

Marius Barbeau et le *Romancero du Canada* : découverte de la chanson populaire, célébration de la marge et naissance de l'ethnologie

Marius Barbeau's *Romancero du Canada*: The Discovery of Popular Song, the Celebration of Marginality, and the Birth of Ethnology

Jean-Pierre Pichette

Volume 10, Number 1, December 2008

Les musiques du Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054166ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054166ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pichette, J.-P. (2008). Marius Barbeau et le *Romancero du Canada* : découverte de la chanson populaire, célébration de la marge et naissance de l'ethnologie. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 10(1), 9–20. <https://doi.org/10.7202/1054166ar>

Article abstract

In 1937, Marius Barbeau (1883-1969) produced his seminal work, *Romancero du Canada*. For this work, which explores the popular French Canadian song tradition, Barbeau drew direct inspiration from George Doncieux's *Romancéro populaire de la France*. In this article, we probe the origins of Barbeau's *Romancero* and consider two main opposing poles of influence on the author – that of Canada's Ernest Gagnon, and that of France's George Doncieux – in order to demonstrate the originality of Barbeau's book, which unfolds in tandem with his fieldwork discoveries. Its substance, thematic sections, and critical content also reveal the depth of Barbeau's intuition as well as his theoretical position on the European French origins and impressive quality of the French Canadian traditional song repertory. As it unfolds, this work from Barbeau's maturity reveals itself to be much more than a simple florilegium; it subtly transforms itself into a veritable treatise on the evolution of scholarly research in the field of French Canadian traditional song.

Avant-propos

Il y a 70 ans, soit en 1937, Marius Barbeau (1883-1969) livrait une œuvre fondatrice, le *Romancero du Canada*. Ce recueil, au titre en apparence hermétique, était inspiré par le *Romancero populaire de la France* (1904), une compilation posthume de George Doncieux dont le sous-titre *Choix de chansons populaires françaises* éclairait la nature. Pour sa part, le recueil de Barbeau s'attachait au répertoire des chansons traditionnelles du Canada français. Je me propose ici de sonder les origines de ce livre et de comparer les influences opposées subies par l'auteur – notamment celles d'Ernest Gagnon au Canada et de George Doncieux en France – afin de montrer l'originalité du projet qu'il portait en fonction des découvertes qu'il avait faites sur le terrain. On verra alors comment la substance du livre – les 50 chansons retenues –, son ordonnance thématique et le contenu des commentaires mettent à jour les intuitions profondes et les positions théoriques qui animent l'auteur, en particulier sur l'origine française et la haute qualité de la tradition canadienne. D'autre part, je montrerai que Barbeau a produit plus qu'un simple florilège puisqu'il brosse le portrait de la recherche sur la chanson populaire au Canada français. Enfin, je soulignerai l'accueil favorable qu'on réserva à son livre tant au pays qu'à l'étranger et l'influence très considérable qu'il exerça sur l'évolution des recherches ethnologiques au Canada français.

I. Marius Barbeau (Sainte-Marie-de-Beauce, 1883–Ottawa, 1969)

Anthropologue et folkloriste de profession, Marius Barbeau étudia tout d'abord le droit à l'Université Laval (1903-1907) et fut admis au barreau. Une bourse Cecil-Rhodes le mène en Angleterre pour étudier le droit criminel au collègue Oriel d'Oxford (1907-1910), mais il préfère l'anthropologie; il y obtient son diplôme en 1910 après avoir soumis un mémoire sur les Indiens du Pacifique. Parallèlement à ses études à Oxford, Barbeau profite de ses vacances 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 revient au pays et entre en poste, le 1^{er} janvier 1911, comme anthropologue à la Commission géologique du Canada

Marius Barbeau et le *Romancero du Canada*: découverte de la chanson populaire, célébration de la marge et naissance de l'ethnologie¹

Jean-Pierre Pichette
(COFRAM, Université Sainte-Anne)

(qui deviendra le Musée national du Canada en 1927). Il y fera carrière et résidera à Ottawa jusqu'à sa retraite en 1948.

