains chanteurs populaires trouveront défigurées, parce que trop embellies de formes, quelques-unes de ces chansons transmises de générations en générations, depuis nos pères des provinces de la vieille France[143] ». Pierre Daviault, lecteur attentif de l'œuvre et futur collaborateur de Marius Barbeau, livrera un billet admiratif au *Droit* : il souligne la valeur historique et musicale de cette « encyclopédie de la chanson canadienne » qui devrait inspirer nos compositeurs, à la manière des grands compositeurs russes qui ont « puisé dans le folklore de leur pays », et rappeler aux snobs, qui se bornent « à singer l'américanisme environnant », que « nous avons eu dans le passé une civilisation qu'il suffirait d'adapter aux exigences du temps présent pour être nous-mêmes[144] ». Dans sa revue des livres, Albert Pelletier loue lui aussi l'exemplarité de cette « récolte miraculeuse » qui

---

[142] H.B., « Quelques livres. *Romancero au* [*sic*] *Canada* », dans *L'Action universitaire*, Montréal, novembre 1937, p. 56.

[143] Alphonse Désilets, «*Romancero du Canada* », dans *Le Terroir*, Montréal, mai-juin 1937, p. 18.

[144] Pierre Daviault, « Billet. *Le Romancero du Canada* », dans Le *Droit*, Ottawa, 24 juin 1937, p. 3.

devrait stimuler poètes et musiciens d'ici, souvent attirés par l'insignifiance des importations étrangères, et souhaite qu'elle sonne le « signal d'un réveil productif, d'une période féconde de la chanson et de la musique », car « nous ne pourrons pas toujours vivre sur les réserves de nos aïeux » ; s'il accepte un peu sommairement la « médiocrité » d'Ernest Gagnon, il relève avec plus de pertinence l'originalité de Barbeau « dont le grand mérite est d'avoir fait en vagabond la chasse infatigable du document vivant » et de l'avoir trouvé « dans les couches de notre peuple les plus éloignées de notre "beau monde"[145] ». C'est *L'Action nationale*, par la plume d'Arthur Laurendeau, qui lui accordera le compte rendu le plus détaillé. Il revient sur « l'exemple du reniement du passé » que donnent au peuple ses élites, qui se détournent du « trésor abondant » du folklore et se coupent des racines inspiratrices contrairement à l'exemple russe dont la renaissance musicale résulte « de l'intégration du folklore à l'art savant ». Il expose la méthode ethnographique de Barbeau, constate avec la préfacière la fidèle restitution par les Canadiens du répertoire français et applaudit la compétence de celui qui la fait rayonner[146]. Maurice Laporte, dans une opinion littéraire publiée dans *le Jour*, parle de la faculté qu'a la chanson folklorique d'« atteindre l'âme populaire en ses forces de vie », cite Béclard d'Harcourt et une complainte émouvante du *Romancero*. Il répond même aux détracteurs, qui reprochent à Barbeau de « déterrer ces niaiseries », en rappelant « l'amour qu'ont témoigné pour le folklore de grands musiciens » et il célèbre ce « chercheur passionné qui, par ses efforts, a mis à l'abri des intempéries un trésor infiniment précieux[147] ».

---

[145] Albert Pelletier, « Revue des livres. Marius Barbeau : *Romancero du Canada* », dans *Les Idées*, Montréal, Éditions du Totem, vol. 5, nº 6, juin 1937, p. 374-376.

[146] Arthur Laurendeau, « Chroniques. *Romancero du* Canada », dans *L'Action nationale*, Montréal, vol. 40, nº 2, février 1938, p. 166-172.

[147] Maurice Laporte, « Opinion littéraire. Notre Romancero », dans *Le Jour*, Montréal, samedi 19 mars 1938, p. 2.

