

Université de Montréal

La musique acousmatique et le documentaire
Vers un art sonore informatif

par
Guillaume Campion-Vallée

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.Mus
en Composition électroacoustique
option Musiques de création

Avril 2015

© Guillaume Campion-Vallée, 2015

Résumé

Ce mémoire rend compte de la création du « documentaire acousmatique » *Littorale*, une œuvre musicale à visée informative, élaborée au moyen de prises de son *in situ*, d'extraits d'archives sonores et des témoignages de sept informateurs. En tissant des liens entre les deux disciplines médiatiques que sont la composition acousmatique et le documentaire, l'œuvre retrace l'histoire d'un impressionnant corpus de chants folkloriques récoltés en 1918 par l'ethnologue Marius Barbeau, dans les villages côtiers de Sainte-Anne-des-Monts et Tourelle, Haute-Gaspésie. La démarche de composition s'élabore ainsi en trois axes communicants : la mise en lumière de liens préexistants mais sous-exploités entre le documentaire et l'acousmatique, la recherche de terrain entourant le répertoire de chansons et sa résurgence dans la population actuelle de la Haute-Gaspésie, ainsi que la composition des trois mouvements musicaux constituant *Littorale*. À travers l'investigation d'enjeux identitaires qui découlent de la redécouverte du répertoire et la mise en lumière de certains flous historiques qui y sont reliés, cet alliage de deux genres médiatiques vise l'émergence d'une démarche compositionnelle informative et socialement pertinente.

Mots-clés : acousmatique, documentaire, paysage sonore, interdisciplinarité, Marius Barbeau, Gaspésie, chanson folklorique, patrimoine québécois.

Abstract

This thesis explains the creative process behind the “acousmatic documentary” *Littorale*, a musical work with informative perspectives, which primarily makes use of on-site sound recordings, sound archives and the testimonies of seven informers. Aiming to establish links between the two media practices consisting of documentary and acousmatic music, the work investigates the story behind an impressive repertory of folksongs collected by ethnologist Marius Barbeau in 1918, within a small population of fishermen in Sainte-Anne-des-Monts and Tourelle, two remote villages on the north shore of the Gaspésie peninsula. The composing process is thus divided into three distinct yet interrelated steps: shedding light onto existing but underused links between documentary practices and acousmatic music, investigating the repertory of folksongs and its contemporary rediscovery by the local people, which reveals underlying identity concerns, as well as the composing itself of the three musical movements of *Littorale*. Through investigating the aforementioned identity concerns and shedding new light on some historical misconceptions, this alloy of two media practices aims to approach acousmatic composition in a way that is both informative and socially relevant.

Keywords : acousmatic, documentary, soundscape, interdisciplinarity, Marius Barbeau, Gaspésie, folksongs, Quebecois heritage.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	v
Liste des sigles.....	vi
Remerciements.....	vii
« La musique [...] est, moins que tout, reliée à la réalité »	1
Introduction.....	1
1. Investigation des genres et techniques documentaires.....	5
1.1 Le cinéma documentaire.....	5
1.1.1 Origines et principales tangentes	5
1.1.2 Fiction et réalité : deux extrêmes indissociables.....	9
1.1.3 L'interview et la « tête-parlante ».....	14
1.1.4 Le <i>Sensory Ethnography Lab</i> : un cas de figure particulier.....	17
1.2 Manifestions sonores du genre documentaire.....	20
1.2.1 Le documentaire radiophonique	21
1.2.2 Le paysage sonore et le documentaire naturaliste.....	28
1.3 Émergences documentaires en musique électroacoustique	31
1.3.1 Luc Ferrari et la musique anecdotique.....	32
1.3.2 Le paysage sonore fait musique.....	34
1.3.3 Yves Daoust : de la musique acousmatique au regard documentaire... en passant par l'impressionnisme?	37
2. Chants de tradition orale en Haute-Gaspésie : visées documentaires.....	40
2.1 Pourquoi ce sujet?.....	40
2.1.1 Un patrimoine méconnu.....	40
2.1.2 L'aspect musical	44

2.1.3 L'aspect social	46
2.2 La recherche de terrain.....	47
2.2.1 Repères géographiques et historiques.....	47
2.2.2 Sur les traces de Marius Barbeau, cent ans après	50
3. Du documentaire au musical : compte-rendu poétique de la composition de <i>Littorale</i>	64
3.1 Stratégies documentaires	65
3.1.1 Implication ou transparence du documentariste?.....	65
3.1.2 Narration et fil conducteur.....	66
3.1.3 Recherche et restauration d'archives	75
3.1.4 Le territoire en tant qu'acteur	76
3.2 Stratégies musicales.....	78
3.2.1 La « prise de son contextuelle » : un souci d'authenticité	78
3.2.2 La voix comme matériau musical.....	80
3.2.3 La mise en valeur des chants	82
3.2.4 Paysage sonore et acousmatique : trouver l'équilibre.....	86
Conclusion	90
Bibliographie.....	94
Annexe I : Classement du répertoire de chansons par titres critiques	i
Annexe II : Liste des fichiers audio complémentaires.....	xxvi

Liste des tableaux

Tableau I : Les cinq *axes de réflexion* pour la classification des films documentaires, d'après Guy Gauthier. 7

Tableau II : Exemple d'application de la classification de Gauthier à partir du présent projet 8

Liste des sigles

GRM : Groupe de recherche musicale

MCH : Musée canadien de l'Histoire

MRC : Municipalité régionale de comté

SEL : *Sensory Ethnography Lab*

Remerciements

Je tiens à remercier d'abord Robert Normandeau, qui m'a soutenu et éclairé judicieusement en tant que directeur de recherche tout au long de ce projet. Merci au Musée canadien de l'histoire de m'avoir accueilli chaleureusement à son centre d'archives et autorisé à utiliser les archives sonores qui se retrouvent dans l'œuvre musicale accompagnant ce mémoire. Merci au Fonds de recherche du Québec – Société et culture ainsi qu'au Conseil de recherche en sciences humaines pour leur appui à ce projet. Merci à Marc-Antoine Deroy et à la Société d'histoire et d'archéologie des Monts de m'avoir permis l'accès à leur collection d'objets anciens, à partir desquels j'ai récolté une partie des matériaux sonores qui m'ont servi dans ce projet. Merci à Mario Gauthier et Jean Piché, pour leurs conseils sur la restauration d'archives audio. Un immense remerciement aux informateurs qui m'ont généreusement confié leurs voix, leurs connaissances et leur histoire, sans quoi ce projet n'aurait pas été possible : J.-Augustin Saint-Laurent, Gaétan Pelletier, Benoît Thériault, Nathalie Synnett, Simon Landry, Daniel DeShaime ainsi que Micheline Pelletier. Finalement, une pensée toute spéciale pour mes parents, fiers et irréductibles hauts-gaspésiens, qui m'ont transmis leur amour de notre coin de pays, de la musique de ses paysages à l'humble grandeur de ses habitants.

