

Du théâtre en chanson ? : La transfolklorisation chez les collaborateurs du Carillon canadien de Charles Marchand
Theatre in *Chanson*? : Transfolklorisation by Collaborators with Charles Marchand’s “Carillon Canadien”

Luc Bellemare

Volume 14, Number 2, Fall 2013

La passion de la recherche (à la mémoire de Maryvonne Kendergian)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1023739ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1023739ar>

[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

Bellemare, L. (2013). Du théâtre en chanson ? : La transfolklorisation chez les collaborateurs du Carillon canadien de Charles Marchand. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 14(2), 39–58.

<https://doi.org/10.7202/1023739ar>

Article abstract

The contribution of folk-singer Charles Marchand and his “Carillon canadien” to the history of the *chanson* in Québec before Madame Bolduc deserves to be better understood. First, the article proposes a biographical update about this overlooked artist and his professional networks (magazines, sheet music, concerts, festivals, records, radio broadcastings). Second, the author introduces the new concept of “transfolklorisation” in order to analyze Charles Marchand’s *chanson* performing practices that blend elements from music and theater. The “Carillon canadien” consisted in French Canadian folk-singing, operatic vocals, Montmartre café-concert influences and a taste for French modern theater.

Du théâtre en chanson ? : La transfolklorisation chez les collaborateurs du Carillon canadien de Charles Marchand

Luc Bellemare
(Université du Québec à Montréal)

Au lendemain de la première de Félix Leclerc au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts¹, Claude Gingras écrivait dans *La Presse* qu'après la Bolduc, et avant Gilles Vigneault, l'auteur de « Moi, mes souliers » a été « l'une des trois grandes figures de la chanson au Canada français² ». C'est vrai, en grande partie. Mais mon confrère oublie la quatrième, qui fut vraisemblablement la première de toutes : *Charles Marchand* qui, sous les auspices du Canadien Pacifique, fit connaître à Paris la chanson comme on l'entendait au Canada du temps où notre bon Félix faisait innocemment pipi dans sa culotte (Danis 1967, 78).

L'histoire de la chanson avant Madame Bolduc³ se réduit souvent à quelques airs chantés comme « À la claire fontaine » et à des *reels* de violoneux. Pour quiconque ne pourrait se satisfaire de cet état des choses, il existe heureusement des discographies et de courts articles de dictionnaire relatifs à quelques dizaines d'artistes actifs dans la première moitié du xx^e siècle. C'est précisément de

cette façon que j'ai découvert, il y a une dizaine d'années, le nom du folkloriste Charles Marchand. L'essentiel de ce que l'on savait alors de ce pionnier de la chanson tenait en quelques brèves notices rédigées par Sœur Marie Valentine (1935, 196-198), Gabriel Labbé (1977, 161-163), Robert Thérien (2000), Denis Lessard (2001), Jean-Nicolas De Surmont (2001, 58-61 ; 2005) et Gilles Potvin (2007⁴). Le personnage étant peu connu, voici un aperçu.

Charles Marchand (1890-1930) est un chanteur folkloriste arborant fréquemment une tenue de scène munie à la taille d'une *ceinture fléchée*⁵ typiquement canadienne-française. Il connaît le sommet de sa carrière artistique durant les années 1920. Inspiré par l'œuvre de Théodore Botrel⁶, il joue un rôle clé dans l'organisation des *Festivals de la chanson, des danses et des métiers du terroir* du Canadien Pacifique — ci-après, les festivals du CP. Marchand forme aussi avec le poète-parolier Maurice Morisset⁷ et le compositeur-

¹ Le chansonnier Félix Leclerc (1914-1988) se produit pour la première fois au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts de Montréal du 1^{er} au 10 novembre 1967, sauf pour une relâche le 6 novembre. L'artiste française Cora Vaucaire (1918-2011) assure la première partie de ce tour de chant (*Le Petit journal*, semaine du 5 novembre 1967, 54 ; *La Presse*, 1^{er} novembre 1967, 100).

² Le texte critique de Claude Gingras paraît dans *La Presse*, 2 novembre 1967, 30.

³ Mary Travers (1894-1941), dite La Bolduc ou Madame Bolduc, est généralement reconnue comme la première auteure-compositrice-interprète de l'histoire de la chanson au Québec. Musicienne autodidacte, elle est révélée au grand public en 1928 à l'occasion des Veillées du bon vieux temps de Conrad Gauthier, sur la scène du Monument national de Montréal. Elle mène une carrière de chanssonnière durant 13 ans, au cours de laquelle elle effectue 102 enregistrements sur disque, dont 18 collaborations. À compter de 1931, elle sillonne le Québec, le Canada français et le nord-est des États-Unis au sein d'une troupe de variétés. Son style de chansons se caractérise par des paroles en langue vernaculaire qui relatent la misère de la classe ouvrière durant la crise économique de 1929. Dans ses prestations, elle se fait accompagner au piano et joue de l'harmonica tout en s'appropriant le répertoire des *reels* de violoneux selon une technique vocale onomatopéique appelée « turlutage » (Doyon 1969 ; Lonergan 1992 ; *Site Mary Travers* 2010).

⁴ L'article original de Gilles Potvin sur Charles Marchand a paru dans la première édition de l'*Encyclopédie de la musique au Canada* (1983, 613). Je fais ici référence à la réédition numérique de l'article en 2007.

⁵ La ceinture fléchée consiste en une large bande de laine tissée que les coureurs des bois portaient à la taille dès le xvii^e siècle. Elle était alors répandue chez les employés des compagnies du Nord-Ouest et de la Baie d'Hudson. Au xix^e siècle, la fabrication de la ceinture fléchée se standardise. Les principaux modèles à motifs en forme de flèches ou de flammes de couleurs proviennent de la région de L'Assomption, où Charles Marchand fera une partie de ses études. Les plus grands spécimens de l'époque mesurent jusqu'à quatre mètres et demi de longueur. La ceinture fléchée est alors fort prisée des marchands, des avocats et des bourgeois. En 1919, à l'occasion des Veillées du bon vieux temps de la Bibliothèque Saint-Sulpice organisées par l'ethnologue Marius Barbeau, l'intérêt pour la ceinture fléchée de L'Assomption renaît de plus belle. Vincent-Ferrier de Repentigny, un informateur de Barbeau, l'arbore fièrement au moment d'interpréter la chanson « Envoyons d'avant, nos gens » (Barbeau 1920, 3 ; Barbeau 1946, 30-31, 51-54).

⁶ Théodore Botrel (1868-1925) est un chanteur qui se produit dans les cabarets montmartrois depuis la fin du xix^e siècle. Régionaliste convaincu, ce barde breton œuvre à préserver et à faire connaître le folklore de son coin de pays. Il dirige aussi en France la revue *La bonne chanson* de 1907 à 1925. En 1903, il effectue une première visite au Canada dans le but de financer l'érection d'un monument à Jacques Cartier dans la ville de Saint-Malo, en Bretagne. Son second voyage, de janvier à mai 1922, donne un élan à l'organisation du Carillon canadien de Marchand (De Surmont 2001 ; Hellégouarch 2009).

⁷ Maurice Morisset (1884-1939) est un journaliste, un traducteur au gouvernement fédéral, un poète et un chansonnier, au sens d'un parolier, comme on l'entendait à l'époque. Il collabore aux quotidiens *La Patrie*, *La Presse* et *Le Canada*, puis devient en 1912 copropriétaire et rédacteur en chef du journal *La Justice*. Membre fondateur du Carillon canadien, il demeurera tout au long des années 1920 un proche collaborateur de Marchand, notamment à l'occasion du centenaire de la ville d'Ottawa (Francoeur 1924, 1, 39 ; Centre de recherche en civilisation canadienne s.d.).

arrangeur Oscar O'Brien⁸ un organe de diffusion du folklore appelé « le Carillon canadien ». Ensemble, ils créent des chansons en concert et publient la revue *Le Carillon*. Leur legs est précurseur des cahiers *La bonne chanson* de l'abbé Charles-Émile Gadbois⁹. En effet, le Carillon canadien de Marchand défend déjà l'idée que la chanson doit préserver les mœurs de la jeunesse des ravages occasionnés par des propos contraires à la moralité. Dès le lancement de la revue, l'éditorial de Morisset donne le ton :

Le Carillon aura pour mission et pour but de répandre la chanson honnête, celle que l'on peut chanter en famille, au coin du feu, celle que l'on peut joyeusement fredonner à l'atelier, celle qui peut pénétrer sans crainte dans nos pensionnats de jeunes filles et de jeunes gens (Morisset 1926, 3).

Vingt ans plus tard, la réimpression de la chanson « Envoyons d'avant, nos gens » sera dédiée par l'abbé Gadbois au « célèbre interprète du folklore canadien », c'est-à-dire Charles Marchand (Gadbois 1945, 46).

Le portrait de Marchand décrit par Sœur Marie Valentine Labbé, Thérien, Lessard, De Surmont et Potvin est juste, mais pour le moins incomplet. L'apport de Marchand à l'histoire de la chanson au Québec mérite aujourd'hui une réévaluation. Son Carillon canadien s'ancre certes dans une certaine tradition orale d'interprétation du folklore chanté, mais j'entends démontrer dans cet article qu'il emprunte également aux pratiques du café-concert montmartrois et à un certain théâtre moderne français. Le concept de transfolklorisation, que j'expliquerai plus loin, servira à décrire le métissage des pratiques artistiques. Avant d'aborder de front le répertoire, une description détaillée du parcours artistique de Marchand et de son réseau de collaborateurs s'impose¹⁰.

Mise à jour des données sur Charles Marchand et le Carillon canadien

Résident de Hull à partir de 1910, Marchand devient géographe au ministère de l'Intérieur du gouvernement fédéral à Ottawa avant de se tourner en 1919 vers l'interprétation et la diffusion du folklore canadien-français (Labbé 1977, 161 ; De Surmont 2001, 58-59). Le chanteur aurait fait ses débuts artistiques sur une scène d'Ottawa en interprétant « Fleur d'ajonc » de Botrel. Que ce soit en solo ou avec ses collaborateurs du Carillon canadien, il semble que l'interprète donne voix au répertoire du barde breton lors de ses premiers récitals¹¹. Avant de s'installer à Montréal, en 1920, Marchand et Morisset assurent la production de représentations de théâtre français à Ottawa¹².

Le baptême artistique de Marchand dans la métropole aurait eu lieu le 12 mars 1919 (Labbé 1977, 161), soit une semaine avant l'organisation par Marius Barbeau¹³ de la première Veillée du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice. Dans le *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens*, Sœur Marie Valentine donne plus de détails sur l'arrivée du nouveau folkloriste à Montréal :

Le Dr Elzéar Hurtubise, actif propagandiste de la Société des Artisans canadiens-français, projetant d'éliminer de la scène les chansons burlesques et les mauvais acteurs, imagina de faire venir Marchand à Montréal et de le garder définitivement, s'il réussissait à le présenter dans une soirée au Monument national. Marchand répondit à l'invitation, et ce fut un succès complet. Une salle débordante fit un triomphe au nouvel artiste qui, à partir de ce moment, décide de laisser sa position à Ottawa et de se consacrer tout entier au folklore. Il aura des amis puissants chez les Artisans canadiens-français de Montréal. En toute occasion, ces messieurs ne manqueront pas d'utiliser Marchand et de l'aider dans sa

⁸ Oscar O'Brien (1892-1958) étudie le piano avec Amédée Tremblay avant de devenir organiste suppléant à la Basilique Notre-Dame. Il poursuit des études à l'Académie de La Salle et à l'Université d'Ottawa. Il se fixe à Montréal en 1917 pour enseigner l'harmonie et œuvrer à titre de pianiste accompagnateur. Membre fondateur du Carillon canadien, il collabore étroitement avec Marchand à diverses activités de diffusion du folklore. De 1930 à 1945, il dirige les activités du Quatuor Alouette. En 1945, il se fait moine à Saint-Benoît-du-Lac. O'Brien a composé quelques opérettes, des messes et des œuvres classiques instrumentales, en plus de près de 400 harmonisations de chansons de folklore (Francoeur 1924, 1, 39 ; Potvin 2006a).

⁹ Charles-Émile Gadbois (1906-1981) est un prêtre établi à Saint-Hyacinthe. En 1937, à l'occasion du Deuxième Congrès de la langue française, l'appel lancé par Camille Roy lui inspire l'idée de fonder les cahiers *La bonne chanson*. La publication prendra la forme d'une dizaine de recueils contenant des mélodies destinées à propager des valeurs clérico-nationalistes comme le culte de l'agriculture, la famille traditionnelle, la foi catholique, le respect de l'histoire et de la langue française. Jusqu'en 1955, l'entreprise donne notamment lieu à l'enregistrement de disques, à des festivals et à l'émission de radio *Le quart d'heure de la bonne chanson* (De Surmont 2001).

¹⁰ Le présent article se concentre sur les activités artistiques de Marchand dans les années 1920. Le lecteur à la recherche d'informations biographiques plus précises peut se référer à la notice nécrologique de l'artiste (« Charles Marchand, le chansonnier canadien, est décédé » 1930, 8).

¹¹ Entre 1920 et 1922, Marchand interprète des chansons de folklore à la salle Lafontaine de Montréal (« Charles Marchand » 1920, 5), au Monument national de Montréal (« Soirée récréative » 1922, 9), de même qu'à l'Auditorium de Québec (« Concert Charles Marchand le 18 novembre » 1921, 8). Mes remerciements à Lucie Robert pour l'accès à des notes de recherche inédites et à des extraits de presse cités dans cette partie du présent article.

¹² À Hull, plus précisément à la salle Notre-Dame, Marchand offre une soirée d'adieu avant de s'installer à Montréal. Au programme, du chant folklorique, la comédie *Beaudruchet devient célèbre* d'André Mérané et la chorale de la basilique d'Ottawa. La presse note que « M. Marchand peut être fier du succès remporté hier soir, qui est de bon augure pour la soirée qu'il donnera demain à Ottawa » (« Un franc succès, la soirée de M. Chs Marchand » 1920, 6).