Sa rencontre à Washington en 1914 avec Franz Boas (1858-1942), professeur à l'Université Columbia (New York), est déterminante, car elle amènera Barbeau à s'intéresser scientifiquement au folklore des Français d'Amérique, au conte populaire d'abord, puis à la chanson, dont il relancera les recherches². Ce faisant, son affectation scientifique, qui se limitait à l'ethnographie des sociétés amérindiennes, débordera dans le champ du folklore et de la culture matérielle des Canadiens français, domaine 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. Personnalité bien en vue et orateur recherché, Marius Barbeau fut professeur invité dans plusieurs universités; nommé professeur agrégé de Laval en 1945, il cessa sa collaboration avec les autres universités et fut nommé professeur émérite en 1954.

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.

¹ Adaptation de mon article « Le Chercheur de trésors ou l'influence d'un livre. Marius Barbeau et le *Romancero du Canada* », 2006, 85-141.

² On se fera une bonne idée de sa contribution par la « Chronologie des chansonniers préparés par Marius Barbeau ou à partir de ses travaux » qui figure en appendice.

Avec raison sans doute, car à l'exception des spécialistes de la littérature orale, pour qui l'expression est familière justement depuis la parution de cet ouvrage, peu de lecteurs savent, même de nos jours, de quoi il traite. Or c'est au répertoire des chansons traditionnelles du Canada français que s'attache ici l'auteur.

L'entrée en matière du recueil est réduite à l'essentiel. Un avant-propos très bref, daté de mai 1932, apprend au lecteur 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, et qu'il destine son livre « au grand public et aux artistes ». Barbeau laisse ensuite place à la préface datée de juin 1936, à Paris, rédigée par 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.

Puis, sans subdivision autre que les 50 chapitres créés par les chansons, Marius Barbeau 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 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; les mots du premier couplet 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. 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 » (Barbeau 1937, 5).

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 » (Barbeau 1937, 5). 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 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 mar-

quant 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 soit précédée d'une césure masculine.

Dans ses commentaires, Barbeau précise alors - en des rédactions plus ou moins élaborées de deux à huit pages - la nature, le genre, l'usage de la chanson et sa versification. Il en expose l'ancienneté et l'origine française, tout en justifiant sa présence au Canada. Il y décrit aussi la « formule rythmique » et l'information est complétée par une « analyse musicale » préparée par Marguerite Béclard d'Harcourt. En appendice, un « catalogue des versions » énumère toutes les variantes canadiennes connues, suivant une géographie d'ouest en est, se déployant de l'Alberta 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 - selon la date de leur parution (parce qu'elles sont d'ordinaire publiées); dans ces cas, les annotations tiennent 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:

- I Chansons de voyageurs (chansons n^{os} 1-9)
- II Complaintes (n^{os} 10-17)
- III Séparations d'amants (n^{os} 18-23)
- IV Chansons de canotiers et de métiers (n^{os} 24-33)
- V Cantiques populaires (n^{os} 34-38)
- VI Chansons de rossignols (n^{os} 39-44)
- VII Chansons destinées à la danse (n^{os} 45-50)

C. COMMENTAIRES

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 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 » ou « chanson à boire » –, tantôt *son scénario ou son genre* – « complainte », « aubade » ou « pastourelle ». Il ajoutera à l'occasion une appréciation d'ordre esthétique. Ainsi, « 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 » ; tandis qu'il considère « Quand l'amour n'y est pas » comme « un chef-d'œuvre de la chanson traditionnelle » et juge « Germiné » comme « une des plus belles chansons de France ».

Il donne ensuite des indications sur la vitalité de chaque chanson au Canada – dénombrement des versions, haute fréquence ou rareté de nos jours –, ainsi que sur sa répartition géographique : « Cette jolie pastourelle de France semble ne s'être conservée qu'au centre de Québec », dit-il de « Je te ferai demoiselle » ; 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 [*sic*] ». 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 », alors que « Vive les matelots ! » est une « [c]hanson française qui n'a survécu qu'en Acadie », comme « La Nourrice du roi », qu'il a « tirée d'un répertoire acadien ». Barbeau s'intéresse également 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, habituellement 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.

S'il a eu la chance de lire des variantes de ces chansons dans les recueils français, il se lance alors dans une 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 : il réfère ainsi son lecteur à environ 55 des 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.

Bien sûr, Barbeau présentait 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 17 des 50 chansons de son recueil, soit plus du tiers, n'y seraient pas attestées ? Et que, parmi les 33 autres, 18 présenteraient en France un nombre de versions inférieur à celui du Canada, une douzaine de morceaux seulement affichant davantage d'attestations françaises ? 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 recueilli dans la tradition orale du Canada plus de documents (260 versions) qu'il n'en a trouvés dans toute l'Europe, ce qui n'est pas une mutation banale.

