

Jean-Nicolas de Surmont (dir.), « *M'amie, faites-moi un bouquet...* » : *Mélanges posthumes autour de l'oeuvre de Conrad Laforte*, Les Archives de folklore, n° 30, [Québec], Presses de l'Université Laval, [La Malbaie], Éditions Charlevoix, 2011, 331 p. ISBN 978-2-7637-9527-0

Bernard Cousin

Volume 14, numéro 1, mai 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1016203ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1016203ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Cousin, B. (2013). Compte rendu de [Jean-Nicolas de Surmont (dir.), « *M'amie, faites-moi un bouquet...* » : *Mélanges posthumes autour de l'oeuvre de Conrad Laforte*, Les Archives de folklore, n° 30, [Québec], Presses de l'Université Laval, [La Malbaie], Éditions Charlevoix, 2011, 331 p. ISBN 978-2-7637-9527-0]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 14(1), 77–79.
<https://doi.org/10.7202/1016203ar>

choisissent spécialement ce genre musical pour mieux s'en éloigner ou même en critiquer les représentations sociales. Source d'inspiration pour Coppola et Jewison, l'opéra est dénoncé par Chabrol comme symbole élitiste de la classe bourgeoise. Il est aussi attaqué par Nichols pour ce qu'il représente : une idéalisation de l'amour romantique qui fait perdre contact à la réalité. L'opératisme constitue ainsi pour Citron un concept musicologique à explorer davantage dans le domaine d'étude de l'opéra au cinéma.

Perspective critique

Citron offre, dans *When Opera Meets Film*, une analyse pertinente sur l'apport – parfois ironique – de l'opéra à l'expression dramatique d'un film et l'influence de la musique opératique sur la conception cinématographique. Elle réussit à démontrer qu'un film peut « jouer » avec un opéra : il peut viser un certain effet dramatique par la musique, déjouer les attentes du public, apporter un regard nouveau sur l'œuvre lyrique ou altérer l'opéra lui-même pour que celui-ci concorde avec la vision et les intentions du réalisateur. L'auteure montre également qu'un film peut contribuer à la compréhension d'un opéra. Avec son étude des adaptations cinématographiques d'opéras par Ponnelle et d'autres réalisateurs, Citron, par exemple, prouve de façon éloquente comment *Moonstruck* révèle la valeur kitsch de *La bohème*. L'analyse de ce film hollywoodien de Jewison est d'ailleurs parmi les plus captivantes et réussies de l'ouvrage. En outre, grâce aux références à des films pour grand public, le livre de Citron ne s'adresse pas seulement aux musicologues, mais aussi aux amateurs de cinéma en général.

When Opera Meets Film comporte néanmoins des lacunes. Premièrement, bien que l'auteur mentionne le terme « opératique » à plusieurs reprises en traitant la question du style, elle ne définit pas les qualités propres à un opéra, notamment l'opéra italien dans l'analyse du *Parrain*. Une explication préalable des caractéristiques du genre aurait été souhaitable avant la description des qualités opératiques du film.

Deuxièmement, l'analyse de *La cérémonie* de Chabrol semble poser quelques problèmes. La musicologue se perd dans des considérations sur le message politique du film, ce qui a pour conséquence de l'éloigner de son propos central sur la subjectivité. D'autre part, considérer l'écoute de l'opéra télévisé comme un rituel bourgeois, bien qu'intéressante, est une idée qui reste totalement à prouver dans le contexte actuel.

Troisièmement, Citron aurait pu faire appel à d'autres films incontournables dans ses analyses pour que celles-ci soient plus complètes. Elle aurait pu invoquer *Match Point* (2006) de Woody Allen dans lequel l'emploi judicieux d'airs

d'opéras exprime à la fois le statut social des personnages et la portée tragique du film. Pour illustrer l'idée selon laquelle la répétition abusive d'une musique risque de minimiser ses qualités opératiques, elle aurait pu se référer aux films de Stanley Kubrick, qui font grand usage de la musique classique aux qualités lyriques. Quoiqu'il en soit, cette perspective critique montre que l'apport théorique de l'ouvrage de Citron est remarquable, mais que la recherche sur l'opéra au cinéma n'en est encore qu'à ses premiers balbutiements.

Justin Bernard, étudiant à la maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal

Jean-Nicolas de Surmont (dir.)