¹³ Marius Barbeau (1883-1969) est un ethnologue québécois spécialisé dans la collecte de contes et de chansons du Canada français et du patrimoine des Premières nations. Après des études en anthropologie à l'Université d'Oxford, en Angleterre, et à la Sorbonne de Paris, il entreprend ses premières collectes de terrain, qui donnent lieu à des publications dans le *Journal of American Folklore* à compter de 1916. Il a recueilli des centaines de contes et des milliers de chansons sur cylindre de cire. Parmi ses ouvrages majeurs, on compte *Veillées du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice* (1920) et *Romancero du Canada* (1937). Marius Barbeau a en outre publié sur l'histoire de l'art et le patrimoine artisanal du Québec (Barbeau 1920 ; Barbeau 1937 ; Lefebvre 2005 ; Jessup, Nurse et Smith 2008).

nouvelle carrière. Il sera maintenant l'interprète de la bonne chanson française et folkloriste (Valentine 1935, 197).

Selon Gilles Potvin (2007), Marchand aurait assisté à l'une des deux représentations de ces soirées folkloriques à la Bibliothèque Saint-Sulpice et en serait ressorti marqué par les interprétations de la chanteuse new-yorkaise Loraine Wyman¹⁴. Si l'on se fie aux programmes des Veillées du bon vieux temps publiés par Barbeau (1920, 8-11), Wyman ne participe pas à la soirée du 19 mars 1919, mais elle chante à celle du 24 avril suivant. En revanche, Vincent-Ferrier de Repentigny¹⁵ interprète lors de chacune de ces deux Veillées la chanson folklorique « Envoyons d'l'avant, nos gens », un air que Marchand intégrera aussi à son répertoire.

À l'automne 1921, le Carillon canadien voit le jour en tant qu'« organe de la bonne chanson » au Canada¹⁶. Rappelons que le trio à la base de cette association est formé de Marchand, Morisset et O'Brien (figure 1). Dans l'ensemble de leurs activités artistiques, Marchand et son Carillon canadien priorisent le seul folklore chanté du Canada français, au détriment de toute musique de danse instrumentale produite par les violoneux, les accordéonistes ou les joueurs de musique à bouche comme Madame Bolduc. Certaines chansons du Carillon canadien de Marchand paraissent dans *La Lyre*. On en retrouve encore presque quinze ans plus tard dans *La bonne chanson* de l'abbé Gadbois.

Une exception à ce principe du tout-au-chant s'avère cependant digne de mention. En mars 1926, à l'occasion d'un concours international de violoneux dont les qualifications canadiennes se déroulent au Théâtre Saint-Denis de Montréal, les violoneux Johnny Boivin et Joseph

Figure 1 : Le Carillon canadien en page titre de *La Lyre*, juin 1924 (n° 20). Collection numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ). Domaine public.



Allard se démarquent parmi les concurrents. La presse indique que le jury est composé de Charles Marchand, Albéric Bourgeois et Eugène Belley¹⁷.

¹⁴ Loraine Wyman (1885-1937) est une chanteuse et une collectionneuse de folklore originaire de France. Émigrée à New York, elle a notamment collaboré avec Yvette Guilbert et Marius Barbeau. Son répertoire comprend des chansons de France, des airs en anglais du Kentucky et des mélodies folkloriques canadiennes-françaises recueillies à Percé, en Gaspésie. Wyman est membre de l'American Folklore Society (« Le folklore canadien et les traditions nationales » 1919; Barbeau 1920, 99-100; Wyman 1920).

¹⁵ Le chanteur de folklore Vincent-Ferrier de Repentigny (1858-1932) est l'un des informateurs privilégiés de Marius Barbeau et d'Édouard-Zotique Massicotte. Il leur a fourni de mémoire plus de 300 chansons, en plus de prendre part aux Veillées du bon vieux temps de mars-avril 1919, à la Bibliothèque Saint-Sulpice de Montréal (« Le folklore canadien et les traditions nationales » 1919; Barbeau 1920, 99).

¹⁶ Dans *La Lyre* de novembre 1924, on affirme que le Carillon canadien de Marchand débute ses activités de diffusion du folklore lors d'un concert de la veille de Noël 1921, au restaurant Kerhulu et Odiau du centre-ville de Montréal (Francoeur 1924, 1, 39). Gabriel Labbé (1977, 162) donne pour sa part le 31 janvier 1922 comme date officielle de fondation de l'association. Après vérification dans *La Presse* du 31 janvier 1922, il est effectivement écrit qu'un spectacle chansonnier au restaurant Kerhulu et Odiau a été donné trois jours plus tôt par le Carillon canadien. On mentionne la participation de Marchand, de Morisset et du pianiste O'Brien. Ce spectacle n'exclut cependant pas un acte de fondation scellé plus tôt. Ainsi, une partition de la chanson « Le Credo du pêcheur » retrouvée à la Collection nationale de musique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ) porte l'inscription *La bonne chanson canadienne, Collection Charles Marchand, MCMXX*. La page titre de cette feuille de musique suggère donc que Marchand et Morisset étaient déjà réunis pour la diffusion du folklore en 1920, mais sans nécessairement porter l'appellation « Carillon canadien ».

¹⁷ Albéric Bourgeois (1876-1962) est un caricaturiste, un chroniqueur et un revuiste québécois. Pionnier de la bande dessinée au Québec, il est caricaturiste attiré à *La Presse* de 1905 à 1957. Il tient aussi dans ce journal les chroniques ludiques « En roulant ma boule », mettant en vedette Baptiste et Catherine Ladébauche, deux personnages archétypes du Canadien français moyen. Bourgeois collabore avec Marchand à la rédaction de la revue *Le Carillon* en 1926-1927 et à l'écriture du sketch *Une noce canadienne* pour le festival du CP de 1930. Eugène Belley est quant à lui chef du Bureau des sociétés commerciales au Palais de justice de Montréal, baryton soliste de l'Harmonie de Montréal et maître de chapelle de la paroisse Saint-Victor (« Records Starr-Gennett : Radio et phonographe » 1926, 24; *La Presse*, 15 novembre 1924, 38; *La Presse*, 20 mars 1926, 42; *La Presse*, 30 mars 1926, 11; Labbé 1977, 29-30; Bellemare 2012, 103, 141-142, 147-149).

Bien au-delà du Carillon canadien, le réseau élargi des collaborations de Marchand passe par les périodiques, les journaux, la musique en feuille, le disque 78 tours, les concerts et, en quelques rares occasions, la radiodiffusion. Tout au long des années 1920, ce réseau comprend les ethnologues Édouard-Zotique Massicotte et Marius Barbeau¹⁸, les éditeurs J.-E. Turcot et Henri Miro de la revue *La Lyre*, le publiciste du Canadien Pacifique John Murray Gibbon, l'auteur dramatique et caricaturiste de *La Presse* Albéric Bourgeois, l'actrice et chanteuse lyrique Camille Bernard, le pianiste accompagnateur Ernest Patience, le groupe vocal des Troubadours de Bytown, les poètes Jean Narrache (Émile Coderre), Robert Choquette et Alphonse Désilets, des compositeurs-arrangeurs qui collaborent aux festivals du CP ou à la revue culturelle *La Lyre* — Amédée Tremblay, Achille Fortier, Alfred Laliberté, Claude Champagne, Ernest MacMillan, Geoffrey O'Hara, Healey Willan, Louis Bédard, Pierre Gauthier, Hector Latour et Roméo-Clément Larivière —, et des interprètes de la Société canadienne d'opérette — notamment Jeanne Maubourg, Albert Roberval, Lionel Daunais, Joseph Fournier de Belleval, Gaston Saint-Jacques et Charles-Émile Brodeur. Voyons plus attentivement ce que nous révèlent ces collaborations dans chacun des domaines d'activités.

Périodiques et musique en feuilles

Une première série de chansons de folklore choisies et interprétées par le Carillon canadien de Marchand paraît vers 1924 sous forme de musique en feuilles aux éditions La Lyre, en vente dans les locaux voisins du magasin de musique de J.-E. Turcot, près de la rue Saint-Laurent, à Montréal (figure 2¹⁹).

En 1926 et 1927, l'équipe du Carillon canadien publie deux numéros de l'éphémère revue *Le Carillon*. Dans l'éditorial de lancement du premier numéro, en mai-juin 1926, Morisset explique en quoi le périodique est un prolongement de l'éventail d'activités déjà poursuivies par l'équipe :

Marchand s'est maintes fois entendu dire: «Vous accomplissez une œuvre admirable en sortant de l'oubli les chansons de nos pères et en propageant les plus saines et les plus gracieuses de nos chansons modernes» [...] À ces premiers facteurs de succès, si l'on ajoute les cinq années de travail ardu que Marchand vient de consacrer à La bonne chanson et si l'on tient compte de l'accueil éminemment

Figure 2 : Page titre de la partition en feuille de «La radiomanie», une chanson du Carillon canadien de Marchand (Éditions La Lyre, 1925; réimpression Le Carillon, 1926). Collection numérique de BanQ. Domaine public.



sympathique réservé à notre chanteur, il nous semble que *Le Carillon* est né viable (Morisset 1926, 3).

Le deuxième et dernier numéro de la revue *Le Carillon*, en janvier 1927, met en vedette John Murray Gibbon, le publiciste du Canadien Pacifique. Cette collaboration aide à comprendre comment Marchand et Gibbon se sont associés pour l'organisation des festivals du CP. La revue *La Lyre* absorbe *Le Carillon* à compter d'avril 1927 (n° 51). La nouvelle entité renferme «Les pages du Carillon», qui incluent des partitions, des paroles de chansons et de la poésie.

¹⁸ Dès décembre 1920, au moment du concert qui précède le départ de Marchand pour Montréal, on peut lire dans la presse que «[c]e qui fut le clou [du spectacle], pour employer un mot populaire, ce fut indiscutablement les chansons du vieux fonds canadien: "Envoyons d'avant!", "La prison du gourmand" avec harmonisation de M. Marius Barbeau» («Un franc succès, la soirée de M. Chs Marchand» 1920, 6). En mai 1930, la notice nécrologique de Marchand souligne encore la collaboration étroite avec Barbeau, cette fois-ci dans le contexte des festivals du CP: «[Charles Marchand] trouva en Marius Barbeau, en É.-Z. Massicotte, en Oscar O'Brien et en J. Murray Gibbon et chez les dirigeants du Canadien Pacifique un appui et une documentation qui lui facilitèrent la tâche.» («Charles Marchand, le chansonnier canadien, est décédé» 1930, 8).

¹⁹ La datation vient d'une liste de titres qui paraît dans la revue *La Lyre* de novembre 1924 (Francoeur 1924, 1, 39). Les chansons du Carillon canadien de Marchand qui y figurent ont pour noms «Les chauves... sourient», «Le vert et le rouge», «Le credo du pêcheur», «La chanson des bas», «Le recensement», «La géographie», «Les pharisiens», «La fermière canadienne», «La Marseillaise de l'habitant», «Tiens bon Raymond», «La course à la mort», «L'avalanche des Blokes», «La grand' demande», «Les lauréats», «Les cloches canadiennes» et «La radiomanie».

Figure 3 : Publicité des disques Starr parue suite au décès de Marchand (*La Presse*, 17 mai 1930, 48).

Le
REPertoire
de
**CHARLES
MARCHAND**



est exclusif
à
STARR
Phonographe

10 pcs **65c**

15142 Envoyons d'Avant,
J'ai vu quelle que
m'embralle.
On verra-t-on de
Plaisir.

15146 Dans les prisons de
Sainte.
Mon Père a bâti sa
Maison.
Et Moi je m'enfante.

15156 Dans le p'tit bois de l'Est
Dans tous les cantons.

15108 Le Chignon de ma Soeur.
Déclaration d'amour.

15104 Le Petit Chaperon Rouge.
Le Meurtre de Polliche-
nelle.

15104 Les Noms Canadiens.
Le Grand Demande.

15100 Le Roi Chien Boule.
de l'attendrai.

15104 Tenauteche Tenega
Oulehka.
Ah! Qui Marierons-Nous?
Dans Paris Y-a-Une
Braque.

15201 Les Courses A LA Mort.
La Marcellaine de
l'Habitant.

15221 Ah! si Mon Meine
Voulait Danser.
Bon, Bonbons, Habits.

15210 Au Bois Du Besignelet.
Le Tremblement de Terre.
J'ai Tant Dansé.

15209 La Radoumaite.
J'ai Falli Une Maitresse.

15245 Les Haut-Main.
Même du Jour de l'An.

15448 La Pille à la Fontaine.
C'est l'Aviron Qui Nous
Mène En Haut.

Les marchands de la pro-
vince peuvent s'adresser
pour le gros à

Starr Phonograph Co.
1207 AMHERST
MONTREAL

Disques et concerts

Si des enregistrements sur disque 78 tours des chansons du Carillon canadien de Marchand paraissent chez Edison, Victor et Columbia, la majorité est pressée pour le compte de la maison de disques canadienne-française Compo (étiquettes Starr et Apex). Deux publicités mettant en vedette les disques Starr de Marchand sont respectivement publiées dans *La Presse* du 20 mars 1926 et du 17 mai 1930 (figure 3). Si l'on s'en tient aux collections numériques d'*Enregistrements sonores* de BANQ et du *Gramophone virtuel* de Bibliothèque et Archives Canada, Marchand a enregistré une cinquantaine de chansons, soit avec accompagnement de piano, soit en quatuor a cappella. Il semble toutefois que certaines chansons publiées par les éditions La Lyre n'apparaissent pas dans les deux banques virtuelles d'archives discographiques.

En 1927, Marchand saisit l'occasion des célébrations des 60 ans de la Confédération canadienne et du centenaire de la ville d'Ottawa pour mettre sur pied le quatuor vocal des Troubadours de Bytown, accompagné au piano par O'Brien. Ce nouvel engagement mobilise une part significative du temps des artistes, qui aurait pu autrement être imparti à l'édition.

