

789.21140232
C45861
1930

A1789

Chansons populaires
du
Vieux Québec

Marius Barbeau



Bibliothèque Nationale du Québec



LA BONNE CHANSON

Bibliothèque 1
Rayon 1

35



(A l'ismer)
Arts + Lettres Club
Aps 10 - 1925

Philéas Bédard, chanteur de chansons populaires, Saint-Rémi-de-Napierville, Québec.

Marius Barbeau

CHANSONS POPULAIRES
DU
VIEUX QUÉBEC

ILLUSTRATIONS PAR
ARTHUR LISMER

MINISTÈRE DES MINES
HON. T.-A. CRERAR, MINISTRE; CHARLES CAMSELL, SOUS-MINISTRE

MUSÉE NATIONAL DU CANADA

W.-H. COLLINS, DIRECTEUR INTÉRIMAIRE

BULLETIN 75

SÉRIE ANTHROPOLOGIQUE, N° 16

Prix: \$0.25

M

1678

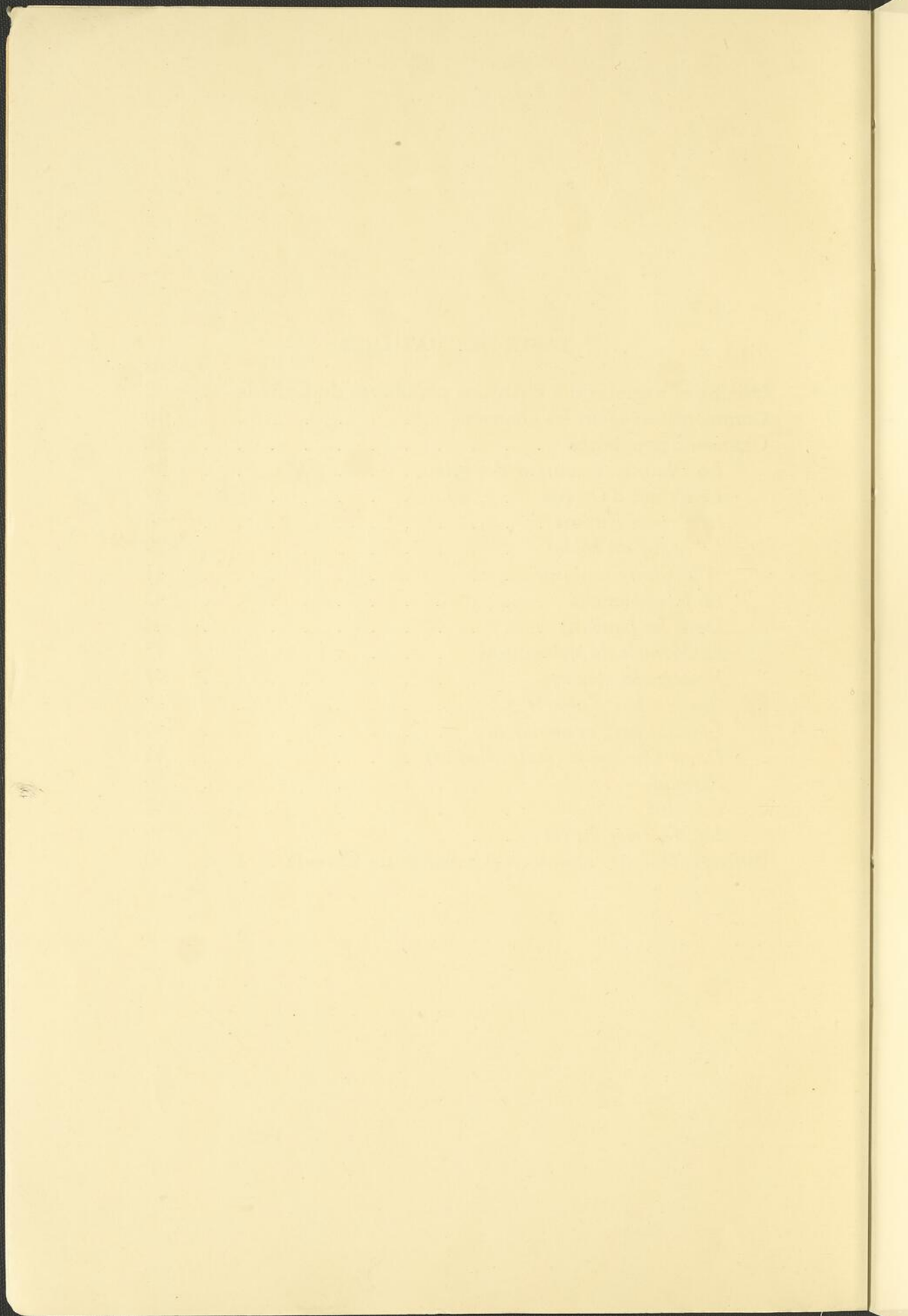
C 433

1930

MUS

TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
Origine et variétés des chansons populaires du Canada	2
Comment voyagent les chansons	16
Chansons populaires	36
<i>La Plainte du coureur des bois</i>	36
<i>Le Prince d'Orange</i>	37
<i>Le Prince Eugène</i>	38
<i>Le retour du soldat</i>	39
<i>A la Claire fontaine</i>	41
<i>La Rose blanche</i>	43
<i>Dans les haubans</i>	44
<i>Le Miracle du nouveau-né</i>	45
<i>Rosignolet sauvage</i>	47
<i>Qui n'a pas d'amour</i>	48
<i>Là-haut sur ces montagnes</i>	50
<i>Dame Lombarde (sept mélodies)</i>	51
<i>Renaud</i>	54
<i>Germiné</i>	57
<i>La Nourrice du roi</i>	59
Bibliographie des chansons populaires du Canada	60



CHANSONS POPULAIRES DU VIEUX QUÉBEC

ORIGINE ET VARIÉTÉS DES CHANSONS POPULAIRES DU CANADA

LA chanson populaire faisait autrefois partie de la vie française en Amérique. Aussi familière que le pain quotidien aux habitants de Québec, de l'Acadie, du Détroit et de la Louisiane, elle accompagnait voyageurs, explorateurs, coureurs des bois et canotiers dans leurs expéditions lointaines à travers le continent. C'est à la cadence des chansons d'aviron que les rivières de l'Ouest portèrent les premiers découvreurs blancs, et que les échos de l'Ottawa et du haut Saint-Laurent, au passage des bûcherons et des forestiers, souvent se réveillèrent. Des airs innombrables rythmaient le labeur manuel; les cultivateurs chantaient pendant le labour, la récolte, le battage des grains et le *brèyage* du lin; les ménagères animaient d'airs variés le cardage, le filage, le tissage, le lavage et le balancement du berceau. Hommes et femmes, enfants et vieillards, amoureux, mères, artisans, canotiers, bûcherons, buveurs, tous fredonnaient les refrains populaires. Dans ce temps là, chez nous, on aimait la musique plus qu'on ne l'aime aujourd'hui; et l'on se complaisait davantage aux beaux arts.

Lorsque les voyageurs, il y a cent ou deux cents ans, longeaient les rives des rivières ou foulaient les sentiers du Nord-Ouest, les qualités qui les distinguaient entre tous étaient l'imagination, le courage, l'endurance, le goût des aventures et la joie de vivre. "Dans toutes les navigations dont sont chargés les Canadiens," écrivit de la Rochefoucault, un Français qui traversa, autrefois, le continent, "les chants commencent dès que les canotiers prennent la rame et ne finissent que quand ils la quittent. On se croit dans les provinces de France. Cette illusion fait plaisir."

Même sur les confins de l'Orégon, au delà des Rocheuses, ces canotiers s'accompagnaient de prestes chansons. Duflos de Maufras, rapporte, en 1844, "Dans notre voyage en canot le long de la rivière Columbia, nos cœurs étaient souvent émus, quand les canotiers, même à la pluie et au vent, réveillaient les échos lointains de leurs chants si caractéristiques de l'ancienne France." D'autres voyageurs de l'ancien temps, Anglais, Ecossais ou Irlandais (Back, Moore, Talbot, Ballantyne...) ont, dans leurs mémoires, fait l'éloge des chansons de leurs rameurs canadiens sur les rivières sauvages et lointaines.

“Je me souviens”, relate Thomas Moore, le poète irlandais, après avoir, en 1803, descendu le Saint-Laurent, “que, lorsque nous entrions, au soleil couchant, dans un de ces espaces superbes où le fleuve s'épanche avec tant de grandeur et de majesté, j'écoutais ce simple motif

*A l'ombre d'un bois, je m'en vais jouer,
A l'ombre d'un bois, je m'en vais danser...*

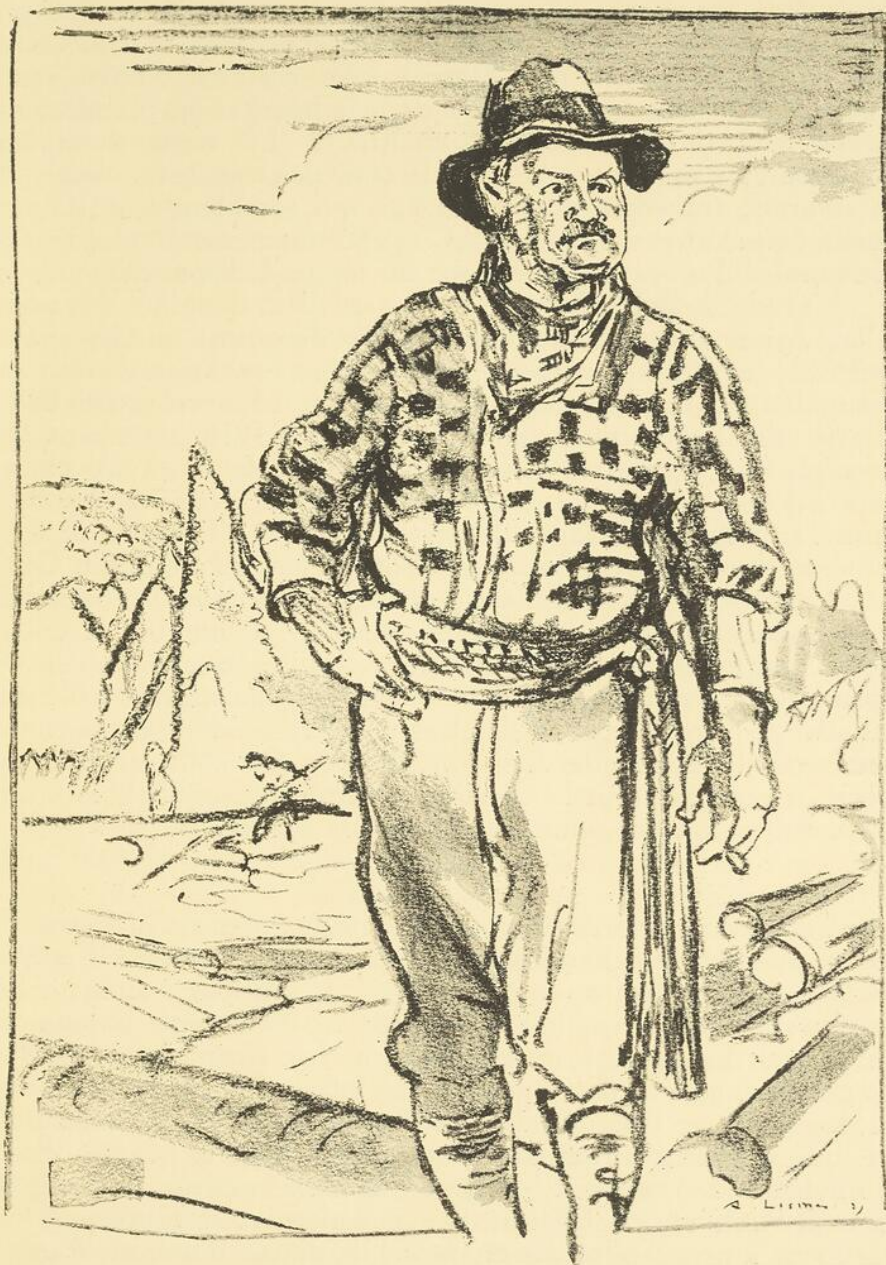
avec un plaisir que les plus fines compositions des grands maîtres ne m'ont jamais donné. Il ne s'y trouve pas une note qui ne me rappelle la cadence des avirons dans les eaux du Saint-Laurent, la descente vertigineuse de notre embarcation dans les rapides et toutes les impressions inoubliables qui saisissaient les sens, au cours de ce voyage merveilleux...”

Ces chansons furent indispensables aux voyageurs de l'Ouest. Précieux héritage de la mère-patrie, elles aidèrent à former la personnalité des anciens Canadiens et furent, pendant près de deux siècles, le charme et le réconfort des explorateurs et des commerçants de fourrures.

Malgré leur popularité, des airs, chantés en plein air et au foyer, ne parvinrent pas à s'infiltrer dans la littérature contemporaine. Nous chercherions peut-être en vain, dans nos archives, une chanson complète dont le manuscrit remontât au delà de 1850. Larue, le premier, en publia sept, sans mélodie (*Le Foyer canadien*: “Les Chants populaires et historiques du Canada, 1, 1863, 320-384). Puis Ernest Gagnon, jeune musicien qui avait parfait ses études en France, publia, en 1865, ses *Chansons populaires du Canada*, contenant cent chansons avec mélodies et commentaires.

Cette première cueillette préparait la voie aux traditions orales. Mais le siècle s'écoula sans une autre découverte dans un domaine pourtant riche en surprises. On crut que les compilations de Larue et de Gagnon épuisaient le terroir, et on prétendit que des chefs-d'œuvre de la chanson française, comme *Renaud* et *Germaine*, étaient inconnus chez nous, pour la seule raison qu'on ne les trouvait pas dans les recueils en usage. Gagnon lui-même admit que “le nombre de nos chansons populaires est incalculable”; il aurait pu en dire autant des légendes et des contes. Mais l'impression se répandit, de son temps, que, peu nombreuses, les chansons n'avaient guère d'importance, et qu'elles tombaient justement dans l'oubli.

Cette fausse impression durait encore lorsque, il y a vingt ans, certaines réminiscences musicales de chanteurs rustiques



Vincent-Ferrier de Repentigny, chanteur, Beauharnois et Montréal.

piquèrent ma curiosité. Leur répertoire semblait inépuisable. Un seul de ces chanteurs, parmi les premiers que je rencontrai, m'en chanta cent: plus que n'en contient toute la collection Gagnon. Les airs rythmés étaient jolis, certains d'entre eux, superbes. Ils conservaient assez de leur inspiration première et paraissaient contemporains aux chanteurs. Les scènes évoquées par leurs vers rappellent la vie à la cour des rois, les miracles et les sombres tragédies du moyen âge qui semblent être d'hier. Quelle émouvante survivance! C'est étonnant comme les traditions orales d'un peuple prennent du temps à disparaître.

L'étude de notre folklore entra, en 1912, dans une ère nouvelle. Après quelques tâtonnements, je découvris que les chansons et les contes attendaient par centaines l'occasion de tomber aux mains de qui voulait bien les recueillir. Mes recherches dans Charlevoix, Kamouraska et la Beauce, en 1916, ouvrirent les voies toutes grandes, avec une nouvelle série de cinq cents chansons et d'une centaine de contes. Grâce à de nouvelles recherches dans Témiscouata, Gaspé, Bonaventure, l'île d'Orléans, et à la collaboration de MM. E.-Z. Massicotte, Adélarde Lambert, Gustave Lanctôt, Jules Tremblay et du R.P. Archange, la collection du Musée national s'est, depuis, enrichie de nombreux documents, entre autres, de plusieurs centaines de contes et de légendes, de six mille sept cent textes de chansons, cantilènes, ballades et complaintes, et de quatre mille mélodies de ces chansons recueillies à l'aide du phonographe. On collectionnait en même temps, par tout le Canada, environ trois mille chants indiens qui remontent pour la plupart à la préhistoire.