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 ses convictions quant à l'importance et à 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 » ou « Elle nous vient sans doute de France – dont les recueils, cependant, ne semblent pas la contenir », ou encore « Toute française qu'elle soit, et fort ancienne, à en juger par la vieillesse et les ramifications de ses versions, elle ne semble pas s'être conservée dans les

provinces de France »), font ailleurs place à l'étonnement: « Elle n'est plus connue en France, d'où elle nous est pourtant venue, avec les anciens colons » ou « Chose curieuse, cette jolie composition semble à peine avoir survécu dans le répertoire de France ». 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 ». 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. (Barbeau 1937, 16-17)

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 dépasser le simple stade de la curiosité, il s'adonne alors à la comparaison des traditions communes. Ayant remarqué le piètre 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 »), il ne tarde pas à pointer la qualité supérieure des versions canadiennes: « Cette belle complainte a mieux survécu chez nous qu'en France » ou « Cette chanson s'est mieux conservée au Canada qu'en France, d'où elle nous est venue avec les anciens colons ». Pourtant, l'origine française ne peut être mise 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 » ou « Cette chanson bien française ne s'est peut-

être conservée qu'au Canada, quoique le cabaret ne soit pas une institution laurentienne ». 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 » 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 ».

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 d'autres, maintenant éteintes dans le terroir originaire ». 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 ». Ces gloses de Barbeau correspondent tout à fait aux remarques enthousiastes et sans ambages de sa préfacière, Marguerite Bécларd 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! (Barbeau 1937, [7])

Parmi les éléments musicaux compris dans ce « trésor », madame d'Harcourt soulignait la persistance des modes anciens de *ré*, de *fa*, de *sol*, de *la*, avec le recours occasionnel à plusieurs modes, 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*. D'où son admiration : « Or, la voix qui nous arrive du Canada français a gardé toute sa fraîcheur et sa jeunesse, c'est ce qui nous la rend si précieuse ». Marguerite Béclard d'Harcourt 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 ». 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 ».

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 circonstanciées, d'un intérêt certain, mais d'un tout autre ordre. Il s'agit sans 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 en vue de la 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.

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 50 chansons, mais, à sa mort, 45 seulement avaient été

préparées et deux autres demeuraient incomplètes. Julien Tiersot rassembla les éléments achevés de ce manuscrit et confia le tout à l'éditeur en 1904.

En introduction, Doncieux avait formulé le double but de son livre. Premièrement, « 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 » (Doncieux 1904, xxxvii). Deuxièmement, 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 » (Doncieux 1904, xi). Selon le musicographe Anatole Loquin, Doncieux prônait, « [s]ans le dire expressément nulle part », qu'« un chant populaire possède toujours : une date, un auteur, une patrie » (Doncieux 1904, ix). Tiersot a beau soutenir que « George Doncieux n'a 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 » (Doncieux 1904, xxxix).

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 que pratique Barbeau, avec quelques nuances. Celui-ci déploie vraiment 50 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 ». Le projet de Barbeau est constitué de données inédites recueillies sur le terrain, non pas de seconde main comme son modèle, car Doncieux prélève à peu près toute sa documentation des publications d'autres enquêteurs. De plus, Barbeau repousse après les commentaires la « formule rythmique » et le « catalogue des versions », ajoute l'« analyse musicale » de

³ 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. Noël, *Essai d'un romancéro forézien* (1865).

Béclard d'Harcourt, laissant la première place à la chanson elle-même, paroles et musique inséparablement liées. Chez Doncieux, la musique, livrée pour 40 des 55 pièces, était reportée en annexe et accompagnée d'un « index musical par Julien Tiersot ». Ainsi, Barbeau lui aura emprunté son titre, « romancero³ », le nombre de pièces traitées, les principaux éléments de son ordonnance, la reconstitution d'un texte critique, dit primitif, avec 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*); en outre, Barbeau se reportera régulièrement aux commentaires de Doncieux pour les 12 chansons communes aux deux ouvrages.