Dans le deuxième et dernier numéro de la revue *Le Carillon*, en janvier 1927, Marchand et Morisset réservent un encart spécial à l'explication des raisons pour lesquelles la livraison a nécessité six mois de travail. Il faut savoir ici que le projet initial était de faire paraître

une revue tous les deux mois. Marchand et Morisset invoquent non seulement le repos pris pendant la saison chaude, mais également le temps investi dans les activités reliées au centenaire de la ville d'Ottawa et leur nouveau partenariat avec Gibbon. Cette collaboration mène, en cette même année 1927, à l'édition d'un recueil de folklore canadien bilingue (Gibbon 1927) et à l'organisation du premier des festivals du CP, au Château Frontenac de Québec du 20 au 22 mai. L'année suivante, en 1928, Marchand et les Troubadours de Bytown prennent part à Montréal à la procession des Fêtes de la Saint-Jean-Baptiste à bord du char allégorique du « foulon²⁰ », fourni par le Canadien Pacifique. Selon la presse, ce défilé a été conçu par le dramaturge Elzéar Roy, le folkloriste archiviste Édouard-Zotique Massicotte et le peintre décorateur Jean-Baptiste Lagacé (« Troubadours de Bytown à cette parade » 1928, 46). Un programme souvenir a ensuite paru aux éditions de la Brasserie Dow (*Chanson d'autrefois* 1928).

Marchand demeure proche de l'organisation des trois éditions successives au Québec des festivals du CP, en mai 1927, en mai 1928 et en octobre 1930. Chacun de ces festivals à saveur touristique est généreusement couvert dans la revue *La Lyre*²¹, mais aussi par les quotidiens *La Presse* et *La Patrie*, de même que dans les périodiques *Le Passé-temps*, *La Revue moderne*, *Le Samedi*, *La Revue populaire*, *Entre nous* et *Le Terroir*.

Dans certains cas, la relation entre Marchand et ces médias est très étroite. Par exemple, Albéric Bourgeois, le caricaturiste bien établi à *La Presse*, collabore à la revue *Le Carillon*. Morisset est critique à *La Lyre*, tel que mentionné précédemment. Les auteurs Jean Riddez, Émile Coderre et Robert Choquette publient tous des poésies dans *Le Carillon* et « Les pages du Carillon canadien » de *La Lyre*. Or, Riddez a enseigné le chant classique à Marchand. Choquette, qui aurait fait quelques voyages de collecte de folklore avec Barbeau (Legris 1977, 40), devient le directeur littéraire de *La Revue moderne*. C'est lui qui signe pour cette publication la couverture du deuxième festival du CP, en juin 1928. Ajoutons qu'O'Brien est un élève d'Amédée Tremblay tandis qu'Ernest Patience a étudié le piano auprès d'Alfred Laliberté.

²⁰ L'Anse au Foulon de Sillery serait le chemin emprunté par les troupes anglaises de James Wolfe lors de la célèbre bataille des Plaines d'Abraham de Québec, à l'aube du 13 septembre 1759. À partir des années 1930, le secteur de l'Anse au Foulon devient le port d'exportation de nombreuses marchandises reliées à l'industrie des pâtes et papiers (Port de Québec s.d.).

²¹ *La Lyre* couvre le premier festival du CP par une publicité en mars 1927 (n° 50), puis avec des comptes rendus de Morisset aux mois d'avril et de mai suivants (nos 51 et 52). Voir la livraison de septembre 1928 (n° 58) pour le deuxième festival et celle d'août-septembre 1930 (n° 73) pour le troisième. Tirant profit d'une certaine notoriété publique, Marchand publie dans ces mêmes numéros de *La Lyre* des annonces pour offrir ses services de chanteur dans des banquets, des noces et des soirées paroissiales. Son répertoire folklorique, « bilingue si on le désire », est composé de « chansons de circonstance et d'une parfaite honnêteté ». O'Brien annonce quant à lui des cours d'harmonie avec le traité de Rimski-Korsakov. La publicité vante ses mérites en faisant valoir qu'il a enseigné à Lionel Daunais, Prix d'Europe de 1926.

Radiodiffusion

Bien que l'expression d'une convergence médiatique s'applique différemment au Montréal des années 1920, le hasard ne suffit pas à expliquer les relations étroites entre Marchand et son réseau, la revue *La Lyre*, les disques Starr et le journal *La Presse*, auxquels s'ajoute ici le poste de radio CKAC²². De 1924 à 1927, les artisans de *La Lyre* présentent quatre concerts de promotion à cette station nouvelle²³. Sans surprise, la revue publicise ces rendez-vous en ondes²⁴. Les principaux participants aux récitals présentés à l'antenne sont des folkloristes — Marchand, O'Brien et le pianiste Ernest Patience — et des voix lyriques actives à la Société canadienne d'opérette — notamment Jeanne Maubourg, Albert Roberval, Joseph Fournier de Belleval et Gaston Saint-Jacques. Lors du troisième concert est proposée la création officielle de l'œuvre lyrique *Luxor ou la vallée des rois* d'Henri Miro, l'un des trois propriétaires de *La Lyre*. À la demande générale, le dernier de ces concerts radiophoniques est consacré à une reprise de la même œuvre. Des extraits de cette partition en réduction pour piano sont publiés dans les numéros 45 et 46 de *La Lyre* (Miro 1926).

En 1925, deux autres concerts radiophoniques présentés par des artistes de la maison de disques canadienne-française Compo mettent en vedette les mêmes folkloristes et chanteurs lyriques proches de la Société canadienne d'opérette: Charles Marchand, Ernest Patience, Jeanne Maubourg, Albert Roberval, Charles-Émile Brodeur, J.-Hervé Germain, Alexandre Desmarteaux, Hercule Lavoie, Gaston Saint-Jacques et Juliette Béliveau²⁵. Dans son mémoire de maîtrise, Elizabeth McNaughton fait valoir que c'est Jacques-Narcisse Cartier, le premier directeur artistique de CKAC, qui a conseillé à John Murray Gibbon de recruter Marchand — «the best [French Canadian] folk singer he knew» (McNaughton 1982, 53) — pour le premier des festivals du CP. On retrouve aussi Marchand à CKAC en octobre 1925, lors de la première soirée électorale fédérale couverte en direct par les ondes²⁶. La source journalistique rapporte que les résultats étaient projetés sur l'écran

lumineux de l'immeuble du Crédit foncier franco-canadien. En novembre 1927, Marchand et ses Troubadours de Bytown font une apparition remarquée à l'émission de la Brasserie Frontenac (figure 4). Deux ans plus tard, en novembre 1929, Marchand et O'Brien donnent un récital de folklore au poste radiophonique montréalais du chemin de fer Canadien National (CNRM), une station qui diffuse ses émissions sur la même longueur d'ondes que le poste CKAC²⁷.

Quelques données supplémentaires sur les rares apparitions radiophoniques de Marchand m'amènent à remettre en question l'image unidimensionnelle que l'on a pu retenir, à savoir celle d'un folkloriste canadien-français. En décembre 1924, l'interprète livre au poste CKAC, avec la complicité d'Albéric Bourgeois, Camille Bernard et Ernest Patience, un programme de chansons du Chat Noir²⁸, présenté comme un genre tout à fait nouveau à Montréal (figure 5). Le journal *La Presse* rapporte deux jours plus tard que les mêmes artistes se produisent en concert à la Salle des Artisans de Montréal pour une nouvelle représentation chatnoiresque placée sous le thème *Étoffe du pays* — une allusion à peine voilée à la ceinture fléchée canadienne-française²⁹. L'événement marquerait une volonté d'établir à Montréal une tradition de café-concert d'inspiration montmartroise. Ce n'est pas là l'unique exemple d'un récital radio de ce type. En mars 1926, Marchand, Patience et quelques artistes européens de passage à Montréal offrent à CKAC un autre programme mettant à l'honneur le répertoire de Mistinguett, de Maurice Chevalier, des Folies Bergères et des Bouffes parisiennes («Un récital de piano, M. Marchand» 1926, 10).

Fin janvier 1926, le Théâtre Saint-Denis accueille la comédie musicale *En roulant ma boule* d'Albéric Bourgeois, Henri Miro, Roméo Poirier et Corinne Dupuis-Maillet³⁰. Cette œuvre porte le même titre folklorique que la rubrique ludique que Bourgeois tient durant plusieurs années comme caricaturiste à *La Presse*. Miro est compositeur d'opérettes radiodiffusées et éditeur de *La Lyre*. Poirier assurera la direction artistique de la boîte d'inspiration montmartroise

²² Le sigle CKAC, pour Canadian Kilocycle America Canada, fut attribué lors d'une conférence à Londres, le 5 juillet 1912, plus de dix ans avant l'entrée en ondes officielle. Ce poste qui appartient au journal *La Presse* se positionne dès les années 1920 comme le plus puissant pour les auditeurs de langue française en Amérique du Nord et aussi comme l'un des plus modernes de son époque. La musique occupe alors de 50 à 70 pour cent du temps d'antenne (Vipond 1992, 86; Bellemare 2012, 40).

²³ Ces concerts de *La Lyre* au poste CKAC ont respectivement lieu les 25 octobre 1924, 12 juin 1926, 4 décembre 1926 et 11 février 1927.

²⁴ *La Lyre*, juin 1926 (n° 41), novembre 1926 (n° 46) et décembre 1926 (n° 47).

²⁵ *La Presse*, 16 janvier 1925, 14; *La Presse*, 20 mars 1925, 22.

²⁶ *La Presse*, 30 octobre 1925, 15.

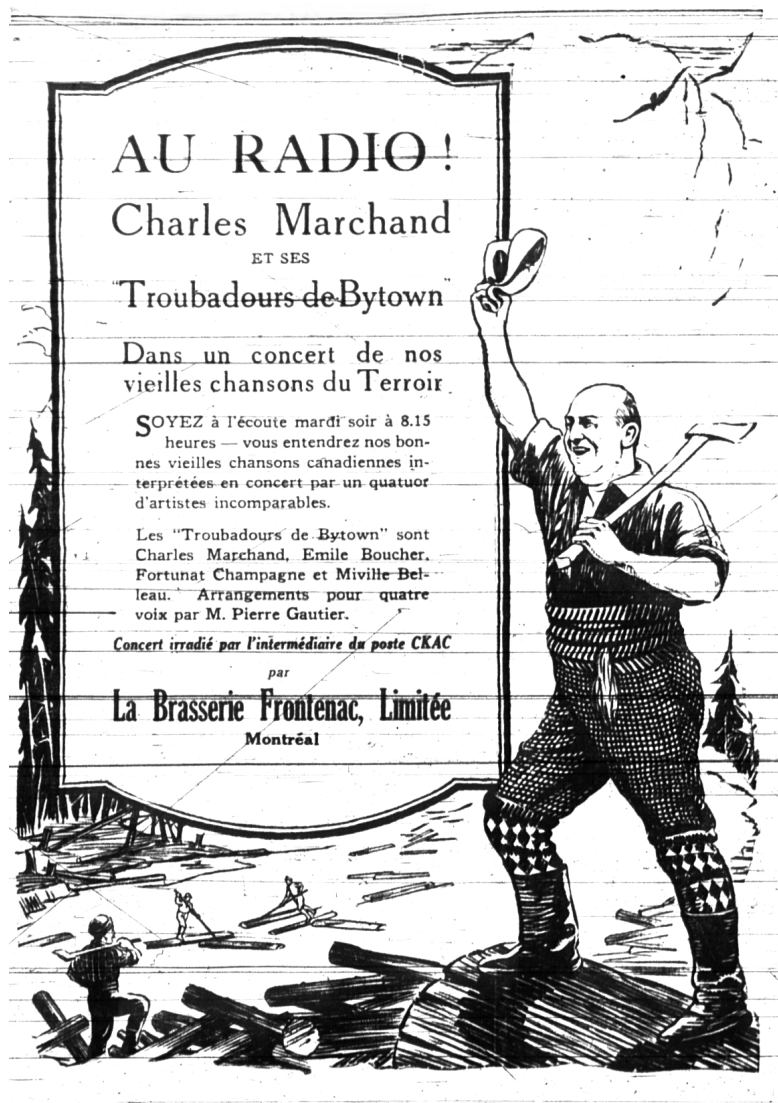
²⁷ *La Presse*, 12 novembre 1929, 22.

²⁸ Le Chat Noir est un célèbre cabaret de Montmartre fondé le 18 novembre 1881 par Rodolphe Salis (1851-1897). Rendez-vous prisé des peintres, poètes, compositeurs et interprètes du Tout-Paris, le lieu compte parmi ses têtes d'affiche les Yvette Guilbert et Aristide Bruant. Outre l'éphémère Eldorado de Montréal, fondé le 15 mars 1899, aucun café-concert d'inspiration montmartroise n'aurait vu le jour au Québec avant l'initiative de Marchand et de Bourgeois en décembre 1924 (O'Connor et Wachsmann s.d.; *La Patrie*, 11 mars 1899, 11; *La Patrie*, 16 mars 1899, 5; *La Presse*, 15 novembre 1924, 38; *La Presse*, 6 décembre 1924, 30, 52-53).

²⁹ *La Presse*, 15 novembre 1924, 38; *La Presse*, 6 décembre 1924, 53; *La Presse*, 9 décembre 1924, 8.

³⁰ Le fac-similé de l'affiche de cette comédie musicale a été récemment publié dans Falardeau et Aird (2009, 92). Le dessin avait auparavant paru dans les journaux (*La Patrie*, 30 janvier 1926, 37). L'original se trouve dans le fonds Albéric-Bourgeois (MSS346) du Centre d'archives de Montréal.

Figure 4 : Charles Marchand costumé en draveur à ceinture fléchée pour une émission spéciale de la Brasserie Frontenac à CKAC (*La Presse*, 28 novembre 1927, 10).



Au matou botté, fondée à Montréal en novembre 1929³¹. Moins d'un mois après l'ouverture de l'établissement, le 16 décembre 1929, le journal *La Patrie* nous informe que Marchand a chanté une fois dans cette boîte, à l'occasion d'un «thé-dansant» [sic] du samedi soir («Le chant, la danse et l'humour, "Au Matou botté"» 1929, 8). Quant à Dupuis-Maillet, une mécène et dilettante des arts, elle s'intéresse tout autant à la littérature qu'à la musique et à la peinture. Elle sera en 1947 la directrice de la revue littéraire *Amérique française*, dans laquelle publient Jacques Ferron et le jeune Gaston Miron.