* * *

Certains folkloristes ont cherché à découvrir l'origine, encore obscure, des chansons et des contes traditionnels. Comme ces souvenirs se retrouvent surtout à la campagne, parmi les humbles, on a cru qu'ils remontaient à des sources populaires anonymes; ils auraient pris naissance au foyer campagnard, dans les champs, sur la plage ou dans les fêtes villageoises. Partout où les gens se rassemblaient pour travailler ou se distraire, quelque chanteur entonnait un air et donnait le branle. Sous l'impulsion du moment, la foule lâchait aussitôt la bride à l'imagination et improvisait des mélodies et des poèmes qui passaient au répertoire des chansons de danse, d'amour, du travail, ou des cantilènes tristes ou pieuses que l'on répétait ensuite chez soi, au coin du feu. J'eus, comme les autres, l'impression

que les chansons populaires avaient d'abord été, chez nous, l'œuvre en quelque sorte collective des ancêtres sur les rives boisées du Saint-Laurent. Il semblait que, pour en découvrir l'origine, il suffirait de les recueillir et de les étudier dans leur propre milieu, surtout dans les districts éloignés de la contagion des villes.

Ce n'est pourtant pas là ce que révèle une étude plus approfondie. Certains chanteurs d'airs populaires, il est facile de l'observer, ne manquent pas de talent; leur art fruste n'est dénué ni de grâce ni de charme. Ils sont doués d'une mémoire extraordinaire; leur répertoire est vaste et inédit. Mais ils ne s'adonnent jamais à l'improvisation et se contentent des choses que la tradition leur a transmises. Maintes fois, d'ailleurs, ils confirmèrent cette constatation, qui est presque un axiome: la chanson ne s'improvise pas. On se souvient, peut-être, de rimailleurs rustiques à qui l'on faisait composer vers et couplets sur des personnages connus ou des événements récents. Ces chansonniers, toutefois, étaient rares autant que dépourvus de dons particuliers. S'appliquant à leur tâche, ils ajustaient tant bien que mal des mots et des rimes à un air familier. Leur composition, gauche et imitative, manquait d'art et d'originalité. Nulle part avon-nous, chez eux, découvert une source authentique d'inspiration nouvelle.

Les origines du folklore au Canada ne s'expliquent pas par la théorie de Grimm, que les chansons sont d'inspiration collective populaire, comme on le prétend encore dans les pays de langue anglaise. Il est même surprenant, pour qui connaît les chanteurs de Québec, d'apprendre que les nègres de l'Amérique ou les paysans des Balkans s'adonnent d'habitude, aussitôt qu'ils se réunissent, à des improvisations littéraires et musicales. Si ces illettrés des autres pays possèdent vraiment le génie poétique, pourquoi les campagnards de chez nous en seraient-ils dépourvus, qui ont pourtant un goût musical prononcé. Cette différence peut être plus apparente que réelle et les théoriciens ont pu errer. Il n'en reste pas moins que les chanteurs rustiques de Québec ne créent pas leurs chansons. Ils les ont reçues de la tradition qui, jusqu'à notre temps, se transmettait oralement de génération en génération. La classification de notre répertoire national en fournit la preuve, puisque dix-neuf sur vingt de nos chansons sont anciennes; elles passèrent de France au Nouveau Monde, au XVII^e siècle, avec les colons qui s'en servirent pour égayer leur solitude. A cet ancien répertoire, con-

servé plus ou moins intact, se sont ajoutées beaucoup de chansons de composition plus récente; par exemple, les complaintes et les cantiques propagés par les feuilles d'imagerie, les chansons apportées par les soldats, les prêtres et les immigrants de la dernière période, et les refrains composés sur place par les chansonniers d'occasion. Ces chants constituent le maigre apport de la muse populaire au pays.

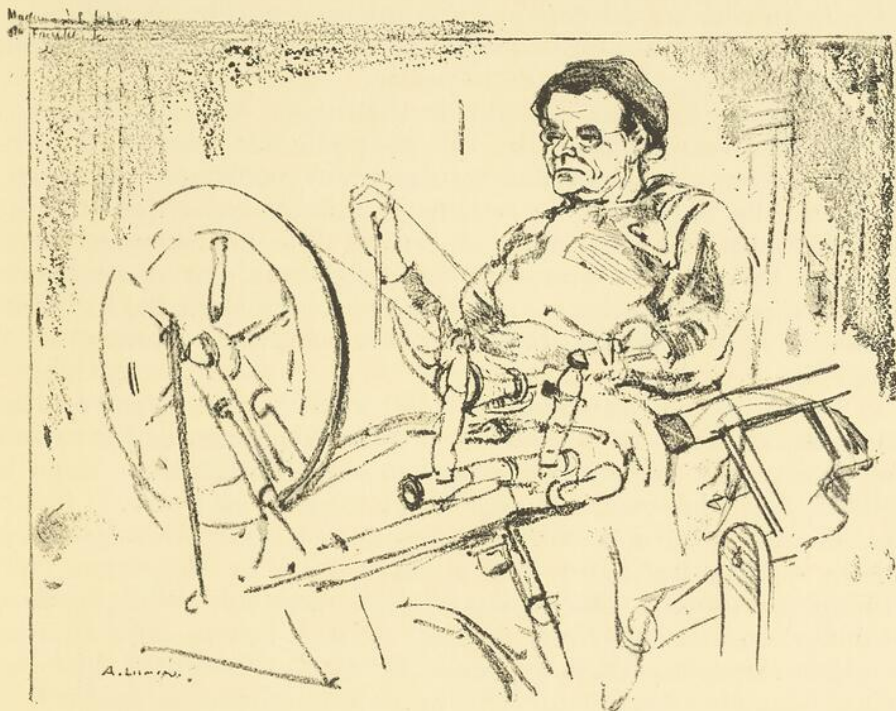
Ce répertoire se répartit donc en trois groupes: les chansons populaires de l'ancienne France, les chansons introduites oralement ou par écrit depuis 1680 et, enfin, les chansons du terroir canadien.

Les chanteurs eux-mêmes ne peuvent guère fournir de renseignements sur l'origine de leurs connaissances folkloriques. Tout au plus se souviennent-ils que certaines complaintes commémorent des catastrophes, entre autres, des naufrages dont on parle encore, et que les chansonnettes d'élection sont récentes. Ils répètent quasi machinalement ce qui leur vient d'un passé nébuleux et lointain; ils chantent une chanson de cinq cents ans à côté d'une autre qui n'a pas un siècle. Ainsi, des pêcheurs gaspésiens donnaient-ils le nom de *Chanson de Poirier* à la complainte antique du *Retour tragique*, impliquant par là que Poirier, dont les vieillards se souviennent encore, en était l'auteur. D'autres prétendaient que le cantique de Saint Alexis a bien cent ans, tandis qu'il en a tout près de mille: il remonte probablement aux origines de la langue française écrite, vers le XI^e siècle. L'opinion des chanteurs sur l'âge de leurs chansons n'a donc aucune valeur documentaire.

* * *

La mélodie des chansons traditionnelles est plus fluide que le texte; elle s'est prêtée, au cours du temps, à de nombreuses variations. C'est pourquoi l'on connaît de certaines chansons plusieurs mélodies, pas toujours apparentées entre elles, toutes aussi intéressantes les unes que les autres. On ne saurait dire laquelle est la plus ancienne ou se rapproche le plus de l'original, qui est d'ailleurs perdu. Il n'en est pas ainsi du texte qui, une fois défiguré, ne recouvre jamais sa qualité première. Les chanteurs ont alors recours au remplissage, qui leur aide à soutenir la mélodie. Des scories, souvent anciennes, défigurent bon nombre de nos plus belles chansons. Pendant les trois derniers siècles, en France et au Canada, les mélodies, plus encore que les textes, ont subi des changements notables. Les variantes

d'un air, lorsqu'elles proviennent de districts éloignés, sont presque dénués de ressemblance, et les rapprochements sont plutôt exceptionnels. Les documents pour la comparaison ne sont d'ailleurs pas suffisants, surtout en France, où l'on a souvent négligé de recueillir les mélodies. Les chansons de métiers, plus que les autres, sont pourvues d'airs variés et de refrains rythmi-



Madame Jean-Baptiste Leblond, chanteuse, à son rouet, Sainte-Famille, île d'Orléans.

ques; mais on retrouve rarement, des deux côtés de l'Atlantique, les mêmes airs et les mêmes onomatopées, bien que les poèmes qu'ils enchâssent aient peu changé.

A cause de leur fluidité, les airs, plus que les paroles, avec le temps, se sont adaptés à leur milieu; ils ont pris de la couleur locale. Mais ils conservent encore, malgré les changements, les traits distinctifs de leur origine, surtout dans les districts isolés de Québec, comme Charlevoix et Gaspé, où la manière de chanter est restée archaïque, à cause même de l'isolement et de la routine.

Si la mélodie des chansons composées au pays est d'ordinaire supérieure aux paroles, on peut attribuer cette différence à la qualité des airs qui ont dû servir de modèles; aussi à la nature même de la musique et des rythmes qui sont plus élémentaires que la grammaire et la prosodie. Avec des aptitudes et la connaissance d'airs traditionnels, un chansonnier illettré du terroir pouvait composer un air aussi émouvant que celui de la *Plainte du coureur des bois* et aussi preste que celui de *Envoyons de l'avant, nos gens!* tandis que les vers, dépouillés de la mélodie, ne peuvent être pris pour de la poésie.

Il est quelquefois difficile de distinguer les traditions anciennes du Canada de celles qui sont plus récentes. Il se présente, surtout dans les villes ou dans leur voisinage, des chansons qui ne sont pas de souche populaire, mais qui se sont faufilees dans le terroir. Le répertoire d'un chansonnier rustique est comme une boutique de bric-à-brac, où des bibelots de toutes sortes, quelques-uns modernes, se mêlent à d'antiques bijoux. Il faut savoir discerner, pour éliminer le faux et le superflu.

Les romances françaises de 1820 à 1840 ne restèrent pas inconnues, au Canada. Certaines d'entre elles, comme les satires sur Bonaparte, pénétrèrent chez nous et s'infiltrèrent dans le folklore, où elles vécurent plus longtemps qu'en France. D'autres chansons qui avaient de la vogue passèrent des salons, des écoles et des baraques aux chanteurs de la campagne, qui étaient toujours à l'affût des choses récentes. Nulle cloison étanche, en aucun temps, n'arrêta tout à fait la diffusion des nouveautés, même dans les retraites les plus éloignées du Nouveau Monde. Ainsi trouve-t-on, dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* et dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand, qu'un "petit Français, poudré et frisé comme autrefois, habit vert-pomme, veste de droguet, jabot et manchettes de mousseline, raclait un violon de poche et faisait danser *Madelon Friquet* à ces Iroquois" (Cayugas), dans ce qui est maintenant l'Etat de New-York. Chateaubriand ajoute: "M. Violet (c'était son nom) était maître de danse chez les sauvages. On lui payait ses leçons en peaux de castor et en jambons d'ours. Il avait été marmiton au service du général Rochambeau, pendant la guerre d'Amérique. Demeuré à New-York après le départ de notre armée, il résolut d'enseigner les beaux-arts aux Américains. Ses vues s'étant agrandies avec ses succès, le nouvel Orphée porta la civilisation jusque chez les hordes errantes du Nouveau

Monde. En me parlant des Indiens, il me disait toujours: "Ces messieurs sauvages et ces dames sauvagesses." Il se louait beaucoup de la légèreté de ses écoliers; en effet, je n'ai jamais vu faire de telles gambades. M. Violet, tenant son petit violon entre son menton et sa poitrine, accordait l'instrument fatal; il criait en iroquois: *A vos places!* Et toute la troupe sautait comme une bande de démons." Nous avons, maintes fois, relevé le nom d'autres Français, depuis la Conquête (en 1759), qui introduisirent, au Canada, des chansons nouvelles et les firent connaître dans leur milieu.

Des recueils imprimés en France ou au Canada et des images d'Epinal, de Metz et de Paris contribuèrent aussi à la diffusion de certaines chansons, entre autres: *Pyrame et Thisbé*, une aventure de la Grèce antique, *Damon et Henriette*, une historiette romanesque du moyen âge, *Cartouche et Mandrin*, une plainte sur de fameux bandits qui eurent maille à partir avec la justice royale, et le *Juif errant*. Le style de ces compositions est recherché, à la manière de *Aucassin et Nicolette*. Leur longueur excède celle des chansons populaires: *Pyrame et Damon* comprennent chacun plus de deux cents vers, tandis qu'une chanson ordinaire dépasse rarement quarante ou cinquante vers.

Le cantique d'Alexis se présente sous deux formes: la première et la plus élaborée des deux provient des *Cantiques de Marseilles*, un ancien recueil français qui pénétra au Canada bien avant 1800; et la seconde, une variante sur le même thème inconnue dans les compilations. La composition littéraire de cette légende pieuse, comme l'a démontré Gaston Paris, remonte au Xe ou au XIe siècle. *Saint Alexis* est la plus ancienne chanson littéraire française (*lingua vulgaris*), à la naissance même du français comme langue écrite et ecclésiastique.

Les vraies chansons populaires arrivèrent pour la plupart sur le Saint-Laurent avec les immigrants de la Normandie et de la Loire. Elles sont les meilleures du répertoire canadien. Leur composition, esquissée à grands traits, est claire; leur style est pur et simple, et leur prosodie originale est différente de celle des troubadours ou du français classique. Nulle part ne se manifestent la grossièreté du paysan ou les écarts de l'ignorance. La grâce et le raffinement maintiennent partout leur harmonie; il y a parfois des lueurs géniales. Ici se retrouve l'œuvre de maîtres dont l'art achevé a largement puisé à un assortiment de mesures prosodiques romanes et aux sources vives du folklore européen.



FOLK SINGERS
FROM GASPE

A. Limon

François Saint-Laurent et Joseph Ouellet, pêcheurs et chanteurs, la Tourelle, Gaspé.

Le répertoire de nos meilleures chansons populaires ne nous vient pas, comme on l'a supposé, des troubadours et des ménestrels du moyen âge. Ces lettrés écrivaient leurs poèmes sur parchemin pour le bon plaisir de la noblesse. Ils se maintenaient au rang de la classe instruite, au-dessus du vulgaire; ils affectaient la délicatesse, les abstractions et les manières du latin de la décadence; et c'est dans la Provence et le Limousin, provinces du Midi où se parlent des dialectes d'oc, qu'ils se recrutaient.

Les troubadours écrivirent leurs nombreuses compositions du XIe au XIVE siècles, tandis que la plupart de nos meilleures chansons semblent moins anciennes; elles datent probablement des deux siècles suivants. Ces chansons populaires ne sont pas des traductions ou des adaptations en langue d'oïl (ou du nord) d'originaux en langue d'oc. Elles ne découlent pas du milieu, de la versification et des thèmes des troubadours; elles tiennent vraiment de deux mondes distincts: l'un, héritier de la haute tradition classique latine; l'autre, formé des éléments populaires de la civilisation romane qui avaient pénétré en Gaule dès les premiers siècles de la chrétienté.

Les jongleurs errants et les jongleurs de foire des provinces françaises du Nord, moins connus que les troubadours, sont l'objet d'allusions piquantes dans les manuscrits du moyen âge. Ils étaient en but au persiflage, à cause des prouesses d'acrobatie et de prestidigitation qui se mêlaient à leur art populaire. Comme ils n'usaient pas de l'écriture, ils n'ont laissé aucun document historique révélant leurs mérites. Mais des savants, comme Jeanroy, ont observé que, pendant l'ère des troubadours dans le Midi, une renaissance littéraire obscure, à l'écart des influences latines, se faisait jour au nord, sur la Loire et en Normandie, exactement dans les provinces du folklore traditionnel de France. Les troubadours représentent l'art roman, tandis que les jongleurs sont issus du gothique.