Au Canada anglais, le livre de Barbeau ne passe pas inaperçu. L. A. MacKay expose la méthode de l'auteur et la qualité de l'échantillonnage retenu qui renouvellent l'opinion reçue de la richesse de la chanson populaire canadienne-française et font de ce livre, et de loin, le meilleur jamais publié en son genre[148]. Au même moment, Florence Forsey présente aux lecteurs du *Canadian Geographical Journal* le *Romancero* comme une étude sérieuse et bien documentée ; elle résume l'avis de la préfacière et n'hésite pas à y voir le « magnum opus » de Marius Barbeau[149]. Joseph-Médard Carrière se chargera de recenser l'ouvrage pour le *Journal of American Folk-Lore* en le situant à la fois dans l'histoire de la recherche au Canada français et dans la carrière de l'auteur, dont il rappelle incidemment les relations étroites qu'il a avec cette revue ; complément nécessaire au livre de Doncieux, son modèle auquel il se compare favorablement, Carrière voit en ce livre un excellent exemple de ce que les Français appellent une « œuvre de haute vulgarisation scientifique[150] ». Ce recueil fut également bien reçu en France, comme l'illustrent les appréciations déjà citées d'Arnold Van Gennep et de Patrice Coirault.

B. Influence du livre

Quarante ans plus tard, dans un compte rendu publié au *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Conrad Laforte présenta cet ouvrage qui symbolisait à ses yeux « non seulement un point d'arrivée, mais un point de départ pour de nouvelles recherches sur la chanson de tradition orale », car il « suscita des recherches et des études qui se poursuivent

---

[148] L. A. MacKay, « Folk Songs. *Romancero du Canada* », dans *The Canadian Forum*, Toronto, vol. 17, nº 199, August 1937, p. 176.

[149] Florence E. Forsey, « Amongst the new books. *Romancero du Canada* », dans *The Canadian Geographical Journal*, Ottawa, vol. 15, nº 2, August 1937, p. 111.

[150] Joseph[-]M[édard] Carrière, « Books Reviews. *Romancero du Canada* », dans *Journal of American Folk-Lore*, vol. 52, nos 205-206, July-December 1939, p. 327-329.

encore[151]». Cette affirmation se vérifie chez plusieurs de ses jeunes contemporains. On sait à quel point la publication du *Romancero du Canada* sera déterminante pour la carrière de *Luc Lacourcière* (1910-1989). À son retour de Suisse, après un stage d'enseignement d'un an au collège Saint-Charles de Porrentruy, le jeune homme de 26 ans commence à apprécier l'importance singulière de la littérature orale de son pays par l'intermédiaire de ce livre. L'année suivante, il fera la connaissance de Marius Barbeau à Ottawa et entreprendra même sous sa direction une étude sur les « Origines européennes du folklore canadien », dont il souhaite examiner certains des « thèmes les plus généraux et les plus répandus » et en suivre l'évolution et les transformations, car, comme son maître, il anticipe que leur comparaison montrera que plusieurs d'entre eux « se sont parfois mieux conservés [en Canada] qu'en Europe ». Empêché par la Deuxième Guerre mondiale de se rendre outre-mer consulter bibliothèques et chercheurs, le boursier Lacourcière limita son projet à la « reconstitution du texte original de 30 chansons populaires » et, par la visite assidue des bibliothèques étatsuniennes, il compila une bibliographie analytique de la chanson populaire française en vue de son étude comparée. L'effet de cet ouvrage fut donc, dans l'immédiat, d'avoir révélé à l'intéressé un champ d'étude insoupçonné puis de lui avoir offert un maître pour l'y guider ; mais ses conséquences se feront ressentir à plus long terme encore, car, lancé dans cette voie, Lacourcière proposera à l'Université Laval, avec la complicité de son maître et de l'abbé Félix-Antoine Savard, l'établissement d'une chaire d'enseignement qui verra le jour en 1944 sous le vocable des Archives de folklore et qui fera école pendant le demi-siècle suivant. Ce programme d'enseignement de la littérature orale, le premier en Amérique française, influencera à son tour plusieurs générations de diplômés qui prolongeront son action par la multiplication de programmes d'enseignement, de centres de recherche et de

[151] Conrad Laforte, «*Romancero du Canada* », dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, tome II (1900-1939), 1980, p. 980-983.

dépôts d'archives qui se déploieront par l'activité des ethnologues à la grandeur du continent[152].