Barbeau était familier avec cette anthologie depuis un bon moment déjà. Elle lui avait même servi de guide dès 1919 pour la présentation des 46 textes des *Chants populaires du Canada* de la collection d'Édouard-Zotique Massicotte (Massicotte, Barbeau 1919). 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. (Barbeau 1919, 6)

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 les idiosyncrasies des interprètes »; en tout cas, il en reconnaissait certes les limites quand il écrivait, à propos de « Germiné », qu'il « est difficile, dans la confusion de ses versions délabrées, de reconstituer le texte original, qui semble ne se trouver nulle part ». 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, tantôt il purge une chanson de sa longue finale lorsque celle-ci « s'attarde [...] à des plaisirs qu'il n'est plus d'usage de glorifier en vers » ou l'ampute « de deux couplets » qui « semblent être adventices ». 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 » (Coirault 1955, 238).

En ce qui concerne les 12 pièces que Doncieux avait déjà analysées, Barbeau y réfère toujours son lecteur et résume ses propos, citant un passage bref, sa conclusion ou encore de longs extraits. Pour autant, il n'abdique jamais son libre-arbitre, comme le font voir les désaccords qu'il soulève à propos d'une datation « discutable » ou aisément contestable à l'aide du répertoire canadien. 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 » (Barbeau 1945, 72). 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 [*sic*] en France », car « [n]ulle part ailleurs pourriez-vous maîtriser les sources de la grande littérature française ». D'autre part, ces collègues français ne pouvant accomplir cette tâche « 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 divulguez-vous?» (Barbeau 1945, 73).

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 et la préparation du *Romancero du Canada*. L'ouvrage d'Ernest Gagnon (1834-1915), datant de 1865 et paru initialement en six livraisons comme « prime offerte aux abonnés » du *Foyer canadien*, avait à ce point marqué le coup et remporté du succès que, du vivant de l'auteur, il avait connu six éditions en volume; les derniers tirages reprenaient l'édition définitive de 1880. En outre, Gagnon n'ayant jamais récidivé pendant le demi-siècle qu'il survécut à son œuvre, s'installa l'impression que ce recueil avait, une fois pour toutes, 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. Ces 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 » (Barbeau 1958, 50). 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 » (Barbeau 1958, 14). 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 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 la résolution d'aller « à Baie-Saint-Paul » et de « ramasser suffisamment de chansons pour devenir un autre petit Ernest Gagnon » (Barbeau 1958,

51). 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 » – égaliser 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 et 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 risque une annonce dès sa première note:

Le volume des Chants populaires du Canada (Deuxième série). Cantilènes, ballades et plaintes du bas Saint-Laurent [*sic*] (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. (Barbeau et Massicotte 1919, 1)

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. Alphonse Désilets (*Le Terroir*), 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 », il lui reprocha surtout la transposition critique des textes de sorte que « certains chanteurs populaires trouveront défigurés, parce que trop

embellies de formes » leurs chansons (Désilets 1937, 18). Pierre Daviault, dans un billet admiratif au *Droit*, 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 » (Daviault 1937, 3). Dans sa revue des livres, Albert Pelletier loue lui aussi l'exemplarité de cette « récolte miraculeuse » qui 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 pouvons pas toujours vivre sur les réserves de nos aïeux » ; il relève 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" » (Pelletier 1937, 374-376). 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 » (Laurendeau 1938, 166-172). 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 », et 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 » (Laporte 1938, 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 (MacKay 1937, 176). 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 (Forsey 1937, 111). 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 vie professionnelle de l'auteur; Carrière voit en ce livre un excellent exemple de ce que les Français appellent une « œuvre de haute vulgarisation scientifique » (Carrière 1939, 327-329). Ce recueil fut également bien reçu en France, comme l'illustrent les appréciations d'Arnold Van Gennep dans *Le Mercure de France* (Van Gennep 1939, 172), et de Patrice Coirault déjà cité.

B. INFLUENCE DU LIVRE

Pour Conrad Laforte (1921-2008), cet ouvrage symbolisait « 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 encore » (Laforte 1980, 980-983). Cette affirmation se vérifie chez plusieurs de ses 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 », notamment par la « reconstitution du texte original de 30 chansons populaires », car, comme son maître, il anticipe que leur comparaison montrera que plusieurs d'entre elles « se sont parfois mieux conservé[e]s [en Canada] qu'en Europe » (Pichette 2004, 22). Si l'effet du *Romancero* fut, 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, ses conséquences se feront ressentir à plus long terme encore, quand Lacourcière propose 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 dépôts d'archives déployés à la grandeur du continent.