Qui donc étaient ces jongleurs sinon les chansonniers qui préservaient les traditions authentiques de l'ancienne France? Que composaient-ils et que chantaient-ils sinon les chansons du répertoire oral qui sont venues de leurs provinces jusqu'à nous par la tradition?

Peu importe si ces humbles bardes ne partagèrent pas, dans leur humilité, le prestige de leurs nobles confrères, les troubadours. Leur art, pour être gothique et plus français que l'autre, n'était pas moins éprouvé. Dans leurs envolées, les jongleurs composaient des chansons qui ne jouirent pas seulement de la

vogue contemporaine, mais dont le charme et le souffle poétique ont duré bien au delà de leur temps. Les ressources de l'antique prosodie romane, au service des jongleurs, n'étaient pas seulement abondantes, elles tenaient aussi de la race, puisqu'elles reposaient sur les dialectes des provinces françaises, de l'Espagne, du Portugal et de l'Italie. Cependant que les troubadours s'inspiraient de la latinité exotique du moyen âge, les jongleurs autochtones ne pratiquaient d'autre langue que celle de tout le monde et s'inspiraient des traditions de leur pays. Ils étaient de loin les continuateurs de la civilisation préhistorique des Druides et des Celtes que l'invasion romaine, à l'aurore de la Chrétienté, n'avait pas dû totalement submerger.

Les chansons populaires de France, plus fidèlement conservées au Canada que dans les provinces françaises, proviennent sans doute de l'ancienne civilisation gallo-romane. Cette civilisation n'a pas été entièrement oblitérée par la haute culture latine qui, en France, a toujours prédominé.

Mais l'art des jongleurs cessa d'exister dès les commencements de l'imprimerie, au XVII^e siècle, tout comme, deux siècles auparavant, celui des troubadours avait sombré avec les institutions sur lesquelles il se greffait. Les dernières chansons populaires véritables que nous connaissons datent du XVI^e siècle: le *Prince d'Orange*, le *Prince Eugène*, les *Trois roses empoisonnées*, *Biron* et quelques autres. Celles qui les suivent subirent l'influence littéraire qui tient du manuscrit et de l'imprimerie. Et il ne semble pas qu'un seul immigrant du Nouveau Monde ait hérité de la tradition des jongleurs, car on ne trouve aucune preuve de sa présence dans les compositions frustes du terroir canadien.

* * *

Le répertoire canadien ne se borne pas, comme dans les pays méditerranéens, à la chanson lyrique; ni, comme en Scandinavie, aux complaintes et aux chansons narratives. Il embrasse les deux genres. Les complaintes de la mer du Nord appartiennent aussi à la Normandie et à la Bretagne. Un certain nombre a passé la frontière d'oïl et émigré vers le sud. D'aucunes ont même traversé les Alpes et les Pyrénées. Les chansons lyriques, dont l'origine est méridionale, ont, de bonne heure, monté au nord et pénétré en Normandie. Malgré de nombreux échanges, de part et d'autre, le foyer de la complainte reste au nord, et celui du poème lyrique, au sud. La forme narra-

tive est le propre des peuples relativement primitifs, tandis que le lyrisme est le fruit d'anciennes civilisations dont les tendances avec le temps devinrent philosophiques. Les notions abstraites et les lieux communs de l'antiquité classique sont plus familiers dans les provinces semi-latines d'oc, au Midi, que dans le pays des Celtes et des Normands.

Ce contraste ne se confine pas à la France et à l'Europe; il se manifeste aussi au Canada, dans le bas Saint-Laurent, où les complaintes et les chansons narratives abondent, comme en Normandie, cependant que, aux environs de Montréal, au sud-ouest, la chanson lyrique prédomine. Aussi faut-il ajouter que la majorité des colons de Québec fut d'extraction normande, tandis que celle de Montréal inclina vers la Loire inférieure. Les premiers émigrants de la Nouvelle-France s'embarquèrent, après 1608 et 1634, à Rouen, à Dieppe et à Honfleur sur la Manche, et s'établirent aux environs de Québec. Un grand nombre d'autres, après 1642, fit voile à la Rochelle, sur l'Atlantique, et remontèrent le Saint-Laurent jusqu'aux Trois-Rivières et Montréal. Cette diversité d'origine a laissé des traces sur le parcours du grand fleuve. Ainsi, les chanteurs de Charlevoix et de Gaspé forment un groupe à part, qui rappelle ceux de la Normandie. Leurs chansons sont plus archaïques que les autres, ce qui est dû à leur manière ancienne de chanter et à leur préférence marquée pour la complainte.

Certaines chansons françaises du Canada sont apparentées à celles de l'Angleterre, comme le *Retour du soldat*, que Tennyson a repris en littérature, dans son *Enoch Arden*. Des thèmes typiques, des deux côtés de la Manche, sont les mêmes; ce qui est naturel. Les Normands firent la conquête de la Grande-Bretagne, mais les Anglais, à leur tour, occupèrent pendant longtemps la Normandie et même l'Aquitaine, au sud-ouest. Quelques noms géographiques de la Normandie (comme Dieppe = Deep) en conservent la marque, tandis que de nombreux noms français, légèrement défigurés, persistent encore en Angleterre. Sans l'avènement de Jeanne d'Arc et le réveil du sentiment national, la France et l'Angleterre seraient probablement devenues un seul pays, dont la couronne aurait été normande. L'usage du français, à la cour d'Angleterre, était alors officiel, et les chansons des deux nations, dans la confusion des langues, se croisaient souvent.

Les chansons canadiennes, comme celles du nord et du centre de la France, s'accommodaient aux circonstances et aux

goûts des gens. On aimait naguère le chant et on était moins morose qu'aujourd'hui. Les enfants, les mères, les amoureux, les travailleurs et les buveurs avaient leurs chansons. Des chansonniers bien doués en savaient un grand nombre; deux de nos chanteurs en ont fourni à nos collections chacun plus de trois cents, qu'ils avaient apprises dans leur jeunesse. Des berceuses, des chansonnettes de jeux, des rondes, des chansons de merveilles ou de mensonges et des formules rimées, chez les enfants, fournissaient un gai passe-temps. Les complaintes, les cantilènes et les cantiques convenaient à l'âge mûr, au coin du feu, pendant l'hiver. Les chansons d'amour et les galanteries fournissaient aux jeunes gens des formules toutes prêtes, aussitôt que les réparties faisaient défaut. La gaité, la gauloiserie et un penchant marqué, dans les veillées et les réunions, pour la danse, la pantomime et le débat se manifestaient à l'aide d'un répertoire varié de chansons comiques et de vaudevilles. L'absence de vins et de liqueurs laurentiennes n'amointrit pas la prédilection que les Canadiens ont toujours eu pour leurs nombreuses chansons bachiques, qui glorifient Bacchus, assis sur un tonneau, faisant la guerre aux buveurs d'eau. Bien que les mœurs québécoises n'aient guère connu la licence, les chansons sur toutes les lèvres ont vanté les épanchements de l'amour qui tiennent plus des mœurs courtoises que de la vie rustique.

Au premier rang se présentent les chansons de métiers qui, au Canada encore plus qu'ailleurs, ont rendu de grands services, en soutenant l'énergie des travailleurs au champ, sur la rivière ou dans la boutique. Canotiers, bûcherons, laboureurs, fouleurs d'étoffe, broyeurs de lin, fileuses et tisseuses, tous chantaient en travaillant, les uns entonnant les couplets, les autres répondant en chœur.

Les nombreuses chansons d'amour composées au cours de plusieurs siècles, se répartissent en genres variés. Trois ou quatre types sont de source française ancienne: les pastourelles ou chansons de bergers courtois, les chansons du rossignol messager des amoureux, les aubades et les nocturnes. Bien que ces compositions consistent en de courts récits, elles sont essentiellement lyriques. Remontant au moyen âge, elles proviennent surtout du Midi, et elles se chantent sur les mélodies les plus belles de tout le répertoire.

Parmi les chansons de métiers les plus populaires, il y a: *A la Claire fontaine*, *Le Plongeur et la bague d'or*, *Le Fils du roi s'en va chassant*, *La Fille du roi d'Espagne*, *La Blanche rose*, et

Dans les haubans. Un grand nombre d'autres, pour être moins connues des lecteurs, ne sont pas moins remarquables, comme: *Le Miracle du nouveau-né*, qui tient à la fois du cantique et de la chanson de toile; la gracieuse *Nanette*, si follette, qui se noya en se baignant, à l'ombre d'un vert pommier; *Au Bois du rossignolet*, où un berger, en se réveillant, fait d'une branche une flûte et joue l'air "Qu'il fait bon d'aimer"; la *Courte paille*, où les marins de Marseille en mer, de provisions ayant manqué, ont tiré à la courte paille pour savoir lequel serait mangé; *Voici le printemps*, où l'on redit que tous les amants vont changer de maîtresse; "Changera qui voudra, moi je garde la mienne"; *A l'Abri d'une palme*, où un navire s'échoue sur une côte lointaine, se promènent trois jolies demoiselles, dont l'une dit: "Si j'avais ma colombe, je la ferais chanter"; et *Le Long de la mer jolie*, où un beau galant s'écrie: "Belle, embarquez dans mon gentil navire!" Sitôt qu'elle est embarquée, "fait lever l'ancre et mettre voiles au vent." Mais il ne sait pas à qui il a affaire; elle dit: "Mon beau galant, si tu savais de qui je suis la fille! Je suis la fille du bourreau, le plus gros de la ville.—Belle, débarquez de mon gentil navire! Quand la belle fut débarquée, elle ne faisait que rire. Le marinier a demandé: Qu'a'-vous, belle, à tant rire?—Mon beau galant, si tu savais de qui je suis la fille... Je suis la fille du bourgeois le plus riche de la ville. —Belle, revenez, belle, revenez! Je vous donnerai cent livres. —Ni pour un cent, ni pour deux cents, ni pour cent mille livres. Il fallait plumer la perdrix tandis qu'elle était prise.

*Le long de la mer,
La jolie mer,
Le long de la mer jolie."*

COMMENT VOYAGENT LES CHANSONS

Les chansons populaires sont d'éternelles nomades. Nées à ciel ouvert, elles ont aussitôt pris le large. Leur vie ressemble à celle du Juif errant de la légende. Elles n'ont connu, même fatiguées par l'âge, ni abri ni havre de grâce. Poussées par un destin qui s'attachait à leur naissance et à leur hérédité, elles voyageaient perpétuellement, sans pouvoir nulle part s'arrêter, car s'arrêter pour elles était la mort. Nulle frontière n'interceptait longtemps leur marche; elles se déguisaient au besoin et pénétraient partout. Anonymes, elles taisaient leur origine et passaient d'un idiome à l'autre, sur les lèvres de la foule dans toutes les nations. L'Europe pour elle était un seul pays, qu'elles croisaient en tous sens. Souvent elles s'embarquaient et faisaient voile sur les mers, pour s'arrêter à des ports lointains, même en Amérique.

Des exemples remarquables de la diffusion des chansons populaires par le monde, à travers les siècles, sont faciles à choisir, d'autant plus que nous pouvons prendre ces exemples où nous les trouvons, loin de leur lieu d'origine, dans le vaste répertoire canadien-français recueilli depuis quelques années sur les bords du Saint-Laurent.

Une de ces chansons est *Dame Lombarde*; elle vient de l'Italie septentrionale et remonte à la fin du VI^e siècle; elle prit sa forme définitive un siècle ou deux plus tard, puis passa en France et, finalement, au Canada, où elle a survécu jusqu'à nos jours. Une deuxième chanson qui sert ici d'illustration est *Renaud*; née en Scandinavie, où elle est encore familière, elle traversa la Mer du Nord pour se rendre en Germanie et en Bretagne, émigra de Bretagne en France et, de là, voyagea sur le continent, dans toutes les directions. Une troisième chanson, *Germine*, est un souvenir méridional des croisades; elle passa du Midi de la France à la Normandie, à la Bretagne et à plusieurs contrées méditerranéennes. Une quatrième, *La Nourrice du roi*, est une chanson pieuse de l'Espagne qui a traversé les Pyrénées et s'est fixée en France, près des frontières de la Suisse. Ces chansons ont traversé l'Atlantique avec les colons de la Nouvelle-France, au dix-septième siècle, et se sont établies avec eux au Canada; elles sont encore populaires dans les districts ruraux de Québec. Les mélodies en ont été recueillies, en autant de versions possibles, au moyen du phonographe et de la sténographie, sur tout le parcours du Saint-Laurent, depuis la rivière Ottawa jusqu'en Gaspésie, et au pays des Acadiens, en Nouvelle-Ecosse.



Vincent-Ferrier de Repentigny et Philéas Bédard chantant: "Mon père, je voudrais me marier".

DAME LOMBARDE

Cette complainte est unique; elle nous vient du sud—de l'Italie—en passant par la France, contrairement au grand courant historique qui fait que les complaintes prennent naissance au nord, s'acheminent vers le sud, et les chansons lyriques, d'origine méridionale, émigrent vers le nord.

Elle est aussi, par son thème historique, sinon sous sa forme actuelle, l'une de nos plus anciennes. Elle reedit l'histoire de "Dame lombarde," la tragique Rosmonde, qui essaya d'empoisonner son mari, à Ravenne, en l'an 573, mais but la mort dans la coupe fatale qu'elle avait elle-même préparée.

Nigra, le traditionniste italien, a le premier découvert l'identité de la complainte de "Dame lombarde" avec l'empoisonneuse empoisonnée, dont l'histoire fut longtemps l'objet de la chronique ancienne. Et Doncieux a dernièrement repris ce sujet (*Romancero*, 174-204) en le rattachant à la seule version semi-française qu'il connaissait de cette chanson recueillie au pied des Alpes, près de la frontière italienne. Je résume ici les aperçus historiques de ces deux savants.

Alboin, roi des Lombards, envahisseurs de l'Italie du Nord, avait encouru la haine de Rosmonde, sa femme, en la faisant boire dans le crâne de son père. Par ruse, elle se lia à Helmichis, un officier qui, cédant à l'empire de la volonté terrible de Rosmonde, assassina Alboin, et devint son époux—le second.

Rosmonde tenta avec Helmichis de s'emparer du royaume; mais les Lombards se révoltèrent. Elle dut prendre la fuite et s'embarquer de nuit pour Ravenne, où elle fut bien accueillie par Longin, préfet de la ville.

Pour reconquérir la couronne qu'elle venait de perdre, il lui fallait faire disparaître Helmichis, qui ne pouvait plus servir à ses ambitions. Elle usa de ses charmes. Longin, épris d'elle, la sollicita de se rendre libre de l'épouser, afin de régner de nouveau.

Elle eut, cette fois, recours au poison. Le chroniqueur Agnellus de Ravenne raconte que lorsque Helmichis sortit du bain, suffoquant de chaleur, il reçut de Rosmonde "une coupe remplie d'un breuvage prétendu bienfaisant, mais qui était empoisonné. Dès qu'il eut bu la mort, il retira la coupe de ses lèvres et la tendit à la reine, disant: Bois, toi-même! Elle ne voulut pas, mais, tirant son épée, il se jeta sur elle et dit: Si tu ne bois pas, je te frappe!.." Elle but et, à l'instant, ils moururent.

Paul Diacre et Agnellus, chroniqueurs lombards du VIII^e siècle, racontèrent les aventures de Rosmonde. Le récit d'Agnel-

lus se rapproche tellement de la forme de notre complainte que Nigra les considère identiques. "Dame lombarde" ne serait autre que la tragique Rosmonde; et la complainte italienne serait contemporaine de ces événements, car les chansons naissent des faits qu'elles commémorent; elles n'empruntent pas leur sujet au parchemin ou à la chronique. En ceci, Nigra peut bien avoir raison.