« La musique [...] est, moins que tout, reliée à la réalité »

– Andreï Tarkovsky

Introduction

La citation mise en exergue ci-haut, tirée du film *Stalker* (1979¹) du cinéaste Andreï Tarkovsky, résume assez bien la posture qui s'est imposée dès les premiers balbutiements de la musique concrète, avant de donner naissance à une myriade de ramifications que l'on rassemblera plus tard sous l'appellation générale de « musiques électroacoustiques ». Il peut sembler ironique, si nombreux ayant été les compositeurs de musique instrumentale qui tentèrent pendant des siècles de représenter le réel par des sons et motifs instrumentaux², qu'au moment même où le réel fut introduit concrètement dans la musique au moyen de l'enregistrement sonore, le premier réflexe de Pierre Schaeffer, père fondateur de la musique concrète, fut de tenter de l'éjecter derechef du nouveau genre musical qui prenait ainsi forme. En effet, Schaeffer a voulu, tel qu'en témoigne le journal de ses toutes premières expérimentations, attirer l'attention exclusivement sur les propriétés acoustiques et musicales du son, en évacuant de cette écoute qu'il nommera plus tard « écoute réduite » toute référence à la provenance des sons. Relatant ses premières tentatives de composition, il écrit par exemple, le 15 avril 1948 : « Tous ces bruits sont identifiables. Sitôt entendus, ils évoquent le verre, la cloche, le bois, le gong, le fer... je tourne le dos à la musique » (Schaeffer, 1952, p. 14). Quatre jours plus tard, il parle même de l'aspect référentiel des sons en terme carrément martiaux, évoquant une « fissure dans le dispositif ennemi » (*Ibid.*, p. 15) lorsqu'il parvient à rapprocher le son d'une cloche de celui d'un hautbois en l'amputant de sa composante percussive, ce qui l'incite à espérer qu'enfin, l'avantage « chang[e] de camp » (*Ibid.*).

¹ Comme dans la suite de ce mémoire, une date laissée seule en référence correspond à l'année de la création de l'œuvre. En revanche, les dates précédées du nom de l'auteur renvoient à la référence placée dans la bibliographie, et se réfèrent donc à l'année de publication de l'édition consultée. Lorsque applicable, une notice de bas de page fournit la référence bibliographique, dans le cas de dates de création et de publication différentes pour les œuvres audiovisuelles et sonores mentionnées. Dans le cas présent, voir (Tarkovsky, 2006) dans la bibliographie.

² François-Bernard Mâche en discute longuement dans un essai intitulé *Musique, mythe, nature : ou les dauphins d'Arion* (Mâche, 1983). Je reviendrai plus loin sur cet ouvrage, dans la section 1.3.2.

Il n'est pas anodin que Schaeffer accueille l'évocation d'un son d'instrument de musique comme une révélation, alors qu'il se rebute à l'idée d'évoquer le réel ou la matière brute à travers les sons qu'il manipule. Pour lui, dès le départ, musique et réalité semblent tout à fait incompatibles, condamnées à se repousser l'une l'autre comme deux pôles identiques, sœurs « ennemies » divisées en deux « camps » bien définis – en somme, deux entités « moins que tout reliée[s] » l'une à l'autre, comme le soutenait Tarkovsky. Si une telle posture a permis l'émergence de courants et techniques musicales aujourd'hui incontournables, tant du côté des musiques nouvelles que de la musique populaire, l'appel du réel n'a quand même pas tardé à se faire entendre chez des compositeurs des premières heures de la musique concrète, dont l'exemple le plus marquant est sans doute Luc Ferrari, compositeur de l'entourage de Schaeffer à qui l'on doit le concept de « musique anecdotique »³. D'autres ont vite suivi cette approche, directement ou dans des démarches parallèles, comme c'est le cas notamment avec l'apparition de l'écologie sonore et de l'ouvrage *The Tuning of the World* (Schafer, 1979), du canadien R. Murray Schafer. Les propositions de Schafer firent de nombreux adeptes parmi des compositeurs tels que Barry Truax ou Hildegard Westerkamp, représentants emblématiques du courant de composition électroacoustique qu'on désigne comme le « paysage sonore » (*soundscape composition* selon l'appellation anglaise, inspirée des travaux de Murray Schafer), s'appuyant en grande partie sur des prises de son réalisées dans des lieux souvent reconnaissables à l'écoute.

Ainsi, le réel s'est progressivement vu réinjecté dans les différents courants de la musique électroacoustique, jusqu'à devenir chose courante aujourd'hui. Cela dit, il demeure que son utilisation a surtout été jusqu'ici *esthétique*, en ce sens qu'hormis quelques tentatives reliées notamment au paysage sonore ou à l'art radiophonique, à ma connaissance, rares sont les démarches musicales ayant jusqu'ici revendiqué clairement l'intention d'aborder le réel dans une visée décrite explicitement comme *documentaire*, tout en conservant une essence d'abord et avant tout musicale. C'est donc précisément de construire des ponts entre la

³ L'appellation de « musique anecdotique » est employée par Ferrari suite à la parution de sa pièce *Hétérozygote* en 1963 pour désigner, « de manière dérisoire, une musique faite de sons ayant pour la plupart une origine reconnaissable », (http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/grm/portraits-polychromes/extraits/ferrari/fer_heterom.html), consulté le 23 juillet 2015.

musique acousmatique et le genre documentaire que propose le travail de recherche et création présenté ici.

D'entrée de jeu, on pourra opposer à une telle démarche l'existence dans la littérature d'œuvres musicales comprenant des éléments à teneur *a priori* documentaire, tels que des extraits d'archives, de voix parlées ou de scènes relevées à même le réel et préservées telles quelles. Outre Truax et Westerkamp, on pourrait citer comme exemple emblématique le fameux *Presque rien No. 1* de Luc Ferrari (1970⁴), mettant en scène un lever du jour au bord de la mer dans un village côtier bien réel. Plus récemment, un autre exemple notoire peut être relevé chez le compositeur Åke Parmerud, qui se donnait le mandat avec la pièce *Grains of Voices* (Parmerud, 1996) de rassembler le plus grand nombre possible de voix humaines à travers le monde. Quoiqu'il en soit, malgré la valeur à prime abord documentaire des éléments constitutifs de telles œuvres, l'intention qui s'en dégage demeure surtout esthétique, en ce sens que leurs auteurs n'y ont jamais rattaché l'intention claire d'*informer* l'auditeur, à l'inverse de ces différentes pratiques médiatiques que l'on désigne généralement comme « documentaires ». C'est dans ce constat que prend racine l'idée d'une musique qui recèlerait une dimension explicitement informative, au croisement de la musique acousmatique, de l'écologie sonore, de l'art radiophonique et du genre documentaire.