Marchand meurt prématurément à l'âge de 39 ans, le 1^{er} mai 1930. Sa disparition inattendue bouleverse la programmation initiale du troisième festival du CP, qui devient une forme d'hommage posthume. Émile Coderre fait paraître dans *La Lyre* d'octobre 1930 (n° 74) un poème «À la mémoire de Charles Marchand». Lionel Daunais le remplace au sein de l'ensemble vocal des Troubadours de Bytown avant de fonder en 1932 le Trio lyrique³². De son côté, O'Brien met sur pied le Quatuor Alouette. Le premier dimanche de novembre 1938, le poste CKAC diffuse à 19 h 15 l'émission de chansons politiques [*Voyage autour du monde de*] *Joson et Josette* d'Albéric Bourgeois, commanditée par le tabac Alouette et la compagnie B. Houde³³. Cette émission est immédiatement suivie, à 19 h 30, d'un autre programme intitulé *À l'auberge de la bonne histoire*, où quatre chanteurs interprètent des chansons «à la façon du regretté Charles Marchand³⁴». Enfin, on publie en 1940 un recueil de *Folklore et bonne chanson canadienne-française* avec les paroles du répertoire de Marchand enregistré sur l'étiquette Apex de la maison de disques Compo. Ce survol biographique complété, attardons-nous maintenant à développer notre compréhension de la spécificité des chansons telles que pratiquées par le Carillon canadien.

³¹ Le cabaret Au Matou botté était une scène aménagée à la Salle des Châteaux du restaurant Kerhulu et Odiau, situé dans le Quartier latin de Montréal, au 1284, rue Saint-Denis, coin Sainte-Catherine. Ses spectacles ont duré relativement peu de temps, approximativement du 26 novembre 1929 jusqu'à juin 1931. Le cabaret Au matou botté offrait des soirées de gala «lyriques» le dimanche après-midi et des spectacles humoristiques à caractère politique sous forme de «revues» le mercredi soir, en plus de tours de chant et de numéros de danse. Il est à noter que durant la semaine de décembre 1929 où Marchand prend part à un «thé-dansant», Henri Letondal signe Au matou botté la revue *Chez Rubin, 1939 Craig Ouest*, sa seule création originale recensée durant la courte existence des lieux. On trouve encore la publicité du cabaret Au matou botté dans *La Revue moderne* de septembre 1931 («Les premières: "Au Matou botté", Cabaret chantant», 1929, 7; «Le chant, la danse et l'humour, "Au Matou botté"» 1929, 8; *La Lyre*, décembre 1929 et janvier 1930, n° 70).

³² Le Trio lyrique est un ensemble vocal fondé en 1932 par les chanteurs Lionel Daunais, Anna Malenfant et Ludovic Huot, accompagnés au piano par Allan McIver. Le répertoire du Trio lyrique comprend du folklore et plusieurs chansons originales de Daunais, dont «Le petit chien de laine», «La tourtière» et «Aglé». L'ensemble bénéficie dès 1932 d'une présence radiophonique régulière. En 1933, on retrouve le groupe vocal à l'émission *Une heure près de vous* de la Commission canadienne de radiodiffusion (CRCM). En 1936, des récitals du Trio lyrique sont retransmis à CKAC via le réseau américain CBS. En 1939, Radio-Canada offre à l'ensemble la série *Le Trio lyrique*. Charles Goulet remplace bientôt Ludovic Huot comme chanteur. En 1954, une première série de douze chansons de Daunais interprétées avec le Trio lyrique est publiée aux éditions Archambault (Potvin 2006b; Bellemare 2012, 52, 106-109).

³³ *Voyage autour du monde de Joson et Josette* (1936-1942) fait l'objet d'un recueil de paroles de chansons de Bourgeois qui est conservé à la Collection nationale de BANQ. Le titre du livre est en soi un clin d'œil aux personnages de Baptiste et Catherine Ladébauche, dessinés par Bourgeois (Falardeau et Aird 2009, p. 95). Ce caricaturiste est par ailleurs l'auteur du livre posthume *Les voyages de Ladébauche autour du monde*, édité chez VLB en 1982. Mes sincères remerciements à Louis Brouillette pour m'avoir amené à tirer au clair toutes ces informations.

³⁴ *La Presse*, 5 novembre 1938, 42.

Le concept de la transfolklorisation des chansons

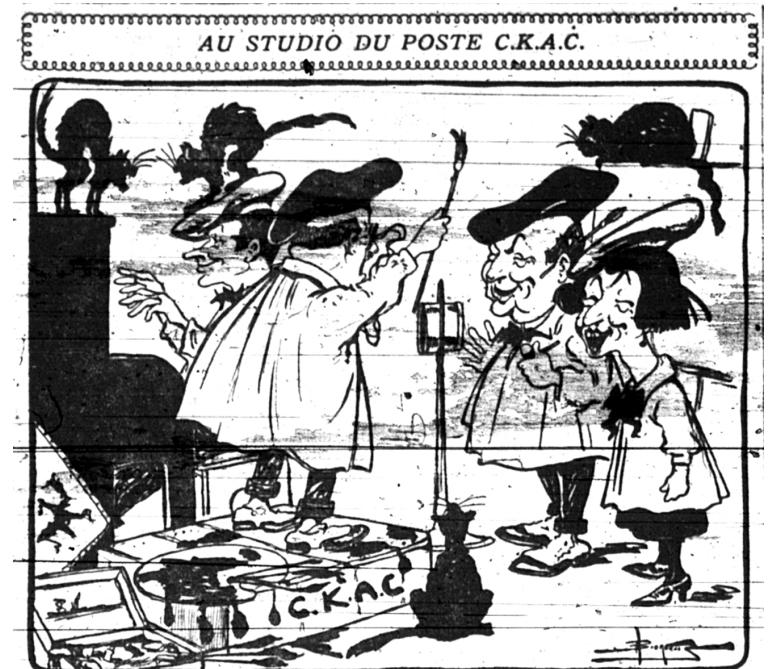
Le traitement du chant folklorique dans les activités de création conjointes des collaborateurs proches du Carillon canadien permet le développement de pratiques de la chanson qui, selon l'état de connaissance actuel du répertoire historique, auraient été jusqu'ici inédites au Québec³⁵. En plus des airs de folklore connus et des mélodies de timbre répandues depuis le début du XIX^e siècle³⁶, on voit s'affirmer avec Marchand une manière nouvelle de créer et d'interpréter les chansons. Une critique de Morisset dans *La Lyre* (n° 52) le montre sans équivoque :

Dans la *manière ancienne*, à [l'informateur Philéas] Bédard, de Saint-Rémi-de-Napierville [avec] ses gestes cauteleux, sa voix puissante, en voilà un vrai *chanteux* du terroir ! [...] Dans la *manière nouvelle* d'interpréter nos chansons d'autrefois, je n'ai pas besoin de prendre de grands détours pour signaler le champion. Dans ce genre, chacun le sait, Marchand est l'artiste incomparable³⁷ (Morisset 1927).

L'analyse des pratiques de la chanson porte à conclure que cette manière nouvelle est le résultat du métissage d'un répertoire de chant folklorique canadien-français, d'une voix formée à l'école lyrique, de pratiques du café-concert montmartrois et d'un certain théâtre moderne français. Le reste de cet article sera consacré à cette démonstration.

Dans l'immédiat, le mélange de ces genres pose en soi une difficulté théorique. Des auteurs ont déjà proposé de décrire ce type de métissage en termes de folklorisation ou de transphonographie, mais aucune des deux options ne paraît ici pleinement satisfaisante. L'ethnologue français Patrice Coirault utilisait le terme folklorisation sans en donner de définition stricte. L'ensemble des occurrences de l'expression dans son ouvrage laisse néanmoins entendre qu'il s'agirait d'un appauvrissement du folklore « accéléré par les ignorants de la musique, plus nombreux que les analphabètes » (Coirault 1941, 448). Mettons de côté le jugement de valeur que cet auteur pose sur le répertoire sujet à folklorisation. On retiendra plutôt que les mélanges et les interversions que le terme recoupe peuvent s'exercer à partir d'un timbre, de cantiques ou de couplets de théâtre. En revanche, si l'idée d'une mise à distance du folklore

Figure 5³⁸ : Caricature d'Albéric Bourgeois à l'occasion du concert vocal du « Chat Noir » à CKAC. L'article qui accompagne le dessin mentionne : « Albéric Bourgeois est en effet un caricaturiste et un auteur dont les satires sont universellement connues, mais on savait moins qu'il était chansonnier. » (*La Presse*, 6 décembre 1924, 52-53).



L'aspect que présentera, ce soir, la station radio-téléphonique de la "Presse", pendant le concert vocal du "Chat Noir".

est importante, le principal problème de cette acception provient du fait que la perspective serait essentiellement limitée à l'enjeu du texte écrit, c'est-à-dire la mélodie notée ou les paroles imprimées, sans trop d'égard aux paramètres de l'interprétation vivante.

Plus récemment, le linguiste Jean-Nicolas De Surmont a donné du concept de folklorisation une autre définition, à savoir le « processus qui consiste en la pénétration d'un thème normalement véhiculé par la tradition orale dans un autre objet-chanson d'une manière volontaire ou non » (2010, 126). Ici, l'ambiguïté vient d'abord du mot « thème », qui a plusieurs connotations tout à fait distinctes en littérature et en musicologie. Par ailleurs, l'adéquation suggérée entre le *folklore* et l'*oral* est également un terrain glissant sur lequel on devrait généralement éviter de s'aventurer (Zumthor 2008 [1989/1994], 177). Qu'il suffise

³⁵ Ce noyau d'artistes présente, dans la répartition des fonctions de création, une parenté avec le modèle européen formé d'un compositeur et d'un librettiste : Lorenzo Da Ponte et Mozart, Eugène Scribe et Meyerbeer, Bertold Brecht et Kurt Weill, ou Gilbert et Sullivan, par exemple. Ce type de tandem n'existe pas seulement dans le milieu du théâtre lyrique. On le retrouve aussi dans les comédies musicales de Broadway, où des collaborations entre un parolier et un compositeur obtiennent de grands succès : George et Ira Gershwin, Lieber et Stoller, ou Rodgers et Hammerstein, notamment.

³⁶ Le timbre est le terme aujourd'hui en usage chez les spécialistes du folklore pour désigner les chansons, les airs de vaudeville et les airs parodiques qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, circulent oralement par leur seule mélodie et auxquels on accole de nouvelles paroles originales, choisies selon les besoins du spectacle ou en fonction de l'inspiration des amateurs. De nombreux recueils chansonniers de paroles parurent ainsi au cours du XIX^e siècle. L'unique repère musical accompagnant les textes publiés était généralement l'indication « chanson sur le chant : », ou tout simplement « air : », avec les premiers mots de la chanson en question pour faciliter l'identification de la mélodie appropriée. L'un des recueils européens de timbres les plus connus est *La clé du caveau* (1811) de Pierre Capelle (Emerson 2013).

³⁷ C'est Morisset qui souligne.

³⁸ L'original de ce dessin se trouve dans le fonds Albéric-Bourgeois (MSS346) du Centre d'archives de Montréal. Mes remerciements à l'historien de l'art Dominic Hardy pour les détails concernant les archives de Bourgeois.

d'évoquer ici le répertoire de plain-chant liturgique, dont la transmission fut orale en France et en Nouvelle-France depuis le xvii^e siècle, mais sans nécessairement entretenir de filiation attestée avec un répertoire que l'on nomme *folklore* au Canada français. Dans un autre ordre d'idées, De Surmont laisse aussi planer une ambiguïté à savoir si l'on s'en tient ou non au registre de ce qui est notable, sans trop d'égard à l'interprétation dans sa dimension musico-théâtrale, pour le cas qui nous occupe.

Dans ses travaux d'analyse de la chanson enregistrée, le musicologue Serge Lacasse (2006, 69-70) propose le concept de transphonographie pour traiter des relations unissant plusieurs enregistrements sonores. Il paraphrase en cela le sens de la transtextualité telle que décrite par le théoricien littéraire Gérard Genette, soit tous les types de relations — citation, parodie, etc. — entre un texte A, nommé hypotexte, et un texte B, nommé hypertexte (Genette 1982, 7, 12-13). Le mot transphonographie ne couvre pas exactement l'aire théorique recherchée ici, car il est principalement pensé en fonction des seuls supports phonographiques, ou sonores. Par contre, le musicologue souligne un élément capital pour la discussion des pratiques musico-théâtrales de la chanson au sein du Carillon canadien de Marchand :

[L']avènement du disque plat de Berliner (en opposition aux cylindres d'Edison) allait pouvoir mener très tôt à la prise de conscience d'une esthétique phonographique distincte de la simple reproduction d'une performance donnée [...]. Par conséquent, la phonographie donne lieu à un nouveau type d'archéologie de la chanson : non plus celle d'une oralité aux variantes locales et diffuses, mais plutôt celle d'une oralité (ou « auralité ») désormais fixée et mécaniquement reproductible (Lacasse 2009, 54-55).

Cette idée de recourir à un terme au-delà des frontières disciplinaires — musique, théâtre, littérature — et des différents supports — partition, disque, performance — renvoie indirectement aux travaux sur les genres de la chanson du musicologue Franco Fabbri, eux-mêmes inspirés par le concept de type cognitif de la sémiologie d'Umberto Eco (Fabbri 2012, 19). Pour Fabbri, il est implicite que les codes qui structurent les frontières d'un genre musical dans une communauté donnée déterminent l'orientation rhétorique du discours sur les pratiques. Synchroniquement, l'implication politique qui en découle favorise une compréhension éclairée des lignes de partage entre les différents genres musicaux en un lieu géographique particulier — par exemple, une ville, une région, un pays. Et diachroniquement, les frontières mouvantes des genres permettent de comprendre les pratiques émergentes dans leur dimension historique (Fabbri 2012, 13, 24-25). Pour en revenir au cas de Marchand, on verra en quoi l'idée simple de *dire* des chansons avec une voix dramatisée invite à une réflexion approfondie au sujet des pratiques de création sur divers supports et au-delà des frontières disciplinaires.

