

Le discours sur la musique traditionnelle dans l'œuvre de Marius Barbeau

Gordon E. Smith
(Université Queen's)

En 1965, Marius Barbeau, alors âgé de 82 ans, s'est confié en entrevue à Lawrence Nowry, son futur biographe. Ces entretiens ont été retranscrits et publiés sous un titre évocateur, *Je suis un pionnier / I was a Pioneer* (Barbeau, 1983). En 1983, le Musée canadien des civilisations a repris ce titre pour l'exposition jumelée à l'inauguration du salon Marius-Barbeau. Cet événement célébrait le 100^e anniversaire de naissance du folkloriste Marius Barbeau et soulignait sa longue carrière et sa contribution à la création de la collection d'archives du Musée. Marius Barbeau a fait œuvre de pionnier dans le domaine des études folkloriques. D'ailleurs, ses recherches sur la musique traditionnelle ont, encore aujourd'hui, des résonances historiques et contemporaines sur le courant actuel en ethnomusicologie — orienté vers l'étude des notions de changement et d'identité dans les répertoires musicaux et les performances musicales. Ces résonances préconisent la relecture du folklore en tant que concept discursif plutôt qu'une simple étude de l'activité d'un groupe ethnique restreint. Bien que son œuvre soit marquée par son époque et par son milieu et motivée par des préoccupations nationales et internationales, Marius Barbeau avait néanmoins entrevu l'évolution de l'ethnographie, particulièrement en ce qui concerne les recherches sur le terrain et la description de ces recherches.

Selon Andrew Nurse, l'œuvre pionnière de Barbeau s'étend au-delà du domaine musical et englobe tout le champ culturel. Il avance aussi que le folkloriste a été une figure marquante de l'anthropologie au Canada au cours de la première moitié du XX^e siècle. Sur le rôle de folkloriste pionnier et d'anthropologue canadien le mieux connu, Nurse fait valoir que le rapport entre le travail scientifique de Barbeau, en tant qu'anthropologue et la culture canadienne est plus direct que celui établi par tout autre spécialiste canadien en sciences sociales au XX^e siècle. Pourquoi ? Parce que Barbeau n'avait pas la même vision de la relation entre la « science » et la « culture » que nombre de ses confrères.

« Il croyait que l'étude de cultures traditionnelles pouvait apporter des perspectives intéressantes sur le développement et les aspirations de la culture moderne. Grâce à ses romans à saveur populaire, à sa participation au renouveau de la musique folklorique et de l'artisanat, à la promotion des arts et du tourisme, Barbeau, comme anthropologue et folkloriste, a attiré l'attention du public sur son œuvre. Il a également élargi l'horizon de son propre projet culturel au-delà des limites de sa discipline » (Nurse, 1997, p. 56)¹.

¹ « He believed that the study of traditional cultures could provide modern culture with important insights into its development and goals. Through his popularly-oriented novels, participation in folk music and handicraft revivals, the arts and tourist promotion, Barbeau drew his own work as an anthropologist and folklorist to public attention and broadened the scope of his own cultural project beyond the boundaries of his discipline. » Traduction libre.

Le présent article vise à examiner certaines valeurs et certains postulats présents dans les « narrations » de Marius Barbeau sur la musique traditionnelle au Canada durant la première moitié du XX^e siècle. Le terme « narration » employé ici doit être compris dans l'optique postmoderniste préconisée par plusieurs théoriciens (Bruner, 1986 ; Clifford et Marcus, 1986 ; Clifford, 1988). Dans un cadre musical, j'emprunte aussi la définition postmoderniste de narration formulée par Beverley Diamond dans son article sur l'histoire de la musique au Canada. Cet article examine la notion de narration dans un corpus d'ouvrages sur l'histoire de la musique au Canada parus entre 1960 et 1980. L'auteure fait valoir la dimension synchronique de l'histoire et cite, à cet égard, Leo Treitler qui a écrit que nous, les historiens, admettons avec réticence notre participation à l'histoire. Elle ajoute que les travaux d'érudition portant sur les narrations sont, en fait, des créations littéraires, puisqu'ils reflètent à la fois le contexte historique et le contexte culturel (Diamond, 1994, p. 140).

Cet article est, en quelque sorte, un exercice incomplet, puisqu'il n'aborde que deux types de narrations dans la pratique ethnographique de Barbeau : 1) la narration du travail sur le terrain et 2) la narration descriptive. À l'intérieur de ces deux grandes catégories, j'ai retenu les éléments musicaux qui se rattachent plus particulièrement à la pratique ethnographique de Barbeau. Cette démarche ne signifie pas, toutefois, que j'accorde plus d'importance à une facette de son travail qu'à une autre, ni que je critique son œuvre ou la privilégie. Au contraire ! Mon intention est plutôt de mettre en valeur certaines des dimensions musicales de la démarche ethnographique de Barbeau — des dimensions qui passent souvent inaperçues dans les ouvrages sur cet éminent folkloriste. En guise d'illustrations de ces propos, le lecteur trouvera en annexe sept extraits des écrits de Barbeau (Annexe I), ainsi que deux exemples musicaux (Annexe II).