Une telle démarche implique donc dans un premier temps une recherche poussée de la littérature existante, non seulement quant à l'incursion du réel dans la musique électroacoustique et dans la musique en générale, mais aussi du côté des différentes pratiques documentaires, qui s'arriment à plusieurs médias : le cinéma, la radio, la presse écrite et même, plus récemment, la bande-dessinée et le jeu vidéo. Cependant, comme il sera démontré, la littérature concernant le genre documentaire est loin d'être aussi abondante que l'on pourrait s'y attendre, exception faite du cinéma (où, malgré tout, les études sur le documentaire demeurent largement minoritaire en comparaison du cinéma de fiction). En conséquence, par souci de concision et de pertinence, l'accent sera mis surtout sur le documentaire cinématographique et les différentes manifestations sonores du documentaire, puisque c'est dans cette sphère que s'ancre le présent projet. Cette étape, bien entendue

⁴ Voir (Ferrari, 2009) dans la bibliographie.

essentielle pour tisser différents liens avec la musique acousmatique, a été entreprise au tout début du projet. Elle sera donc également présentée en première partie de ce texte.

Les liens dégagés lors de la revue de littérature ont par la suite été mis en pratique dans la composition d'un « documentaire acousmatique » de 45 minutes, traitant de l'existence d'un répertoire de près de 800 chants de tradition orale, enregistrés sur cylindres de cire au cours de l'été 1918 par l'anthropologue Marius Barbeau, dans les villages voisins de Sainte-Anne-des-Monts et Tourelle, sur la rive nord de la Gaspésie. Malgré la valeur apparente de ce corpus, dont plusieurs chants remontent jusqu'à la France du XIV^e siècle, l'existence de ce patrimoine folklorique et des enregistrements de Barbeau avait jusqu'à tout récemment presque disparu de la mémoire collective des habitants de la région. Or, depuis quelques années, les instances culturelles et politiques de l'endroit tentent de revaloriser ce patrimoine au sein de la population par le biais de divers événements, insufflant ainsi une nouvelle vie à ce pan de leur histoire et de leur culture. La portion documentaire du projet propose donc d'investiguer les circonstances ayant entouré la préservation, la disparition puis la résurgence récente de ce patrimoine sur le littoral gaspésien, par le biais de la composition du documentaire acousmatique *Littorale*. Les recherches et démarches ayant été entreprises pour documenter ce sujet seront exposées en détail à la section 2. Le mémoire se terminera ensuite par un compte-rendu poïétique du processus de composition de *Littorale*, traitant de la mise en œuvre musicale des éléments dégagés dans les deux premières sections.

En résumé, ma démarche se décline donc en trois principaux axes de travail, qui se sont globalement succédés dans l'ordre suivant au cours du projet : investigation des techniques documentaires, recherche de terrain et cueillette d'information sur le sujet documenté, puis composition musicale. Bien sûr, ces trois grandes étapes ne sont pas hermétiques les unes aux autres, mais ont plutôt été appelées à des mises en relation et à une influence mutuelle tout au long du processus de travail. De la même manière, des liens et renvois seront établis tout au long de l'écrit entre les trois grandes sections de l'ouvrage, tout en gardant le focus sur la création de l'œuvre finale, qui demeure l'axe central du projet.

1. Investigation des genres et techniques documentaires

1.1 Le cinéma documentaire

Comme je le mentionnais en introduction, le cinéma est sans conteste la discipline pour laquelle la littérature est la plus abondante en ce qui a trait aux pratiques documentaires. C'est aussi dans le septième art, et de loin, que l'on retrouve la plus grande représentation d'œuvres documentaires. De fait, c'est probablement le seul genre médiatique, comme le souligne Christophe Deleu, où la fonction de « documentariste » existe réellement (Deleu, 2013). Je reviendrai plus en détail sur cette assertion à la section 1.2.1, consacrée au documentaire radiophonique, le champ d'expertise de Deleu. Pour l'instant, les pages qui suivent retracent les origines du genre documentaire au cinéma, ce qui fournira une base solide pour poursuivre l'investigation du genre dans des médiums moins à l'honneur historiquement.

1.1.1 Origines et principales tangentes

La paternité de l'appellation de « cinéma documentaire » est généralement attribuée à John Grierson, réalisateur et producteur d'origine écossaise, qui utilisa le terme pour la première fois en février 1926, dans un article publié dans le *New York Times* au sujet de *Moana : A Romance of the South Seas* (1926), film de l'américain Robert Flaherty (Grierson, 1966, p. 13)⁵. Grierson parlait alors de la « valeur documentaire » du film, lequel dressait le portrait du quotidien d'un jeune Polynésien et de sa famille, sur l'île de Savai'i. Ce film, le

⁵ Certains analystes, comme Christophe Deleu (Deleu, 2013, pp. 39-40), soulignent cependant que le terme était déjà en usage en France dès 1906 et que Grierson l'aurait simplement repris à son compte dans la langue anglaise. Néanmoins, l'article de Grierson demeure un point d'ancrage pour l'ensemble des historiens, à partir duquel le terme s'est véritablement imposé.

second de Flaherty, faisait suite au célèbre *Nanook of the North* (1922⁶), qui dans une formule semblable à *Moana*, décrivait les conditions de vie rudimentaires et la situation de conflit perpétuel avec la nature que devait affronter la famille de Nanook, un inuit du nord canadien. Flaherty s'y prit à deux fois pour réaliser ce film, considéré par plusieurs⁷ comme le premier véritable film documentaire. Les bobines de la première mouture ayant pris feu à l'étape du montage, le réalisateur repensa complètement son approche et décida de reprendre le tournage en partant vivre pendant un an avec la famille de Nanook. En plus de l'équipement de tournage, il emporta avec lui un attirail rudimentaire de montage et de projection, ce qui lui permettait de présenter aux Inuits ses prises de vue au fur et à mesure qu'elles étaient tournées. D'abord boudé par les distributeurs, *Nanook of the North* connaîtra finalement un succès populaire retentissant. Ce n'est que bien après ce succès et la fameuse critique de Grierson au sujet de *Moana*, que l'on découvrit que plusieurs scènes de ces deux films étaient en fait truquées, de connivence avec les personnes filmées. J'y reviendrai plus loin.

Quoiqu'il en soit, l'approche naturaliste de Flaherty, axée sur la primauté du tournage et la proximité avec les protagonistes, engendra tout un pan de l'histoire du cinéma documentaire, à l'instar des méthodes de son contemporain russe, Dziga Vertov. En dépit de leurs différences majeures, ces deux réalisateurs sont presque systématiquement cités conjointement comme les pères fondateurs du cinéma documentaire, chacun à sa manière. Pour François Niney, le seul point commun entre eux est un usage novateur de la caméra, tous deux lui reconnaissant avant tout le monde le pouvoir « de voir mieux que notre regard, de rendre visible l'invisible » (Niney, 2000, p. 49). En dehors de cela, chacun propose une idéologie de contenu et de production radicalement différentes l'une de l'autre. Comme je le mentionnais, l'approche de Flaherty se veut naturaliste : il observe l'homme dans son rapport avec la nature, et cherche à nous le faire découvrir au moyen de ses prises de vue, qui ne subissent qu'un montage minimal. À l'inverse, Vertov s'inscrit dans une esthétique et une philosophie purement futuristes : son art repose sur un usage créatif et exubérant du montage, constitué surtout de scènes de vie urbaines multiples et éclatées (par exemple dans *L'Homme à la caméra*, 1929⁸). Contrairement à Flaherty, dont les films suivent un déroulement

⁶ Voir (Flaherty, 1998) dans la bibliographie.