Afin de conserver les meilleurs éléments des définitions citées de folklorisation et de transphonographie, je propose de recourir ci-après au concept original de *transfolklorisation*. Ce terme permet d'aborder le texte et la musique, mais aussi une forme d'interprétation théâtralisée de la chanson dont les écrits, l'iconographie et les supports phonographiques d'époque portent des traces. Tel que je l'envisage, le mot transfolklorisation offre aussi une possibilité d'analyser les relations entre des chansons folklorisées, peu importe qu'elles nous soient parvenues sous une forme imprimée (partition), par le disque, par la radio, par la publicité ou par la scène, dans le cas d'une critique. Avant d'arriver à l'analyse que je propose de trois types précis de transfolklorisation des chansons au sein du Carillon canadien de Marchand, je souhaite m'arrêter à deux pistes de métissage des pratiques de la chanson qui justifient une approche musico-théâtrale.

La diseuse Yvette Guilbert, de Paris au Canada français

La lecture des deux autobiographies d'Yvette Guilbert (1927 [1995]; 1929) permet de diviser la carrière de la chanteuse française en deux périodes. On retient d'abord la Belle époque des cabarets comme le Moulin rouge et l'Eldorado de Paris, immortalisée en peinture par Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), et durant laquelle prédomine un répertoire de chansonnettes propres à s'encanailler (1890-1900). Vient ensuite la réorientation vers le grand répertoire historique de chansons françaises du xi^e au xix^e siècle, englobant les sept années consacrées à l'enseignement de l'art de *dire* les chansons dans une école aux États-Unis (1900-1930). Tout au long de ce parcours artistique, Guilbert aurait effectué au moins trois séjours au Québec. Le premier, les 17 et 18 janvier 1897 (Guilbert 1929, 22-23), n'est qu'une escale à Montréal, le temps d'un récital. La deuxième visite a lieu le 2 avril 1906 — le programme est préservé dans une collection numérique de BAnQ. Guilbert offre en costume d'époque des chansons du xvii^e au xix^e siècle dans la salle attenante au Théâtre His Majesty's. Enfin, la troisième visite a lieu le 27 mai 1919, pendant le long séjour américain de la chanteuse, entre 1915 et 1922 (Lefebvre 2005, 91, 96). Ce concert de Guilbert se produit seulement quelques semaines après le premier concert de Marchand à Montréal et la Veillée du bon vieux temps inaugurale, organisée par Marius Barbeau en mars 1919 à la Bibliothèque Saint-Sulpice.

Un an auparavant, le 29 mai 1918, Lorraine Wyman donne, à l'invitation de la Société historique de Montréal, une « interprétation réaliste » (Barbeau 1920, 1) de chansons anglaises du Kentucky. Cette prestation accompagne la conférence de Barbeau qui a justement servi de coup d'envoi aux Veillées du bon vieux temps. On peut raisonnablement croire que c'est aussi à l'initiative de Barbeau qu'un article

de collecte de terrain intitulé «Songs From Percé» paraît dans le *Journal of American Folklore*³⁹ (Wyman 1920, 321-335). L'expression «interprétation réaliste» qui caractérise le chant de Wyman renvoie précisément à la *chanson réaliste* de France, cet art des diseuses de chansons que l'on trouvait dans les cabarets parisiens dès les années 1890, au temps de Guilbert. Barbeau explique d'ailleurs clairement le lien entre Wyman et Guilbert :

Pour ce qui est de la chanson, Miss Loraine Wyman nous fera saisir jusqu'à quel point l'art peut métamorphoser une mélodie rustique tout en conservant son contour original. Bien qu'Américaine de naissance, Miss Wyman représente ici le style et le goût français. La distinction, la finesse et la sincérité de son interprétation tiennent surtout de la tradition fondée par Gaston Paris et Julien Tiersot, et élargie par Yvette Guilbert, dont elle fut l'élève (Barbeau 1920, 50).

J'ai retracé au moins un concert conjoint de Marchand et de Wyman, qui a eu lieu le 22 mai 1923 à l'Auditorium de Québec (Potvin 1928, 168) — l'actuel Théâtre Capitoile de la place d'Youville, face au Palais Montcalm. L'actrice et soprano Camille Bernard, une proche collaboratrice de Marchand lors des concerts «chanoiresques» de décembre 1924, est elle aussi une émule de Guilbert («Les choses dont il faut parler» 1928, 6). On sait par ailleurs que le livre *L'art de chanter une chanson* de Guilbert a circulé à Montréal, car une recension paraît dans *La Lyre* de septembre 1928 (n° 58).

Voici comment l'auteure décrit elle-même son approche d'interprétation des chansons, façon diseuse, avec une voix chantée dramatisée :

Pour la comédienne, comme pour la diseuse de chansons, la technique est la même. La science du bien dire, du beau parler demande les mêmes soins, les mêmes études. À l'articulation, et surtout à la pure prononciation, ce qui est loin de se ressembler... il faut ajouter l'art, d'allumer et d'éteindre les mots — de les plonger dans l'ombre et la lumière — selon leur sens, de les amoindrir ou de les amplifier — de les caresser ou de les mordre — de les sortir ou de les rentrer — de les envelopper ou de les dénuder — de les allonger ou de les réduire, etc. etc., il faut ajouter, en un mot, tout ce qui fait vivre un texte, ou le fait mourir, ou palpiter avec force, couleur, style, élégance ou vulgarité, et y joindre alors : *la Diction!* — c'est-à-dire la mise en action du verbe, l'analyse du texte, enrichie de sa composition expressive, de son sens extériorisé, «visible», peint, sculpté, rendu vivant. L'art du comédien au service d'une chanteuse sans voix, qui demande à l'orchestre, ou au piano de *chanter* pour elle, voilà qui est mon art — à vous de le continuer, et surtout de le parfaire (Guilbert 1928, 11-12).

C'est cette manière moderne d'interpréter les chansons que Marchand exploitera dans sa propre pratique du

chant folklorique canadien-français. À la lumière de ces informations, le fait que le folkloriste à *ceinture fléchée* se dise marqué par l'interprétation de Wyman aux Veillées du bon vieux temps de 1919 prend un sens concret. Le style dramatisé de la chanson réaliste fin-de-siècle se transmet de Guilbert à Wyman et Bernard, qui influencent à leur tour Marchand.

L'influence de Guilbert toucherait non seulement le style d'interprétation des chansons pratiquées par le Carillon canadien de Marchand, mais elle pourrait aussi être à rapprocher du répertoire médiéval embrassé par les artistes du réseau élargi lors des festivals du CP. La musicologue Marie-Thérèse Lefebvre (2005, 91, 95) insiste à juste titre sur la collaboration à New York entre Marius Barbeau et le médiéviste Jean Beck, mais restons prudent dans l'interprétation des faits. On chercherait en vain un lien concret entre les pratiques musicales du Moyen Âge et les *Troubadours* de Bytown, nom donné en 1927 au quatuor vocal de folkloristes fondé par Marchand. Ce dernier n'est ni un médiéviste, ni un poète courtois qui s'adresserait à la noblesse ou à la bourgeoisie, selon la définition stricte d'un *troubadour*. Il aurait simplement choisi cette appellation pour son groupe vocal dans le sens large d'un *chanteur itinérant*, question de colorer la mise en scène de son personnage public. En 1958, le réalisateur Claude Jutra de l'Office national du film (ONF) aurait intitulé le film documentaire *Félix Leclerc, troubadour* un peu selon le même esprit.

Les responsables de l'organisation des programmes des festivals du CP de 1927 et 1928 — Marius Barbeau, Édouard-Zotique Massicotte, Edward Sapir, Jean-Baptiste Weckerlin et Louis-Albert Bourgault-Ducoudray — sont néanmoins des ethnologues sérieux, sinon des universitaires. Leur intérêt à donner une représentation du drame musical *Le Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle au festival du CP de 1928, en plus d'œuvres vocales de Bernard de Ventadour, Thibault de Champagne, Guillaume Costeley, Clément Janequin, Roland de Lassus, Claude Le Jeune et Palestrina témoigne de l'influence de Jean Beck, voire plus largement de l'ethnologie française. À l'issue du festival du CP de 1927, le recueil de folklore publié sous la direction de John Murray Gibbon contient un bref texte didactique de Marchand (1927, 100-102) auquel nous allons maintenant porter attention.

L'allusion au metteur en scène Firmin Gémier

Ce texte de trois pages a pour titre «L'interprétation des chansons canadiennes». Marchand le commence en citant

³⁹ Marius Barbeau publie ses recherches sur les contes et les chansons folkloriques canadiennes-françaises dans le *Journal of American Folklore* à partir de 1916.

des propos du metteur en scène Firmin Gémier⁴⁰, qu'il décrit d'emblée comme « le plus grand artiste dramatique français des temps modernes » (Marchand 1927, 100). L'extrait cité porte sur la sincérité qui devrait être à la base d'une interprétation dramatique authentique, idée que Marchand applique au chant. Or, il se trouve que Firmin Gémier et sa troupe du Théâtre National de l'Odéon sont de passage à Montréal en décembre 1924, le temps de quelques soirées de représentations au Théâtre His Majesty's⁴¹. Cette tournée se produit précisément au moment des rares « soirées chatnoiresques » de Marchand et Bourgeois, d'abord présentées au poste radio CKAC, puis à la Salle des artisans de Montréal⁴². Gémier est d'ailleurs présent en ondes à CKAC le 6 décembre 1924, aux côtés de Charles Marchand et d'Albéric Bourgeois, pour offrir une courte allocution avant sa représentation au Théâtre His Majesty's. Il est frappant de constater à quel point le journal présente Gémier au grand public en des termes identiques à ceux qui seront employés en 1927 dans le bref texte didactique de Marchand : « M. Gémier est une des plus grandes figures du théâtre français et le plus moderne des metteurs en scène de France » (« M. F. Gémier au studio » 1924, 52). Essayons de mieux comprendre comment on peut cultiver cette authenticité de l'interprétation des chansons par l'étude du théâtre.

Dans un texte intitulé « De l'interprétation des grands rôles classiques : La mise en scène au théâtre », Gémier donne la définition suivante :

La mise en scène est l'art d'extérioriser les sentiments, les caractères et les milieux d'une œuvre dramatique. La mise en scène se compose de deux parties : 1) la mise en scène picturale, celle des décors, des costumes, qui relève de l'art du peintre ; 2) la mise en scène psychologique, celle des caractères, des sentiments, qui règle l'entrée, l'attitude, le geste, la diction, le silence, la marche et la sortie des protagonistes et des foules, celle qui fait apparaître le rythme général et qui matérialise l'âme de l'œuvre. Cette dernière est la vraie mise en scène, celle qui importe au salut de l'ouvrage (Gémier 2009, 26).

Le premier indice d'une mise en scène picturale appliquée à la chanson s'affirme par les tenues de draveurs canadiens qu'arborent Marchand et ses Troubadours de Bytown : chemise à carreaux, ceinture fléchée, chapeau et hache. Tel qu'établi plus haut, cette image est largement relayée par les médias, que ce soit dans les revues *Le Carillon* et *La*

Lyre, dans les programmes imprimés des festivals du CP, à l'émission de la Brasserie Frontenac du poste CKAC, dans le journal *La Presse*, dans les publicités des disques Starr et dans les recueils de chansons de Marchand, pour ne citer que les principales sources. Cette perception est si efficace qu'elle avait jusqu'ici limité la perspective des auteurs de notices biographiques consacrées à Marchand à la seule image d'un folkloriste canadien-français.

À un autre niveau, Marchand et ses acolytes du Carillon canadien exploitent volontiers la symbolique canadienne. Les allusions à la région de la capitale fédérale dans l'œuvre du chanteur sont récurrentes. Qu'il suffise ici de signaler que le nom même du Carillon canadien renvoie aux cloches de la Tour de la paix sur la Colline du Parlement, ou encore, que le groupe vocal des Troubadours de Bytown est fondé à l'occasion des fêtes entourant le centenaire d'Ottawa, en 1927. Le nom Bytown a été choisi en l'honneur du lieutenant-colonel britannique John By (1779-1836), fondateur d'Ottawa et superviseur de la construction du Canal Rideau.

L'intention de mise en scène psychologique relève d'un degré plus subtil d'interprétation, et ce, au théâtre comme en chanson. Quelques pages après l'extrait cité précédemment, Gémier précise sa pensée : « Certes, il faut savoir dire, mais il ne faut pas montrer qu'on sait dire ; il ne faut pas raconter son émotion, il faut la ressentir, l'éprouver sous les yeux du public. Il faut la vivre et non la réciter. » (Gémier 2009, 31). Cette pratique de *ressentir* l'émotion au moment précis de la jouer ou de la chanter sur scène présente une parenté forte avec la méthode développée par l'homme de théâtre russe Constantin Stanislavski (1863-1938), collaborateur d'Anton Tchekhov et auteur reconnu des essais d'interprétation théâtrale *La formation de l'acteur* (1984a) et *La construction du personnage* (1984b). La définition de la mise en scène donnée par Gémier fait aussi écho au travail sur l'extérieur (décor, costume) et l'intérieur (psychologie) du personnage, tel que développé dans les deux livres de Stanislavski.

L'analyse comparée des approches théâtrales de Gémier et Stanislavski pourrait être développée en détail, mais quelques éléments suffiront ici à étayer l'incidence des emprunts de Marchand au travail de l'acteur. Tel que le décrit Gémier (1925, 42-43, 75-80), il s'agit chez l'interprète de comprendre la ligne directrice du texte et la psychologie

⁴⁰ Firmin Gémier (1865-1933) commence sa carrière d'acteur à Paris dans les années 1890. Il joue des dizaines de rôles, autant dans des pièces de théâtre français contemporain que dans des classiques de Molière et de Shakespeare. En 1896, il est le créateur du rôle principal dans la pièce *Ubu Roi* d'Alfred Jarry. Vers 1900, il choisit d'œuvrer en tant que metteur en scène. En 1925, alors qu'il est toujours actif à la scène, il publie un essai qui résume ses idées sur l'art théâtral. Enfin, l'homme de théâtre compte au nombre de ses collaborateurs Émile Jaques-Dalcroze, le fondateur d'une importante méthode pédagogique appelée « rythmique » (Gémier 1925 ; 2009).

⁴¹ Les pièces présentées à Montréal par la troupe de Gémier sont *Le procureur Hallers* de Louis Forest et Henry de Gorsse, *La mégère apprivoisée* et *Le marchand de Venise* de Shakespeare, de même que *Le bourgeois gentilhomme* de Molière. Après son passage à Montréal, la troupe fait un arrêt de deux soirs à Québec (« La mégère apprivoisée » 1924, 29 ; « Retour de Gémier » 1924, 8 ; *La Lyre*, décembre 1924 (n° 26), 29-30).