Originaire de Sainte-Marie de Beauce, Marius Barbeau a fait son cours classique à Sainte-Anne-de-la-Pocatière, puis des études de droit à l'Université Laval. Boursier Rhodes, il a poursuivi ses études à Oxford et à Paris, à la Sorbonne, pendant trois ans. De retour au Canada, il fut nommé, en 1911, anthropologue adjoint à la Division d'anthropologie, service récemment créé à la Commission géologique du Canada. Son séjour en Europe s'avère une étape cruciale qui lui a permis de développer une optique internationale, qui imprégnera sa démarche scientifique tout au long de sa carrière. La Division d'anthropologie de la Commission géologique, fondée en 1910 par R. W. Brock, directeur par intérim, est devenue, sous l'impulsion de l'anthropologue américain Edward Sapir, un centre de recherches avancées en anthropologie en Amérique du Nord². La Division d'anthropologie avait un triple mandat : recueillir et sauvegarder les traditions culturelles des Amérindiens sous toutes leurs formes, organiser les expositions ethnographiques au Musée national et présenter le fruit de ses recherches à la communauté scientifique et au grand public.

Prise dans un contexte historique, la création de la Division d'anthropologie est un point tournant dans l'évolution de cette discipline au Canada. On adopta, en effet, de nouvelles méthodes de recherche, fondées sur le travail intensif sur le terrain, le

² Il est important de noter ici qu'Edward Sapir étudia à l'Université Columbia de New York, où il compléta un doctorat en anthropologie sous la direction de Franz Boas, anthropologue renommé qui orienta les études anthropologiques du XX^e siècle en Amérique du Nord. Voir surtout les chapitres 5 et 9 de Darnell, 1990.

recrutement d'anthropologues professionnels et l'appui d'une institution, trois caractéristiques qui, dans les autres pays occidentaux, étaient déjà les symboles de l'anthropologie moderne³. Et Marius Barbeau joua un rôle crucial dans ce processus par ses recherches ethnographiques dans trois domaines importants : 1) l'étude des Hurons-Wyandots ; 2) l'étude des Tsimshian de la côte nord-ouest de la Colombie-Britannique ; et 3) l'étude des arts et traditions populaires du Canada français. Outre son poste d'anthropologue au gouvernement, qu'il occupa jusqu'à sa retraite en 1947, Barbeau enseigna également à l'Université Laval et à l'Université d'Ottawa durant les années 1940. Tout au long de sa carrière, il participa, à divers titres, à des associations professionnelles canadiennes et américaines. Citons, à titre d'exemple, la fondation en 1956 de la Société canadienne de musique folklorique (l'aile canadienne du Conseil international de la musique traditionnelle), une initiative de Marius Barbeau et Maud Karpeles. La Société s'était donné plusieurs objectifs, dont celui d'assurer la représentation de la profession de folkloriste au tout nouveau Conseil des arts du Canada, et de promouvoir le travail sur le terrain et la description des chansons traditionnelles et autochtones (Kallmann et Thrasher, 1993, p. 3120-3121). À cette époque, ces éléments ethnographiques étaient bien établis pour Barbeau : ils avaient été façonnés tout au long de sa carrière d'anthropologue, d'ethnomusicologue et de folkloriste, amorcée en 1911 à la Commission de géologie.

La narration du travail sur le terrain (sélection, authenticité, antimodernisme) : l'expédition sur la rivière Nass en 1927

Marius Barbeau aurait effectué vingt-huit expéditions, dont neuf sur la côte du Nord-Ouest, onze en milieu rural québécois, quatre parmi la diaspora huronne, deux chez les Iroquois de la réserve des Six Nations et une chez les peuples assiniboins et chez les Cris des Rocheuses. Au cours de ces expéditions, il passa 2 360 jours sur le terrain, soit presque six ans et demi (Nurse, 1997 ; calculé à partir des données dans Nowry, 1995, p. 102-104, 106-126, 155-162, 193-224 et 228-230). La plupart de ces expéditions eurent lieu au cours des années 1910 - 1920. La première fut celle chez les Hurons-Wyandots. Sur le terrain, Barbeau recueillit des milliers de chansons, dont certaines furent publiées dans l'une ou l'autre de ses nombreuses anthologies.

La démarche de Marius Barbeau et de ses confrères reposait largement sur les principes de « l'ethnologie de sauvegarde ». Bien que la méthodologie ait toujours intéressé Barbeau, et qu'il en ait beaucoup parlé durant sa carrière, pour lui comme pour les tenants de l'ethnologie de sauvegarde qui privilégient la sélection et l'authenticité, la méthodologie n'était qu'un moyen d'atteindre des objectifs précis. Selon Barbeau, l'essence culturelle du Canada existait encore, malgré les forces de l'industrialisation, et pouvait être recueillie auprès des personnes qui étaient, comme il l'a dit, en marge de la vie moderne: les personnes âgées des Premières Nations vivant dans des régions isolées du pays et les descendants des premiers colons européens vivant dans des localités rurales supposées isolées (voir l'Annexe I, 1^{er} extrait). Selon Nowry, l'intérêt de Marius Barbeau pour la culture traditionnelle dérivait de son enfance et plus particulièrement de ses contacts avec la culture

³ Pour plus d'informations au sujet de l'impact du Musée national sur le développement de l'anthropologie au Canada, voir Nurse, 1997, p. 8-11, 111-151.

**LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE,
VOL. 7, N^{OS} 1-2, p. 33-42.**

amérindienne, ainsi que de ses origines beauceronnes, où les gens sont fiers de leur folklore (Nowry, 1995, p. 30-33). D'un point de vue comparatif, la perception de Barbeau et des autres folkloristes de la première moitié du XX^e siècle (Ida Halpern, Maud Karpeles, Helen Creighton, Edith Fowke, Kenneth Peacock) était la suivante : la modernisation de la société et son corollaire, la révolution industrielle et technologique, entraîneraient la désintégration de l'esprit d'innocence qui caractérisait leur perception du folklore. Comme l'a souligné Mackay, le changement était synonyme d'appauvrissement et de déviance. Ainsi, la recherche d'éléments folkloriques authentiques et stables s'articulait-elle autour de questions telles que l'origine et l'authenticité (McKay, 1994, p. 14).