⁷ Entre autres, François Niney (Niney, 2000, p. 47) et Guy Gauthier (Gauthier, 2000, pp. 41 et 43).

⁸ Voir (Vertov, 1998) dans la bibliographie.

chronologique évident, « Vertov ne vise pas à raconter une histoire mais à re-produire [*sic*] le monde en train de se faire et de se changer, changement auquel la caméra prend part » (*Ibid.*, p. 50).

Guy Gauthier considère quant à lui ces deux cinéastes comme étant à l'origine de l'une et l'autre des deux grandes familles du cinéma documentaire, telles qu'il les définit dans son ouvrage *Le documentaire, un autre cinéma* (Gauthier, 2000, pp. 236-237) : le *documentaire à portée de regard*, prolongement de l'approche de Flaherty, et le *documentaire de réflexion*, redevable à Vertov. Gauthier indique que les documentaires à portée de regard impliquent « une rencontre prolongée, les surprises d'un parcours, l'incertitude d'une vision d'ensemble; ils sont centrés surtout sur un homme, un groupe, une communauté, une institution, donc un horizon géographique, historique, sociologique limité aux dimensions humaines » (*Ibid.*, p. 236). Quant au documentaire de réflexion, il est organisé à partir d'un projet défini, pour lequel le tournage n'est pas un préalable selon Gauthier :

Le cinéaste utilise ou non ses propres prises de vue, en se laissant guider par la cohérence de ses idées ou les orientations de sa sensibilité. [...] Le documentaire [de réflexion] tend vers une vision d'ensemble, qui résulte selon les cas d'une intuition poétique, d'une démarche analytique, d'un exposé de synthèse, ou d'une démonstration de méthode (*Ibid.*, p. 237).

Ces deux grandes catégories sont sous-tendues par ce que Gauthier nomme des « axes de réflexion », au nombre de cinq, chacun étant constitué de deux pôles représentant l'une et l'autre des deux catégories documentaires (*Ibid.*, pp. 233-234). En voici le détail :

Axe de réflexion	Documentaire à portée de regard	Documentaire de réflexion
Axe 1 : éloignement dans l'espace	A : proximité (individu ou lieu circonscrit)	Aa : extension territoriale (multiplicité des lieux)
Axe 2 : éloignement dans le temps	B : présent (action et tournage contemporains)	Ba : passé (traces et témoignages)
Axe 3 : opérations techniques	C : dominante tournage	Ca : dominante montage
Axe 4 : accompagnement linguistique	D : parole en direct	Da : commentaire
Axe 5 : structure du film	E : consécution (plans et séquences agencés selon le tournage)	Ea : contiguïté (plans et séquences agencés selon un projet)

Tableau I : Les cinq « axes de réflexion » pour la classification des films documentaires, d'après Guy Gauthier.

En dépit de sa généralité, ce système constitue un outil somme toute fort utile pour procéder à la classification technique des différents films documentaires, et s'avère par ailleurs suffisamment large pour s'appliquer à d'autres médiums documentaires que le cinéma. Si l'on tente par exemple une classification de mon propre projet de documentaire acousmatique, on se retrouve avec la grille suivante :

Axe de réflexion	Explication
Axe 1 : Aa	Si le terrain est essentiellement circonscrit à la Haute-Gaspésie, des interviews et prises de son importantes ont aussi été réalisées à Ottawa, où les archives de Marius Barbeau sont conservées.
Axe 2 : B et Ba	Cet axe porte à confusion, puisque le projet se divise en deux parties, la première investiguant le passé par des traces et témoignages et la seconde le présent, par des actions et des éléments de tournage contemporains.
Axe 3 : Ca	Puisque passé et présent, archives et interviews, matériaux musicaux et informatifs cohabitent dans l'œuvre, le montage a clairement préséance sur le tournage.
Axe 4 : D	Tout le contenu explicitement informatif passe par le biais d'extraits d'interviews et de témoignages de type « têtes-parlantes » ⁹ ou de propos recueillis sur le vif lors du tournage. Aucun commentaire surimposé en <i>voix-over</i> ¹⁰ ne vient compléter ces informations.
Axe 5 : Ea	De toute évidence, c'est davantage un plan réfléchi au préalable qui guide ici la structure de l'œuvre, et non les hasards du tournage.

Tableau II : Exemple d'application de la classification de Gauthier à partir du cycle *Littorale*

Analysé de la sorte, mon projet se classerait donc comme un documentaire de réflexion, ce qui tombe sous le sens étant donné la nature du sujet traité, difficilement abordable par une approche plus directe. Du point de vue musical, c'est également une orientation légitime en regard du médium électroacoustique, où il ne reste souvent plus que quelques vestiges de l'étape du tournage après le passage par le traitement et le montage.

⁹ L'appellation de « tête-parlante » fait référence à une technique d'entrevue filmique extrêmement répandue, consistant à filmer un informateur en plan fixe, du haut du corps jusqu'à la tête. Je reviendrai plus en détail sur cette technique à la section 1.1.3.

¹⁰ La notion de *voix-over* fait référence à une voix placée *au-delà* de l'action du film. La *voix-over* se trouve ainsi extraite de la diégèse filmique, en opposition aux *voix-in* et *voix-off*, qui se trouvent plutôt *au-dedans* ou *au-dehors* du cadre filmé, mais faisant partie de la diégèse dans les deux cas. Ces appellations ont été transposées de l'anglais sans être traduites et sont couramment utilisées telles quelles par de nombreux auteurs s'étant intéressés de près à la voix au cinéma, dont Châteauvert (Châteauvert, 1996) ou Boillat (Boillat, 2007). Notons cependant que Michel Chion a proposé une traduction partielle en parlant de *voix hors-champs* pour les voix diégétiques situées hors du cadre, tout en conservant l'appellation de *voix-in* intacte et en appliquant celle de *voix-off* aux voix extraites de la diégèse, *au-delà* de l'action (Chion, 2003). Cette proposition me semblant plus confondante qu'autre chose, je préfère m'en tenir aux appellations anglaises d'usage, qui ont l'avantage de situer clairement la voix dans l'espace empirique de l'œuvre.

1.1.2 Fiction et réalité : deux extrêmes indissociables

Je parlais plus haut des origines de l'appellation « documentaire », que John Grierson utilisa la première fois en 1926, pour qualifier le *Moana* de Flaherty. Ironiquement, comme je le mentionnais aussi, il a été révélé ultérieurement que de nombreux éléments de ce film relèvent en fait de la pure mise en scène. Comme le note le critique américain Jonathan Rosenbaum :

The irony is that *Moana* (“the sea” in Samoan) is in fact a fictional film in many of its particulars; even the members of the central “family” are not all related to one another, having been selected for their photogenic qualities and thespian talents rather than their blood ties. [...] The rigorous stripping away by the Flahertys of all the 20th century intrusions on the island (apart from acknowledgements of the camera itself) [creates] a non-existent paradise of uncontaminated innocence (Rosenbaum, 1975, p. 273).