⁴² « La soirée de "l'étoffe du pays" en est une que l'on aime à revoir deux fois, surtout quand on sait qu'il n'en est malheureusement donné qu'une par décennie. » (« L'étoffe du pays » 1924, 8).

des personnages sans apprendre par cœur les répliques, sans s'attacher obstinément à une formule mémorisée du scénario. Au moment de rendre le texte, l'acteur doit s'appliquer à faire du corps une statue animée — ce que Guilbert (1928, 54-55) appelle la plastique du corps. Il veut éprouver en temps réel les sentiments exprimés par le texte afin de susciter une physionomie expressive et des gestes conséquents. L'acteur peut chercher à exagérer le jeu, mais uniquement si cela est nécessaire pour donner l'illusion du naturel aux spectateurs les plus éloignés dans la scène.

Dans le bref texte du recueil de Gibbon, Marchand se montre bien conscient de la distance entre sa *mise en scène* modernisée des chansons folkloriques et celle de ses aïeux, qui n'avaient aucune formation particulière :

Le temps est déjà loin où l'on chantait debout derrière sa chaise, en rythmant nos vieilles mélodies avec des cuillères ou avec des os en guise de castagnettes. En parcourant le présent florilège — que l'on peut considérer comme l'expression de l'âme canadienne —, on découvrira facilement, par le caractère et la distinction des harmonisations comme par l'exactitude des versions anglaises [de John Murray Gibbon], tout ce qu'il faut pour perpétuer la saine et robuste gaîté que nous ont léguée les ancêtres. [Les] chansons contenues dans le présent recueil offrent un tel mérite qu'elles fourniront à l'artiste une véritable mise en scène. Encore faudrait-il ajouter que c'est cette mise en scène qui permettra au chanteur de donner à la pensée du poète et du musicien l'expression la plus vive et la plus fidèle (Marchand 1927, 100).

Au plan méthodologique, Marchand insiste sur l'importance pour le chanteur de folklore de bien lire le texte, d'identifier les sentiments exprimés, d'appuyer la ponctuation et de souligner des phrases clés. Il lui faut encore se familiariser avec la mélodie, suivre strictement la mesure, assimiler le rythme de diction comme l'âme de la chanson et étudier l'harmonisation. Le maître d'œuvre du Carillon canadien conclut en abordant l'interprétation dramatisée, qui met en valeur le naturel et la simplicité du chant, sans exagération et sans abuser du geste :

Après avoir franchi ces diverses étapes, l'interprète parviendra — en joignant les images suggérées par le texte musical et le texte littéraire —, à sortir de sa peau, comme on dit en langage de théâtre, pour entrer dans celle du personnage qui doit être représenté dans la chanson (Marchand 1927, 101).

Cette lecture circulaire du répertoire de Marchand bénéficierait certes d'un approfondissement de la méthode Stanislavski et des textes de Gémier. Dans l'état actuel de la recherche, l'analyse de quelques chansons permet néanmoins de saisir un peu mieux le caractère inédit des pratiques musico-théâtrales adoptées par le Carillon canadien.

Trois types de transfolklorisation chez le Carillon canadien de Charles Marchand

Tel que le suggérait l'introduction à cet article, l'histoire de la chanson au Québec considère traditionnellement que Madame Bolduc devient vers 1930 la toute première d'une lignée d'auteurs-compositeurs-interprètes dont feront partie les chansonniers comme Félix Leclerc (L'Herbier 1974; Roy 1991). Il est vrai que la célèbre turluteuse de *reels* rompt d'une certaine manière avec les pratiques dérivées des chansons folkloriques, peu importe que celles-ci relèvent de l'interprétation de variantes d'airs connus comme «Alouette», de timbres folkloriques comme «Vive la Canadienne» ou de chansons patriotiques comme «Un Canadien errant».

Selon mes recherches, Madame Bolduc aurait fait ses débuts officiels aux Veillées du bon vieux temps de Conrad Gauthier le 19 février 1928, sur la scène du Monument national, à Montréal (Bellemare 2012, 92-93). Elle connaît son premier grand succès sur disque en décembre 1929 avec les chansons «La cuisinière» et «Johnny Monfarleau». Suit une première apparition radio, à l'émission *Living Room Furniture* du poste CKAC, à l'avant-veille du Jour de l'An 1930.

Avant les années 1920, les principales chansons interprétées au Québec seraient soit anonymes, soit d'un auteur et d'un compositeur distincts⁴³. Il faudra bien un jour étudier plus attentivement l'ensemble du répertoire des précurseurs de cette période. Il serait par exemple opportun de déterminer les dates d'écriture des chansons originales de Daunais, publiées pour la première fois en recueil chez Archambault en 1954, mais interprétées bien des années auparavant en solo ou avec le Trio lyrique. De même, il semble assez fondamental de savoir si des artistes aussi connus qu'Ovila Légaré et Conrad Gauthier furent des auteurs-compositeurs-interprètes.

Tout récemment, la thèse de doctorat de ma collègue musicologue Sandria P. Bouliane contribuait à réévaluer l'apport considérable de Roméo Beaudry (1882-1932), le réalisateur des disques Starr chez Compo qui a fait enregistrer les premières chansons de Madame Bolduc. Il appert que pour les années 1920, Beaudry a fait enregistrer sur disque plus de 375 titres, en majorité des traductions françaises de succès américains, mais dont la richesse des pratiques est pour le moins étonnante (Bouliane 2013, 31). On savait encore moins qu'entre 1925 et 1931, le même Beaudry se révèle l'auteur-compositeur d'une cinquantaine de chansons originales, pour la plupart publiées sous forme

⁴³ Les chansons «Sol canadien, terre chérie», «O Canada, mon pays, mes amours», «Un Canadien errant», «Le drapeau de Carillon», «La mère canadienne», «O Canada», «Restons français» et le «Chant du bloc populaire», sont, par exemple, chacune l'œuvre d'un auteur et d'un compositeur distincts (Bellemare 2012, 130-136, 152).

de feuilles de musique aux Éditions Radio/Radio Music Publishing Registered (Bouliane 2013, 69).

Et que penser du répertoire de chansons francophones des Rémi Tremblay (1847-1926), Joseph-Hormidas Malo (1857-1918), Henry Herbert Godfrey (1858-1908), Achille Fortier (1864-1939), Adèle Bourgeois-Lacerte (1870-1935), Joséphine Doherty-Codère (1875-1954), Albéric Bourgeois (1876-1962), Henri Miro (1879-1950), Angelo Fassio (1888-1956), Roméo Poirier (1893-?) et Gilles-René Amiot (1893-?) du cabaret Au matou botté, Maurice Zbriger (1896-1981), Raoul Léry (1896-?) de la revue *Le Canada qui chante*, Léo Le Sieur (1897-1903), Jean Grimaldi (1898-1996), Henri Letondal (1901-1955), Henry Deyglun (1903-1971), Rose Ouellette, dite La Pouné (1903-1996), Oscar Thiffault (1912-1998), Fred (Alfred) Carbonneau (?-?) des éditions Popular Music Publishers, de même que des chefs d'orchestre de danse Millard G. Thomas (?-?), Giuseppe Agostini (1890-1971) et son fils Lucio Agostini (1913-1996), ces trois derniers ayant fait paraître des chansons originales dans l'hebdomadaire *Le Samedi*?

La connaissance de cette période historique mérite certainement d'être approfondie, mais les pratiques de transfolklorisation de la chanson qui ont cours au sein du Carillon canadien de Marchand sont historiquement significatives avant l'émergence des premiers auteurs-compositeurs-interprètes québécois. Mon analyse du répertoire me conduit à en identifier trois types.

Transfolklorisation 1: les timbres d'actualité à la manière classique

Le premier type de chansons identifié est sans doute celui qui, dans sa multiplicité de variantes, préserve le mieux, du moins sur le plan formel, la tradition des chansons politiques sur un air connu, si répandue depuis le XIX^e siècle⁴⁴. Le traitement offert au timbre d'actualité par le Carillon canadien se distingue cependant des pratiques de la chanson des générations précédentes, car le travail de collaboration des musiciens classiques (Oscar O'Brien, Amédée Tremblay ou Alfred Laliberté) et des paroliers (Maurice Morisset ou Albéric Bourgeois) permet d'aborder le jeune art phonographique d'une façon originale. Les disques de Marchand, des Troubadours de Bytown ou du Quatuor Alouette qui nous sont parvenus étonnent par la prononciation des paroles dans une langue châtiée, le lyrisme des voix, la partie de piano d'accompagnement rigoureusement composée et mesurée, ou alternativement,

une orchestration pour ensemble à cordes et vents. Ces pratiques singulières s'appliquent uniquement aux airs chantés du folklore canadien-français. Selon l'esthétique prônée par le Carillon canadien, on exclut tout recours aux *reels* et aux giges de violoneux, d'accordéonistes et de joueurs de musique à bouche.

Les quelques versions retracées de la chanson folklorique «Youpe, youpe sur la rivière» illustrent bien la pratique du timbre d'actualité à la manière classique. Marchand interprète d'abord cette chanson en solo sous le titre «Dans la concession du p'tit bois de l'ail» en 1924. Il semble que cette version de la chanson ait été puisée dans le recueil bien connu des *Chansons populaires du Canada* d'Ernest Gagnon, paru en 1865⁴⁵. Marchand en donne une autre version solo en 1925 et une autre encore avec ses Troubadours de Bytown en 1928. À la fin des années 1930, les paroles et la mélodie se retrouvent intégralement dans les cahiers *La bonne chanson* de l'abbé Gadbois.

Les paroles de cette version enregistrée par Marchand seraient un peu plus chastes que celles chantées dans les mêmes années par Conrad Gauthier. En témoignerait surtout une phrase du troisième couplet: «Tu es trop infidèle pour me parler d'amour» chez Marchand et «Tu m'es trop infidèle pour v'nir me faire l'amour» chez Gauthier⁴⁶.

L'harmonisation au piano de la chanson «Youpe, youpe sur la rivière» que l'on entend sur disque est celle d'O'Brien. La version solo de 1925 présente un accompagnement pour orchestre qui suit de près la partie de piano conçue par ce dernier. Celle de 1928, par les Troubadours de Bytown, est a cappella. Si l'on se rapporte à une partition manuscrite et inédite de la Collection nationale de musique à BANQ, on peut croire que c'est Pierre Gauthier qui signe le nouvel arrangement vocal. Une autre harmonisation pour piano, plus étoffée et signée par Henri Miro, paraît dans *La Lyre* en décembre 1928 (n° 61), mais Marchand n'y recourt pas.

C'est ici qu'intervient le timbre d'actualité à la manière classique. Une autre version enregistrée en 1927 de la mélodie «Youpe, youpe sur la rivière» existe dans le répertoire du Carillon canadien sous le titre «Le pont d'Longueuil». Les paroles de cette version sont de Bourgeois. La partie de piano est encore celle écrite par O'Brien et la voix, celle de Marchand. Le nouveau texte fait état du débat politique qui a entouré la construction dudit pont, en 1924, tout en versant volontiers dans l'humour et dans l'exagération :

⁴⁴ Voir les nombreux exemples répertoriés dans l'ensemble des deux ouvrages de Carrier et Vachon (1977).

⁴⁵ La chanson «Dans la concession du p'tit bois de l'ail» est une copie intégrale de «Youpe, youpe sur la rivière», hormis son titre, emprunté à une chanson notée par Ernest Gagnon et qui désigne la paroisse de Cap-Santé. La partition arrangée pour voix et piano par O'Brien paraît aux éditions *La Lyre* en 1924. Elle est reprise dans la revue *La Lyre* de juin 1924 (n° 20) et dans le recueil de Gibbon (1927, 86-87).

⁴⁶ Dans sa version grivoise, le sujet de la chanson «Youpe, youpe sur la rivière» rappelle beaucoup celui de la chanson folklorique «Le rapide blanc», un timbre grivois popularisé par Oscar Thiffault.

Chacun sans qu'on l'demande/Y alla d'son projet
 Ce fut une avalanche/Tellement il en pleuvait
 Il fut même suggéré/De l'faire à Mont-Laurier
 D'autres voulaient l'faire passer/Au-d'ssus d'chez l'Frère
 André
 Youpe, youpe sur c'te rivière/Paraît qu'on s'lance en guerre
 Youpe, youpe sur c'te rivière/Paraît qu'on s'lance en bas
 («Le pont d'Longueuil» 1924)

Un autre éloquent exemple de timbre d'actualité du Carillon canadien paraît en 1926, dans le premier numéro de la revue *Le Carillon*, sous le titre «Barbe Blue de Toronto». Les paroles originales, à nouveau de la plume de Bourgeois, évoquent ici l'ère de la prohibition. Aucune notation musicale n'accompagne la chanson, mais le texte porte la mention «Air: En chantant la digue, digue, digue» pour indiquer la mélodie d'usage. L'originalité de l'approche du Carillon canadien se manifeste toutefois dans une intrigante note de bas de page stipulant que: «cette chanson doit être interprétée avec l'accent anglais» (Bourgeois 1926, 8). Cette allusion à l'incarnation d'un personnage anglophone pour interpréter la chanson ouvre la voie à une discussion sur l'art de dramatiser la voix chantée à la façon de Guilbert, une pratique que Marchand s'approprie.

Transfolklorisation 2 : les chansons interprétées à la façon d'une diseuse fin-de-siècle

La chanson du Carillon canadien la plus représentative du folklore interprété à la façon des diseuses est sans contredit «Envoyons d'l'avant, nos gens». Cette mélodie est transcrite dans l'ouvrage *Veillées du bon vieux temps à la bibliothèque Saint-Sulpice* (Barbeau 1920, 3, 20-21). Vincent-Ferrier de Repentigny, l'informateur de Barbeau, l'avait apprise en 1878 d'un dénommé Joseph Dorais, à Saint-Timothée, dans la région de Beauharnois. Une autre version fut recueillie par Édouard-Zotique Massicotte d'un certain Roméo Jetté. Si l'on compare les paroles, on se rend compte que la version de Marchand demeure proche de celle de ces deux informateurs. Rappelons que la chanson «Envoyons d'l'avant, nos gens» est celle qui sera dédiée au chanteur à ceinture fléchée dans les cahiers *La bonne chanson* de l'abbé Gadbois («Envoyons d'l'avant, nos gens» 1945, 46). Encore très récemment, cette même mélodie a été utilisée par Les Cowboys fringants pour servir la question politique de l'identité nationale du Québec (Bellemare 2008, 52-55).