Mais Doncieux ne voit pas les choses du même œil. La chanson, d'après lui, ne remonterait qu'au début du XVI^e siècle. Il y remarque une "allusion malveillante" au roi de France, séducteur de la Dame lombarde. Il doit s'agir de François Ier, dont les galanteries étaient notoires, et qui était à Pavis, en 1525, avec l'armée française. Dans les versions italiennes, Dame lombarde s'écrie: "Pour l'amour du roi de France, je mourrai!" Ce vers à lui seul daterait toute la complainte qui, pour d'autres raisons encore, d'après Doncieux, ne saurait remonter à une date aussi reculée que le VI^e ou le VIII^e siècle.

* * *

La complainte *Enseignez-moi donc!* n'est, à bien peu de choses près, autre que *Dame lombarde*. Les neuf versions jusqu'ici recueillies sur le Saint-Laurent viennent des bas-fonds du terroir. Elles débutent de deux manières différentes; ici, c'est la voisine qui enseigne le poison; là, c'est le rossignol sauvage; les mélodies comme les textes varient avec les versions, incomparablement plus que dans les chansons du *Prince d'Orange* et du *Prince Eugène* qui, pourtant, sont du XVI^e siècle. Les deux mélodies reproduites ici, l'une laurentienne, l'autre acadienne, sont absolument indépendantes. Il est évident qu'elles sont d'un âge fort avancé; leur décadence le démontre.

Il faut que cette complainte ait longtemps séjourné en France d'oïl—en Normandie et sur la Loire—, pour se diversifier ainsi, avant son passage au Nouveau Monde. Il n'est donc pas possible qu'elle se rapporte à François Ier, qui est contemporain de la découverte de l'Amérique. Dans si peu de temps, elle n'aurait pas pu passer les Alpes, traverser la France provençale en s'y adaptant, et se ramifier en tous sens dans les provinces du nord. Cela eût-il été possible, il n'est guère croyable qu'on ait si inexactement rapporté des faits historiques notoires et encore récents. François Ier ne connut jamais la "Dame lombarde" de la complainte; encore moins fut-il le héros dans cette histoire d'empoisonnement célèbre.

Le couplet final de la complainte italienne "Pour l'amour du roi de France, je mourrai" est donc une retouche tardive, une adaptation de surface, telles qu'on les a pratiquées de tout temps. Il n'est pas même sûr que ce vers adventice soit contemporain de François Ier. D'autres rois de France avant lui étaient entrés en Italie.

Mais la documentation de Doncieux était insuffisante. Il ne connaissait pas nos versions canadiennes, non plus que celles de Millien (trois variantes et autant de mélodies), récemment recueillies dans le Nivernais, en France. Sa seule excuse de publier cette complainte italienne dans son *Romancero* c'est qu'elle était l'unique version semi-française alors connue et recueillie dans les Alpes. Son texte est d'ailleurs une traduction de l'italien.

Nos versions purement françaises du Canada ne contiennent pas d'allusion au roi de France. Elles se terminent par les mots: "Ah! que maudit soit ma voisine de m'avoir enseigné (le poison)", ou "Ah! que maudit soit le rossignol!" En ceci, comme dans tout le reste, elles se rapprochent davantage de l'antique histoire de Rosmonde, qui dut de bonne heure traverser les Alpes, et le Midi, pour s'enraciner profondément dans toute la France; autrement, elle ne serait pas entrée de plain-pied en Amérique, avec les colons de la Loire et de la Normandie, comme elle y est entrée, il y a déjà près de trois siècles.

RENAUD

La complainte du *Roi Renaud* est peut-être la plus fameuse de tout le répertoire de France. Son histoire est unique. Après sa naissance obscure en Scandinavie, à la fin du moyen âge, elle se dissémina sur toutes les côtes du Nord, mit pied à terre en Bretagne et passa à toute la France. De là elle pénétra en Italie et en Espagne; et elle traversa les mers avec les colons de la Nouvelle-France, au XVIIe siècle. Elle s'est depuis profondément enracinée sur les rives du bas Saint-Laurent et en Acadie.

Enlisée dans le terroir de plusieurs pays, elle aurait bien pu s'y perdre à tout jamais, comme bien d'autres. Mais il lui arriva de ressusciter et de revivre, à la fin du siècle dernier, cette fois dans un monde nouveau, chez les savants et les artistes, et ensuite dans le grand public. Les folkloristes l'ont étudiée à fond, se passionnant pour son histoire. De grands artistes, comme Yvette Guilbert, l'ont remise en honneur sur plus d'un continent.

Renaud est aujourd'hui l'un des chefs-d'œuvre de France les plus universellement reconnus. Il est aussi un symbole car il représente en des traits émouvants la chanson ancienne, ainsi que la tradition chantée des ancêtres. S'éteignant comme lui, ces airs traditionnels pourraient bien lancer ce cri de détresse, sur son tombeau entr'ouvert:

“Terre, ouvre-toi, terre fens-toi,
Que j'aïlle avec Renaud, mon roi!”
Terre s'ouvrit, terre fendit
Et si fut la belle englouti'!”

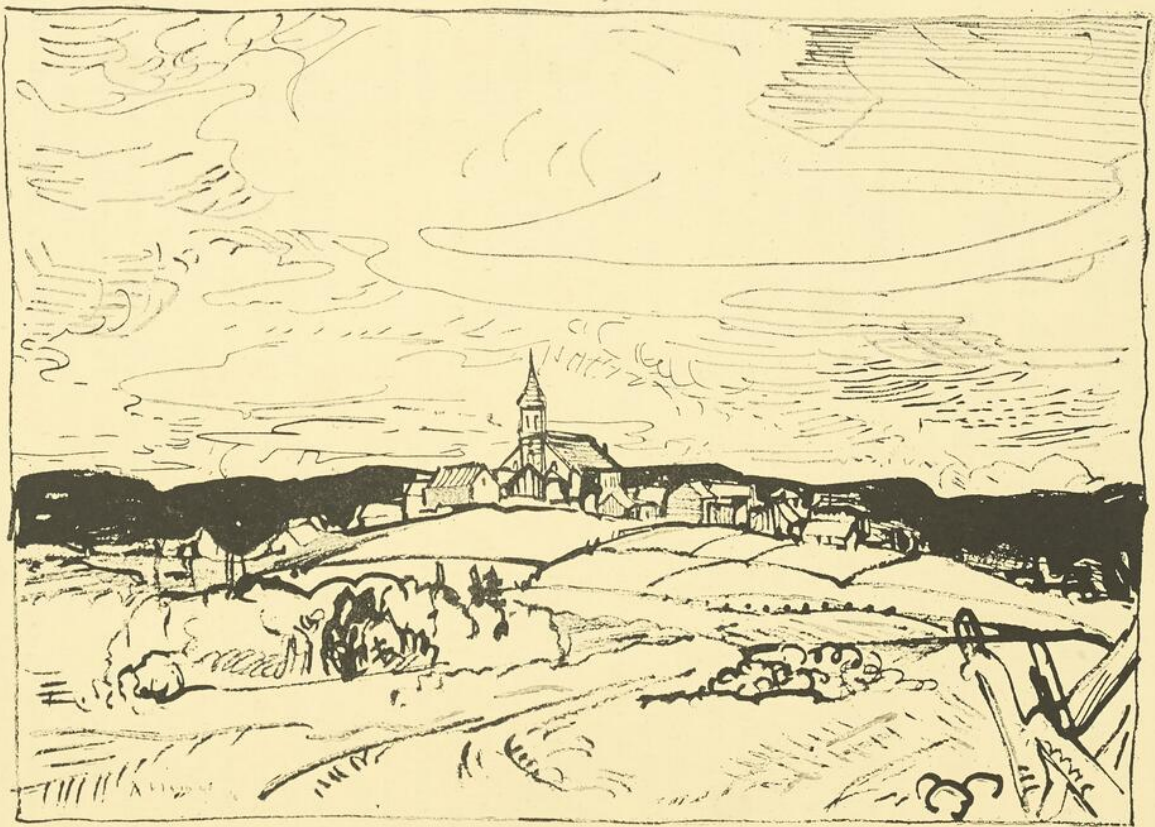
La complainte *Renaud* avait déjà un long passé derrière elle, lorsqu'elle s'embarqua pour Québec et Louisbourg avec les anciens colons français du Nouveau Monde. Depuis, elle s'est conservée dans l'obscurité, parmi des générations de chanteurs illettrés. Elle est même une de nos chansons les mieux connues, mais seulement dans le bas Saint-Laurent. Elle ne remonta le fleuve guère au delà de Québec.

Jusqu'en 1917, on ne l'avait pas encore découverte chez nous. Nos chansonniers la passaient sous silence. Lorsque Yvette Guilbert, après l'avoir dramatisée d'une façon inoubliable, demanda: “La connaissez-vous, au Canada?” réponse lui fut faite: “Hélas, non!” C'était bien à tort! Elle y survivait encore, mieux même que dans les provinces de France, mais seulement parmi la gent rustique, dont le souvenir est profondément ancré dans le passé. Les lettrés, eux, ne la connaissaient pas, leur connaissance ne relevant que du livre, qui ne remonte pas aussi loin.

La complainte de *Renaud* se chante, les soirs d'hiver, dans les foyers quasi normands de l'Islet, de Kamouraska, du Témiscouata, et plus souvent encore, dans la Gaspésie et aux alentours de la baie des Chaleurs. Mais elle ne semble pas familière dans les Laurentides. Ses traits authentiques se sont fidèlement conservés, en dépit de ses pérégrinations. Même des divergences secondaires y ont une signification curieuse, comme au début d'une version jersiaise de Gaspé: “Bonne nouvelle, grand roi Louis. Ta femme est accouchée d'un fils...” Le nom primitif de Renaud est ici devenu Louis, pour suivre les temps, mais des temps depuis longtemps révolus.

* * *

Les littérateurs la retrouvèrent un peu avant 1850. De la Villemarqué, en 1839, en publia, dans *Barzaz-Breiz*, un frag-



Saint-Hilarion, Charlevoix.

ment, qui provient de la Bretagne. Gérard de Nerval l'inséra deux fois dans des œuvres. Elle n'a cessé depuis d'être l'objet de nombreuses monographies. Ampère, Rolland, Bladé et plusieurs autres folkloristes de France en recueillirent des versions. Cependant, des savants étrangers en étudiaient les racines ou les rameaux en Scandinavie, en Espagne et en Italie.

Doncieux, profitant de ces nombreux travaux préalables, en a dernièrement complété une belle étude d'ensemble dans son *Romancero de la France* (VII, 84-124). Il fonde son texte critique sur cinquante-neuf versions françaises et huit piémontaises. Il note qu'elle se chantait à Paris en 1594, lors de l'entrée de Henri IV; et aussi en Bretagne, dans le second tiers du XVI^e siècle.

Le nombre des versions françaises de *Renaud* s'est, depuis, augmenté d'au moins trente, c'est-à-dire, d'environ un tiers. Millien en a récemment publié cinq principales variantes, pour le Nivernais, et il cite des sous-variantes en notes; Rossat en donne trois pour la Suisse romande; et notre liste canadienne en comprend vingt-deux. Donc, en tout, environ quatre-vingt-dix versions françaises.

Ce chiffre n'est d'ailleurs qu'une fraction du total, puisque le domaine roman à lui seul possède "cinq chants étroitement apparentés au *Roi Renaud*: "un gwerz armoricain, une chanson basque, une canzone vénitienne, une chanson proprement catalane et un romance espagnol commun à toute la péninsule" (Doncieux, 97). Ce groupe à lui seul est représenté par soixante-sept versions.

Le groupe scandinave est encore plus important, car c'est à lui qu'est emprunté le sujet de la complainte: la vise du *Chevalier Olaf...*, qui est une "des plus belles et des plus universellement populaires" en Scandinavie. Le savant Grundtvig en a réuni soixante-neuf versions du Danemark, de la Suède, de la Norvège, de l'Islande et des îles Féroé. "La plus ancienne de toutes, une danoise, date de 1550," c'est-à-dire, la plus ancienne qui a été conservée par écrit.

La documentation sur cette chanson est donc considérable: 90 versions françaises; 67, tirées, en plus, du domaine roman; et 69 versions scandinaves. En tout, 226. Et il en existe d'autres.

Cette vise scandinave est, paraît-il, née au Danemark, à une époque très antérieure au milieu du XVI^e siècle, où l'on commença à la recueillir par écrit.

On ne saurait donner un meilleur aperçu de son histoire que celui de Doncieux, dans son *Romancero* (119-124). Je le cite, en abrégé :

“Une même chanson, qui se peut intituler, selon la portion du sujet que l'on considère, “la Vengeance de la Fée” ou “la Mort secrète,” a revêtu neuf formes et passé dans neuf idiomes divers. Cette plante poétique, merveilleusement vivace et qui étend ses rameaux à tous les bouts de l'Europe, nous la connaissons depuis la racine de la maîtresse tige jusqu'aux moindres pousses terminales; et une analyse attentive nous a découvert avec netteté l'ordre de ses parties et la loi de sa croissance. Une semence légendaire, éparsée dans le domaine germanique,—et dont quelque graine, tombée au bord du Rhin, donna naissance au poème plus ancien du *Chevalier de Staufenberg*—se répand aussi en terroir scandinave, et le génie d'un poète danois, du XVe ou du commencement du XVIe siècle, l'y fait germer en une vise populaire; cette première souche émet directement trois branches, une ballade écossaise, une chanson slave, un gwerz armoricain; le gwerz à son tour produit la chanson française, de laquelle enfin sont issus les chansons basque, vénitienne, catalane et le romance hispano-portugais...

Ces neuf pièces n'ont certes ni la même valeur poétique, ni le même intérêt au point de vue de l'évolution du thème: six, qu'on négligerait sans grand inconvénient, consistent en des débris plus ou moins frustes ou des calques plus ou moins fidèles, soit de la vise scandinave, soit de la romance française. *Mais les chants du Sire Olaf, du Comte Nann et du Roi Renaud, qui tiennent d'ailleurs l'un à l'autre par une filiation directe, forment une lignée de chefs-d'œuvres qu'on peut bien dire unique dans l'histoire de la poésie traditionnelle.* Tous les trois portent à un égal degré la marque d'une main créatrice; et si l'invention du sujet appartient au Scandinave, le Breton, qui transforma la vise danoise, le Français qui développa ensuite le gwerz breton, ne lui cèdent en rien pour la richesse et la vigueur du génie.

“Dans l'esprit de l'auteur danois, la rencontre du chevalier et de la fée est l'événement capital à quoi tout le reste est subordonné; et c'est aussi où il a déployé la poésie la plus prestigieuse. Au lieu commun légendaire il ajoute cette chevauchée dans le crépuscule du matin, ce bal des elfes au pied de la colline, cette invitation à danser par où l'une d'elles signifie au chevalier son amour, et de tout cela compose une admirable scène, où le charme pénétrant du symbole s'unit à la beauté plastique de

l'image. La suite humaine du drame n'est pas indigne de ce tableau féerique. Depuis le retour de sire Olaf jusqu'au trépas de sa fiancée, l'action se déroule suivant le rythme tragique, et comme poussée par un flot montant d'angoisse et de terreur; et déjà les trois questions de la fiancée, touchant le son des cloches, le pleur des femmes, l'absence du chevalier, contiennent en germe tout cet entretien fameux, qui deviendra chez le Breton et le Français le point culminant de leur œuvre...

"L'idée du dialogue de la mort secrète, incidente chez le Scandinave et rudimentaire, le Breton s'en empare avec puissance; il l'isole, il la multiplie, il l'accentue par l'exacte symétrie des phrases, tellement que c'est autour d'elle que gravite enfin tout son poème. Aussi bien, par le changement de situation du héros, qui n'est plus le fiancé d'une vierge, mais l'époux d'une femme accouchée d'hier, ce dialogue prend plus de vraisemblance, et surtout plus d'intensité dramatique. C'est sans doute une chose imposante que cette entrée de la fiancée d'Olaf dans la maison à la fois nuptiale et mortuaire: mais les funérailles de Nann, coïncidant avec les couches de sa veuve, donnent lieu à un contraste bien autrement saisissant, et qui atteint au sublime... Comme la fiancée scandinave, elle le rejoint aussitôt dans la mort; mais elle se souvient de plus qu'elle est mère; et son mot suprême est pour le petit orphelin qu'elle confie aux soins de l'aïeule.