À l'instar d'autres ethnologues, Barbeau a consulté et « découvert » plusieurs informateurs prolifiques qui lui ont donné plusieurs centaines de chansons (Vincent Ferrier de Repentigny, Philéas Bédard, Ovide Soucy, François Saint-Laurent et Édouard Hovington) (voir l'Annexe II, 2^e exemple, dont l'informateur est François Saint-Laurent). Outre ses impressionnantes collections, deux autres aspects du travail mené sur le terrain par Barbeau sont marquants. Il y a, premièrement, son intérêt et son aptitude à apprendre les chansons, les danses et la langue de ses informateurs. Ceux qui l'ont connu disent que Marius Barbeau était un interprète enthousiaste et compétent pour qui les démonstrations ou les représentations étaient des moyens de transmettre ses connaissances sur l'Autre. Le deuxième aspect marquant est le fait que Barbeau ait non seulement collaboré avec des informateurs, mais aussi avec diverses personnes qui ont partagé conseils et expertise musicale. Il estimait en effet que cette dimension de son travail — la collaboration avec des collègues professionnels — était une composante essentielle du processus visant à valider la qualité du matériau qu'il recueillait. D'où ces associations de longue date avec des artistes (les membres du Groupe des Sept, Emily Carr), des architectes (Ramsay Traquair), des écrivains (Duncan Campbell Scott) et des musiciens. Bon nombre d'entre eux ont accompagné Barbeau lors de ses expéditions ou l'ont aidé à analyser les matériaux recueillis. Parmi ses collaborateurs musiciens, citons Édouard-Zotique Massicotte, Jean Beck, Edward Sapir, Marguerite Béclard d'Harcourt, Ernest MacMillan et John Murray Gibbon.

Pour illustrer cet esprit coopératif qui animait Barbeau, j'utiliserai l'enquête qu'il a menée, à l'été 1927, à Arrandale dans le nord-ouest de la Colombie-Britannique. Cette expédition avait pour but de recueillir la musique des Tsimshian de la rivière Nass. Marius Barbeau avait invité Ernest MacMillan, qui dirigeait à l'époque le Conservatoire de musique de Toronto, à l'accompagner. Les deux hommes avaient déjà communiqué par écrit, lorsque MacMillan avait rédigé sa critique du livre de Barbeau et Sapir, *Folk Songs of French Canada* (MacMillan, 1925). Puis, ils s'étaient rencontrés à Québec, en mai 1927, lors du premier festival de folklore organisé par le Canadien Pacifique. Cette collaboration est fascinante, surtout en raison des différences apparentes entre les deux hommes (Québec/Ontario, francophone/anglophone, musique folklorique/musique classique). Pourtant, Barbeau et MacMillan avaient en commun bien des objectifs et partageaient aussi des stratégies pour les atteindre. Ils souscrivaient tous deux à la même vision nationaliste des arts au Canada et étaient tous deux considérés comme des « pionniers » culturels au pays.

Dans un article paru en 1932, « The Thunder Bird of the Mountains », Marius Barbeau décrit en détail l'expédition à la rivière Nass qu'il a effectuée avec Ernest MacMillan (voir l'Annexe I, 3^e extrait). Le Canadien Pacifique a commandité, à cette occasion, la réalisation d'un court métrage muet, intitulé *Saving the Sagas*. Deux autres personnes étaient du voyage : Langdon Kihn, un peintre américain, et un certain Watson, photographe de la compagnie Eastman Kodak. C'était une expédition des plus remarquables : un lieu isolé, des informateurs exotiques non instruits et une équipe d'experts qui partageraient l'émerveillement de Barbeau devant l'Autre et qui l'aideraient, en fin de compte, à mesurer la qualité de ce matériau. Cette expédition a donné naissance, vingt-cinq ans plus tard, au répertoire de soixante-dix chansons tsimshian transcrites par MacMillan et Barbeau (Garfield, Wingert et Barbeau, 1951) (voir l'Annexe II, 1^{er} exemple). Par ailleurs, en 1928, Ernest MacMillan avait mis en musique trois de ces transcriptions : *Three Songs of the West Coast*, pour voix et piano (MacMillan, 1928).

Marius Barbeau croyait fermement que les chansons folkloriques qu'il recueillait serviraient au développement d'une musique typiquement canadienne (voir l'Annexe I, 4^e extrait). Il s'est fait le champion de cette idée et a encouragé bien des compositeurs, dont MacMillan, à écrire des œuvres musicales inspirées des airs et des mélodies qu'il collectionnait. Dans un article paru en 1929, après les festivals de folklore du Canadien Pacifique de 1927 et de 1928 à Québec, Barbeau observe un « développement remarquable » de la musique au Canada et estime que : « une nouvelle discipline s'est ajoutée à celle, plus traditionnelle, qui consiste à interpréter les œuvres de compositeurs européens. La musique populaire a démontré qu'elle pouvait servir d'inspiration pour la composition et l'interprétation. Elle semble de plus favoriser en nous un esprit créatif d'une très grande importance » (Barbeau 1929, p. 125)⁴.

