

## COMPTE RENDU

En collaboration. *Chansons de lutte et de turlute*. (Montréal), Confédération des Syndicats nationaux (CSN) et Syndicat de la musique du Québec, (1982). 96 p., 20 cm., photos, musique (supplément au journal *Nouvelles-CSN*, no 158, 1<sup>er</sup> mai 1982).

En quoi un recueil de “chansons militantes” — car c’est bien de cela qu’il s’agit — peut-il intéresser un folkloriste? Ou plutôt, pourquoi un folkloriste a-t-il été amené à s’intéresser à un tel recueil de chansons? La question est d’autant plus pertinente que l’approche classique n’a pas encore fait de place à cette catégorie un peu spéciale (il faut l’admettre) du répertoire francophone, alors que les anglophones l’ont intégrée depuis longtemps dans le cadre de leurs préoccupations de recherche ethnographique et analytique (Voir. D.K. Wilgus, *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898*, 1959, p. 226-231 et A.L. Lloyd, *Folk Song in England*, 1967, p. 316-411).

À première vue, l’examen des textes ne révèle rien qui soit à proprement parler de nature folklorique. Cependant, on remarquera au passage des chansons de facture “empirico-populaire”, à côté de celles, plus nombreuses, qui procèdent d’une démarche formelle de création, seraient-elles populistes dans leur esprit, leur thématique et leur forme. Sur les 43 chansons du recueil, 26 sont des chansons d’auteurs individuels ou collectifs identifiés, dont l’esthétique appartient à un art savant, lettré, même si les motivations qui ont généré leurs compositions n’avaient pas l’art pour objectif essentiel. À ce nombre, il faut ajouter 5 autres pièces dont les auteurs ne sont pas mentionnés, mais qui sont assimilables aux 26 précédentes pour un total de 31 chansons qui, pour le moment, n’intéressent pas le folkloriste.

On rétorquera, non sans raison, que l’origine ou la facture lettrée ne sont pas, en soi, des critères suffisants pour déterminer la nature folklorique d’une chanson. En effet, l’une ou l’autre des ces 31 pièces “d’auteurs” pourraient bien, un jour, acquérir une telle identité. Pour cela, il faudrait cependant qu’elle réponde à une condition essentielle: circulation orale et insertion dans le répertoire d’un nombre suffisant d’individus. Cette adoption entraîne des conséquences dont la plus importante est le potentiel de variabilité des textes et des mélodies, serait-ce par processus de simplification ou de stéréotypie! C’est alors seulement, une fois *adoptée, adaptée* et soumise à des transmissions successives, qu’une chanson acquiert peu à peu ses lettres de noblesse, et qu’elle reçoit le label “populaire”, dans le sens classique employé en folklore depuis plus d’un siècle.

Or, jusqu’ici, aucune de ces 31 chansons ne semble avoir bénéficié d’une diffusion orale notable, ayant pu exercer sur leur prophologie ou leur structure un brassage significatif. Pourraient-elles y

parvenir? Quelques-unes, peut-être... Encore faudrait-il qu'elles possèdent, de façon intrinsèque, une accessibilité musicale et textuelle qui permette non seulement une large circulation, mais aussi une pénétration réelle dans la pratique chantée des individus et des groupes. L'expérience prouve cependant que peu de "chansons d'artistes" franchissent le filtre de la sélection populaire et sont adoptées par les chanteurs ordinaires, par les voies orales et de façon durable.