Marchand enregistre d'abord «Envoyons d'l'avant, nos gens» en 1924 sur étiquette Starr avec un accompagnement de piano, puis en 1926 chez Columbia, avec un orchestre à

cordes. L'harmonisation pour piano de la chanson, signée par Amédée Tremblay, a été publiée par Gibbon (1927, 66-69). La version d'orchestre n'a jamais été imprimée à ma connaissance, mais à l'oreille, elle semble suivre de près les contours mélodico-harmoniques esquissés par l'arrangement pour piano. Un peu à la manière d'un lied romantique, l'écriture de cet accompagnement impose un interlude de quatre mesures caractérisé par un motif mélodique rythmé, entendu d'abord dans l'introduction et récurrent entre chaque couplet. De même, une mesure instrumentale qui rappelle le motif mélodique rythmé sert à chaque fois de pont entre le couplet et le refrain. Ces transitions étaient absentes dans la mélodie transcrite par Barbeau en 1920. Ce n'est pas là le seul point de comparaison qui nous éclaire quant aux pratiques du Carillon canadien. Une autre version d'«Envoyons d'l'avant, nos gens», colligée dans le recueil de la Brasserie Dow (*Chanson d'autrefois* 1928, 40), présente un accompagnement de piano anonyme, mais aucune transition instrumentale entre les couplets et le refrain. L'accordéoniste Pat Marrazza inclut pour sa part le même air dans un pot-pourri de mélodies de folklore, sans aucune transition instrumentale là non plus (Marrazza 1928).

Alors qu'il transforme sa voix de baryton lyrique, Marchand donne sur les disques qu'il a enregistrés («Envoyons d'l'avant, nos gens» 1924 et 1926) des indices clairs d'appropriation des pratiques de diction des chansons issues du café-concert montmartrois. Le chanteur incarne ici un personnage de jeune canadien, canotier, rameur ou draveur dans la fleur de l'âge. L'interprétation est colorée d'un fort accent canadien français, d'expressions très enthousiastes — par exemple, le «Yee !» ajouté après «Nous irons voir nos *compagnées*» —, de passages carrément parlés — les mots «C'est Jos Blanchet» au dernier couplet. À cela s'ajoutent les contours d'une mise en scène phonographique dans le paratexte de la chanson. Juste avant de commencer à chanter, Marchand précise que «les invités des auditeurs sont priés de se joindre à [lui] dans le refrain». Dans le même ordre d'idées, l'expression pittoresque «Excusez-là» clôt l'enregistrement. Enfin, la chanson «Envoyons d'l'avant, nos gens» compte plus de quatre passages de personnification féminine, très caractéristiques du style vocal de Marchand — deux fois sur les paroles «Voilà mon amant, j'ai le cœur content», deux fois sur «As-tu fréquenté des amants?». Le choix d'imiter une voix de femme confirme à mon sens l'intégration sans équivoque du style d'une diseuse fin-de-siècle⁴⁷.

⁴⁷ Avant de quitter la région d'Ottawa pour s'établir à Montréal, Marchand donne un concert d'adieu qui suscite dans la presse le commentaire suivant: «M. Marchand [qui] prenait tour à tour la voix grave du marin de France et celle de la petite fille [cavalière] “qui l'attendra”, a fait rire autant que se peut.» («Un franc succès, la soirée de M. Chs Marchand» 1920, 6).

Transfolklorisation 3: les chansons originales avec citation détournée d'une mélodie de tradition orale

Le troisième modèle de chansons associé aux pratiques du Carillon canadien consiste en une citation de mélodie de tradition orale dont le sens est transformé. Les titres «La grand' demande» et «La radiomanie» retrouvés dans le répertoire du Carillon canadien représentent très bien cette approche moderne⁴⁸. Dans le premier cas, le Carillon canadien propose des paroles et une musique originales uniquement pour les couplets. Le refrain accole pour sa part de nouvelles paroles à la chanson «Alouette», un peu à la façon d'un timbre. L'idée maîtresse, voire moralisatrice, est d'inviter de façon humoristique tous les jeunes gens à conclure rapidement un mariage: «Alouette, gentille alouette, faut qu'tu penses bientôt à t'marier». Les paroles originales sont de Morisset. L'harmonisation pour piano d'O'Brien paraît aux éditions de *La Lyre* en 1924. Trois versions sur disques sont successivement enregistrées par Marchand, en 1924, 1925 et 1929. Des passages parlés et l'imitation d'une voix de femme caractérisent encore ici l'interprétation vocale de Marchand. L'analyse détaillée des versions enregistrées au xx^e siècle de la chanson «Alouette» par Serge Lacasse (2009, 68-70) fait valoir avec raison la continuité entre Marchand et *La bonne chanson* de l'abbé Gadbois, mais l'auteur a omis — peut-être volontairement — de recenser la «La grand' demande».

La chanson «La radiomanie» (revoir figure 2) est quant à elle publiée dans la revue *La Lyre* en mars 1925 (n^o 29). Elle est similaire dans sa filiation au chant de tradition orale, mais paraît plus audacieuse dans ses thèmes. Sur un texte de Morisset et une musique d'Hector Latour, elle utilise les paroles «Savez-vous planter des choux?» pour s'exprimer au sujet des bienfaits, mais également des problèmes relatifs à l'émergence du nouveau média radiophonique. Il n'en existerait qu'une seule version enregistrée en 1925, avec Marchand à la voix et Ernest Patience au piano d'accompagnement. Tout en trouvant certaines vertus à ce moyen de communication qu'est la radio, le texte suggère, par l'intermédiaire d'un jeu de mots, un refuge vers la religion et l'agriculture. Outre la modernité du sujet radiophonique traité, ce cas de chanson est particulier en ce que la mélodie folklorique qui est associée au refrain n'est utilisée nulle part, marquant de ce fait un pas de plus vers la création de chansons originales par un seul auteur-compositeur-interprète.

Conclusion

Cet essai visait au départ une réévaluation de la place de Marchand dans l'histoire de la chanson au Québec, quelques années avant les débuts officiels de Madame Bolduc. À mesure que la recherche progressait, il m'est apparu que le Carillon canadien jouait en quelque sorte un rôle de trait d'union entre le folklore chanté et le métier naissant d'auteur-compositeur-interprète. J'ai voulu donner corps à cette lecture en proposant le concept de transfolklorisation, qui m'a aidé à articuler les enjeux de l'interaction musico-théâtrale à l'œuvre. L'originalité des pratiques de la chanson du Carillon canadien de Marchand se fonde d'abord sur la collaboration d'un parolier, d'un compositeur et d'un interprète. On a vu que les musiciens du réseau ont une formation classique, qui se manifeste par une technique de chant lyrique pour les interprètes et le recours à une harmonie savante pour les pianistes arrangeurs, et ce, tant dans la partie de piano que dans celle du quatuor vocal ou de l'orchestre. Marchand se distingue ensuite par la mise en scène de son image médiatique, caractérisée par une grande visibilité promotionnelle dans la presse, les revues, le disque, la radio, la scène et les festivals, en un mot, par une convergence de tous les moyens dont on dispose à l'époque. La voix du chanteur à ceinture fléchée puise sciemment au registre du café-concert montmartrois lorsqu'il imite un accent (canadien-français ou anglophone), intègre des passages parlés ou, très singulièrement, recourt à la personnification féminine. À n'en point douter, la fabrication d'une interprétation *authentique* des chansons, considérées comme de véritables textes de théâtre par le Carillon canadien de Marchand, ressort comme un élément clé de l'analyse qu'il sera souhaitable, sinon nécessaire, d'approfondir dans d'autres travaux.

⁴⁸ Le recueil chansonnier de François-Xavier Burque paru en 1907 constituait un précédent à cette démarche, mais son effet paraît surtout tangible lorsque l'abbé Gadbois se l'approprie. Par exemple, l'abbé Gadbois conserve le titre et le refrain de «Vive la Canadienne», mais reprend des couplets de Burque afin de modeler les valeurs véhiculées dans les paroles à son idéologie cléricale conservatrice. Parmi les voix critiques qui ont décrié cette pratique, mentionnons Benjamin Sulte, Germain Beaulieu, Marius Barbeau et Conrad Laforte (Bellemare 2008, 41-48).

RÉFÉRENCES

Sources archivistiques et/ou inédites

Album d'arrangements de chansons folkloriques pour le quatuor Marchand [Répertoire des Troubadours de Bytown] (v. 1927). Manuscrit, 16 partitions chant et piano, arrangements vocaux par Pierre Gauthier, harmonisations au piano par Oscar O'Brien. Collection nationale de musique, BAnQ.

Compilation du répertoire des Festivals de la chanson, des danses et des métiers du terroir du Canadien Pacifique au Château Frontenac de Québec en 1927 et 1928, fichier Excel préparé par Olivier Lapointe.

Fonds Albéric-Bourgeois (MSS346), Centre d'archives de Montréal.

Liste de concerts donnés par Charles Marchand, archives personnelles de Lucie Robert.

Programmes des Festivals de la chanson, des danses et des métiers du terroir du Canadien Pacifique, au Château Frontenac, les 20-22 mai 1927, 24-28 mai 1928 et 16-18 octobre 1930. Réserve de la Collection nationale, BAnQ.

Sources publiées

«Au radio: Charles Marchand et ses troubadours de Bytown» (1928). *La Presse*, 28 novembre, 10. Publicité illustrée pour l'émission de radio de la Brasserie Frontenac, à CKAC.

BARBEAU, Marius (1916). «Contes populaires canadiens», *Journal of American Folklore*, vol. 29, n° 111, janvier-mars, p. 1-136, 153-154.

BARBEAU, Marius (1920). *Veillées du bon vieux temps à la bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919*, Montréal, G. Ducharme.

BARBEAU, Marius (1932). «Les chants populaires du Canada», *La Revue moderne*, vol. 13, n° 3, février, p. 5.

BARBEAU, Marius (1937). *Romancero du Canada*, Ottawa, Beauchemin.

BARBEAU, Marius (1942). «Envoyons d'avant», *La Revue moderne*, vol. 24, n° 5, septembre, p. 12.

BARBEAU, Marius (1946). *Ceinture fléchée*, Montréal, Éditions Paysana.

BELLEMARE, Luc (2007). «Le style dans les chansons enregistrées de Félix Leclerc: Une analyse des relations texte-guitare», mémoire de maîtrise, Université Laval.

BELLEMARE, Luc (2008). «Le folklore, arme de persuasion dans la musique populaire québécoise avant et après l'âge d'or des chansonniers», dans Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas (dir.), *La Chanson francophone engagée*, Montréal, Triptyque, p. 39-64.

BELLEMARE, Luc (2012). «Les réseaux des "Lyriques" et des "Veillées": Une histoire de la chanson au Québec dans l'entre-deux-guerres par la radiodiffusion au poste CKAC de Montréal (1922-1939)», thèse de doctorat, Université Laval.

BOUCHARD, Josée (1983). «La tradition de la veillée théâtrale: Un témoin, Ovila Légaré», mémoire de maîtrise, Université Laval.

BOUCHARD, Josée (1989). «Transitions culturelles et sauvegarde du patrimoine au Québec vues à travers le cheminement artistique d'Ovila Légaré», *Canadian Folklore Canadian*, vol. 11, n° 1-2, p. 13-28.

BOULIANE, Sandria P. (2013). «"Good-bye Broadway, Hello Montréal": Traduction, appropriation et création de chansons populaires canadiennes-françaises dans les années 1920», thèse de doctorat, Université Laval.

BOURGEOIS, Albéric (1924). «Au studio du poste CKAC», *La Presse*, 6 décembre, p. 53. Caricature à l'occasion du concert vocal du «Chat noir».

BOURGEOIS, Albéric (1926). «Barbe Blue de Toronto», dans *Le Carillon*, vol. 1, n° 1, mai-juin, p. 8. Paroles et indication de timbre.

Le Carillon (1926), n° 1, mai-juin.

Le Carillon (1927), n° 2, janvier.

CARRIER, Maurice et Monique VACHON (1977). *Chansons politiques du Québec*, Montréal, Leméac, 2 volumes.

CENTRE DE RECHERCHE EN CIVILISATION CANADIENNE-FRANÇAISE (s.d.). «Fonds Maurice-Morisset (P31)», dans Site du Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa, <http://www.crccf.uottawa.ca/fonds/P31.html>, consulté le 6 décembre 2013.

«C'est mardi prochain que la Société canadienne d'opérette honorerait Charles Marchand» (1930). *La Patrie*, 1^{er} octobre, p. 5.

Chansons d'autrefois (1928). Montréal, Brasserie Dow.

«Le chant, la danse et l'humour, "Au Matou botté"» (1929). *La Patrie*, 16 décembre, p. 8.

«Charles Marchand» (1920). *La Presse*, 25 septembre, p. 5.

«Charles Marchand» (1921). *Le Passe-temps*, vol. 27, n° 692, 8 octobre, p. 358.

«Charles Marchand, le chansonnier canadien, est décédé» (1930). *La Patrie*, 2 mai, p. 8.

«Les choses dont il faut parler... : Nouveau festival de la chanson à Québec, du 24 au 28 mai» (1928). *La Revue moderne*, vol. 9, n° 7, mai, p. 6-7.

CODERRE, Émile [Jean Narrache] (1930). «À la mémoire de Charles Marchand», *La Lyre*, vol. 8, n° 74, octobre, p. 5.