« M'amie, faites-moi un bouquet... » :

Mélanges posthumes autour de l'œuvre de Conrad Laforte

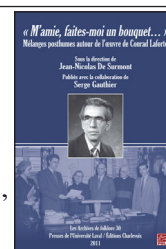
Les Archives de folklore, n° 30, [Québec],

Presses de l'Université Laval,

[La Malbaie],

Éditions Charlevoix, 2011, 331 p.

ISBN 978-2-7637-9527-0



L'ethnomusicologue Conrad Laforte (1921-2008) a publié l'essentiel de son œuvre dans la collection « Les archives du folklore » des Presses de l'Université Laval et c'est également dans cette collection, créée en 1946, qu'est paru « M'amie, faites-moi un bouquet... » : *Mélanges posthumes autour de l'œuvre de Conrad Laforte*. Laforte est surtout connu pour son *Catalogue de la chanson folklorique française* en six volumes (1977-1987), fruit à la fois de ses recherches de terrain au Québec et de nombreuses lectures dans les bibliothèques de l'Europe et de l'Amérique du Nord. L'hommage qui lui est rendu ici constitue un vrai livre – ce que ne sont pas toujours les « mélanges » – qui permet de mieux connaître le chercheur et son œuvre grâce aux 17 contributions ordonnées en huit parties thématiques.

Jean-Nicolas de Surmont, le maître d'œuvre de ces mélanges, brosse, en guise d'introduction, un rapide portrait de Laforte en insistant sur ce qui fut sa démarche : associer l'enquête de terrain et la bibliographie en ne se contentant pas seulement d'enregistrer et de transcrire, mais aussi en classant et en proposant un cadre de catalogage fondé sur une « poétique ». Les trois premières contributions se concentrent sur la vie et l'œuvre de Laforte. On le découvre d'abord au fil d'un long entretien accordé en 2002 à Jean-Pierre Pichette dans lequel il s'exprime sur sa jeunesse dans une famille nombreuse de Kénogami (une municipalité

¹⁰ Comme l'explique Citron, le compositeur Nino Rota fait un grand usage de leitmotifs pour la musique de la trilogie du *Parrain*, témoignant ainsi de ses influences wagnériennes (p. 37). L'auteure rappelle que Rota a d'ailleurs composé quelques opéras, notamment *La visita meravigliosa*.

qui fait maintenant partie de la ville de Saguenay), ses études au séminaire de Chicoutimi et le travail estival sur la *pitoune* où il rencontre des hommes, habitués aux chantiers, pour lesquels la tradition orale du conte et du chant est vivante. Après avoir commencé des études de droit vite interrompues, il suit une formation de bibliothécaire à Montréal et a l'opportunité de travailler comme archiviste bibliothécaire dans la filière folklore que Luc Lacourcière et monseigneur Félix-Antoine Savard créent à l'Université Laval. Parallèlement à son travail, il complète sa formation en ethnologie et entame des enquêtes de terrain dans la région du Saguenay. C'est encore à l'Université Laval qu'il poursuivra sa carrière de chercheur et de professeur, assurant de nombreuses publications et des enseignements sur la tradition orale, le conte et la chanson. Les témoignages de Jean-Claude Dupont et de Benoît Lacroix complètent ce portrait d'un travailleur infatigable, tenace et humaniste, en totale empathie avec son sujet de recherche, la littérature orale populaire.

La deuxième partie de l'ouvrage, « Quand la transmission orale voisine avec l'histoire », offre un bon panorama de ce que fut, au cours des XIX^e et XX^e siècles, la collecte de la littérature orale. Michel Brix rappelle qu'à partir de 1840, les chansons font une entrée dans l'œuvre littéraire de grands écrivains français comme Balzac, Sand ou Nerval. Pour autant l'objet « chanson populaire » étant mal défini, Nerval s'autorise à inventer plusieurs des chansons qu'il cite. Ludivine Isaffo retrace pour sa part l'historique du mouvement de collecte des chansons traditionnelles depuis le milieu du XIX^e siècle. Initiatives lancées par les ministres français de l'Instruction publique (Salvandy en 1845 et Fortoul en 1852), ces collectes permettront d'amasser des matériaux sans toutefois aboutir à une publication nationale unique. Des initiatives régionales, voire régionalistes, permettront néanmoins de publier les chansons populaires des régions françaises (la Bretagne, le Languedoc, les Alpes, etc.) dans de nombreux recueils et des articles sur le sujet seront rédigés pour des revues de folklore ou d'ethnographie. La méthode de collecte proposée à l'époque, bien que peu respectée, consistait à noter les mélodies telles qu'entendues, sans rien y changer. Au début du XX^e siècle, la Schola Cantorum, école de musique privée qui avait pour objectif de développer la pratique du chant, joua un rôle important dans la collecte et la diffusion des chansons traditionnelles issues des provinces de France, avec l'aide de musiciens et de musicologues comme Charles Bordes, Vincent d'Indy ou Julien Tiersot. Les plus grandes réalisations de Bordes pour la diffusion de ce répertoire sont la fondation de la revue *Les Chansons de France* et l'organisation du Congrès de chant et de musique populaire de Montpellier en 1906. De nombreux compositeurs français de la seconde moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle

se sont d'ailleurs intéressés à cette musique populaire et l'ont intégrée de diverses façons dans leur langage musical pour contrer l'influence du wagnérisme en France.

La troisième partie, « Analyse de corpus », présente trois études de cas. Marlène Belly propose une analyse comparative de versions recueillies en France et au Canada de la chanson « La fille de Parthenay », exemple, parmi bien d'autres, de « requête amoureuse » selon le catalogage de Laforte. Au terme d'une comparaison méthodique des versions recueillies, l'auteur conclut que cette chanson « paraît caractéristique d'un chant à plusieurs visages où chaque sous-groupe est parfaitement défini : à une ligne mélodique correspond une fonction, une aire culturelle et des nuances précises dans l'énoncé et la signification du texte » (p. 120).

Marc-Antoine Lapierre s'interroge ensuite sur la continuité revendiquée entre la chanson traditionnelle et le « mouvement chansonnier » des auteurs-compositeurs-interprètes québécois des années 1960-1970. Après avoir analysé le contenu de 159 disques totalisant 1 434 chansons, il a repéré des traces de tradition orale dans 10 à 12 pour cent d'entre elles, ce qui est peu élevé. Ce sont les chansons de Gilles Vigneault qui intègrent le plus la tradition orale et, par surcroît, plusieurs de ses œuvres portent sur le thème de la tradition. L'influence de la tradition orale apparaît cependant beaucoup moins marquante dans la chanson poétique et Lapierre constate un décalage marquant entre la faible part statistique de la tradition orale dans les chansons signées et un foisonnement beaucoup plus important de cette influence revendiquée dans le discours du mouvement chansonnier. C'est pourquoi il définit ce rapport comme « une continuité imaginée ».

Marcel Bénéteau s'attache pour sa part à trouver les versions canadiennes et françaises d'une chanson en laisse à caractère grivois collectée à Windsor, dans le sud-ouest de l'Ontario. Diverses versions recueillies au Canada s'ouvrent sur un épisode professionnel situant le lieu de travail du locuteur. Il s'agit toujours d'un contexte de travail masculin, qui témoigne en fait de la manière dont la chanson s'était répandue et transmise. Ce lieu de travail n'a pas d'incidence directe sur le reste de la chanson. Dans les versions françaises antérieures, la chanson mettait en scène des marins ou des militaires. Bénéteau suggère que ce chant s'est transmis de l'Europe au Canada par le biais de soldats canadiens venus en France à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Passée au Canada, cette chanson fut transformée selon les métiers des chanteurs. Dans certaines versions rurales, elle fut même moralisée, abandonnant par conséquent son caractère grivois.

La quatrième partie, « Portraits d'influents folkloristes québécois », présente les hommes qui ont recueilli des

chansons folkloriques sur le terrain et leur méthode de collecte. Serge Gauthier souligne l'évolution entre le Saguenay de Marius Barbeau qui y cherche un passé en partie légendaire et celui de Conrad Laforte, qui s'attache avant tout à noter avec méthode et précision les contes et les chansons que lui livrent ses informateurs: ces différences sont analysées autour d'une étude de cas, le souvenir des exploits d'Alexis Lapointe, dit le trotteur, qui vécut dans la région de Charlevoix entre 1860 et 1924. De son côté, Yvan Lepage retrace les enquêtes de terrain menées dans les années 1950 par Félix-Antoine Savard en compagnie de Luc Lacourcière chez les francophones d'Acadie.