Peu après sa publication, un jeune Gaspésien, élève des jésuites « passionné de la musique grégorienne, initié depuis quelques années à la lecture musicale », trouve ce livre dans une bibliothèque. *Germain Lemieux* (né en 1914) est vivement inspiré par cet ouvrage, tant par les textes que par leur support mélodique, dont il raffole : « Dès que j'ai mis la main sur *le Romancero du Canada* de Marius Barbeau, je pouvais le lire à première vue. Souvent, dans le tramway, j'emportais mon Barbeau puis je lisais ; puis [...] je me suis dit : il y a quelque chose de bon dans la chanson — parce que je reconnaissais des chansons que j'avais entendues autrefois et même que je savais sur une autre mélodie. — Ça m'intéressait[153] ». Fréquemment, Lemieux relit son vade-mecum « tantôt pour connaître l'origine de telle chanson, tantôt pour [se] rendre compte, par l'analyse de tel mode musical, de la ressemblance entre telle mélodie grégorienne et telle chanson folklorique[154] ». Devenu jésuite et chargé de l'enseignement des institutions romaines au Collège du Sacré-Cœur de Sudbury, il comprendra la place qu'avait occupée ce livre dans l'éclosion de sa carrière : « Quelques années plus tard, j'ai dû reconnaître que ma vocation de folkloriste avait commencé le jour où j'ai lu le *Romancero* [de] Barbeau. J'y ai vu comment on pouvait tirer parti de nos chansons folkloriques aussi bien pour étayer un cours d'histoire du moyen âge qu'une classe de musique grégorienne[155] ». Plus de trente-cinq ans après, en livrant au public son *Chansonnier franco-ontarien*, il affichait

---

[152] Jean-Pierre Pichette, « Luc Lacourcière et l'institution des Archives de folklore à l'université Laval (1936-1944). Autopsie d'une convergence », dans *Rabaska*, Québec, Société québécoise d'ethnologie, vol. 2, 2004, p. 9-29.

[153] Jean-Pierre Pichette *et al.*, *Passeur de mémoire en Ontario français*, Sudbury, Centre franco-ontarien de folklore, 2001, p. 20.

[154] Germain Lemieux, « Hommage à Marius Barbeau », dans *Canadian Folk Music Journal/Revue de musique folklorique canadienne*, Calgary, vol. 12, 1984, p. 54.

[155] *Loc. cit.*

sans façon sa première influence dès l'amorce de sa « présentation » : « Marius Barbeau a donné aux Canadiens *le Romancero du Canada*, le Centre franco-ontarien de folklore essaie de donner du moins une première tranche de son *Romancero franco-ontarien*[156] ».

L'influence du *Romancero* se propagera aussi du côté de l'Acadie où elle rejoindra le journaliste *Joseph-Thomas LeBlanc* (1899-1943)[157]. Entre les mois d'août 1938 et de mars 1941, ce dernier eut charge de la chronique « Nos vieilles chansons acadiennes », dans *La Voix d'Évangéline*, de Moncton, diffusant en 87 livraisons les chansons que ses lecteurs lui faisaient parvenir. Dès 1938, après ses premiers essais hebdomadaires, il entre en communication avec Marius Barbeau qui lui recommande de se « procurer [s]on *Romancero du Canada* [...]. Ce recueil et ses études vous aideront à bien des points de vue. C'est d'ailleurs le premier d'une série ». Plus tard, Barbeau lui fera même parvenir *Le Romancéro de la France* de George Doncieux « comme prêt exceptionnel et à titre de collaborateur[158] ». LeBlanc prend alors conscience de la richesse de ses documents et il s'ouvre au père Anselme Chiasson de son grand projet : « Il y a longtemps que je me livre à l'étude et à la recherche de vieilles chansons acadiennes dans le but de publier moi-même un "romancéro acadien"[159] » ; ce « Romancero de l'Acadie » sera « un livre contenant les textes littéraires et musicaux de toutes les vieilles chansons que j'ai recueillies ». À cette fin, il aligna sa chronique sur le modèle de son « maître » Barbeau ; en effet, il préparait comme lui une version critique, à partir de toutes les versions rassemblées : « Je dois vous avouer en toute franchise qu'ils s'inspirent de vos notes et contextes à vous. Sous ce

[156] Germain Lemieux, *Chansonnier franco-ontarien I*, Sudbury, Société historique du Nouvel-Ontario, « Documents historiques » nº 64, 1974, p. [1].