La narration descriptive (collaboration, transcription, analyse) : le débat Barbeau-Beck et la collection des Harcourt (1956)

Même s'il n'était pas un musicien professionnel, Barbeau savait transcrire la musique et les paroles des chansons qu'il recueillait. C'est par l'expérience, la consultation de musiciens et une oreille fine qu'il avait acquis ses compétences. Son apprentissage de la musique avait commencé auprès de sa mère, organiste et chanteuse, et s'était poursuivi au Collège Sainte-Anne (« plainchant, the piano, the fiddle », Nowry, 1995, p. 36). Lors de ses expéditions, Barbeau a pu améliorer ses compétences en transcription musicale en collaborant avec des collègues, dont Edward Sapir, Ernest MacMillan et Jean Beck, et en les observant (voir l'Annexe I, 5^e extrait). Sapir avait suivi des cours de musique — harmonie, dictée musicale et analyse des sons musicaux — parallèlement à ses études en anthropologie à Columbia. Il fut l'élève, entre autres, d'Edward MacDowell, un compositeur célèbre de l'époque⁵. En 1925, Barbeau et Sapir ont publié *Folk Songs of French Canada*, un recueil de chansons transcrites par Marius Barbeau, en collaboration avec Sapir et Jean Beck.

⁴ « a new field has been added to that of the accustomed interpretation of the works of European composers. Folk music has proved an inspiring medium for composition and interpretation and bids to foster a creative spirit of considerable importance in our midst. »

⁵ Voir Darnell, 1990, p. 6-15, pour une discussion de la formation de Sapir à l'Université Columbia.

L'association de Barbeau et Jean Beck est née d'un débat non résolu sur la transcription de chansons recueillies sur le terrain. Ce qui est intéressant, c'est que ce différend découlait d'une demande d'aide envoyée par Barbeau à Jean Beck pour transcrire des enregistrements faits dans les années 1910 en vue de publier un vaste recueil de chansons. Médiéviste et musicologue, Jean Beck venait d'émigrer aux États-Unis après avoir accepté un poste à l'Université de Pennsylvanie. Il avait étudié la littérature du Moyen Âge à l'Université de Strasbourg où la méthodologie reconnue était de réunir les différentes versions d'un même texte, d'en éliminer les erreurs et d'établir une version définitive qui serait aussi conforme que possible à l'original. Pendant deux semaines, en mars 1917, les deux hommes échangèrent trois longues lettres à ce sujet. Tous deux prônaient la rigueur scientifique, mais ils ne s'entendaient pas sur la définition de ce concept. Les différences entre leurs formations respectives sont à l'origine de cette divergence d'opinions. Contrairement à Beck, qui défendait la normalisation des chansons, Barbeau estimait que l'auteur de la transcription devait copier fidèlement l'enregistrement. Il a d'ailleurs créé un système de notation musicale lui permettant de transcrire les nuances rythmiques et mélodiques. En juillet 1917, Marius Barbeau et Jean Beck ont travaillé ensemble, au domicile de ce dernier près de Philadelphie, à transcrire deux ou trois cents chansons canadiennes-françaises. Même si Barbeau a déclaré, quelque temps après, qu'ils avaient trouvé un terrain d'entente, cette expérience n'aurait servi qu'à confirmer leurs divergences d'opinions. Qui plus est, aucun ouvrage n'est paru à la suite de leur collaboration. Et le projet que Barbeau avait en tête lorsqu'il a communiqué avec Jean Beck est devenu, en 1925, le recueil *Folk Songs of French Canada*, puis, environ 50 ans plus tard, une vaste anthologie en trois tomes intitulée *Répertoire de la chanson folklorique française du Canada* (Haines, 1999).

Il convient de souligner un fait important, sur le plan contextuel, qui se dégage de la collaboration Barbeau-Beck et qui s'explique probablement par leur parcours académique et professionnel différent (anthropologie et musicologie). En effet, leur débat s'est déroulé à l'écart des discussions semblables qui avaient cours à l'époque entre ethnomusicologues, notamment les travaux d'Erich von Hornbostel et d'Otto Abraham — un ensemble de recommandations concernant la transcription d'enregistrements faits sur le terrain, ou le paradigme de Hornbostel (1909) — et, plus tard, les recherches de Benjamin Ives Gilman et de Frances Densmore sur la transcription de chants hopis et ojibways (Ellingson, 1992, p. 121-125). Dans les années 1950, la question au cœur du débat entre Barbeau et Beck — la quantité de détails à inclure ou à exclure des transcriptions musicales — a refait surface dans un article de Charles Seeger sur les degrés de transcription annoncés par ce qu'il a appelé les modes « prescriptif » et « descriptif » (Seeger, 1958)⁶.

La musicologue française Marguerite Béclard d'Harcourt fut parmi les collaborateurs musicaux de Marius Barbeau. Ils s'étaient rencontrés à la Sorbonne lorsque Barbeau y étudiait. Harcourt a rédigé des commentaires musicaux pour deux ouvrages de Marius Barbeau : *Romancero du Canada* (Barbeau, 1937) et *Alouette !* (Barbeau, 1946). Elle a aussi coordonné, avec son époux Raoul d'Harcourt, la publication, en 1956, de l'anthologie *Chansons folkloriques françaises au Canada*, parue simultanément à Québec et à Paris. Cet ouvrage rassemble différentes versions

⁶ Plus près de la même époque de Barbeau, il y avait Bartók, qui est reconnu pour son approche très détaillée de la transcription (voir Ellingson, 1992, p. 142-143).

**LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE,
VOL. 7, N^{OS} 1-2, p. 33-42.**

(paroles et musique) d'environ 200 chansons recueillies par Barbeau et Massicotte entre 1916 et 1918 et propose des transcriptions très détaillées ainsi que des analyses approfondies des paroles et des mélodies. Soulignons, au passage, l'abondance de mélodies *parlando rubato*, un style fleuri qui a été soigneusement retranscrit (voir l'Annexe II, 2^e exemple). Ce style est très différent de celui, plus enlevé, qui caractérise généralement les chansons canadiennes-françaises, dit *tempo giusto*. À ma connaissance, une seule autre anthologie renferme des chansons de style fleuri : *Chansons de Shippagan* de Dominique Gauthier et Roger Matton (1975). Comme Barbeau a visité les mêmes endroits en Gaspésie que Gauthier et Matton, il n'est pas étonnant que les deux répertoires aient des similarités. Cela dit, il est également possible que les Harcourt (comme Beck, mais en direction opposée) aient choisi, pour leur anthologie, les chansons les plus « complexes » parmi celles qu'avaient enregistrées Barbeau et Massicotte, peut-être à la demande expresse de Barbeau, mais certainement en raison de leur expertise professionnelle.

Des trois exemples que j'ai retenus illustrant le travail d'ethnographie musicale de Barbeau — les transcriptions de chants tsimshian signées Barbeau et MacMillan, le débat Barbeau-Beck et le partenariat Barbeau-Harcourt — il ressort que Barbeau et ses collègues s'intéressaient à deux aspects de l'analyse musicale : la structure rythmique des mélodies et le type de gammes. Dans les deux cas, Barbeau a fait valoir les qualités archaïques et exotiques des chansons : les paroles, par leur cadence, suivaient les règles de prosodie médiévales et celles de la Renaissance ; la musique était composée avec des gammes partielles ou modales. Cette démarche correspond tout à fait à la notion qu'avait Barbeau de la musique traditionnelle : une musique différente, à part (voir l'Annexe I, 6^e extrait).

Dès le début des années 1940, décennie durant laquelle il prendra sa retraite de la fonction publique, Barbeau défendit avec plus d'ardeur encore ses opinions sur la musique traditionnelle, menacée par les forces du modernisme — c'est-à-dire l'impact de la technologie, en matière d'enregistrement surtout, et l'émergence simultanée de la musique populaire. Barbeau croyait que ces forces mèneraient à la destruction et à l'assimilation des traditions (Barbeau, 1946, préface) (voir l'Annexe I, 7^e extrait). Du point de vue idéologique, on peut inclure Barbeau dans le mouvement de l'antimodernisme, aux côtés de Massicotte, de Lionel Groulx, de Gérard Morisset et d'Helen Creighton, ces champions de la culture canadienne. Au cœur de ce mouvement, une idéologie commune : la tradition en tant que phénomène rural et préindustriel. Ils évoquaient une culture plus pure et plus authentique que celle qui prévalait à l'ère moderne. La tradition pouvait aussi, dans l'optique antimoderniste, être symbolisée par des valeurs religieuses telles que la bonté et le dur labeur. Étant donné le rôle prépondérant de l'Église catholique romaine au Québec, il est intéressant de noter que Barbeau se détourna graduellement de l'Église et s'éloigna, par la suite, des intellectuels et des politiciens qui persistaient à voir l'Église comme la gardienne des valeurs traditionnelles au Canada français. Il en viendra à considérer l'Église catholique comme une influence puissante, mais étrangère, qui déformait la culture traditionnelle authentique du Québec français.

Le travail de Marius Barbeau sur la musique traditionnelle était assujéti au mandat de la Division d'anthropologie de la Commission de géologie du Canada, à savoir : la collecte, la description et la diffusion de matériaux folkloriques, des objectifs que le

folkloriste a atteints de manière éclatante. Au tout début de sa carrière, dans les années 1910 et 1920, Barbeau a réussi à populariser les traditions musicales et à encourager les compositeurs de musique classique. Il contribua largement à la création, au milieu des années 1940, du programme d'études en folklore à l'Université Laval et inspira bien des gens à suivre ses traces (Luc Lacourcière, Conrad Laforte et Madeleine Doyon, notamment).

En ce qui a trait au travail sur le terrain, Marius Barbeau était un précurseur : il appliquait déjà le concept de réflexivité en étant disposé à apprendre et à interpréter la musique traditionnelle dans différents contextes. En outre, sa démarche fondée sur la collaboration préfigurait la pratique ethnologique axée sur les partenariats. L'œuvre prodigieuse de Marius Barbeau en ethnographie a permis, et permet encore, d'attirer l'attention, tant à l'échelle nationale qu'à l'échelle internationale, sur les valeurs culturelles véhiculées par la musique traditionnelle de groupes donnés au Canada (les Premières Nations, les Canadiens français). Un pionnier ? Oui, absolument, mais Barbeau a également démontré qu'en étudiant la musique dans différents contextes, comme il l'a fait, on pouvait la concevoir comme un phénomène ancré dans la société, un symbole identitaire. Dans son essai intitulé « On Ethnographic Authority », James Clifford fait remarquer que tous les auteurs d'ouvrages ethnographiques peuvent choisir l'une ou l'autre des écoles de pensée officielles en ethnographie — participative, interprétative, dialogique et polyphonique — et qu'il y a place pour l'invention à l'intérieur de chaque paradigme (Clifford, 1988, p. 53-54). J'espère que le type de processus discursif que je propose pour analyser l'héritage de Barbeau permettra de mettre en valeur, au moins partiellement, la richesse de son travail dans différents contextes.

Annexe I

1. Le terrain

Les dernières sources fertiles de contes et de chansons populaires parmi les habitants français d'Amérique se trouvent dans les régions assez isolées — en principe, plus ces dernières sont isolées, plus le répertoire est riche. Les paysans, les bûcherons, les pêcheurs des petits villages récitent les ballades sans difficulté, tandis que les chanteurs des milieux urbains ne peuvent reproduire que quelques bribes, à moins qu'ils ne viennent de la campagne [...] Les chansons recueillies près des zones urbaines ne sont pas toujours de souche folklorique (Barbeau et Sapir, 1925, introduction, p. xix-xx)⁷.