D'autres seront vivement inspirés par cet ouvrage, comme le père Germain Lemieux (1914-2008). Devenu jésuite et professeur au Collège du Sacré-Cœur de Sudbury, il dira la place qu'avait occupée ce livre dans l'éclosion de sa carrière et « comment on pouvait tirer parti de nos chansons folkloriques aussi bien pour étayer un cours d'histoire du moyen âge [sic] qu'une classe de musique grégorienne » (Lemieux, 1984, 54). En livrant au public son *Chansonnier franco-ontarien*, il affichait sans façon sa première influence : « 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* » (Lemieux 1974, [1]).

L'influence du *Romancero* se propagera aussi du côté de l'Acadie où elle rejoindra le journaliste Joseph-Thomas LeBlanc (1899-1943). Peu après avoir lancé sa chronique « Nos vieilles chansons acadiennes », dans *La Voix d'Évangéline* de Moncton (1938), il correspond avec Marius Barbeau qui l'assiste dans ses recherches. Il songera à son tour à publier un « romancéro acadien ». Par ricochet, cet intérêt atteindra les pères Anselme Chiasson (1911-2004) et Daniel Boudreau, que Barbeau encouragera à publier les premiers cahiers des *Chansons d'Acadie*, un répertoire de 550 chansons recueillies à Chéticamp, en Nouvelle-Écosse. Plus tard, le père Chiasson écrira : « Nous osons affirmer, avec une petite pointe d'orgueil, qu'il fut notre premier maître en folklore » (Chiasson 1984, 52).

Enfin, on peut dire que la carrière de Conrad Laforte, bibliothécaire-archiviste aux Archives de folklore de l'Université Laval, repose en grande partie sur les problèmes qui avaient retardé la publication du *Romancero du Canada*. Chargé du catalogage de la chanson folklorique de langue française, c'est en se frottant aux collections de Barbeau que Laforte dégagera les poétiques sur lesquelles il établira son système de classification, dont la clef consistait d'abord à « grouper de part et d'autre sous un même titre les différentes versions d'une même chanson » (Laforte 1958, [iii, ix]). Cette innovation comblait finalement les attentes de celui qui avait dû reporter de plusieurs années la parution de son *Romancero*, faute d'une 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 désir irréprouvable 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 » (Barbeau 1937, 104). 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 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 adhérerait 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'infor-

mation » (Barbeau 1958, 342). 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 » (Barbeau 1958, 343). 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 quel-

que 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. (Barbeau 1958, 49)

Les intuitions dont Barbeau faisait alors état 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 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. ◀

Appendice

Chronologie des chansonniers préparée 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, *The Journal of American Folk-Lore*, vol. 32, n° 123, January-March, 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, [4]-102 p. et 8 planches.
- 1925 Marius Barbeau et Edward Sapir. *Folk Songs of French Canada*, New Haven, Yale University Press, xxii-216 p.
- 1927 J. Murray Gibbon. *Canadian Folk Songs (Old and New)*, selected and translated by J. Murray Gibbon, London/Toronto, J.M. Dent & Sons, xxii-105 p.
- 1927 *Festival de la chanson et des métiers du terroir*, Québec, 20-22 mai, 32 p. Sous les auspices du Musée national du Canada, Château Frontenac. 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. (Clarisse Cardin, « Bio-bibliographie de Marius Barbeau », *Les Archives de folklore*, [Montréal], Éditions Fides, « Publications de l'Université Laval », vol. 2, « Hommage à Marius Barbeau », n° 140, p. 49).
- 1928 *Festival de la chanson et des métiers du terroir*, Québec, 24-28 mai 1928, 32 p. Sous les auspices du Musée national, Galerie nationale et des Archives publiques du Canada, Château Frontenac. 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 1947, 49).
- 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 n° 75, n° 16 de la série anthropologique », [1935], [5]-61 p. *Folk-songs of old Québec*, [Ottawa], National Museum, « Bulletin N° 75, Anthropological Series N° 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, 260 p. Deuxième édition en 1946.
- 1941 Marius Barbeau. *Aux armes, Canadiens!* [Ottawa], La Hutte canadienne des Chevaliers de Colomb, 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, coll. « Humanitas », [1946], 216 p.
- 1947 Marius Barbeau, Arthur Lismer et Arthur Bourinot. *Come a Singing! Canadian Folk-Songs*, Ottawa, National Museum of Man, « Bulletin N° 107, Anthropological Series, N° 26 », 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 n° 151, n° 41 de la série anthropologique », 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 (NJ), 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 n° 175, n° 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, coll. « 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.