Ainsi, sans doute à son insu, Grierson nommait un genre encore balbutiant, dont la prétention première était de montrer le réel, sur le compte d'une œuvre flirtant en grande partie avec la fiction. En rétrospective, cette anecdote de première heure s'avère révélatrice de l'existence d'un rapport d'opposition complexe entre réalité et fiction, deux extrêmes dont l'interaction jalonne toute l'histoire du cinéma documentaire, et même du septième art dans son ensemble. En effet, Grierson nous dit : « *Moana*, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth, has *documentary value* ». Or, on pourrait très bien reprendre la citation de Grierson et l'appliquer par exemple à une production hollywoodienne, qui rendrait compte à travers une trame narrative fictive des événements types de la vie quotidienne d'un jeune Polynésien.

La notion de « valeur documentaire », bien qu'elle ait servi à nommer le genre, ne lui est donc pas pour autant exclusive et se retrouve aussi bien des deux côtés de la frontière tracée historiquement entre le cinéma documentaire et celui de fiction. En fait, le cinéma documentaire est aussi largement tributaire de certains dispositifs qui le confrontent constamment à la fiction. Cette ambivalence fondamentale, non exclusive au dispositif cinématographique, est porteuse de réflexions qui se sont révélées très importantes dans ma démarche de rallier la subjectivité de l'imaginaire musical à l'objectivité présumée du réel

sonore. En effet, dès le départ, le simple fait de braquer sa caméra (ou son microphone) sur un évènement, un personnage ou quelque sujet que ce soit plutôt qu'un autre, pour ensuite filtrer encore davantage le résultat au moment du montage (ou de la composition), constitue déjà un choix personnel, et donc un commentaire, une prise de position par rapport au réel. On pourrait répliquer que ce processus n'implique pas systématiquement la notion de fiction, mais il soulève en tous cas la question de *l'authenticité*, qui peut sembler constituer le seul véritable rempart entre la fiction et le documentaire, au cinéma comme ailleurs. Cependant, comme a tôt fait de le remarquer François Niney, « n'est-ce pas le propre de la recherche et de la création, artistique et scientifique, que de déplacer justement cette frontière en découvrant de nouvelles manières de voir, inventant de nouveaux possibles, revoyant la réalité? » (Niney, 2000, p. 310). Questionnant lui aussi cette frontière précaire, peut-être même illusoire, Guy Gauthier observe que pour certains documentaristes, le processus créatif finit par l'emporter sur le souci d'authenticité, ce qui donne lieu à ce qu'il qualifie de « documentaire de création ». Soulignant l'objectivité poreuse du dispositif cinématographique, il ajoute que « ce que le spectateur perçoit de la vie, même enregistrée à sa source la plus intime, doit passer par le double filtre d'une vision subjective et d'un dispositif plus propice au rêve qu'à l'intention critique » (Gauthier, 2000, p. 14).

Comme on le verra dans la section consacrée aux manifestations sonores du genre documentaire (section 1.2), le médium radiophonique s'est joué autant que le cinéma de cette porosité perceptive dont parle Gauthier. Si l'on s'en tient pour l'instant au monde des images en mouvement, le cinéaste allemand Werner Herzog est sans l'un des réalisateurs qui ait le plus abondamment exploré la mince frontière entre fiction et réalité. Curieusement, malgré son abondante production documentaire, Herzog n'est que rarement cité dans les ouvrages consacrés à ce genre. Quoique l'on pense de son approche pour le moins iconoclaste, il reste que près de la moitié de la soixantaine de films produits au cours de sa carrière sont classés comme des documentaires (Ames, 2012, p. 4), dont plusieurs portent la marque d'une vertigineuse ambivalence entre le réel et l'imaginaire.

Plus que tout autre film dans la production documentaire de Werner Herzog, *Lessons of Darkness* (1992¹¹) me semble un exemple particulièrement marqué de cette ambivalence. S’ouvrant sur une citation faussement attribuée à Blaise Pascal¹², le film traite d’une façon pour le moins audacieuse des conséquences de la guerre du Koweït. En contrepoint des images troublantes de puits de pétroles incendiés et de paysages dévastés par le conflit, Herzog superpose un commentaire en *voix-over* semblant tout droit issu de la science-fiction. Le narrateur campe en effet le rôle d’un observateur qu’on croirait venu d’une autre planète pour rendre compte de la situation présentée à l’écran, et dont les observations décalés confèrent aux images l’aura d’un monde étranger et hostile. Le seul moment où Herzog déroge de ce procédé, c’est lors de deux entrevues avec des survivantes de la guerre – entrevues qui, juxtaposées au dispositif précédent, pourraient presque passer pour factices. Or, c’est là que réside en fait tout le propos du film : ce que nous montre Herzog, en se détachant de son sujet par le caractère fictif de la narration, ce n’est pas tant la guerre du Golfe ou ses conséquences, mais l’absurdité même de toutes les guerres, qui atteint un tel niveau avec le recul de la narration qu’on en vient presque à se demander si tout ce qui nous est montré dans le film est bel et bien vrai, ou s’il ne s’agit pas d’une monstrueuse fabulation, vision cauchemardesque d’une civilisation profondément corrompue.

C’est ce produit de la confrontation entre fiction et réalité que Herzog nomme la « vérité extatique », concept élaboré entre autres dans sa fameuse *Minnesota Declaration*¹³. S’opposant aux tenants du cinéma-vérité, Herzog y expose sa propre vision du cinéma documentaire. Il affirme entre autres : « There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylisation » (Ames, 2012, p. ix). Selon Eric Ames, cette déclaration est typique de l’animosité dont a toujours fait montre Herzog à l’égard du cinéma-vérité et des courants les plus directs et factuels du cinéma documentaire (*Ibid.*, pp. 1-

¹¹ Voir (Herzog, 2004) dans la bibliographie.

¹² « The destruction of the stellar universe will occur – like creation – in grandiose splendor ». Cette citation est en fait de la plume d’Herzog lui-même. Il discute plus en détail de cette supercherie dans un texte intitulé « On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth » (Herzog, 2010).

¹³ La *Minnesota Declaration* a été lue devant public le 30 avril 1999, en ouverture d’une conférence que donnait Herzog au Walker Center de Minneapolis. Imprimée et publiée à plusieurs reprises depuis cette lecture, elle se présente comme un manifeste en douze points, élaboré en réaction à l’état du cinéma documentaire tel que le constate Herzog à cette époque.

5). Pour Herzog, il ne s'agit visiblement pas de s'en tenir aux faits, mais plutôt de rechercher une forme plus élevée, presque spirituelle de vérité : « Cinema Vérité [*sic*] confounds fact and truth : [...] fact creates norms, and truth illumination », écrit-il encore dans son manifeste (*Ibid.*, p. ix).