"Quant à la chanson du *Roi Renaud*, elle serait de tout point conforme à son modèle armoricain, sans un retranchement qui constitue, de la part de l'auteur français, une innovation capitale. Le gwerz lui offrait un assemblage de deux thèmes joints bout à bout, et sans connexion nécessaire: il sacrifie décidément le premier, remplaçant les nombreux couplets relatifs à la rencontre de la fée par deux vers, d'une énergique brièveté, qui évoquent l'image d'un chevalier revenant de guerre et blessé à mort. Ce poème, à moitié flottant dans le monde du rêve, enfoncé à moitié dans la réalité humaine, il le ramène ainsi tout entier aux limites de la nature; et si par là son œuvre perd quelque chose du côté du merveilleux, il faut faire état de ce qu'elle gagne en unité d'intérêt, en solidité de composition. Encore que le Français, à partir de son troisième couplet, ne s'écarte pas sensiblement du gwerz, son imitation est toujours celle d'un vrai poète, et qui renouvelle par une continuelle création de détail le sujet qu'il a reçu d'autres mains. D'abord, aux scènes dialoguées dont le gwerz est composé presque uniquement, il

entremêle des vers narratifs, pleins de couleur et de vie, qui précisent l'action et qui posent les personnages. Le dialogue même, qu'il ne fait le plus souvent que traduire, d'autres fois il le développe ou le retouche avec un singulier bonheur. C'est ainsi qu'il ajoute aux lamentations des valets et des servantes le plus affreux des bruits funèbres, ces coups de marteau clouant la bière, que la mère du défunt met sur le compte d'une vulgaire besogne de charpentier. De même il imagine le chuchotement des petits bergers sur le passage de la veuve...

“On voit comment le thème poétique de la Mort secrète fut porté par l'auteur du *Roi Renaud* à son plus haut point de perfection. Mais ce n'est pas au Français tout seul qu'il faut faire l'honneur de son œuvre; d'autant que nous y avons constaté la superposition de plusieurs chants et la collaboration de plusieurs poètes, divers de race, d'idiome et de génie. Le *Roi Renaud* n'existerait pas, si un Breton de langue française n'en eût emprunté la matière au gwerz d'un Breton celtique; et celui-ci n'aurait jamais eu l'idée de son gwerz, sans la vise scandinave qui lui fournissait, avec les premières données et les personnages principaux de l'histoire, l'ébauche du dialogue caractéristique entre la belle-mère et la bru. Ainsi, dans la chanson du Français, ses deux devanciers ont leur part. Il n'avait pas sans doute l'imagination grandiose du Danois; il le cédait à l'Armoricain pour l'invention dramatique; mais ce par quoi il est vraiment admirable, et qui lui appartient en propre, c'est la beauté achevée d'un art quasi classique; la simplicité forte de l'expression, une vision nette et juste des choses, une façon de les peindre efficace et rapide; avec cela, la belle ordonnance du sujet, l'exacte liaison des parties, l'équilibre du dialogue et du récit, la gradation savante des effets, enfin toutes ces qualités de composition et de style qui ont coutume d'imprimer aux ouvrages d'esprit je ne sais quoi de définitif et d'universel. Bien que ce soit une pédanterie vaine de prétendre assigner des rangs aux poètes et classer leurs productions comme en un concours, il se rencontre cependant certains poèmes d'une si rare excellence—tel le *Roland* entre les chansons de geste—, qu'on les sent d'instinct supérieurs à toute comparaison, et qu'ils gardent dans l'histoire littéraire la valeur absolue d'un type. Or, ce qu'est la chanson de Roland à notre épopée médiévale, la chanson de Renaud l'est justement à notre romancéro populaire. Depuis des siècles qu'elle dure en la mémoire du peuple, nulle autre n'y a pénétré si fortement, ni si largement rayonné; nulle n'a captivé à ce

point le goût des artistes, nulle n'a autant occupé la curiosité des doctes; et tant que de vieilles complaints voleront chez nous sur des lèvres naïves, c'est celles-là que rediront les chanteurs et que les connaisseurs vanteront toujours, comme le joyau incontesté de la lyrique traditionnelle du pays de France."

GERMINE

La superbe complainte de *Germine* ou de *Germaine* nous conduit tout droit au moyen âge; elle est un souvenir lyrique de l'ère des croisades.

Le croisé dont elle dit le retour est le prince d'Amboise, ou encore, le personnage historique Guilhem de Beauvoir, qui voyagea au loin sur mer, fut absent longtemps, pendant que sa jeune épouse, fort éprouvée, l'attendait en lui gardant la foi jurée.

La complainte débute au moment du retour. "Ah! bonjour donc, madame! Peut-on loger ici?" Mais après tant d'années, il n'est pas si tôt reconnu. "Ah, non, certes! dit-elle, je n'loge personne ici." Il lui faut donc donner des marques de son identité. Là se noue toute l'action.

Par l'inspiration, le souffle poétique de son drame, qui touche au sublime, *Germine* nous rappelle un autre chef-d'œuvre de la poésie traditionnelle de France, la complainte du *Roi Renaud*. Ces deux récits anciens sont épiques; leur origine se perd dans la légende. Un prince ou un guerrier revient à son château vers sa jeune épousée, l'un pour mourir sans la revoir, l'autre pour être enfin reconnu d'elle. Là s'arrête la ressemblance des sujets, mais non celle du procédé lyrique, qui est identique. Le barde esquisse la scène, met ses personnages en jeu, dramatise son sujet dans un dialogue vibrant, qui aboutit au dénouement, l'un fatal, l'autre heureux.

Voilà en peu de vers, dans des mélodies simples mais transcendantes, deux grandes créations du génie français, qui, malgré les vicissitudes des siècles et mille pérégrinations, restent encore splendides dans leur vétusté. Elles nous rappellent les temples gothiques, rongés par les vents et par la pluie, à l'ombre desquels elles sont nées, l'an je-ne-sais-quel.

* * *

Le Retour du croisé devint un thème littéraire au temps même des croisades, dont la dernière date du XIII^e siècle. Ce thème se bifurqua de bonne heure, dans la chanson populaire, et deux rameaux distincts nous en sont parvenus par voie orale:



Road to the school house - Charlevoix.

Chemin de l'école près la Baie Saint-Paul, Charlevoix.

Le récit de ces deux complaintes est le même au fond, mais leur forme est différente. Chacune d'elles ont un passé qui leur est propre. L'une, la *Porcheronne*, naquit dans le sud de la France; l'autre, *Germine*, vient du nord. Dans leur longue carrière, elles ont beaucoup voyagé; elles se sont même rencontrées sous le même toit, ont fait route ensemble; et elles ont souvent été prises pour des sœurs jumelles. Mais elle ne le sont pas.

Germine, au Canada, s'est bien conservée. Nos chanteurs nous en ont jusqu'ici chanté dix-sept versions, tant sur le Saint-Laurent qu'en Acadie. Tout comme en France, elle s'y subdivise en deux variantes, *Germine* et *Germaine*, dont *Germine* est la plus répandue.

La *Porcheronne*, que Doncieux étudie dans son *Romancero* (196-206), semble mieux connue en France, que *Germine* ou *Germaine*. Mais elle n'a guère survécu chez nous, étant surtout franco-provençale. Je n'ai jusqu'ici recueilli que deux versions incomplètes, l'une dans Témiscouata et l'autre dans Gaspé, sous les noms de la *Cochonnière* et de la *Bergerette*. Le croisé y porte le nom défiguré de Lorabe ou de l'Orable, c'est-à-dire l'Arabe, qui revient de ses voyages en pays musulman.

Le contraste entre ces deux complaintes, *Germine* et la *Porcheronne*, est bien marqué. *Germine*, attend dans son château son mari absent. Assise sur son lit, entourée de servantes, elle refuse d'ouvrir la porte même au "plus joli gendarme qu'il y ait dans le pays—le prince d'Amboise et d'Amboisie". Elle est femme d'honneur, volontaire et respectée. A sa belle-mère, qui l'invite à souper avec des cavaliers en quête d'aventures galantes, elle répond fièrement: "Allez-vous en d'ici! Si vous n'étiez la mère de mon mari, je vous ferais jeter en bas du pont-levis."

Mais la *Porcheronne* provençale ou la *Cochonnière* gaspésienne subirent des épreuves bien plus dures que celles de *Germine*, dans leur attente prolongée. "Petite bergerette!" dit le croisé de retour, "à qui ce beau château?—C'est au nommé Lorabe, qui m'avait épousée" (version du Témiscouata). Ou encore, sur mer, le croisé entend par miracle gémir s'amie, que la belle-mère en son absence persécute—elle lui fait garder les pourceaux. "Revire, navire! J'entends ma mie pleurer... Petite cochonnière, va-t'en te laver les pieds... Mon mari est sur mer... Maudit soit l'Orabe et toute sa lignée!" (version gaspésienne).

Il ne reste dans les deux versions du bas Saint-Laurent qu'un souvenir vague de la belle et ample chanson de la *Porcheronne* qui, d'après Doncieux, fut composée dans la région franco-

provençale, "dans un rayon rapproché de Beauvoir-de-Marc (Isère), qui se répandit "par toute la France, et qui abonde aussi en Catalogne (Espagne) et en Piémont (Italie)."

Le mari de la *Porcheronne* semble être Guilhem de Beauvoir, "un personnage historique du XIII^e siècle..., qui fut l'un des plus puissants barons du Dauphiné. De Beauvoir se croisa et prolongea beaucoup son absence. Il laissa un testament en date de 1277." Doncieux ajoute que son "voyage outre-mer cadre bien avec la longue absence du mari de la *Porcheronne*.

* * *

Laquelle de ces deux plaintes sœurs sur le retour du croisé est la plus ancienne? On ne saurait le dire avec certitude. Mais il semble, à certains indices, que la *Porcheronne* est l'aînée. Elle s'en tient plus fidèlement au fait historique qui paraît leur avoir donné naissance. Ses vers pour la plupart sont mieux conservés que ceux de *Germine*; leur assonance en *i* est uniforme. Ses couplets ne comprennent chacun que deux vers. Et elle suit de près le dessein rythmique et l'intention du poète soucieux de son art et maître de son œuvre.

Mais *Germine* n'a pas si bonne tenue. En dépit de sa grâce naturelle, elle s'écarte souvent de la norme. Ses assonances passent capricieusement de *i* à *é*, même par accident, à *a*; ses couplets sont tantôt de trois vers, tantôt de deux. Il est difficile, dans la confusion de ses versions délabrées, de reconstituer le texte original, qui semble ne se trouver nulle part. On croirait avoir affaire à une adaptation en dialecte d'oïl d'une chanson méridionale.

Il y a même, en *Germine*, des vestiges significatifs qui la rattachent au Midi. Ainsi, le croisé se nomme Beauvais, de Bourgès, de Beau-Cère, dans certaines versions du Nivernais sur la Loire; ce qui est une déformation du nom originare de Beauvoir, dans *La Porcheronne*. On y mentionne aussi une ville du Midi, même dans nos versions canadiennes, comme "mes chiens de Lyon" ou "le pont de Lyon."

Germine et *La Porcheronne* sont, toutefois, des chansons différentes. Nulle part elles ne se côtoient; nulle phrase dans les deux n'est identique. Le poète, dans *La Porcheronne*, reedit en abrégé plusieurs épisodes d'une longue aventure. Le barde du Nord, reprenant le même thème, dans *Germine*, le simplifie, le transfigure de main de maître. Comme un autre le fit dans le

Roi Renaud, il ne prend de tout ce récit que le moment du retour, à la porte du château, où le croisé se fait reconnaître de sa châtelaine. Dramatisant la scène qui l'inspire, il la rend transcendante, sublime; ce que l'auteur de son modèle présumé dans le Midi n'avait su faire dans son récit épisodique. L'un s'en tenait au fait historique ou légendaire; l'autre ne se souciait que de l'art, et le faisait en maître.

Germine en peu de mots s'élève sur les ailes de l'inspiration la plus libre, et elle escalade les sommets de la poésie. Même la désuétude de sa prosodie ou les lacunes de la tradition ne sauraient l'en empêcher. Chantée sur son air laurentien, ici reproduit, elle s'anime d'un souffle aussi puissant que celui d'un autre chef-d'œuvre de la chanson française, le *Roi Renaud*. Le jeu des réparties, dans ces deux chansons, se ressemble d'ailleurs. Dans *Renaud*, l'épousée questionne les serviteurs, ou la mère de son mari, et les réponses voilées s'acheminent vers le tombeau funeste. Mais dans *Germine* le dialogue tôt s'engage entre le croisé et s'amie: "Germine, belle Germine! Ouvre-moi, ton mari! —Non, je ne croirai pas que tu es mon mari Avant que tu me dise quel jour que tu m'as pris. —Te souviens-tu, Germine..." Et le dénouement, pour se faire attendre, n'en est que plus heureux, plus enchanteur: "Servantes, belles servantes, accourez ici! Allumez les flambeaux aux quatre coins du lit. Je vais ouvrir la porte tout'grande à mon mari!"

Après leur naissance, l'une dans le Midi, l'autre dans le Nord-ouest, ces chansons coururent le pays; elles se rencontrèrent sans se confondre, traversèrent provinces et frontières, même les mers, et ne s'arrêtèrent que sur notre seuil.

De *Germine* nous avons déjà dix-sept versions canadiennes, tant du Saint-Laurent que de l'Acadie. M. Massicotte l'a retrouvée dans Laprairie, près Montréal; M. Lambert, dans Arthabaska; et moi-même, nombre de fois, dans l'île d'Orléans, dans Charlevoix, Kamouraska, Gaspé et la baie des Chaleurs. L'abbé Arsenault en a recueilli une version parmi les Acadiens de l'île du Prince-Edouard. Tout comme *Renaud*, elle est donc une des vieilles chansons françaises les mieux enracinées dans notre terroir.

Il n'en est pas ainsi de *La Porcheronne* (*La Cochonnière*) qui n'a fait qu'atterrir chez nous, pour s'y étioier. Je n'en ai recueilli que deux versions fragmentaires dans le bas Saint-Laurent. Mais en France et en Europe elle est mieux connue que *Germine*. Elle ne l'était pas, cependant, au XVIIe siècle,

parmi les émigrants de la Loire et de la Normandie qui vinrent s'établir au Nouveau Monde. Autrement, elle s'y serait mieux conservée.

Germine ou *Germaine* (elle est partout connue de ces deux manières) fut moins souvent recueillie en France qu'au Canada. Elle y a beaucoup voyagé, cependant, même dans le Midi, où *La Porcheronne* est dans son vrai milieu. Julien Tiersot n'en a trouvé que deux vestiges dans les Alpes françaises. Mais elle était autrefois assez bien connue dans les provinces du Nord. Champfleury cite une version de l'Ile-de-France; Millien en donne plusieurs, qu'il a recueillies dans le Nivernais (sur la Loire); les *Poésies populaires de France* contiennent une version du Berry. On en a aussi retrouvé d'autres en Normandie, dans le pays messin, en Franche-Comté, et ailleurs. Tiersot affirme même que "la chanson de *Germaine* est plus connue au point de vue musical" que *La Porcheronne*.

Doncieux donne une liste de plus de treize versions de *La Porcheronne* dans son *Romancero* (196-206). A sa liste s'ajoutent nos deux versions du Canada, et celles du Nivernais que Millien a, depuis, publiées.