2. L'informateur

Vincent-Ferrier de Repentigny, un de nos chanteurs les mieux doués que l'on ait jusqu'ici consultés, avait, au commencement d'avril 1918, fourni 265 chansons. Né à

⁷ « The only rich havens of folk tales and folk songs now left among the French settlers in America lie in rather isolated districts — the more remote the richer, as a rule. Peasants, lumbermen and fisher-folk in their hamlets recite the ballads without faltering, whereas the chance singer in town is unable to muster more than scraps, unless he is country born and bred [...] The songs, particularly at points within reach of town, were not all of folk extraction. »

Saint-Timothée (Beauharnois), le 21 septembre 1858, il y vécut jusqu'en 1876. Après avoir cultivé la terre, il navigua, de 1877 à 1886, puis alla, en 1887, aux *chantiers* de Maskegon (Michigan, É.-U.). De 1887 à 1904, il se fit tailleur à Valleyfield (Beauharnois) et à Hawkesbury (Prescott, Ont.). Il est aujourd'hui gardien de nuit, à Montréal, où il demeure depuis 1904. C'est de ces différents milieux qu'il a tiré les éléments divers de son répertoire.

Sachant à peine lire et écrire, il apprend les chants populaires avec une grande facilité. S'il ne s'intéresse vraiment aux textes qu'en tant qu'ils soutiennent des mélodies, il a en revanche un sens musical étonnant. Il embellit à sa manière tout ce à quoi il touche, et les raffinements de son style vocal donnent d'abord l'illusion d'une formation étrange et archaïque... (Massicotte et Barbeau, 1919, p. 2).

3. La collaboration sur le terrain (expédition Barbeau-MacMillan, en Colombie-Britannique, 1927)

« Vous semblez avoir quelques difficultés avec cet air, dis-je [Barbeau]. C'était notre premier échange depuis un long moment.

— Affreusement compliqué, répondit-il [MacMillan]. Va pour la chanson. Elle est belle et envoûtante, vraiment magnifique. Mais, je ne peux pas la saisir tout à fait. L'air adopte une allure précise tandis que le tambour en suit une autre. Écoutez-moi ça, l'air : un, deux, trois... huit neuf; on dirait une mesure à neuf/huit. Les coups de tambour sont tout autre, plus lents, très différents. Maintenant, écoutez la mélodie elle-même, les intervalles. Que la voix est plaintive en montant et en descendant, comme le vent dans une tempête. En termes de modernité, ça dépasse tous les modernes ; pourtant, elle est si émouvante. Oui, c'est une vraie chanson, non seulement pour les Indiens, mais aussi pour nous. La voix de la nature pleure. Mais ces choses ne s'écrivent pas sur une portée, c'est tout simplement impossible !

— Dommage !, lui répondis-je. Ne pensez-vous pas, toutefois, qu'il y a des choses très concrètes en termes de temps et de hauteurs, même si ces éléments diffèrent de notre usage ou mettent nos coutumes en question ? Qu'est-ce que notre portée sinon un râtelier sur lequel on accroche les sons et les rythmes quels qu'ils soient, plus ou moins ? Cette chanson nous dépasse, mais elle semble toute naturelle aux Indiens. N'avez-vous pas vu la fillette de sept ans battre avec ses mains le rythme en contretemps pendant qu'elle entonnait la chanson avec les autres ? Elle n'en éprouvait aucune difficulté, pas plus que de simplement respirer. Qu'est-ce qu'il y a de si mystérieux pour nous, hommes civilisés, pour vous, compositeur, chef d'orchestre et directeur d'un conservatoire de musique ? » (Barbeau, 1932, p. 93-94)⁸.

⁸ « *You seem to be in difficulties with that tune, I [Barbeau] remarked. This was the first word spoken between us for a long while.* » « *Wretchedly intricate ! he [MacMillan] answered. The song is alright. It is beautiful and haunting ; it is grand ! Yet I cannot quite grasp it. The tune moves along at a marked pace, the drum accompaniment at another. Listen to this, the tune, one-two-three ... eight, nine ; it sounds like nine-eight. Against this the drum beats are something else, slower, quite different. Now listen to the melody itself, the intervals. How plaintively the voice rises and falls, like the wind in a storm. For modernity it goes beyond all the moderns ; yet how strangely moving ! Yes, a real song ! Not only for the Indians, but for us. The voice of nature crying out ! Yet those things can't be written*

4. La musique traditionnelle et l'identité nationale dans la musique classique

L'acquisition de ce matériel de base s'avère essentielle dans la création d'un mouvement d'une envergure nationale. Nous sommes convaincus que nos sources canadiennes sont à la hauteur des meilleures à l'étranger. Par exemple, si nous les comparons à leurs équivalentes slaves, ces dernières se chiffrent à environ 6000. Les documents francophones et indiens entreposés au Musée national dépassent ce nombre par plusieurs milliers, et le dénombrement continue. En comparaison, la qualité de ceux-ci ne semble pas inférieure. En fait, il y a peu de chansons populaires qui dépassent en qualité les meilleures de notre répertoire, autochtone ou d'origine européenne.

Afin de participer d'une manière fondamentale à la culture d'une nation, la chanson populaire doit mener à la création d'œuvres plus importantes : rhapsodies, concertos, quatuors, symphonies, cantates, ballets ou opéras. Nos attentes ne seront comblées que lorsque nos compositeurs s'en inspireront et que leurs œuvres se feront entendre dans les grandes salles du monde (Barbeau, 1929, p. 126, 132)⁹.