Curieusement, le procédé narratif élaboré par Herzog dans *Lessons of Darkness* n'est pas sans rappeler, quoiqu'avec davantage de retenue, les œuvres tardives du québécois Pierre Perrault, figure de proue du cinéma direct des années 1960 et 1970. Ce mouvement est un jumeau outre-Atlantique du cinéma-vérité que décrit le cinéaste allemand, cette dernière appellation étant apparue en France au même moment avec la sortie du film *Chronique d'un été* (1961), de Jean Rouch et Edgar Morin, alors qu'aux États-Unis émergeait aussi un mouvement semblable, sous l'impulsion des cinéastes de la firme « Drew Associates ». L'arrivée du son synchrone et de caméras plus légères à cette période sont les principaux facteurs qui expliquent cette apparition simultanée dans trois pays différents. C'est ce que Guy Gauthier nomme la « révolution du direct » (Gauthier, 2000, pp. 72-75) : pour la première fois, les cinéastes pouvaient se déplacer et filmer en direct sur le terrain avec une aisance relative, ce qui donna lieu à une production caractérisée par la capture du réel sur le vif, au croisement de la chronique sociale et du document ethnographique.

Dans le cas de Perrault, si les premiers films du cinéaste sont parmi les plus emblématiques du genre, guidés essentiellement par les dires et agissements des protagonistes¹⁴, ses deux derniers films, *L'Oumigmag ou l'Objectif documentaire* (1993) et *Cornouailles* (1994)¹⁵, sont construits exclusivement à partir de prises de vues naturalistes et de commentaires en *voix-over*. Perrault, reconnu aussi pour son penchant envers la poésie, livre une description de la vie sauvage nordique foisonnante de métaphores. À la lumière de ses mots, les bœufs musqués, paysages glacés et autres solitudes arctiques se retrouvent insufflés d'une personnification symbolique grandiloquente, et le film prend soudain les allures d'un hommage à peine dissimulé au peuple québécois et à son territoire, plutôt qu'à la vie sauvage du grand nord.

¹⁴ C'est particulièrement le cas de *La bête lumineuse* (1982), *Un royaume vous attend*, coréalisé avec Bernard Gosselin (1975) ou le désormais classique *Pour la suite du monde*, coréalisé avec Michel Brault (1963). Voir (Perrault, 2009) dans la bibliographie, qui regroupe tous ces films.

¹⁵ Pour les deux films, voir (Perrault, 2009) dans la bibliographie.

Bien qu'emblématiques de courants de pensée documentaire *a priori* complètement opposés, Herzog et Perrault ont chacun à leur manière eu une influence déterminante dans le présent projet. D'une part, l'ambivalence d'Herzog sur la question de l'authenticité donne des pistes importantes sur la possibilité de surenchérir le réel par la fiction. Cela dit, contrairement au cinéaste allemand, ce n'est pas le surréalisme du texte qui vient confronter le réalisme du dispositif sonore dans *Littorale*, mais tout l'inverse. Comme je le démontrerai en détail plus loin, j'ai veillé à ce que les interventions parlées reflètent la réalité avec la plus grande fidélité possible. En contrepartie, la vaste majorité du matériau musical et des éléments sonores non-verbaux fait montre d'une abstraction assumée, dans une volonté de représenter le réel et l'environnement sonore gaspésien à travers ma propre sensibilité musicale, et de situer le spectateur dans un lieu où l'onirisme et l'imaginaire conservent leur place aux côtés du réalisme des interventions parlées. Je n'ai pas la prétention, à l'instar d'Herzog, d'être parvenu de la sorte à l'émergence d'une forme de « vérité extatique », mais j'estime que ce dispositif a grandement aidé à concilier l'aspect musical et l'aspect documentaire au sein du matériau et du sujet en jeu.

En ce qui concerne Perrault, je retiens moins sa filiation au cinéma direct et les méthodes poétiques de ses deux derniers films que l'attachement inébranlable du cinéaste au patrimoine et à l'identité québécoise, qui se retrouve au centre de chacune de ses œuvres. Bien que cela n'ait pas été mon intention initiale, il s'agit là d'un enjeu qui finit aussi occuper une place prépondérante au fil des témoignages présentés dans *Littorale*. Pour Perrault, le cinéma est avant tout le véhicule le plus approprié pour donner la parole aux siens et tenter de reconstruire et de leur redonner, à partir de leur propre réalité, « l'imaginaire perdu [de leur] pays », selon l'expression du poète Gaston Miron, tirée du film *Les traces du rêves*, de Jean-Daniel Lafond (1986¹⁶). À nouveau, si je n'ai pas la prétention de parvenir à en faire autant avec mon propre projet, je crois, en dépit de la faible diffusion de la musique acousmatique auprès du grand public, que les ouvertures qu'elle offre sur le réel, jumelées à sa grande portée poétique et évocatrice – deux aspects à mon sens plus accrus chez elle que dans la musique instrumentale – en font un véhicule artistique malheureusement sous-estimé pour traiter d'enjeux sociaux, patrimoniaux ou identitaires. Il ne faudrait pas cependant passer sous

¹⁶ Voir (Perrault, 2009) dans la bibliographie. Le film de Lafond se retrouve en supplément sur le volume 4.

silence les contributions de compositeurs tels que Francis Dhomont, qui s'est approprié magistralement le potentiel narratif du médium électroacoustique en traitant par exemple de la schizophrénie (*Sous le regard d'un soleil noir*, 1979-1981) ou de la psychologie à travers les contes de fée (*Forêt profonde*, 1994-1996), mettant ainsi au jour le concept de « mélodrame acousmatique »¹⁷. Quoiqu'il en soit, le territoire fertile du documentaire demeure encore à défricher par les compositeurs de musique acousmatique.

1.1.3 L'interview et la « tête-parlante »

Un bref survol de la production documentaire depuis les années 1980 met en évidence une technique auparavant peu usitée : le recours à des méthodes d'interview¹⁸ serrés, d'inspiration journalistique. On n'a qu'à songer aux sempiternels documentaires-téles diffusés sur les grandes chaînes télévisuelles, dont le format se répète inlassablement : mise en contexte et narration en *voix-over*, interviews avec divers experts et témoins, entrecoupées de plans d'insert pour situer le lieu ou supporter le contenu narratif, le tout soutenu par une musique de type hollywoodienne souvent pompeuse, ne servant généralement qu'à souligner le premier degré affectif des propos véhiculés. Si ces productions souvent superficielles et didactiques, que Guy Gauthier qualifie avec moquerie de « docucu » (Gauthier, 2000, p. 14), occupent aujourd'hui une large part du marché, elles doivent leur émergence à des façons de faire qui ne sont pas pour autant sans une certaine profondeur cinématographique. En effet, au cours des années 1980, on voit se développer, principalement aux États-Unis, de nouvelles manières de faire du documentaire, s'inspirant grandement des stratégies hollywoodiennes. C'est le cas particulièrement avec Michael Moore, révélé au public avec le revendicatif documentaire *Roger and me* (1989¹⁹), où Moore se mettait lui-même en scène comme une sorte de héros moderne, à l'assaut de l'injustice sociale et du mépris des grandes corporations de l'industrie automobile, suite à la fermeture d'une usine dans sa ville natale de Flint

¹⁷ Au passage, la musique de Dhomont figure sur la trame sonore du film de Jean-Daniel Lafond cité plus haut.