D'autres auteurs avant Doncieux avaient étudié *La Porcheronne*, qu'ils confondent le plus souvent avec *Germine*. Villemarqué le premier publiait *L'épouse du Croisé* de Bretagne (*Barzaz Breiz*, XIX), en 1839; et de Puymaigre disait de *Germine*, en 1865: Cette chanson est "une des plus anciennes de ce recueil"; il la comparait à Don Guillermo, de la Catalogne (Espagne). Ce traditionniste signale même des parallèles dans le folklore des pays suivants: Espagne, Portugal, Italie, Grèce, Bohême, Allemagne, Hollande, Flandre et Angleterre.

D'autres variantes ont aussi été ajoutées aux listes par Crane, dans ses *Chansons populaires de la France* (267-8). Il mentionne en particulier les annotations de Child sur "Hind Horn" et "The Lass of Loch Royal" (*The English and Scottish popular Ballads*, I, 213, III, 187).

C. Nigra, continuant l'étude de *La Porcheronne* dans son recueil du Piémont, indique comment cette chanson française de Provence s'infiltra en Espagne, en Italie et de là passa en Grèce et même en pays slaves.

Elle est, en effet, populaire dans la haute Italie et en Catalogne (Espagne), où de nombreuses versions furent recueillies par les folkloristes; elles sont énumérées par Doncieux, dans son *Romancero* (187).

Il se pourrait même qu'elle remontât plus haut que le XIII^e siècle, pendant lequel eut lieu la dernière Croisade. C'est du moins ce que prétendait de la Villemarqué, dans sa sixième édition des *Barzaz Breiz* (1867). Je le cite:

“La ressemblance est telle entre *l'Épouse du Croisé*, *Don Guillermo*, *La Pourcheireto* et *Germaine* qu'on ne peut l'attribuer à des rencontres fortuites; le chant breton, dit M. de Puymaigre, diffère par les détails du romance catalan et du romance provençal, mais tous trois ont certainement une origine commune.” De la Villemarqué n'ose pas se prononcer sur la question de priorité des variantes néo-celtiques et néo-latines; mais il croit que la ballade de *l'Épouse du Croisé*, “qui est très répandue dans toute la Cornouaille, dramatise le retour d'Alain et des chefs bretons qui le suivirent en Palestine et ne revinrent qu'au bout de cinq ans, au cours de la première croisade; ce qui ferait remonter la ballade bretonne au XI^e siècle et en ferait la souche de toute cette floraison poétique.”

LA NOURRICE DU ROI

La seule version canadienne de cet excellent cantique populaire nous vient de l'Acadie. Elle forme partie, dans notre répertoire national, de la *Collection Arsenault*.

La seule version acadienne de *La Nourrice du Roi* s'ajoute à huit ou dix versions recueillies en France, surtout au centre, à l'est et au sud-ouest. Somme toute, ces versions varient assez peu entre elles et leur commune origine ne remonterait pas au-delà de quelques siècles. Avant le passage de cette chanson au Canada, elle avait déjà eu le temps de voyager et de se ramifier quelque peu. Le refrain de la version acadienne, “Dieu, aidez-moi! Douce Vierge Marie, saint Nicolas!” diffère de la variante française telle que donnée par Doncieux, qui est: “Ah! mon Dieu, aidez-moi, ne m'abandonnez pas!” Celui d'une version de Provence se rapproche plus de la manière canadienne: “Jésus, Maria! O grand saint Nicolas!”

Autre différence notable: dans le récit acadien il est dit que la nourrice, trouvant l'enfant en cendre, “poussa un si grand cri que tout le monde accoura.” “Qu'avez-vous, donc, nourrice, à fair' ce grand cri-là? —Oh, ce n'est rien, dit-elle, J'en ai brûlé un drap.” Cependant, le texte français reconstitué se lit: “La reine est en fenêtre: Apportez-moi le Roi! —Oh! non, Madame, il dore, je ne l'éveill'rai pas.”

Plus loin, la version acadienne dit: "Retourne à la maison, l'enfant te tend les bras," tandis que celle de France se lit: "Retourne-t'en bien vite! Ton enfant est chez toi."

Doncieux (p. 389) conclut que "cette chanson de nourrice fut composée dans la France d'oïl, probablement en Lorraine, aux environs du bourg de Saint-Nicolas-du-Port, qui est... le centre du culte de ce saint... Il n'y a trace du prodige du nourrisson brûlé et ressuscité dans aucune vie de saint Nicolas, ni ancienne ni moderne. Mais il existe d'ailleurs une chanson catalane fort répandue (Briz, *Cans. de la Terra*, I—Mila, *Romançerillo catalan*, n° 33, quinze versions), où l'évêque de Myre n'intervenant d'aucune sorte, le même miracle est formellement attribué à la Madone. Si, comme il y a tout lieu de le croire, l'une des deux chansons est imitée de l'autre, la catalane circonstanciée plus ingénieusement que la française, et où l'accident essentiel se motive mieux, doit être tenue pour la primitive. Justement la Catalogne possède un des sanctuaires de Notre-Dame les plus fameux qui soient dans la chrétienté: c'est l'abbaye de Montserrat, près Barcelone, où une vierge noire, portant l'enfant Jésus, attire, depuis le XIIIe siècle, un grand concours de pèlerins. Il est probable que le chant catalan a dû partir de ce sanctuaire et rayonner alentour. Quant à son introduction en France, il se peut également qu'un pèlerin catalan l'ait importé à Saint-Nicolas-du-Port, ou bien qu'un paumier lorrain soit allé le chercher à Montserrat. Quoi qu'il en soit, il appert qu'un dévôt au grand saint Nicolas a, un jour, insinué son saint favori dans le miracle du nourrisson brûlé, sans pourtant oser en déposer tout à fait la Sainte Vierge, de qui l'évêque de Myre apparaît plutôt comme le coopérateur ou le messager. Il y a ainsi plusieurs exemples de ces miracles volants qui, suivant les temps ou les lieux, s'attachent à l'un ou à l'autre thaumaturge."

CHANSONS POPULAIRES DU VIEUX QUÉBEC¹

LA PLAINTÉ DU COUREUR DES BOIS

Le six de mai -, l'an-née der-nièr' là haut, je me suis en-ga-
gé ; là-haut je me suis en-ga-gé - Pour y faire un long voy-a - —
ge Al-ler aux pa-ys hauts-, par-mi tous les sau-va - ges. Ah!
que l'hi-ver est long -, que ce temps est en-nuy-ant! Nuit et
jour - mon cœur sou-pi - re De voir ve nir- le doux prin-
temps, Le beau et doux prin-temps-, Car c'est lui qui con-so — —
le Les mal-heu-reux a-mants -, A-vec leurs a-mours fol - les.

- 1 Le six de mai, l'année dernier',
 Là-haut je me suis engagé (*bis*)
 Pour y faire un long voyage,
 Aller aux pays hauts,
 Parmi tous les sauvages.

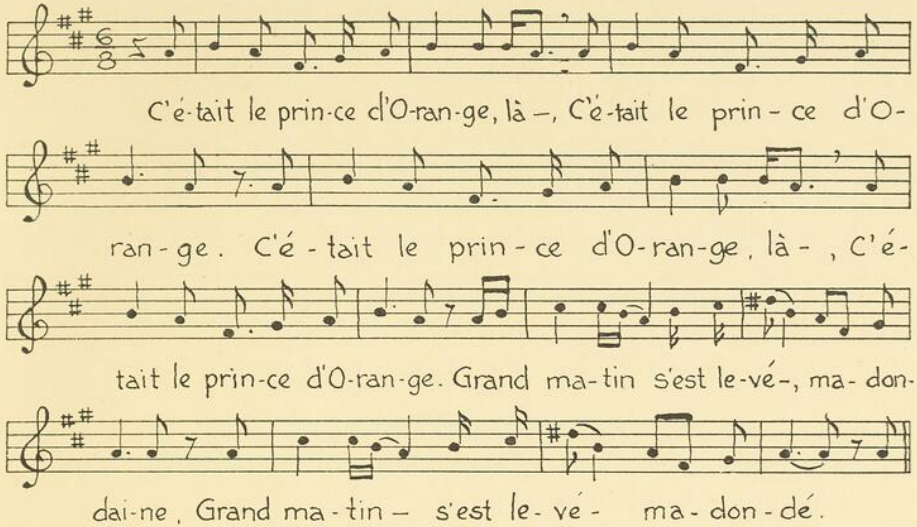
¹Mémoires dessinées par Henri Lefebvre.

Ah! que l'hiver est long,
 Que ce temps est ennuyant!
 Nuit et jour mon cœur soupire,
 De voir venir le doux printemps,
 Le beau et doux printemps,
 Car c'est lui qui console
 Les malheureux amants
 Avec leurs amours folles.

- 2 Quand le printemps est arrivé,
 Les vents d'avril soufflent dans nos voiles
 Pour revenir dans mon pays.
 Au coin de Saint-Sulpice,
 J'irai saluer m'amie,
 Qui est la plus jolie.

Qui en a fait la chanson?
 C'est un jeune garçon,
 S'en allant à la voile,
 La chantant tout au long.
 Elle est bien véritable.
 Adieu, tous les sauvages,
 Adieu, les pays hauts,
 Adieu, les grand's misères!

LE PRINCE D'ORANGE



C'était le prin-ce d'O-ran-ge, là -, C'était le prin - ce d'O-ran-ge. C'é - tait le prin - ce d'O-ran-ge, là - , C'é-tait le prin-ce d'O-ran-ge. Grand ma-tin s'est le-vé-, ma-don-dai-ne, Grand ma-tin - s'est le - vé - ma - don - dé.

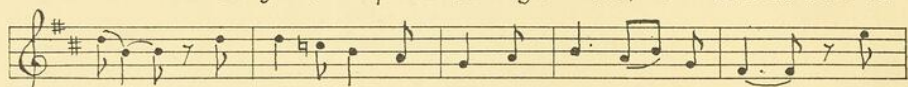
- 1 C'était le prince d'Orange,
Là!
C'était le prince d'Orange. Grand matin s'est levé,
Madondaine,
Grand matin s'est levé,
Madondé.
- 2 A appelé son page: Mon âne est-il bridé?
Madondaine . . .
- 3 —Ah! oui, vraiment, beau prince! il est bridé, sellé!
- 4 Mit sa main sur la bride, le pied dans l'étrier.
- 5 A parti le dimanche, le lundi fut blessé.
- 6 Reçut trois coups de lance qu'un Anglais a donnés.
- 7 En eut un dans la jambe et deux dans le côté.
- 8 Faut amener le prêtre mais pour le confesser.
- 9 —Je n'ai que fair' de prêtre: je n'ai jamais péché!
- 10 Jamais n'embrass' les filles hors qu'à leur volonté;
- 11 Qu'une petit' brunette, encor j'ai bien payé,
- 12 Donné cinq cents liards, autant de sous marqués.

(1^o mode grégorien)
monté d'un ton

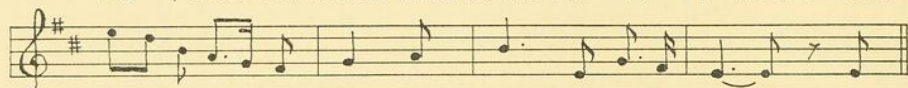
LE PRINCE EUGÈNE



Un jour, le princ' Eu - gè - ne, é - tant de-dans Pa-



ris -, S'en fut conduire' trois da-mes, Vi ve - l'a - mour! tout



droit à leur lo - gis, Vi - ve la fleur de lis!

- 1 Un jour, le prince Eugène, étant dedans Paris,
S'en fut conduire' trois dames,
Vive l'amour!
tout droit à leur logis,
Vive la fleur de lis!
- 2 S'en fut conduire' trois dames tout droit à leur logis.
Quand il fut à leur porte: Coucheriez-vous ici?
Vive l'amour!
- 3 —Nenni, non non, mesdames! Je vais à mon logis.
- 4 Quand il fut sur ces côtes, regarde derrière' lui.
- 5 A vu venir vingt hommes, ses plus grands ennemis.
- 6 —T'en souviens-tu, Eugène, un jour, dedans Paris,
- 7 Devant le roi, la reine, mon fils t'as démenti?
- 8 Arrête ici, Eugène, il faut payer ceci.
- 9 Tira son épée d'or, bravement se battit.
- 10 Il en tua quatorze, mais sans qu'il se lassât.
- 11 Quand ce vint au quinzième, son épée d'or rompit.
- 12 —Beau page, mon beau page, viens donc m'y secourir.
- 13 —Nenni, non non, beau prince, j'ai trop peur d'y mourir!
- 14 —Va-t'en dire à ma femme qu'ell' prenne' soin du petit.
- 15 Quand il sera en âge, il vengera ceci!

LE RETOUR DU SOLDAT

Quand le sol - dat — ar - rive en vil — le ,

Quand le sol - dat — ar - rive en vil — le ,

Bien mal chaus - sé — bien mal vê - tu — :

" Pau - vre sol - dat — d' où re - viens - tu — ? "

The musical score consists of four staves of music in G major (one sharp). The first two staves are vocal lines with lyrics. The third and fourth staves are piano accompaniment. The first staff has a 3/4 and 2/4 time signature. The second staff has a 3/4 time signature. The third and fourth staves have a 7/8 time signature. There are triplets in the first two staves.

- 1 Quand le soldat arrive en ville, (*bis*)
 Bien mal chaussé, bien mal vêtu :
 —Pauvre soldat, d'où reviens-tu?
- 2 S'en fut loger à une auberge :
 —Hôtesse, avez-vous du vin blanc?
 —Voyageur, a'-vous de l'argent?
- 3 —Pour de l'argent, je n'en ai guère ;
 J'engagerai mon vieux chapeau,
 Ma ceinture, aussi mon manteau.
- 4 Quand le voyageur fut à table,
 Il se mit à boire, à chanter,
 L'hôtess' ne fit plus que pleurer.
- 5 —Oh! qu'avez-vous, petite hôtesse?
 Regrettez-vous votre vin blanc
 Qu'un voyageur boit sans argent?

- 6 —N'est pas mon vin que je regrette;
C'est la chanson que vous chantez:
Mon défunt mari la savait.
- 7 —J'ai un mari dans les voyages;
Voilà sept ans qu'il est parti.
Je crois bien que vous êtes lui.
- 8 —Ah! taisez-vous, méchante femme.
Je vous ai laissé deux enfants,
En voilà quatre ici présents!
- 9 —J'ai tant reçu de fausses lettres,
Que vous étiez mort, enterré.
Et moi, je me suis r'marié,
- 10 —Dedans Paris, y a grand guerre,
Grand guerre rempli' de tourments.
Adieu, ma femme et mes enfants!

À LA CLAIRE FONTAINE

A la clai-re fon-tai-ne m'en al-lant pro-me-ner, J'ai trou-vé
 l'eau si bel-le que je m'y suis bai-gne. De- puis l'au-
 ro-re du jour je l'at-tends, Cel-le que j'ai-me, que mon cœur
 ai-me, De- puis l'au-ro-re du jour je l'at-
 tends, Cel-le que mon cœur ai-me tant

- 1 A la claire fontaine, m'en allant promener,
 J'ai trouvé l'eau si belle que je m'y suis baigné.
*Depuis l'aurore du jour je l'attends,
 Celle que j'aime, que mon cœur aime,
 Depuis l'aurore du jour je l'attends,
 Celle que mon cœur aime tant.*
- 2 C'est au pied d'un grand chêne, je me suis fait sécher.
 Sur la plus haute branche, le rossignol chantait.
Depuis l'aurore . . .
- 3 Chante, rossignol, chante, toi qui as le cœur gai.
 Tu as le cœur à rire, moi je l'ai à pleurer.
- 4 J'ai perdu ma maîtresse sans l'avoir mérité.
 Pour un bouquet de roses que je lui refusai.