[157] Charlotte Cormier et Donald Deschênes, « Joseph-Thomas LeBlanc et le *romancero* inachevé », *La Société historique acadienne*, Moncton, vol. 24, nº 4, octobre-décembre 1993, p. 250-270.

[158] *Ibid.*, p. 255.

[159] *Ibid.*, p. 262.

rapport, c'est vous qui êtes, en quelque sorte, mon maître », lui écrit LeBlanc en 1939[160]. Dans ses « Mémoires », Barbeau se rappellera sa correspondance suivie avec son collaborateur acadien[161].

Par ricochet, cet intérêt atteindra les pères *Anselme Chiasson* (1911-2004) et Daniel Boudreau, originaires de Chéticamp, en Nouvelle-Écosse, au moment où ils résident à Montréal en 1941. Lecteurs assidus de la chronique chansonnière de LeBlanc, ils avaient correspondu avec lui comme ils se mettront en relation avec Marius Barbeau. « C'était aussi la période où l'abbé Gadbois publiait ses fameux cahiers *La Bonne Chanson*. Cela nous a donné l'idée de faire paraître nos chansons », confiera le père Anselme[162]. Leur offre de collaborer aux activités de Charles-Émile Gadbois étant demeurée sans réponse, les capucins décident alors de publier eux-mêmes leur répertoire. « Entre temps, on avait rencontré Marius Barbeau, grand folkloriste canadien, le père des folkloristes pratiquement, qui s'était beaucoup intéressé à nos chansons, tellement qu'il s'était offert à faire la préface de notre premier recueil. Il nous avait donné de bons conseils[163]». Le premier tome des *Chansons d'Acadie* parut dans une édition fort modeste en 1942 ; il fut réimprimé à plusieurs reprises et suivi d'une dizaine d'autres séries[164]. En

---

[160] *Ibid.*, p. 258.

[161] « Mémoires », p. 334-335.

[162] Gérard E. LeBlanc, « Entrevue avec Anselme Chiasson », dans *En r'montant la tradition. Hommage au père Anselme Chiasson*, sous la direction de Ronald Labelle et Lauraine Léger, Moncton, Centre d'études acadiennes et Éditions d'Acadie, [1982], p. 23.

[163] *Loc. cit.*

[164] *Chansons d'Acadie, 1ère série*, recueillies et publiées par les RR. P. Daniel Boudreau et Anselme Chiasson, [préface « L'Acadie chante » par Marius Barbeau], Pointe-aux-Trembles, La Réparation, 1942, [8]-32 p. Les trois premières séries parurent chez le même éditeur (1942-1946), les séries 4 à 7 aux Éditions des Aboiteaux (Moncton, 1969, 1979) et aux Trois Pignons (Chéticamp, 1983, 1985), puis, sous le seul nom de Daniel Boudreau, sans éditeur, les séries 8-11 (Chéticamp, 1986-1993).

1984, dans un hommage collectif publié pour commémorer le centenaire de la naissance de Marius Barbeau, le père Chiasson écrira : « Nous osons affirmer, avec une petite pointe d'orgueil, qu'il fut notre premier maître en folklore[165] ».