La cinquième partie s'intéresse à l'autre forme, à côté de la chanson, de la littérature orale: le conte. À travers l'analyse de deux recueils de contes québécois, Mark Benson s'interroge sur les conséquences du passage à l'écrit de cette forme spécifique de récit oral qu'est le conte, dont la saveur est indéniablement liée à la personnalité et à la manière du conteur. Si cette spécificité s'estompe dans la littérisation, les auteurs de recueils, utilisant des moyens littéraires, cherchent à conserver, en le transposant, le plaisir de l'auditeur en plaisir du lecteur. Aurélie Mélin rend compte, quant à elle, de l'entreprise de catalogage qu'elle a effectuée sur les contes recueillis dans la région Poitou-Charente à la suite d'enquêtes de terrain menées à partir de 1965, notamment par Michel Valière. En comparant les résultats de cette enquête avec celles conduites par Conrad Laforte au Québec, elle met en relief les filiations entre les contes de ces deux régions séparées par l'océan Atlantique.

La sixième partie aborde les développements les plus récents des outils offerts au chercheur dans le domaine de la littérature orale: la numérisation et l'informatisation des fonds. Jean-Pierre Bertrand présente le travail de catalogage informatisé mené sur les matériaux recueillis en Vendée, soit plus de 6 000 chansons, et son élargissement en cours avec d'autres partenaires. Véronique Ginouvès insiste ensuite sur les perspectives récemment ouvertes par la numérisation des documents qui, couplée au catalogage informatique, permet un accès rapide et sélectif au document lui-même. Elle propose également un tour d'horizon des phonothèques françaises accessibles aux chercheurs.

Comme une boucle qui se referme, la septième partie revient sur le terrain de l'enquête et le contact avec les informateurs. Ronald Labelle brosse le portrait d'Allain Kelly (1903-2008), un chanteur acadien ayant appris l'essentiel de son répertoire sur les chantiers forestiers dans lesquels il a travaillé lorsqu'il était âgé entre 16 et 30 ans. Son activité publique de chanteur ne reprit que bien plus tard, lors de ses participations régulières au festival – anglophone – de la chanson de Miramichi. Kelly possédait un vaste répertoire de plus de 250 chansons, dont les trois-

quarts en français. Il mettait beaucoup d'émotion dans ses interprétations, notamment de chansons tragiques, et accordait une place privilégiée au répertoire porteur d'une morale ou transmettant un message religieux. Il continua à interpréter publiquement des chansons jusqu'à 80 ans passés. Michèle Gardé-Valière et Michel Valière présentent par la suite celle qui fut l'une de leurs informatrices privilégiées, la conteuse et chanteuse du Vieux-Balluc, en Haut-Poitou, Marie Magnant (1880-1975). À travers l'analyse de son large répertoire, les auteurs font le lien avec ce que fut la vie de Magnant, son métier de couturière et ses convictions laïques. Ils soulignent également l'importance de l'ordre dans lequel elle leur livre son répertoire et la place particulière qu'y tiennent les chansons «ousillates», c'est-à-dire grivoises, qu'elle interprète avec une certaine jubilation.

Dans une huitième et dernière partie, Roger Pinon se livre à une analyse comparative des textes et des mélodies des diverses versions recueillies dans l'espace francophone d'une chanson wallonne sur des remèdes refusés.

Au total, ces *Mélanges* constituent un livre riche offrant un panorama assez complet de la collecte, de la conservation et du traitement de la chanson traditionnelle, et des problèmes que ces diverses étapes de la recherche posent. On ne pouvait mieux honorer la mémoire de l'auteur de *Poétiques de la chanson traditionnelle française* et du *Catalogue de la chanson folklorique française*, Conrad Laforte, dont la bibliographie complète est fournie en fin d'ouvrage.

Bernard Cousin, professeur émérite d'histoire, Aix-Marseille Université

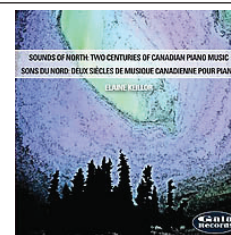
Elaine Keillor, piano

Sons du Nord: Deux siècles de musique canadienne pour piano

Quatre disques compacts,

Gala Records,

GAL-108, 2012



Il faut savoir gré à Gala Records d'avoir produit l'excellent coffret de quatre disques compacts *Sons du Nord: Deux siècles de musique pour piano* de la pianiste Elaine Keillor, professeure émérite de l'Université Carleton. Bien connue pour son implication dans la recherche et la diffusion de la musique canadienne, Keillor s'était déjà avantageusement positionnée avec plusieurs autres disques consacrés aux compositeurs d'ici, dont *Romance: Early Canadian Chamber Music*, dans lequel se trouvent le très beau *Trio* d'Edward B. Manning et la trop rarement jouée *Habanera* de Claude Champagne.