- 5 Je voudrais que la rose fût encore au rosier,
Et que le rosier même fût à la mer jeté.
- 6 Et que le rosier même fût à la mer jeté.
Je voudrais que la belle fût encore à m'aimer.

*Depuis l'aurore du jour je l'attends,
Celle que j'aime, que mon cœur aime.
Depuis l'aurore du jour je l'attends,
Celle que mon cœur aime tant.*

LA ROSE BLANCHE

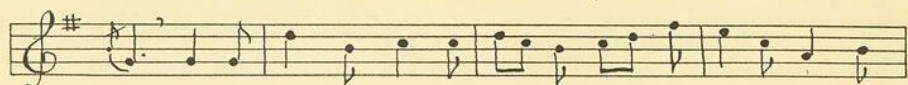
Par un ma - tin , je me suis le - vé , par un ma -
 tin , je me suis le - vé , Plus ma - tin que ma
 tante, Eh là! plus ma - tin que ma tan - te.

- 1 Par un matin, je me suis levé; (*bis*)
 plus matin que ma tante, *eh là!*
 plus matin que ma tante.
- 2 Dans mon jardin je m'en suis allé (*bis*)
 cueillir la rose blanche. (*bis*)
- 3 Je n'en eus pas sitôt cueilli trois
 que mon amant y rentre.
- 4 —M'ami', faites-moi un bouquet,
 qu'il soit de roses blanches.
- 5 La belle en faisant ce bouquet,
 Ell' s'est cassé la jambe.
- 6 Faut aller q'ri le médecin,
 le médecin de Nantes.
- 7 —Beau médecin, joli médecin,
 que dis-tu de ma jambe?
- 8 —Ta jambe, ell' ne guérira pas
 qu'ell' n' soit dans l'eau baignante.
- 9 Dans un bassin d'or et d'argent,
 couvert de roses blanches.

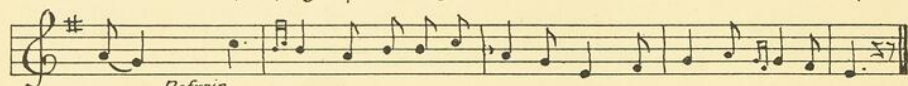
DANS LES HAUBANS



J'ai fait faire un beau na-vi-re , un na-vire, un ba-ti-



ment. L'é-qui-pag' qui le gou-ver-ne sont des fil-les de quinze



ans *Refrain* Sau-tons, lé-gè-res ber-gè-res, Dan-sons la lé-gè-re-ment.

- 1 J'ai fait faire un beau navire, un navire, un bâtiment.
L'équipag' qui le gouverne sont des filles de quinze ans.
Sautons, légères bergères, dansons là légèrement!
- 2 L'équipage qui le gouverne sont des filles de quinze ans.
Moi qui suis garçon bon drille, j'me suis engagé dedans.
Sautons, légères bergères . . .
- 3 Moi qui suis garçon bon drille, j'me suis engagé dedans.
J'ai aperçu ma maîtresse qui dormait dans les haubans.
- 4 J'ai aperçu ma maîtresse qui dormait dans les haubans.
J'ai r'connu son blanc corsage, son visage souriant.
- 5 J'ai r'connu son blanc corsage, son visage souriant.
J'ai aperçu ses mains fines, ses cheveux dans un ruban.
- 6 J'ai aperçu ses mains fines, ses cheveux dans un ruban.
Suis monté dans les cordages, auprès d'elle, dans les
[haubans.]
- 7 Suis monté dans les cordages, auprès d'elle, dans les
[haubans.]
Lui ai parlé d'amourette; elle m'a dit: Sois mon amant!

LE MIRACLE DU NOUVEAU-NÉ

The musical score is written on four staves in a single system. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes, with some words hyphenated across lines. A 'Refrain.' is indicated above the third line of music.

Sont trois fau- cheurs de- dans les prés , Sont trois fau-
 cheurs de- dans les prés . Trois jo- lies dam's s'en vont fa-
 ner. — *Refrain.* Je suis jeu — ne ; j'en — tends
 les bois re- ten- tir ; je suis jeune et jo — lie — .

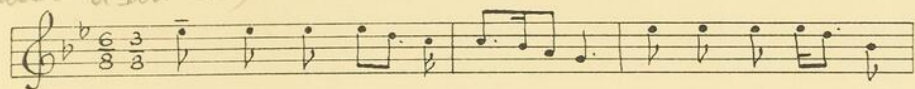
- 1 Sont trois faucheurs dedans les prés; (*bis*)
 Trois jeunes fill' vont y faner.
Je suis jeune; j'entends les bois retentir;
Je suis jeune et jolie.
- 2 Trois jeunes fill' vont y faner. (*bis*)
 Celle qu'accouch' d'un nouveau-né
Je suis jeune . . .
- 3 D'un mouchoir blanc l'a env'loppé;
- 4 Dans la rivière ell' l'a jeté.
- 5 L'enfant s'est mis à lui parler.
- 6 —Ma bonne mèr', là vous péchez.
- 7 —Mais, mon enfant, qui te l'a dit?
- 8 —Ce sont trois ang's du paradis.

- 9 L'un est tout blanc et l'autre gris;
10 L'autre ressemble à Jésus-Christ.
11 —Ah! revenez, mon cher enfant.
12 —Ma chère mère, il n'est plus temps.
13 Mon petit corps s'en va calant;
14 Mon petit cœur s'en va mourant;
15 Ma petite âme, au paradis.



2^o mode grégorien
(baisse d'un ton)

ROSSIGNOLET SAUVAGE



Ros-si-gno-let sau-va — ge , le roi des a — mou-



reux , Vou-drais-tu bien me por-ter u-ne let-tre à I — sa-



beau , cel-le que mon cœur ai — me.

- 1 Rossignolet sauvage, le roi des amoureux,
Voudrais-tu bien me porter une lettre
A Isabeau, celle que mon cœur aime?
- 2 —Celle que ton cœur aime, je ne la connais pas.
—Tu voleras de bocage en bocage;
Tu trouveras ma bergère à l'ombrage.
- 3 —Bonjour, bonjour, la belle, le bonjour est pour toi!
Chère Isabeau, votre amant est en peine.
Aimez-le donc tout autant qu'il vous aime.
- 4 —L'aimer autant qu'il m'aime, non non, je ne veux pas!
De trop aimer, ce n'est point là l'usage;
De l'épouser je n'ai pas l'avantage.
- 5 —Les garçons sont fidèles, les fill's ne le sont pas:
Ell's viv'nt toujours dans la même espérance
De s'en aller dans la ville de France.
- 6 —Dans la ville de France, non non, je n'irai pas!
Je n'y ai pas de parrain ni marraine
Pour y conter mes chagrins et mes peines.
- 7 —Du chagrin, de la peine, non, tu n'en auras pas;
Mais promets-moi la foi du mariage.
Ca ira bien dans ton petit ménage.

QUI N'A PAS D'AMOUR

La bel - le Li - set - te Chan - tait l'au - tre jour - , La
 bel - le Li - set - te Chan - tait l'au - tre jour - , Chan - tait - l'au - tre
 jour, Les é - chos ré - pè - tent: "Qui n'a pas d'a - mour - , Qui
 n'a pas d'a - mour N'a pas de beaux jours - , Qui
 n'a pas d'a - mour, N'a pas de beaux jours - .

- 1 La belle Lisette } (bis)
 Chantait l'autre jour,
 Chantait l'autre jour.
 Les échos répètent:
 Qui n'a pas d'amour,
 Qui n'a pas d'amour, } (bis)
 N'a pas de beaux jours.
- 2 Son berger l'appelle
 Le berger Colin,
 Le berger Colin.
 Veill'nt à la chandelle,
 La main dans la main, } (bis)
 Du soir au matin.

- 3 —Si gente, si belle,
Dedans tés atours,
Dedans tes atours,
O ma tourterelle!
Répétons toujours
Répétons toujours
Nos serments d'amour.
- 4 Unissons ensemble
Ton cœur et le mien;
Ton cœur et le mien.
—Ne puis m'en défendre.
O berger charmant,
O berger charmant,
A toi je me rends!

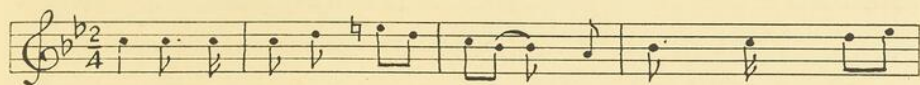
LÀ-HAUT SUR CES MONTAGNES

Là-haut sur ces mon-ta-gnes, J'ai en-ten-du pleu-
rer. Oh! - c'est la voix de ma maî-tres-se.
Il - faut al-ler la con-so-ler - C'est la voix de ma maî-
tres - se Il - faut al-ler la con-so-ler.

- 1 Là-haut sur ces montagnes, j'ai entendu pleurer.
Oh! c'est la voix de ma maîtresse; il faut aller la consoler.
(bis)
- 2 —Qu'avez-vous donc, bergère, qu'a'-vous à tant pleurer?
—Ah! si je pleur', c'est de tendresse; c'est de vous avoir
[trop aimé.
- 3 —De tant s'aimer, la belle, qui nous empêchera?
Faudrait avoir un cœur de pierre à qui ne vous aimerait
[pas.
- 4 —Les moutons dans ces plaines sont en danger des
[loux . .
—Pas plus que vous, belle bergère, vous qui ête' en danger
[d'amour.
- 5 —Les agneaux vive' à l'herbe, les papillons aux fleurs.
Et toi et moi, jolie bergère, pourquoi n'y vivre qu'en lan-
[gueur?

DAME LOMBARDE

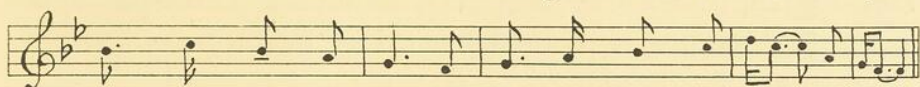
Première version, chantée par Mme Zéphirin Dorion, d'origine acadienne, à Port-Daniel, baie des Chaleurs:



Chè-re voi-si-ne, en-sei-gnez-moi, mais en-



sei-gnez-moi donc En-sei-gnez-moi de la - poi-

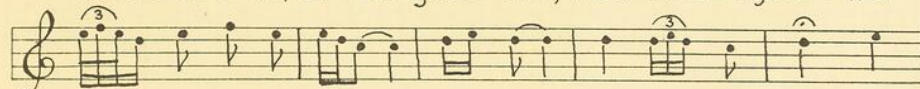


son; c'est pour em-poi-son-ner, c'est pour em-poi-son-ner.

Deuxième version, chantée par Joseph Ouellet, la Tourelle, Gaspé:



Chè-re voi-si-ne, en-sei-gnez-moi, mais en-sei-gnez-moi

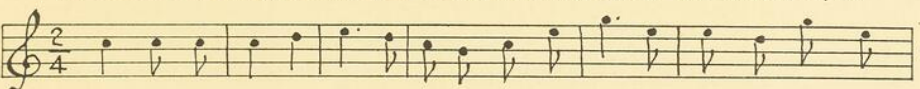


donc, mais en-sei-gnez-moi donc, En-sei-gnez-moi de

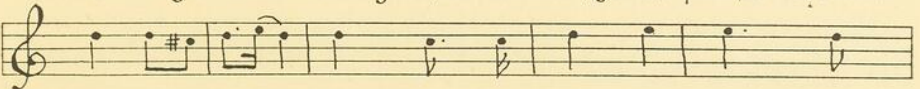


la poi-son; c'est pour em-poi-son-ner, c'est pour em-poi-son-ner.

Troisième version, chantée par François Miville, la Tourelle, Gaspé:



Ros-si-gno-let du bois jo-li, ah! dis-moi, je t'en prie, ah! dis-moi.



je t'en prie, mon ma-ri est ja-loux de



moi, qu'est-c' que j'en fe-rai, qu'est-c' que j'en fe-rai.

*et luy
perpetua*

Quatrième version, chantée par Ovide Souci, Saint-Antonin, Témiscouata:

Ros-si-gno-let du bois jo-li, mais en-sei-gnez-moi donc, mais en-sei-
gnez-moi donc, En-sei-gnez-moi de la poi-son pour fair' mou-
rir mon ma-ri, pour fair' mou-rir mon ma - ri :

Cinquième version, chantée par Mme Magloire Savard, Ruisseau-aux-Patates, Gaspé:

Chè-re voi-si-ne, en-sei-gnez-moi, mais en-sei-gnez-moi
donc, mais en-sei-gnez-moi donc, En-sei-gnez-moi de
la poi-son, c'est pour em-poi-son-ner, c'est pour em-poi-son-ner.

Sixième version, chantée par Mme Jean-Baptiste Leblond, Sainte-Famille, île d'Orléans:

Ros-si-gno-let du bois jo-li, mais en-sei-gnez-moi
donc, mais en-sei-gnez-moi donc, En-sei-gnez-moi de la poi-
son pour em-poi-son-ner, mais pour em-poi-son-ner.

RENAUD



La mère é-tant sur les car-reaux A vu ve-nir son fils Re-



naud : " Mon fils Re-naud , mon fils ché-ri , Ta femme est



ac-cou-chée d'un fils — 2. " Ni de ma femm', ni de mon



fil's Je n'ai le cœur ré-jou- i . Je tiens mes trip' et mes boy-



aux Par de- vant moi dans mon man- teau — "

- 1 La mère étant sur les carreaux
A vu venir son fils Renaud :
— Mon fils Renaud, mon fils chéri,
Ta femme est accouché' d'un fils.
- 2 — Ni de ma femm', ni de mon fils
Je n'ai le cœur réjoui.
Je tiens mes trip's et mes boyaux
Par devant moi, dans mon manteau.
- 3 Ma bonne mère, entrez devant
Faites-moi faire un beau lit blanc.
Qu'il soit bien fait de point en point,
Et que ma femm' n'en sache rien.
- 4 Mais quand ce vint sur la minuit,
Le beau Renaud rendit l'esprit.
Les servant's s'en vont pleurant,
Et les valets en soupirant.

5 —Ah! dites-moi, ma mère ô grand,
 Qu'ont les servan't à pleurer tant?
 —C'est la vaissell' qu'ell's ont lavé',
 Un beau plat d'or ont égaré.

6 —Pour un plat d'or qu'est égaré,
 A quoi sert-il de tant pleurer?
 Quand Renaud de guerr' viendra
 Un beau plat d'or rapportera.

7 —Ah! dites-moi, ma mère ô grand!
 Qu'ont les valets à soupiner?
 —C'est leurs chevaux qu'ils ont baignés;
 Un beau cheval ils ont noyé.

8 —Pour un cheval qu'ils ont noyé,
 Ma mère, faut-il tant soupiner?
 Quand Renaud de guerr' viendra,
 Un beau cheval ramènera.

Parlé 9 Quand le matin fut arrivé,
 La bière il a fallu clouer.

Chanté 10 —Ah! dites-moi, mère m'amie
 Ce que j'entends cogner ainsi?
 —C'est le petit dauphin qu'est né;
 La tapisserie leur faut clouer.

11 Le dimanche étant arrivé,
 A l'église il lui faut aller.
 Le rouge elle devait porter,
 Mais le noir lui fut présenté.

12 —Ah! dites-moi, mère m'amie,
 Pourquoi changez-vous mes habits?
 —A toute femm' qu'élève enfant
 Le noir est toujours plus séant.

13 En passant par le grand chemin
 Ont fait rencontr' de pèlerins:
 —Vrai Dieu, voilà de beaux habits
 Pour une femme sans mari.