RÉFÉRENCES

BARBEAU, Marius (1910). « The Totemic System of the North Western Indian Tribes of North America », mémoire de baccalauréat, Oxford University.

_____ (1937). *Romancero du Canada*, Montréal, Éditions Beauchemin; Toronto, Macmillan. Préface de Marguerite Béclard d'Harcourt.

_____ (1945). « En quête de connaissances anthropologiques et folkloriques dans l'Amérique du Nord depuis 1911 », résumé d'un cours donné à la Faculté des Lettres, Université Laval, mars-octobre.

[BARBEAU, Marius] (1958). « Les Mémoires de Marius Barbeau », Ottawa, Musée canadien des civilisations, 6 vols. Enregistrés et transcrits par Carmen Roy.

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

CARRIÈRE, Joseph-Médard (1939). « Books Reviews. *Romancero du Canada* », *Journal of American Folk-Lore*, vol. 52, n°s 205-206, juillet-décembre, p. 327-329.

- CHIASSON, Anselme (1984). « Hommage à Marius Barbeau », *Canadian Folk Music Journal/Revue de musique folklorique canadienne*, Calgary, vol. 12, p. 52.
- COIRAULT, Patrice (1955). *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Éditions du Scarabée, vol. 2, p. 177-383. En 4 volumes.
- DAVIAULT, Pierre (1937). « Billet. *Le Romancero du Canada* », *Le Droit*, Ottawa, jeudi 24 juin, p. 3.
- DÉSILETS, Alphonse (1937). « *Romancero du Canada* », *Le Terroir*, mai-juin, p. 18.
- DONCIEUX, George (1904). *Le Romancéro populaire de la France. Choix de chansons populaires françaises*, Paris, Librairie Émile Bouillon. Textes critiques par George Doncieux avec avant-propos et index musical par Julien Tiersot.
- FORSEY, Florence E. (1937). « Amongst the New Books. *Romancero du Canada* », *The Canadian Geographical Journal*, vol. 15, n° 2, août, p. 111.
- LAFORTE, Conrad (1958). *Le Catalogue de la chanson folklorique française*, Québec, Les Presses de l'Université Laval. Préface de Luc Lacourcière.
- _____ (1980). « *Romancero du Canada* », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec tome II (1900-1939)*, Montréal, Fides, p. 980-983.
- LAPORTE, Maurice (1938). « Opinion littéraire. Notre Romancero », *Le Jour*, samedi 19 mars, p. 2.
- LAURENDEAU, Arthur (1938). « Chroniques. *Romancero du Canada* », *L'Action nationale*, vol. 40, n° 2, février, p. 166-172.
- LEMIEUX, Germain (1974). *Chansonnier franco-ontarien 1*, Sudbury, Société historique du Nouvel-Ontario, coll. « Documents historiques », n° 64.
- _____ (1974). « Hommage à Marius Barbeau », *Canadian Folk Music Journal/Revue de musique folklorique canadienne*, vol. 12, 1984.
- MACKAY, L. A. (1937). « Folk Songs. *Romancero du Canada* », *The Canadian Forum*, vol. 17, n° 199, août, p. 176.
- [MASSICOTTE, Édouard-Zotique et Marius BARBEAU] (1919). *Chants populaires du Canada (Première série)*, *The Journal of American Folk-Lore*, vol. 32, n° 123, janvier-mars. Chants recueillis par É.-Z. Massicotte et préparés par C.-Marius Barbeau.
- PELLETIER, Albert (1937). « Revue des livres. Marius Barbeau: *Romancero du Canada* », *Les Idées*, vol. 5, n° 6, juin, p. 374-376.
- PICHETTE, Jean-Pierre (2006). « Le Chercheur de trésors ou l'influence d'un livre: Marius Barbeau et le *Romancero du Canada* », *Cahiers Charlevoix* 7, « Études franco-ontariennes », Sudbury, Société Charlevoix et Prise de parole, p. 85-141.
- _____ (2004). « Luc Lacourcière et l'institution des Archives de folklore à l'Université Laval (1936-1944): autopsie d'une convergence », *Rabaska*, Québec, Société québécoise d'ethnologie, vol. 2, p. [11]-29.
- VAN GENNEP, Arnold (1939). « Revue de la quinzaine. *Folklore* », *Mercure de France*, Paris, dimanche 1^{er} janvier, p. 172.