Embauché comme bibliothécaire-archiviste aux Archives de folklore de l'Université Laval, en novembre 1951, *Conrad Laforte* (né en 1921) sera bientôt chargé du catalogage de la chanson folklorique de langue française. On lui confie rapidement l'inventaire de la collection Barbeau, tâche qu'il accomplit au Musée national auprès de celui qu'il reconnaissait comme un grand maître et un savant[166]. C'est en se frottant à ces collections que Laforte dégagera les poétiques sur lesquelles il établira son système de classification. La première version de son catalogue, il la dédiera précisément « À M. Marius Barbeau et à tous les collecteurs de chansons folkloriques » et il en expliquera l'origine : « Ce n'est qu'à la suite du désir récemment exprimé par le Musée National du Canada d'adopter notre classification que nous avons cru bon de tirer de notre catalogue (sur fiches) de la chanson aux Archives de Folklore, la clef de notre système capable de grouper de part et d'autre sous un même titre les différentes versions d'une même chanson[167] ». Plus loin, il réitère sa reconnaissance : « Nous tenons à remercier tous les collecteurs de chansons folkloriques, et de façon toute spéciale Monsieur Marius Barbeau qui nous a permis de consulter ses immenses collections et a manifesté le plus grand intérêt à l'entreprise de ce *Catalogue*[168] ». Cette innovation comblait finalement les attentes de Marius Barbeau,

---

[165] Anselme Chiasson, « Hommage à Marius Barbeau », dans *Canadian Folk Music Journal/Revue de musique folklorique canadienne*, Calgary, vol. 12, 1984, p. 52.

[166] Jean-Pierre Pichette, « L'air ne fait pas la chanson. Une entrevue avec Conrad Laforte », dans *Rabaska*, Québec, Société québécoise d'ethnologie, nº 1, 2003, p. 91-92.

[167] Conrad Laforte, *Le Catalogue de la chanson folklorique française*. Préface de Luc Lacourcière, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1958, p. [iii] et p. [ix].

[168] *Ibid.*, p. [x].

lui qui avait dû reporter de plusieurs années la publication de son recueil de chansons faute d'un système d'indexation des nombreuses versions que ses fructueuses enquêtes accumulaient dans les archives de son institution.

CONCLUSION

La grande originalité de l'œuvre de Marius Barbeau, tant pour la chanson que pour le conte, réside dans la quête inédite de la tradition orale qu'il enclencha en 1914 et qu'il surprit, dans sa vivante authenticité, chez des témoins inattendus de régions périphériques : le pays de Charlevoix, la Beauce et le Bas-Saint-Laurent. En scientifique véritable et sans idée préconçue, à l'opposé d'Ernest Gagnon dont le recueil remarquable s'inscrivait dans un débat autour du chant grégorien, il suivait son instinct de collectionneur, tout enchanté de constater que ce devancier n'avait pas tout publié. Amateur curieux, il s'émerveilla des moissons qu'il engrangeait sans cesse dans ses archives et dont l'inventaire le troublait. Il s'étonna encore davantage quand l'analyse lui révéla la grande qualité des chansons recueillies dont l'état de conservation faisait l'envie de la mère-patrie. Et il voulut les faire connaître au public. Ce goût inaltérable de publier ces refrains d'autrefois, sous toutes les formes possibles, dans des journaux et des magazines, dans des revues et dans des livres, par des concerts et des créations artistiques, tenait de sentiments ambivalents : d'une part, l'impression d'être l'ultime témoin d'une tradition moribonde : « Mais aujourd'hui, le souffle s'est affaibli, et la tradition poétique n'a pas même survécu parmi le peuple. C'en est fini de la chanson[169] » ; d'autre part, le besoin de rendre au peuple, sous des formes naturelles ou adaptées, la grande tradition qu'il a canalisée et qu'il désire relancer. Ainsi, Barbeau, qui l'a favorisée en son temps, apprécierait sans doute la réinterprétation artistique contemporaine de la chanson traditionnelle

[169] *Romancero*, nº 16, p. 104..

et les vagues périodiques qui la renouvellent depuis 1970 selon les modes du jour.