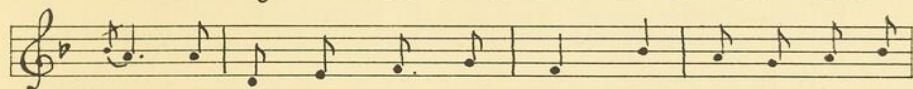
- 14 —Ah! dites-moi, mère m'amie,
Ce que les p'tits passants ont dit?
—Ma fill', les passant ont dit
Que vous aviez de beaux habits.
- 15 A l'église est arrivé';
Un cierge lui ont présenté.
—Sont les cloch's que j'entends sonner;
Le coup de mort ell's ont donné.
- 16 Ma mèm', voici un tombeau,
Jamais n'en ai vu de si beau.
—Ma fill', ne puis vous le cacher,
Le beau Renaud a trépassé.
- 17 Vrai Dieu, puisque c'est mon mari,
Je veux m'en aller avec lui.
Ma mèm', retournez au château,
Prenez soin du petit nouveau.

GERMINE

(2^o mode grégorien)
(ré-fa) (1/2 ton plus bas)



C'est la jeu-ne Ger-mi-ne, As-si-se sur son



lit, A son châ-teau ar-riv'nt trois jo-lis ca-va-



liers, Ont de-man-dé Ger-min', fil-lette à ma-ri-er.

- 1 C'est la jeune Germine, assise sur son lit.
A son château arrivent trois gentils cavaliers.
Ont demandé Germine, fillette à marier.
- 2 Je ne suis pas fillette, fillette à marier.
Je me suis mariée à quinze ans et demi.
A plus de sept années, mon mari est parti.
- 3 Ah, bonjour donc, madame! Peut-on loger ici?
C'est en l'honneur du prince d'Amboise et d'Amboisi',
Le plus joli gendarme qu'y a dans le pays!
- 4 Ah non, certes, dit-elle, je n'loge personne ici!
Rendez-vous chez sa mère à ce château fleuri;
Ell' loge tout le monde pour l'amour de son fils.
- 5 Ah, bonjour donc, madame, peut-on loger ici?
C'est en l'honneur du prince d'Amboise et d'Amboisi'.
—Ah oui, certes, dit-elle, pour l'amour de mon fils!
- 6 Quand ils fur't mis à table, à l'heure du souper,
Ils ne voulaient pas boire, ni boire, ni manger.
Mais il leur faut Germine assise à leur côté.

- 7 Ah, bonjour donc, Germinette! Chez nous, trois cavaliers,
Mais ils ne veul't pas boire, ni boire, ni manger.
Ils désir't trop Germinette, l'avoir à leur côté.
- 8 —O mère, méchante mère, allez-vous en d'ici!
Si vous n'étiez la mère, la mère de mon mari,
Je vous ferais jeter en bas du pont-levis.
- 9 —Partons, chers camarades! Nos chevaux sont sellés.
A la tabl' de Germinette, je veux aller souper.
Dans le lit de Germinette, je veux aller coucher.
- 10 —Germinette, belle Germinette! Ouvre-moi, ton mari!
—Non, je ne croirai pas que tu es mon mari
Avant que tu me dies quel jour que tu m'as pri'!
- 11 —Te souviens-tu, Germinette, du dix-sept au matin?
Tu avais à tes noces tes oncles et tes cousins? (*bis*)
- 12 —Non, je ne croirai pas que tu es mon mari
Avant que tu me dies quel cheval j'avait-i'? (*bis*)
- 13 —T'en souviens-tu, Germinette? Ton cheval de Paris . . .
—Non, je ne croirai pas que tu es mon mari
Avant que tu me dies quell' robe j'avait-i'?
- 14 —T'en souviens-tu, Germinette? Ta robe de satin gris?
—Ah non, je ne crois pas que tu es mon mari.
Donne-moi des remarques de la première nuit.
- 15 —T'en souviens-tu, Germinette? Tes anneaux d'or uni . . .
Je t'ai serré' si fort, si fort dedans mes bras,
Que ton anneau cassa. Germinette, le voilà!
- 16 —Servant's, belles servantes! Accourez tout's ici!
Allumez les flambeaux aux quatre coins du lit.
Je vais ouvrir la porte tout' grande à mon mari!

LA.NOURRICE DU ROI

Mélodie notée par l'abbé Galland, à Mont-Carmel, Ile-du-Prince-Edouard
(dans la collection Arsenault, Musée National du Canada, Ottawa).

Ah, c'était la nourrice, la nourrice du roi, Un
jour s'est endormie, l'enfant entre ses bras —, Dieu, aidez-
moi! Douce Vierge Marie —, Saint Nicolas!

- 1 Ah! c'était la nourrice, la nourrice du roi,
Un jour s'est endormie, l'enfant entre ses bras.
Dieu, aidez-moi!
Douce Vierge Marie,
Saint Nicolas!
- 2 Mais quand ell' s'y réveille, en cendre ell' le trouva.
Poussa un si grand cri que tout l'monde accoura.
Dieu, aidez-moi! . . .
- 3 —Qu'avez-vous donc, nourrice, à fair' ce grand cri-là?
—Oh! ce n'est rien, dit-elle, j'en ai brûlé un drap.
- 4 Elle entr'ouvre la porte, à la rivièr' s'en va.
Dans son chemin rencontre le grand saint Nicolas.
- 5 —Où vas-tu donc, nourrice, avec ces hardes-là?
—Je vais à la rivière, je vais laver mes draps.
- 6 —Tu as menti, nourrice, te noyer tu t'en vas.
Retourne à la maison, l'enfant te tend les bras.
- 7 Dans les bras de la Vierge tu le retrouveras.
Voilà les grands miracles que fait saint Nicolas

BIBLIOGRAPHIE DES CHANSONS POPULAIRES DU CANADA

- Les chants populaires et historiques du Canada*, par F.-A.-H. Larue. "Le Foyer canadien," I, 1863: 320-384—à peu près sept chansons et commentaires.
- Chansons populaires du Canada*, par Ernest Gagnon (1865, édition suivie de plusieurs éditions), contenant à peu près cent chansons, avec mélodies et commentaires. Librairie Beauchemin, Montréal.
- Canadian Folk-Life and Folk-Lore*, par William Parker Greenough, New York, George H. Richmond, 1897. "Chansons canadiennes," 129-146.
- French Songs of Old Canada*, traduit et illustré, Londres, William Heineman, 1904. 14 pages.
- Chansons canadiennes*, paroles et musique, harmonisées par P.-E. Prévost, et illustrées par J.-C. Franchère, Montréal, 1907. 114 pages.
- Chansons of Old French Canada*, avec accompagnements de Margaret Gascoigne, illustrations de Ethel Seath, avant-propos de Marius Barbeau. Château Frontenac, Québec. Onze chansons tirées du recueil de Ernest Gagnon. Editions anglaise et française.
- Veillées du bon Vieux Temps*, préparées par Marius Barbeau, 1919. G. Ducharme, Montréal.
- Chants populaires du Canada*, recueillis par E.-Z. Massicotte, préparées par Marius Barbeau. "The Journal of American Folk-Lore," No. 123, 1919. Avant-propos et mélodies, 46 chansons, 1-89.
- Recueil de chants populaires du Canada*, harmonisés par Alfred Laliberté. Max Eschig et Cie, Paris. Douze chansons françaises du Canada qui proviennent probablement du recueil de Ernest Gagnon.
- Songs from Percé*, par Loraine Wyman. "The Journal of American Folk-Lore," No. 130, 1920, 321-335. 15 chansons avec leurs mélodies.
- Chansons et rondes de Laprairie*, par Gustave Lanctôt, mélodies recueillies par Marius Barbeau. "The Journal of American Folk-Lore," No. 130, 1920, 336-345. 11 chansons et leurs mélodies.
- Folk Songs of French Canada*, Marius Barbeau and Edward Sapir, Yale University Press, 1925. 41 chansons, avec avant-propos, mélodies, textes français et traductions anglaises.
- Twelve French Canadian Folk Songs*, recueillies par Marius Barbeau, paroles anglaises de Sir Harold Boulton et harmonisation de Arthur Somerwell. Boosey and Co., Londres et New-York.
- Canadian Folk-songs, Old and New*, choisies et traduites par J.-Murray Gibbon. J.-M. Dent and Sons, Toronto, et Londres, Angleterre. Textes français et anglais, avec mélodies. Ces chansons proviennent pour la plupart du recueil de Ernest Gagnon.
- French Canadian Songs*, harmonisées par G.-A. Grant-Schaefer. The Arthur-P. Schmidt Co., Boston et New-York. Sept chansons avec paroles françaises et anglaises. Ces chansons sont probablement tirées du recueil de Ernest Gagnon.
- Vingt et une chansons canadiennes—Twenty-one Folk-Songs of French Canada*, harmonisées par Achille Fortier, Alfred Laliberté, Oscar O'Brien, Leo Smith, et Ernest MacMillan. Avec traduction et avant-propos de J.-Murray Gibbon. Préparées par Ernest MacMillan. The Frederick Harris Co., Oakville, Ont., et Londres, Angleterre. Huit de ces chansons sont tirées du recueil de Ernest Gagnon, et treize furent recueillies par Marius Barbeau.
- Chansons canadiennes—French Canadian Folk-Songs*, harmonisées par Healey Willan, recueillies par Marius Barbeau, traduites par Paul England. Deux volumes, Frederick Harris Co., Oakville, Ont., et Londres, Angleterre.
- Canadian Folk Songs and Handicraft Festival*. Programme de la série des concerts, Château Frontenac, Québec, 1927. Ce programme contient une collection de textes de chansons en français et en anglais.
- Canadian Folk Song and Handicraft Festival*. Programme d'ensemble et d'une série de concerts. Château Frontenac, Québec, 1928.
- Canadian Folk Song and Handicraft Festival*. Programme d'ensemble et d'une série de concerts, Château Frontenac, Québec, 1930.

Songs of Old Canada, un programme de concert. Association of Canadian Clubs, avant-propos de Marius Barbeau et de Graham Spry, 1928.

Canadian Folk Songs as a National Heritage, par Marius Barbeau. "The Canadian Nation," février, 1928.

Le Bouquet de Mélusine, Louvigny de Montigny. Louis Carrier et Cie, Les Editions du Mercure, Montréal et New-York, 1928. Ce livre contient un certain nombre de textes de chansons recueillies par Marius Barbeau.

L'Ordre de Bon-Temps (The Order of Good Cheer). Opérette comprenant des chansons populaires françaises du Canada; libretto de Louvigny de Montigny; traduction en anglais de J. Murray Gibbon, harmonisation de Healey Willan, chansons recueillies par Marius Barbeau. The Frederick Harris Co., Oakville, Ont., et Londres, Angleterre.

Yearbook of the Arts in Canada, 1928-29. "French and Indian Motifs in Our Music." de Marius Barbeau, 125-132; et "Composers Among Us," de Augustus Bridle, 135-140.

Two Sketches for String Quartet on French Canadian Folk-Songs. No. 1—Notre-Seigneur; No. 2—A Saint-Malo, de Ernest MacMillan. Publiés par the Oxford University Press, American Branch—Carl Fischer, New-York.

Four Canadian Chansons Arranged for Male Voices, de Ernest MacMillan. Publiées par The Boston Music Co., Boston.

A Cycle of Canadian Folk-Songs, harmonisées par Louis Victor Saar pour chœur de voix d'hommes et de femmes ou en trois parties pour voix de femmes. Cinq mélodies tirées du recueil de Ernest Gagnon. Traduction anglaise de J.-M. Gibbon—Carl Fisher, Incorporated, New-York.

French Canadian Folk-Songs, harmonisées pour voix d'hommes et de femmes, par Alfred E. Whitehead. Mélodies et paroles tirées du recueil de Ernest Gagnon (4 chansons). Traduction anglaise de J.-M. Gibbon.

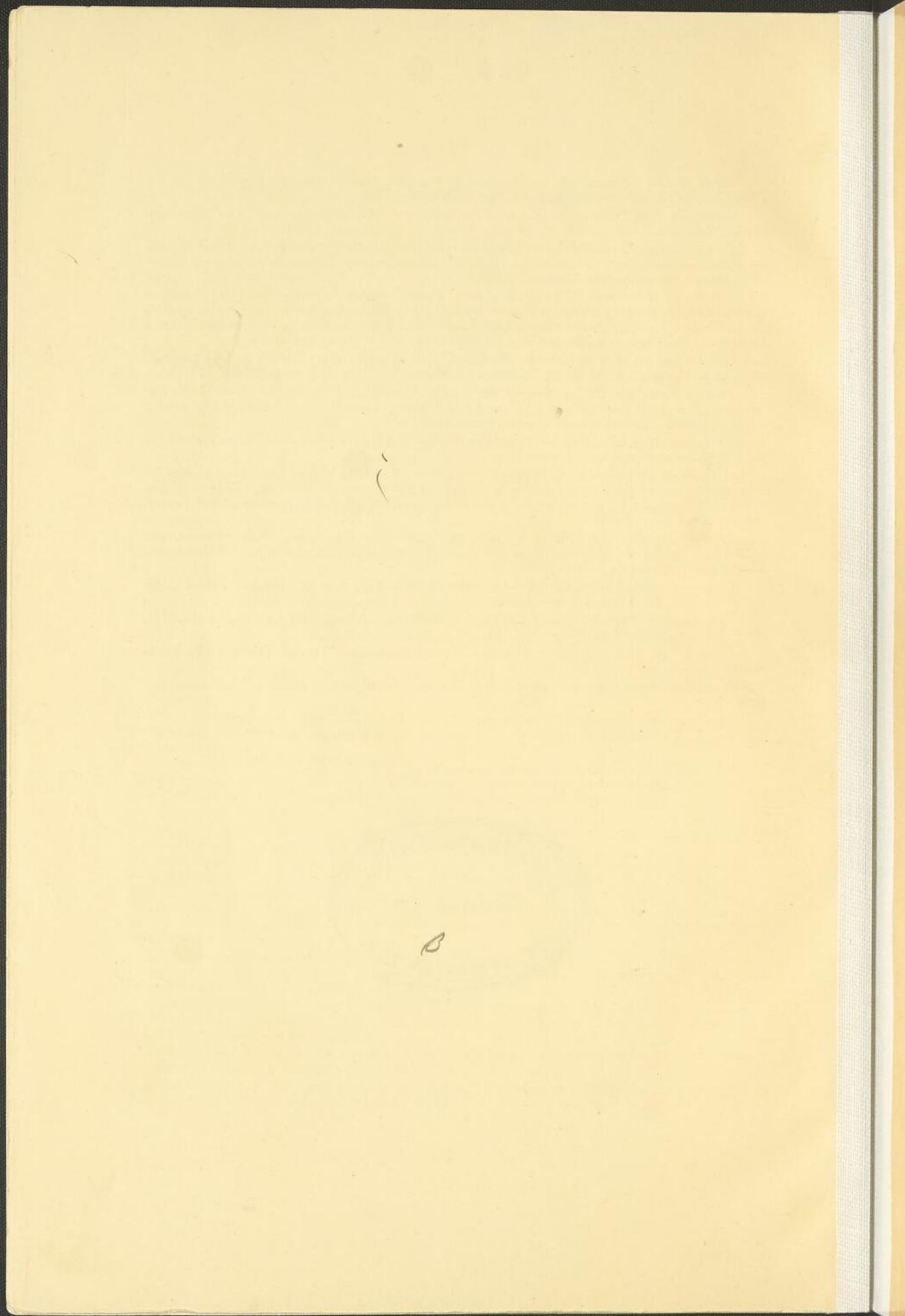
Chansons canadiennes, harmonisées pour chœurs à 3, 4 et 5 voix par l'abbé J.-G. Turcotte, ptre, les Trois-Rivières, Qué.

Folk-Songs of French Canada, de Marius Barbeau, "Music and Letters," vol. XIII, N° 2, 1932, Londres, Angleterre, 168-182.

Deux de nos plus belles chansons, par Marius Barbeau. "Revue Trimestrielle canadienne," décembre 1932. 424-439.

How Folk-Songs Travelled, de Marius Barbeau, "Music and Letters," Londres, oct. 1934.







BNQ



000 173 681