5. La transcription

La méthode ethnographique nous a guidés dans la préparation immédiate des pièces que nous offrons dans cette première série. Il ne s'agit pas de faire de l'art, mais bien de l'histoire.

Les textes furent notés sous dictée, le plus fidèlement possible, bien qu'en orthographe régulière et sans tenir compte de la prononciation plus ou moins régionale des chanteurs. Pour ce qui est des mélodies, les premiers couplets de chaque chanson furent *phonographiés*, les chanteurs répétant eux-mêmes leurs airs pour le phonographe.

La notation des airs a été faite au moyen de l'audition suffisamment répétée des documents phonographiques. Un grand souci d'exactitude nous a fait reproduire en

down on the stave, they simply can't ! » « Too bad ! I answered. Yet don't you think they are very definite things in time and in pitch, even if they differ from our usage, or challenge our habits ? What is our stave if not a rack upon which to pin down sounds and rhythms whatever they are, more or less ? This song baffles us, yet it seems natural to the Indians themselves. Did you not see that seven-year old Indian girl beating the cross-rhythms with her hands while she sang the tune like the others ? Not the slightest difficulty in this for a native child, to her it is like the air she breathes. Why is it so puzzling for us civilized men, why for you, a composer, an orchestra leader and the director of a music conservatory ? »

⁹ « The acquisition of these basic materials was the first essential in the inception of a movement of nation-wide significance. It has become our conviction that our Canadian sources are the equal of the best abroad. For instance, if we compare them to their Slavonic equivalents, we find that these are said to consist of about 6000 available numbers. Our French and Indian records combined exceed this number by thousands at the National Museum, and the work still continues. Their quality seems not to be inferior in comparison — indeed few folk songs in existence excel the best in our repertory, native or of European derivation. Folk songs, to mean something really vital in the art of a nation, must lead to larger forms — rhapsodies, concertos, quartets, symphonies, cantatas, ballets or operas. Not until these issue freely from the hands of our composers and grace the great auditoriums of the world will our expectation be fulfilled. »

écriture les « idiosyncrasies », les libertés et même les gaucheries qui ne sont pas admises par l'art musical moderne (Massicotte et Barbeau, 1919, p. 4-5).

Les paroles ont été reconstituées en un texte critique, d'après les diverses versions canadiennes enregistrées. Les mélodies, elles, n'ont subi de légères retouches que dans le cas où leur déformation venait d'une gaucherie des chanteurs. Plus tard, il sera utile d'étudier une fois pour toutes les fautes, les manières et les idiosyncrasies des interprètes, qui se répètent ou qui varient suivant le terroir particulier et l'âge des interprètes. Avec de l'expérience et à l'aide de nombreuses versions, il est possible de reconstituer à peu près le texte original, maintenant perdu. Mais cette reconstitution ne peut se pratiquer sur les mélodies, qui ont beaucoup plus de variables que de paroles. Ce Romancero n'est d'ailleurs que le premier volume d'une longue série (Barbeau, 1937, avant-propos).

6. La modalité dans la chanson canadienne française

Si la musique moderne — écrite avec fugue, polyphonie et harmonie — n'a longtemps reconnu que le mode d'*ut* et sa variante en *la* mineur atténué, le répertoire populaire, lui, a transmis sa richesse native et son indépendance. Entièrement oral, ce répertoire persiste et s'inspire encore des modes antiques, aussi appelés authentiques. Ces modes authentiques remontent à la préhistoire celtique et à l'invasion gallo-romane des premiers siècles de la Chrétienté. Ils se pratiquent d'ailleurs de nos jours chez les populations indigènes de l'Afrique, de l'Asie, et même, en marge de la musique savante, chez les chanteurs européens non contaminés par les effluves niveleuses de la culture moderne (Barbeau, 1944, p. 15-16).

7. L'authenticité

Le public est constamment induit en erreur par de faux prophètes qui se sont servis de chansons mal choisies pour annoncer ces marchandises. Après nos Veillées du Bon Vieux Temps, à Montréal, des exploiters donnèrent des soirées de la Sainte-Catherine, où la vulgarité ruina bientôt un sujet qui devait être respecté. Ailleurs, on vend au sou des chansons modernes en les appelant « La bonne chanson », que les lecteurs mal avertis prennent pour la chanson populaire.

Des gens plus ou moins instruits refusent de croire qu'il soit possible de trouver de belles choses chez les habitants, les pêcheurs, les ouvriers des campagnes, les bûcherons des forêts, les canotiers du Nord-Ouest, qu'ils prennent pour incultes et dépourvus de goût. Ils ignorent que la gent rustique n'a pas composé les chansons qu'elle répète, mais qu'elle les a tout simplement conservées fidèlement dans sa mémoire : ces chansons viennent pour la plupart de la glorieuse école des jongleurs de France, dont les origines et les ressources poétiques remontent au début de la langue française (Barbeau, 1946, p. 10).

Annexe II Exemples musicaux

Exemple 1 Une transcription de MacMillan (tiré de Garfield, Wingert et Barbeau, 1951, no 59).

No. 59

Nadudu (Bear boy!)