La publication des paroles et de la musique, modèle qu'Ernest Gagnon avait inauguré au Canada, n'allait pas de soi à l'époque. Marius Barbeau y adhérait pourtant, convaincu qu'il fallait « s'intéresser réellement aux chansons de folklore et savoir les transcrire avec la musique, afin de placer les mélodies et les paroles ensemble, de façon à les rendre propres à la publication ». Cette méthode, que préconisaient aussi les Archives de folklore de Laval, s'écartait fort de celle de la Bibliothèque du Congrès, aux États-Unis, qui se contentait de reproduire sur disques des enregistrements afin de les mettre en vente « sans plus d'information[170] ». C'est, comme l'apprit Barbeau, que ses membres « ne s'entendaient guère en matière de musique : ils ne savaient même pas lire les notes, ce qui explique dans une large mesure pourquoi ils ne se hasardèrent jamais à faire imprimer leurs chansons[171] ». Puis il trouva chez Doncieux un modèle propre, croyait-il, à rendre compte, avec une économie de moyens, de la pluralité de la tradition.

Intuitif, Barbeau l'était certainement. Il le reconnut un jour en confiant ses souvenirs à Carmen Roy : « Maintenant, je vais vous avouer — et il s'agit là peut-être d'un secret dans ma vie — ce besoin que j'ai toujours éprouvé d'avancer dans une direction qui débouche sur quelque chose d'intéressant et d'en savoir saisir l'attrait. C'est en quelque sorte la force motrice de ma vie, je crois, d'aller vers quelque chose que je sais là, quelque chose d'intéressant qui n'a pas encore été atteint[172] ». Les intuitions dont Barbeau faisait alors état, et nous l'avons ici montré, ont été à l'origine de sa féconde et multiple carrière, comme elles ont été à la source aussi de la fondation de la chaire des Archives de folklore et du programme d'enseignement qu'elle engendra à l'Université

[170] « Mémoires », *op. cit.*, p. 342.
[171] *Ibid.*, p. 343.
[172] *Ibid.*, p. 49.

Laval, puis de l'orientation disciplinaire des Luc Lacourcière, Germain Lemieux, Joseph-Thomas LeBlanc, Anselme Chiasson et Conrad Laforte, sans compter les destins artistiques suscités au cours des générations qui ont suivi l'année 1937.

REMERCIEMENTS

L'auteur tient à remercier Monsieur Aurélien Boivin, professeur à l'Université Laval, pour lui avoir donné accès aux comptes rendus de cet ouvrage conservés dans les archives du Centre interuniversitaire de recherche sur la littérature et la culture québécoises (CRILQ), et ses collègues de la Société Charlevoix, pour avoir critiqué son texte.

APPENDICE

CHRONOLOGIE DES CHANSONNIERS PRÉPARÉS PAR MARIUS BARBEAU OU À PARTIR DE SES TRAVAUX

1919 *Chants populaires du Canada (Première série)*. Recueillis par É.-Z. Massicotte et préparés par C.-Marius Barbeau, dans *The Journal of American Folk-Lore*, vol. 32, nº 123, January-March 1919, 89-iv p.

1920 *Veillées du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919*, sous les auspices de la Société historique de Montréal et de la Société de folklore d'Amérique (section de Québec), Montréal, G. Ducharme, libraire-éditeur, 1920, [4]-102 p. et 8 planches.

1925 Marius Barbeau et Edward Sapir. *Folk Songs of French Canada.* New Haven, Yale University Press, 1925, XXII-216 p.

1927 J. Murray Gibbon. *Canadian Folk Songs (Old and New). Selected and Translated by J. Murray Gibbon.* London and Toronto, J.-M. Dent & Sons, 1927, XXII-105 p.

1927 *Festival de la chanson et des métiers du terroir*, sous les auspices du Musée national du Canada, Château Frontenac, Québec, 20 au 20 mai 1927, 32 p. Ce programme général préliminaire fut suivi de cinq programmes de concert annotés en anglais, avec texte bilingue des chansons : *Canadian Folk Song and Handicraft Festival. Annotated Program*, en 12 ou 16 p. (Cardin, *op. cit.*, nº 140).