¹⁸ Comme l'indique Claude Sauvé, le terme « interview » est un emprunt de l'anglais au terme français « entrevue », employé au 18^e siècle par des journalistes américains pour désigner « une sorte d'entrevue particulière, dans laquelle un journaliste interroge une autre personne en vue d'une diffusion. Le terme a ensuite été repris par les francophones et est désormais utilisé couramment, distinguant donc l'entrevue journalistique des autres formes d'entrevues » (Sauvé, 2009, p. 13).

¹⁹ Voir (Moore, 2003) dans la bibliographique.

(Michigan). Misant sur son charisme, le réalisateur est omniprésent dans son propre film, des commentaires en *voix-over*, soigneusement scénarisés, aux nombreuses interviews, souvent très serrées, où le réalisateur prend généralement autant de place que la personne interviewée. Moore articule donc interviews, extraits d'archives, séquences filmées sur le vif, *voix-over* et l'omniprésence d'une musique de facture typiquement hollywoodienne, autour d'une trame narrative instantanément engageante, « décrivant plaisamment la situation américaine en 1989 » (Gauthier, 2011, p. 241)²⁰. Il devient ainsi l'un des premiers cinéastes documentaires à s'approprier les codes et l'esthétique du cinéma hollywoodien pour renforcer la portée de son message.

Quelques années avant l'arrivée de Moore, un autre cinéaste se servait de stratégies similaires pour réaliser ce qui deviendra le premier film à servir de preuve lors d'un procès : il s'agit d'Errol Morris, l'autoproclamé « detective-director », et de son *The Thin Blue Line* (1986²¹). Morris est sans doute le représentant le plus en vue de cette technique d'interview qu'on surnomme en anglais *talking-head* – littéralement, « tête-parlante ». Le dispositif consiste de façon générale à filmer un informateur en plan fixe rapproché, en ne cadrant que la tête et éventuellement le haut du corps de la personne interviewée. Il s'agit de l'une des techniques les plus représentées dans le genre documentaire depuis une trentaine d'année pour recueillir, colliger et présenter les propos de témoins ou informateurs, au cinéma autant qu'à la télévision. L'un des premiers à en faire le dispositif central de ses films, Morris y recourt pour la première fois avec *The Thin Blue Line*. À partir de ce moment, il ne cesse de peaufiner cette technique, cherchant à établir un contact visuel direct entre la caméra et les personnes interviewées. Selon Morris, cette façon de faire élimine la présence du réalisateur pour donner l'illusion que l'interviewé s'adresse directement au spectateur, ce qui est d'après lui porteur d'une grande valeur dramatique : « We all know when someone makes eye contact with us. It is a moment of drama. [...] It's an essential part of communication. And yet, it is

²⁰ Michael Moore et *Roger and me* ne figuraient pas dans la deuxième édition du livre de Gauthier (2000), mais se retrouvent dans la troisième édition (2011). À l'inverse, divers éléments ont disparus de la troisième édition, dont les « axes de réflexion » abordés en pages 7 et 8, ce qui explique le recours aux deux éditions.

²¹ Voir (Morris, 2005) dans la bibliographie.

lost in standard interviews on film. »²². Contrairement à Michael Moore, Errol Morris cherche donc à soustraire complètement sa propre présence des séquences d'interviews composant la majeure partie de ses films. Fait intéressant et peu fréquent dans le sous-genre du documentaire d'enquête, Morris évite aussi le recours à la *voix-over*, s'en remettant exclusivement aux témoignages de ses informateurs pour élaborer son propos.

Dans *Littorale*, j'ai retenu l'interview comme principal dispositif documentaire. Les raisons sont multiples, à commencer par le fait que l'interview constituait le chemin le plus pratique et le plus direct entre la collecte de l'information et la retransmission de celle-ci dans l'œuvre – du moins, c'est ce que je croyais au départ; j'y reviendrai à la section 3.1.2, consacrée à l'élaboration de la trame narrative de *Littorale*. D'autre part, la sélection de différents informateurs, chacun avec ses connaissances, sa personnalité et sa façon de parler, permettait la mise en place d'une sorte de *casting*, en lien direct avec le cinéma (documentaire ou de fiction), ce qui, géré efficacement, permet en principe de rythmer le déroulement narratif de l'œuvre et de lui insuffler une part plus ou moins grande de la personnalité des intervenants. C'est notamment l'une des forces de Pierre Perrault, qui semble parfois avoir sélectionné ses protagonistes au peigne fin, comme en fonction d'un scénario préétabli. Parlant de *Pour la suite du monde*, Guy Gauthier note : « C'est parce qu'il connaissait bien ses personnages qu'il pouvait à ce point leur livrer le destin du film » (Gauthier, 2011, p. 228). Bien que je n'aie en rien « livré le destin » de mon projet à mes informateurs, étant natif de la Haute-Gaspésie, je connaissais déjà plusieurs d'entre eux à des degrés divers. Je savais donc en partie à quoi m'attendre avant de commencer le projet, sans doute un peu de la même manière que Michael Moore connaissait bien le terrain sur lequel il s'engageait en entreprenant de révéler au grand jour les manigances de l'industrie automobile dans sa ville natale. Cependant, contrairement à Moore, j'ai choisi de ne pas me mettre en scène dans mon propre projet. Hormis le fait que j'étais plus ou moins à l'aise avec cette idée (sans doute freiné par une certaine sensation d'imposture, en raison de mon manque d'expérience en recherche documentaire ou journalistique), il s'est trouvé que les témoignages des informateurs se suffisaient parfaitement à eux-mêmes en bout de ligne. J'ai jonglé un moment avec l'idée d'introduire des informations supplémentaires en employant un narrateur pour lire certains textes d'archive en lien avec le sujet, mais à nouveau, j'ai jugé que cela n'ajouterait

²² Citation extraite d'un texte disponible en ligne sur le site du réalisateur à l'adresse suivante : <http://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html>, consulté en ligne 15 mars 2015. La page indique que le texte a d'abord été publié « in the Winter, 2004 issue of *FLM Magazine* ». Cependant, je ne suis pas parvenu à trouver les références exactes de ce magazine, qui semble ne plus exister, ni les numéros de pages exacts du billet de Morris. D'autres publications l'ayant cité semblent avoir rencontré la même problématique. Je suis donc contraint, comme eux, de ne fournir que la référence web.

rien de majeur au discours des informateurs, dont l'utilisation exclusive me semblait d'ailleurs garante d'une plus grande cohésion. Quant aux conditions d'enregistrement des interviews, elles sont en majeure partie inspirées directement du procédé des « têtes-parlantes » cher à Errol Morris : j'ai cherché à atteindre la proximité la plus grande possible, rapprochant au maximum le microphone de mes informateurs, dans une façon de faire analogue au cadrage serré des « têtes-parlantes ». Seuls quelques extraits enregistrés sur le vif lors d'évènements publics s'apparentent davantage aux méthodes du cinéma direct, extraits mis à contribution dans la deuxième partie de *Littorale*, où il est question de la réappropriation du répertoire de chansons par la population actuelle de la Haute-Gaspésie.