- COIRAULT, Patrice (1941). *Notre chanson folklorique, étude d'information générale : L'objet et la méthode, l'inculte et son apport, l'élaboration, la notion*, Paris, Auguste Picard.
- «Concert Charles Marchand le 18 novembre» (1921). *Le Soleil*, 12 novembre, p. 8.
- DANIS, Gérald (1967). «De bouche à oreille» (chronique), *Le Petit journal*, semaine du 12 novembre, p. 78.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas (2001). *La bonne chanson : Le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du xx^e siècle*, Montréal, Triptyque.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas (2005). «Marchand, Charles», dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 15 «1921-1930», http://www.biographi.ca/fr/bio/marchand_charles_15F.html, consulté le 10 janvier 2013.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas (2010). *Lapoésie vocale et la chanson québécoise*, Montréal, L'Instant même.
- «La distribution complète de "L'ordre du bon vieux temps"» (1930). *La Patrie*, 2 octobre, p. 5.
- DOYON, Marie-Blanche (1969). «Madame Bolduc et ses chansons», mémoire de maîtrise, Université Laval.
- DRAPEAU, Renée-Berthe (1987). «Chant, chanson et chansonnette au Québec (1920-1950)», dans Robert Giroux (dir.), *La Chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, p. 163-186.
- DUBERGER, Jean, Jacques MATHIEU et Martine ROBERGE (1997). *La Radio à Québec : 1920-1960*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- EMERSON, John A. (2013). «Timbre (ii)», dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27974>, consulté le 6 décembre 2013.
- «En présence d'une foule, hommage a été rendu à C. Marchand» (1930), *La Presse*, 21 août, p. 12.
- «Envoyons d'l'avant, nos gens» (1924). Charles Marchand, baryton, Starr, 15142, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.
- «Envoyons d'l'avant, nos gens» (1926). Charles Marchand, baryton, Columbia, 4049F, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.
- «Envoyons d'l'avant, nos gens» (1945). *La bonne chanson : Album des chants populaires*, Saint-Hyacinthe, Éditions de La bonne chanson, p. 46. Partition, paroles et mélodie. Recueil de chansons préparé par Charles-Émile Gadbois.
- «L'étoffe du pays» (1924). *La Presse*, 9 décembre, p. 8.
- FABBRI, Franco (2012). «Genre Theories and Their Applications in the Historical and Analytical Study of Popular Music: A Commentary On My Publications», essai complémentaire à l'obtention du diplôme doctoral par publications, Université de Huddersfield.
- FALARDEAU, Mira et Robert AIRD (2009). *Histoire de la caricature au Québec*, Montréal, VLB.
- «Le folklore canadien et les traditions nationales» (1919). *La Patrie*, 31 mai, supplément illustré. Mosaïque de photographies avec vignette.
- FORTIN, Édouard (1930). «Les Disparus», *Mon magazine Montréal*, vol. 5, n° 2, mai, p. 5.
- FRANCOEUR, Jules (1924). «Le Carillon canadien de Charles Marchand», *La Lyre*, vol. 3, n° 25, novembre, p. 1, 39.
- GÉMIER, Firmin (1925). *Le théâtre*, Paris, Bernard Grasset.
- GÉMIER, FIRMIN (2009). *Firmin Gémier*, Arles, Actes Sud, coll. «Papiers». Introduction, choix de textes et notes par Catherine Faivre-Zellner.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Points Essais».
- GIBBON, John Murray (1927). *Canadian Folk Songs (Old and New)*, Londres et Toronto, J. M. Dent. Harmonisations de Geoffrey O'Hara et Oscar O'Brien.
- GINGRAS, Claude (1967). «Cora Vaucaire, révélation du spectacle de Félix Leclerc», *La Presse*, 2 novembre, p. 30.
- «La grand' demande» (1924). Charles Marchand, baryton, Ernest Patience, piano, Starr, 15184, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.
- «La grand' demande» (1925). Charles Marchand, baryton, Columbia, 4035F, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.
- «La grand' demande» (1929). Charles Marchand, baryton, His Master's Voice/Victor, 263572, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.

- GUILBERT, Yvette ([1927] 1995). *La chanson de ma vie : Mes mémoires*, Paris, Bernard Grasset, coll. «Les Cahiers rouges».
- GUILBERT, Yvette (1928). *L'art de chanter une chanson*, Paris, Bernard Grasset.
- GUILBERT, Yvette (1929). *La passante émerveillée*, Paris, Bernard Grasset.
- I. S. (1967). «Félix Leclerc restera en France aussi longtemps qu'on y voudra de lui», *Le Petit journal*, semaine du 5 novembre, p. 54.
- JESSUP, Linda, Andrew NURSE et Gordon E. SMITH, dir. (2008). *Around and About Marius Barbeau : Modelling Twentieth-Century Culture*, Gatineau, Canadian Museum of Civilization.
- LABBÉ, Gabriel (1977). *Les pionniers du disque folklorique québécois, 1920-1950*, Montréal, L'Aurore.
- LACASSE, Serge (2008). «La musique pop incestueuse : Une introduction à la transphonographie», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 18, n° 2, p. 11-26.
- LACASSE, Serge (2009). «Itinéraire transphonographique d'une chanson : Le cas "Alouette"», dans Lucie Joubert (dir.), *Écouter la chanson*, Montréal, Fides, p. 53-86, coll. «Archives des lettres canadiennes», n° 14.
- LAPOINTE, Olivier (2009). «Le discours de patrimonialisation de la chanson canadienne-française, identité, légitimité, valorisation : L'exemple des Festivals de la chanson et des métiers du terroir de Québec (1927, 1928 et 1930)», mémoire de maîtrise, Université Laval.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2005). «Marius Barbeau, une éminence grise dans le milieu musical canadien-français», *Les Cahiers des Dix*, n° 59, p. 89-125.
- LEGRIS, Renée (1977). *Robert Choquette, romancier et dramaturge de la radio-télévision*, Montréal, Fides, coll. «Archives québécoises de la radio et de la télévision», n° 2.
- LESSARD, Denis (2001). «Charles Marchand, troubadour de la Gatineau», dans *Bulletin Mnémo*, vol. 6, n° 1, été, <http://www.mnemo.qc.ca/spip/bulletin-mnemo/article/charles-marchand-troubadour-de-la>, consulté le 14 octobre 2003.
- LETONDAL, Henri (1929). «Yvette Guilbert», *La Patrie*, 23 décembre, p. 7.
- L'HERBIER, Benoît (1974). *La chanson québécoise*, Montréal, Éditions de l'Homme.
- LONGERGAN, David (1992). *La Bolduc : Lavie de Mary Travers*, Québec, Isaac-Dion et Musée de la Gaspésie.
- MARCHAND, Alfred (1930). «Charles Marchand», *Le Passe-temps*, vol. 36, n° 825, mai, p. 67.
- MARCHAND, Charles (1927). «L'interprétation des chansons canadiennes», dans John Murray Gibbon, *Canadian Folk Songs (Old and New)*, Londres et Toronto, J. M. Dent, p. 100-102.
- MARCHAND, Charles (1940). *Folklore et bonne chanson canadienne-française*, Montréal, s.n., coll. «Chansons du carillon canadien», 1^{ère} série. Édition conservée à la section des Livres rares de la Bibliothèque des sciences humaines, Université Laval.
- «Marchand, Charles» (1946). *La bonne chanson*, Saint-Hyacinthe, Éditions de La bonne chanson, vol. 5, p. 215. Recueil de chansons préparé par Charles-Émile Gadbois.
- MARRAZZA, Pat (1928). «Airs canadiens, 1^{ère} partie, pot-pourri», Pat Marrazza, accordéon, Victor, 263519, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores du Gramophone virtuel de Bibliothèque et archives Canada*, http://amicus.collectionscanada.ca/gramophone-bin/Main/ItemDisplay?l=1&l_ef_l=-1&id=479391.413081&v=1&vl=1&coll=24&rt=1&rsn=S_WWWqbahAmLEj&all=1&dt=MC+lmarrazzal&spi=-&rp=1&vo=1, consulté le 8 janvier 2014.
- MCNAUGHTON, Janet Elizabeth (1982). «A Study of the CPR-Sponsored Quebec Folk Song and Handicraft Festivals, 1927-1930», mémoire de maîtrise, Memorial University of Newfoundland.
- «La mégère apprivoisée» (1924). *La Presse*, 5 décembre, p. 29.
- «M. Firmin Gémier au studio» (1924). *La Presse*, 6 décembre, p. 52.
- MIRO, Henri (1926). *Luxor ou la vallée des rois : Suite égyptienne en trois parties*. Extraits de la partition en réduction pour piano. Reproduction dans *La Lyre*, n° 45, octobre, p. 16-22; n° 46, novembre, p. 16-22.
- MORISSET, Maurice (1926). «Notre but», *Le Carillon*, vol. 1, n° 1, mai-juin, p. 3.
- MORISSET, Maurice (1927). «Après le triomphe», *La Lyre*, n° 52, mai, p. 7.
- MORISSET, Maurice et Gustave GOUBLIER (1920). «Le credo du pêcheur», s.l., s.n., coll. «Charles Marchand». Partition chant et piano. Récupéré dans *Collection numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, <http://collections.banq.qc.ca/bitstream/52327/1968786/1/0000268519.pdf>, consulté le 7 janvier 2014.
- MORISSET, Maurice et Hector LATOUR (1925). «La radiomanie : Chanson d'actualité», Montréal, Le Carillon. Partition chant et piano, chanson du «Carillon canadien» créée par Charles Marchand. Récupéré dans *Collection numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, <http://collections.banq.qc.ca/bitstream/52327/1968842/1/0000276857.pdf>, consulté le 7 janvier 2014.

- «Nouveau festival à Québec» (1928). *Mon magazine Montréal*, vol. 3, n° 2, mai, p. 24-29.
- O'BRIEN, Oscar (1929). «Là-bas sur ces montagnes» (partition et paroles) et «Les raftmen» (paroles), *La Revue populaire*, février, p. 31-32. Extraits de John Murray GIBBON (1927), *Canadian Folk Songs (Old and New)*, reproduction autorisée par J. M. Dent et le Canadien Pacifique.
- O'BRIEN, Oscar (1938). «L'esthétique de la chanson populaire», *Le Mauricien*, janvier, p. 7, 31.
- O'CONNOR, Patrick et Klaus WACHSMANN (s.d.). «Cabaret», dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04505>, consulté le 6 décembre 2013.
- PELLETIER, Frédéric (1930). «Charles Marchand», *Entre nous*, vol. 1, n° 6, mai, p. 56-57.
- «Le pont d'Longueuil» (1924). *Nos bonnes chansons : L'chignon d'ma sœur et Le pont d'Longueuil par Albéric Bourgeois, créées par Charles Marchand au Théâtre Saint-Denis, Montréal*, Montréal, Le Carillon. Paroles et indication de timbre, chansons du «Carillon canadien». Récupéré dans *Collection numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, <http://collections.banq.qc.ca/bitstream/52327/2267602/1/4335962.pdf>, consulté le 7 janvier 2014.
- «Le pont d'Longueuil» (1927). Charles Marchand, baryton, Oscar O'Brien, piano, Starr, 15334, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.
- PORT DE QUÉBEC (s.d.). «Secteur de l'Anse au Foulon», dans *Port de Québec*, <http://www.portquebec.ca>, consulté le 6 décembre 2013.
- POTVIN, Damase (1928). «La Genèse d'une société et l'histoire d'une décade», *Le Terroir*, vol. 8, n° 10, février, p. 166-169.
- POTVIN, Gilles (2006a). «O'Brien, Oscar», dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/oscar-obrien-emc/>, consulté le 6 décembre 2013.
- POTVIN, Gilles (2006b). «Le Trio lyrique», dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/trio-lyrique-emc/>, consulté le 6 décembre 2013.
- POTVIN, Gilles (2007). «Marchand, Charles», dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/charles-marchand-emc/>, consulté le 27 novembre 2013.
- «Les premières: "Au Matou botté", Cabaret chantant» (1929). *La Patrie*, novembre, 7.
- «La radiomanie» (1925). Charles Marchand, baryton, Starr, 15209, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.
- «Le radio de *La Presse*» (1925). *La Presse*, 20 mars, p. 22.
- «Records Starr-Gennett: Radio et phonographe» (1926). *La Presse*, 20 mars, p. 24. Incluant la publicité de disques de Charles Marchand, le folkloriste populaire.
- «Retour de Gémier» (1924). *La Presse*, 9 décembre, p. 8.
- ROY, Bruno (1991). *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB.
- SELINE, Janice et al. (1980). *L'illustration de la chanson folklorique au Québec des origines à La bonne chanson*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.
- Site Mary Travers dite «La Bolduc»* (2010). <http://www.labolduc.qc.ca>, consulté le 27 novembre 2013.
- «Soirée récréative» (1922). *La Presse*, 13 mai, p. 9.
- STANISLAVSKI, Constantin (1984a). *La formation de l'acteur*, Paris, Payot. Introduction de Jean Vilar.
- STANISLAVSKI, Constantin (1984b). *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, G. Watelet. Traduction de Charles Antonetti, préface de Bernard Dort.
- THÉRIEN, Robert (2000). «Charles Marchand», dans *Québec info musique*, <http://qim.com/artistes/biographie.asp?artistid=358>, consulté le 7 janvier 2014.
- «Troubadours de Bytown à cette parade: Charles Marchand promet son concours à notre fête nationale, les "chanteux"» (1928). *La Presse*, 23 juin, p. 46.
- «Une noce canadienne-française en 1830» (1930). *La Patrie*, 7 octobre, p. 4.
- «Un franc succès, la soirée de M. Chs Marchand» (1920). *Le Droit*, 1^{er} décembre, p. 6.
- «Un récital de piano, M. Marchand, chanteur, Ernest Patience, compositeur» (1926). *La Presse*, 18 mars, p. 10.
- VALENTINE, Sœur Marie [Sœurs de Sainte-Anne] (1935). «Marchand, Charles», *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens*, Lachine, Mont-Sainte-Anne, p. 196-198. 2^e édition revue et augmentée, préface de Frédéric Pelletier.
- VIPOND, Mary (1992). *Listening In: The First Decade of Canadian Broadcasting, 1922-1932*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- WYMAN, Loraine (1920). «Songs From Percé», *Journal of American Folklore*, vol. 33, n° 130, octobre-décembre, p. 321-335.

«Youpe youpe sur la rivière» (1925). Charles Marchand, baryton, Columbia, 4035F, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.

«Youpe youpe sur la rivière» (1928). Charles Marchand et les Troubadours de Bytown, His Master's Voice/Victor, 263559, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.

ZUMTHOR, Paul (2008 [1989/1994]). «Oralité», *Intermédiatités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, p. 169-202.