First note: A. Met.: ♩ = 105 (Adagio)

Drum

na-du-na-du-du 'na-du na-du-du na-du na-du-du na-du na-du

du u ku-na-du na-du-du na-du na-du-du na-du na-du-du hu - 'nadu nadudu

'a'ta de dai kwe deta 'a'ta de dai kwe deta me-dji oam'a-ae tam'wil-wi-
ah' laday dai kway dawts óseer may djeer oam a bay wee

etc

ge de na dām wil go' ol'wi-se-get 'ako tep ye'i lēf-zan-mas dām-wil-wil-muq' 'wi-
gye dey na dem wil kawaw wessa ret aka tep ye ee lēw'hl tyan mas mukl wee

etc

ye ol'-tam'a-de ol'-toangul hat tam'an si go' o'kam galaplip na-du na-du-du na-
ye yaw'hl tam a dey ahl wee gyaw aw taem ta tep lip

du na-du-du na-du na-du - - u ku na-du na-du-du na-du-na-du-du

na-du na-du-du hu hu - na-du na-du-du II a' a nap wilit-kumi- wil-ga-

prnaq .set hwi-yuk a-la'an-dzapk tep-ye'i lēp-wil pra-nuko gan'wi'andzapk ganx-
prnak kwaa yuk hla tep ye ee lēw'hl wil pra kan wee tanrh

Exemple 2 Le « style fleuri », un exemple du recueil des Harcourt (1956, p. 256)

29. YOHI L'AUTRE JOUR, TOUT EN M'Y PROMENANT
(La bergère et le seigneur)

N^o 2082

François Saint-Laurent
Sainte-Anne-des-Monts, Gaspé.

1. Yohi - l'au - tre jour, tout en - m'y pro-me - nant, — Le - long
d'un — bo - ca - - ge, Yohi - l'au - tre jour, tout en - m'y pro-me -
- nant — Le - long d'un — bo - ca - - ge, J'ai t-a-per -
- çu — t-un' ré - cl - - le beau - té. — Yohi je l'ai
sa - lu - é - - e, Yohi Grand Dieu, — qu'elle est ai - ma - ble! É - tant as - sis'
près d'un — or - - meau, En — gar - dant son trou - - peau.

T.O.

RÉFÉRENCES

BARBEAU, Marius (1929). « French and Indian Motifs in our Music », Bertram

BOOKER (dir.), *Yearbook of the Arts in Canada*, p. 125-132.

_____ (1932). « The Thunder Bird of the Mountains », *The University of Toronto Quarterly*, octobre, p. 92-110.

_____ (1937). *Romancero du Canada*, Toronto, Macmillan.

_____ (1944). « Modalité dans nos mélodies populaires », *Mémoires de la Société royale du Canada*, Ottawa, Société royale du Canada, p. 15-16.

_____ (1946). *Alouette ! Nouveau Recueil de chansons populaires avec mélodies, choisies dans le répertoire du Musée national du Canada*, Montréal, Thérien Frères.

**LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE,
VOL. 7, N^{OS} 1-2, p. 33-42.**

_____ (1983). *Je suis pionnier/I Was a Pioneer*, entretiens avec Lawrence Nowry transcrits par Renée Landry, Ottawa, Musées nationaux du Canada.

BARBEAU, Marius et Edward SAPIR (1925). *Folk Songs of French Canada*, New Haven, Yale University Press.

BRUNER, Edward M. (1986). « Ethnography as Narrative », Victor W. TURNER, Edward

M. BRUNER, *The Anthropology of Experience*, Urbana, University of Illinois Press.

CLIFFORD, James (1988). « On Ethnographic Authority », *The Predicament of Culture : Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, p. 21-54.

CLIFFORD, James et George E. MARCUS (1986). *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press.

DARNELL, Regna (1990). *Edward Sapir : Linguist, Anthropologist, Humanist*, Berkeley, University of California Press.

DIAMOND, Beverley (1994). « Narratives in Canadian Music History », Beverley DIAMOND, Beverley et Robert WITMER (dir.), *Canadian Music Issues of Hegemony and Identity*, Toronto, Canadian Scholars' Press, p. 139-171.

ELLINGSON, Ter (1992). « Transcription », Helen Myers (dir.), *Ethnomusicology : An introduction*, New York, Norton, p. 110-152.

GARFIELD, Viola E., Paul S. WINGERT et Marius BARBEAU (1951). *The Tsimshian : Their Arts and Music*, New York, J. J. Augustin.

GAULTHIER, Dominique et Roger MATTON (1975). *Chansons de Shippagan*, Québec, Presses de l'Université Laval.

HAINES, John (1999). « Marius Barbeau and Jean Beck on Transcribing French-Canadian Songs », *Association for Recorded Sound Collections*, vol. 30, p. 1-6.

HARCOURT, Marguerite Béclard d' et Raoul d' (1956). *Chansons folkloriques françaises au Canada*, Québec, Presses universitaires Laval ; Paris, Presses universitaires de France.

KALLMANN, Helmut et Alan R. TRASHER (1993). « La Société canadienne pour les traditions musicales », Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, vol. 3, p. 3120-3121.

MACMILLAN, Ernest (1925). « Folk Songs of French Canada », *Canadian Forum*, décembre, p. 79-81. Critique du livre de Barbeau et Sapir, *Folk Songs of French Canada*.

**LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE,
VOL. 7, N^{OS} 1-2, p. 33-42.**

_____ (1928). *Three Songs of the West Coast*, Oakville, Frederick Harris. Voix et piano.

MASSICOTTE, Édouard-Zotique et Marius BARBEAU (1919). « Chants populaires du Canada », *Journal of American Folklore*, vol. 32, no 123, p. 1-89.

McKAY, Ian (1994). *The Quest of the Folk : Antimodernism and Cultural Selection in Twentieth-Century Nova Scotia*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1994.

NOWRY, Lawrence (1995). *Man of Mana, Marius Barbeau : a Biography*, Toronto, NC Press.

NURSE, Andrew (1997). « Tradition and Modernity : The Cultural Work of Marius Barbeau », thèse de doctorat, Université Queen's, Kingston, Ontario.

SEEGER, Charles (1958). « Prescriptive and Descriptive Music Writing », *Musical Quarterly*, vol. 44, no 2, 185-195.