C'est ici que les 12 chansons qui restent (dont 2 sont attribuées à des auteurs) deviennent intéressantes. La circulation orale de quelques-unes de fait pas de doute. Ainsi, *Dans les chantiers nous hivernerons* (p. 74) est recensée au *Catalogue de la chanson folklorique*, Tome II, p. 472-474. *Chauffe, chauffe fort* (p. 76) (*Le chauffeur de locomotive, Catalogue...*, Tome VI, p. 432-433) a fait pour sa part l'objet d'un court article de Donald Deschênes (*Bulletin de musique folklorique canadienne*, vol. 16, 1982, no. 2, p. 10-12) et on s'y reportera pour plus de détails. *J'ai fait une banqueroute* (p. 80), même si sa "paternité" est signalée, utilise en plus d'un air connu, *Pour boire il faut vendre*, le procédé énumératif, ce qui a suffi à lui conférer un caractère de malléabilité qui n'a sûrement pas nui à son adoption et à son adaptation par les chanteurs traditionnels. Pour sa part, la *Chanson des élections* (p. 78) utilise un timbre moderne, *Sous les ponts de Paris*, mais elle a circulé suffisamment pour qu'on en ait retrouvé des versions jusqu'en Acadie (Collection Bouthillier-Labrie, AF, no. 974). Ce procédé de composition est d'ailleurs très fréquent dans la tradition orale. Plusieurs autres chansons du recueil utilisent le même procédé de facture: on retrouvera des textes qui n'ont rien de traditionnel sur des mélodies très comme *Troupiaux* (p.14), *Sur la route de Berthier* (p.18), *Malgrough s'en va-t-en guerre* (p.61), *Marianne s'en va-t-au moulin* (p.88) et *La Raspa* (p.60). De plus, je soupçonne que les quelques chansons qui restent (p. 82—84-86) utilisent des airs qui pré existaient à leur contenu textuel.

Les 12 chansons dont je viens de discuter brièvement répondent toutes à au moins un des critères formels dont C. Laforte s'est servi pour établir sa typologie; mais aucune d'entre elles ne possèdent l'ensemble des critères classiques qui définissent les objets folkloriques au sens strict. Tout dépend ici du point de vue. Une conception passéiste les écartera du revers de la main, alléguant que les objets du folklore doivent être *nécessairement* traditionnels, c'est-à-dire qu'ils doivent appartenir à un sous-ensemble culturel fondé sur la chaîne passée des transmissions successives. Mais la tradition peut aussi se construire! Et c'est là le pari que pose la popularité (au sens de "mode", de "vogue") acquise par certaines de ces chansons, comme par exemple *J'ai fait une banqueroute*, par opposition à la connotation "politique" du terme. Les chansons de "groupes populaires" dont il est question dans l'introduction du recueil, ne sont pas des chansons populaires au sens des folkloristes, c'est-à-dire

que leur composition et leur circulation ne leur ont pas conféré un caractère de "propriété collective", et leur exécution demeure l'apanage de personnes ou de groupes marginaux.

Acquérir cette nature impersonnelle peut être affaire de hasard; c'est aussi, souvent, affaire d'universalité des thèmes. Dans ce recueil, plusieurs des pièces composées sur des airs connus font référence à un événement trop spécifique ou trop ponctuel pour assurer leur postérité. Les contenus passent, mais les airs resteront et seront réutilisées encore et encore, dans des circonstances semblables aux différentes. Et c'est là que réside la magie du processus folklorique: au delà des contenus, des messages, des thèmes, des idéologies, ce processus demeure en permanence, malgré le renouvellement de la culture et de l'histoire.

*Robert Bouthillier*  
*CELAT, Université Laval,*  
*Québec, Que.*

---

## REVIEW

TAFT, Michael • *Discovering Saskatchewan Folklore: Three Case Studies.*

Edmonton, NeWest Press, n.d. (1983). pp. 150. Available from: NeWest Publishers, Ltd., Suite 204, 8631 109th Street, Edmonton, AB T6G 1E8. Price not given.

The format of this recent work by Michael Taft is that of an extended scholarly paper, but its style clearly aims beyond academe to embrace the serious reader and intrigue the scanner. Taft opens with two brief chapters; the first develops his broad and lively working definition of folklore ("...customs, traditions, and heritage...right under our own noses...the kind of creativity shared by members of a group.") alongside a basic outline of folklore genres, their forms and functions. The second chapter tackles the problem of identifying Saskatchewan folklore by developing, through detailed examples from regional song tradition, the concept and process of the oikotype, aptly illustrating the breadth of universal sources and the depth of local and personal adaptation.

In the body of the book, Taft presents three aspects of tradition: a