1928 *Festival de la chanson et des métiers du terroir*, sous les auspices du Musée national, Galerie nationale et des Archives publiques du Canada, Château Frontenac, Québec, 24 au 24 mai 1928, 32 p. Au moins sept programmes de concert ont été publiés sous le titre *Canadian Folk Song and Handicraft Festival*, en 8, 12 ou16 p. (Cardin, *op. cit.*, nº 141).

1930 *Festival de la chanson, des danses et des métiers du terroir*, Château Frontenac, Québec, Octobre 16-18, 1930, [organisé par le Pacifique canadien], 24 p. Au moins trois programmes de concert ont paru sous le titre *Folkdance, Folksong and Handicrafts Festival*, 16 p. chacun. (Cardin ne mentionne pas les programmes de ce festival).

1935 Marius Barbeau, *Chansons populaires du vieux Québec*, [Ottawa], Musée national du Canada, « Bulletin nº 75, nº 16 de la série anthropologique », [1935], [5]-61 p. *Folk-songs of old Québec*, [Ottawa], National Museum, « Bulletin nº 75, Anthropological Series nº 16 », [1935], [5]-72 p.

1937 Marius Barbeau, *Romancero du Canada,* [Montréal], Éditions Beauchemin ; [Toronto, Macmillan], 1937, 254 p. Préface de Marguerite Béclard d'Harcourt.

1939 [Jean Laramée, s.j. et Jean-Paul Gingras, s.j.]. *Chansons du vieux Québec.* Montréal, Éditions Beauchemin, 1939 [deuxième édition en 1946], 260 p.

1941 Marius Barbeau. *Aux armes, Canadiens !* [Ottawa], La Hutte canadienne des Chevaliers de Colomb, 1941, 40 p.

1943 Marius Barbeau. *Les enfants disent.* Montréal, Éditions Paysana, [1943], 90 p.

1946 Marius Barbeau. *Alouette !* Nouveau recueil de chansons populaires avec mélodies, choisies dans le répertoire du Musée national du Canada. Montréal, Les Éditions Lumen, « Humanitas », [1946], 216 p.

1947 Marius Barbeau, Arthur Lismer, Arthur Bourinot. *Come a Singing ! Canadian Folk-Songs.* Ottawa, National Museum of Man, « Bulletin nº 107, Anthropological Series nº 26 », 1947, 59 p.

1956 Marguerite et Raoul d'Harcourt. *Chansons folkloriques françaises au Canada. Leur langue musicale.* Québec, Presses universitaires Laval ; Paris, Presses universitaires de France, 1956, XII-449 p.

1958 Marius Barbeau. *Dansons à la ronde. Danses et jeux populaires recueillis au Canada et en Nouvelle-Angleterre*, et préparés par Marius Barbeau / *Roundelays. Folk Dances and games collected in Canada and New England*, and prepared by Marius Barbeau. Ottawa, Musée national du Canada, « Bulletin nº 151, nº 41 de la série anthropologique », 1958, 104 p.

1958 Edith Fulton Fowke et Richard Johnston. *Chansons de Québec. Folk Songs of Quebec. Melody Edition.* Waterloo, Waterloo Music Company, [1958], 96 p.

1962 Marius Barbeau. *Jongleur Songs of old Quebec. Interpreted into English by Sir Harold Boulton and Sir Ernest MacMillan.* New-Brunswick (New-Jersey), Rutgers University Press ; Toronto, The Ryerson Press, [1962], XXI-202 p.

1962 Marius Barbeau. *Le rossignol y chante. Première partie du répertoire de la chanson folklorique française au Canada.* Ottawa, Musée national du Canada, « Bulletin nº 175, nº 52 de la série anthropologique », 1962, 485 p.

1982 Marius Barbeau. *En roulant ma boule. Deuxième partie du répertoire de la chanson folklorique française au Canada.* Ottawa, Musée national de l'Homme, Musées nationaux du Canada, 1982, XXVII-753 p.

1987 Marius Barbeau. *Le roi boit. Troisième partie du répertoire de la chanson folklorique française au Canada.* Édité par Lucien Ouellet. Ottawa, Musée canadien des civilisations, [1987], XXVIII-623 p.