1.1.4 Le *Sensory Ethnography Lab* : un cas de figure particulier

Je parlais brièvement à la section 1.1.2 de ce que Gauthier nomme le « documentaire de création », qui, selon lui, survient lorsque l'impulsion créative du documentariste prend le pas sur l'authenticité ou le souci des faits. Or, dans les années récentes, on retrouve un cas particulier de création documentaire, qui allie d'une manière inusitée esthétique et souci d'authenticité. Il s'agit d'un groupe de cinéastes-ethnographes issus de l'université Harvard, et gravitant plus précisément autour d'un laboratoire de recherche qui s'y trouve : le *Sensory Ethnography Lab* (SEL). Fondé en 2007, le SEL est dirigé par Lucien Castaing-Taylor, cinéaste et anthropologue de formation, et coordonné par Ernst Karel, compositeur et lui aussi anthropologue. La mission du SEL est ainsi décrite sur leur site web :

The Sensory Ethnography Lab (SEL) is an experimental laboratory at Harvard University that promotes innovative combinations of aesthetics and ethnography. It uses analog and digital media to explore the aesthetics and ontology of the natural and unnatural world. Harnessing perspectives drawn from the arts, the social and natural sciences, and the humanities, the SEL encourages attention to the many dimensions of the world, both animate and inanimate, that may only with difficulty, if it all, be rendered with propositional prose. Most works produced in the SEL take as their subject the bodily praxis and affective fabric of human and animal existence²³.

²³ <http://sel.fas.harvard.edu/>, consulté le 15 mars 2015.

En résumé, les créateurs de ce groupe proposent donc l'exploration et la documentation par les sens de divers aspects du monde dans lequel nous vivons. Un aspect particulier des productions audiovisuelles du SEL est que la conception sonore est toujours presque entièrement réalisée par Ernst Karel, qui met un soin maniaque à exacerber l'aspect sensoriel et expérientiel de ces productions au moyen du son. Si le résultat peut parfois sembler plus proche de l'art sonore ou de la composition électroacoustique, il demeure néanmoins un souci clair de préserver au maximum l'authenticité du son du tournage. Karel décrit ainsi son approche :

For me, it's a useful constraint to stick with location sound, because there's already so much detail, usually. [...] It's not necessary to add anything else. Maybe that's kind of my approach : if it's not necessary to add more in order to do what the movie is trying to do, then why do it? If the sound has a relationship to [what is filmed], then it's interesting²⁴.

Sur le plan sonore, outre le travail de conception particulier de Ernst Karel, les principales caractéristiques des productions du SEL sont l'absence totale de *voix-over* et l'aspect parfois anecdotique des dialogues, toujours enregistrés sur le vif (notons que les dialogues occupent aussi parfois une place prépondérante, comme dans *Foreign Parts*, de Verena Paravel et J.P. Sniadecki (2010)). Tout est généralement orienté vers une immersion particulière de l'auditeur, atteinte de manières différentes d'un film à l'autre, mais toujours par un apport important de la bande-son. Parmi ceux que j'ai pu visionner, deux films de la production du SEL mettent particulièrement de l'avant cette emphase sur la bande-son : *Sweetgrass* (Castaing-Taylor et Barbash, 2010) et *Leviathan* (Castaing-Taylor et Verena Paravel, 2013).

Tourné au début des années 2000 puis achevé près d'une décennie plus tard, *Sweetgrass* pose les bases de l'esthétique du SEL, misant sur une approche immersive et sensorielle, tant par l'image que la bande-son. Le film suit la dernière transhumance d'un troupeau de mouton à travers les montagnes du Montana. Le dispositif sonore le plus manifeste dans le film passe par l'utilisation de micros-cravates sans-fils - certains ont même été fixés parfois directement sur les moutons. On mise en effet sur un détachement poussé à l'extrême entre la distance du sujet filmé et celle du son qu'il produit : nombreux sont les

²⁴ Propos recueillis lors d'une conférence intitulée « Issues in sound design », présentée le 15 novembre 2013 dans le cadre des Rencontres internationales du documentaire de Montréal.

plans lointains accompagnés d'une bande-son on ne peut plus rapprochée, presque au point de percer l'écran par moment, étant donné le niveau sonore très élevé de certains de ces passages – l'effet est particulièrement saisissant en salle. Parfois, l'effet est plus subtil, comme dans ce très beau plan où l'on aperçoit l'un des cowboys en compagnie de son chien, chevauchant tranquillement au loin sur la ligne d'horizon, au clair de lune. Le cowboy fredonne doucement, si près qu'on le croirait presque au creux de notre oreille, alors qu'on ne distingue qu'une silhouette lointaine. On pourrait aisément croire à un trucage, mais Castaing-Taylor assure que tout le son est absolument synchrone, et que c'était même là l'une de ses préoccupations esthétiques fondamentales lors du montage²⁵.

Sans doute la production la plus médiatisée du SEL, *Leviathan* suit l'équipage d'un chalutier de New Bedford, Massachusetts, lors de ses sorties de pêche en haute-mer. On retrouve à nouveau l'esthétique immersive particulière au SEL, mais cette fois-ci poussée dans une mesure jusque-là inexplorée. En effet, la majeure partie du documentaire a été filmée à l'aide de caméras GoPro – ces petites caméras conçues pour filmer le sport extrême à la première personne –, qu'on a utilisées de diverses manières : en les fixant sur le front des pêcheurs, en les immergeant dans la mer au moyen de grandes perches, en les laissant glisser au gré de la houle sur le pont du bateau, au milieu des restes de poissons. Comme dans *Sweetgrass*, on a tenté de cette manière de donner le même poids à l'expérience des hommes et des espèces animales. Or, c'est aussi à travers les GoPros que le film trouve son identité sonore. En effet, ces caméras sont équipées de microphones extrêmement médiocres, doublés de convertisseurs numériques correspondant à la qualité d'un très mauvais mp3. Comme si ce n'était pas assez, les caméras étaient enfermées dans des boîtiers en plastique lors du tournage afin de les protéger de l'eau. Mais, contre de toute attente, le son produit dans ces conditions a conquis les réalisateurs et le concepteur sonore, qui y ont vu des caractéristiques propices à augmenter significativement l'expérience de l'environnement du navire et de la pêche en haute-mer. En effet, la rugosité et la dureté du son produit s'accordent parfaitement avec l'impression de chaos, d'horreur et de désorientation que peuvent provoquer les images du film, sans doute bien davantage que ce que des prises réalisées avec des microphones plus transparents auraient pu produire.

²⁵ Propos recueillis lors d'une projection en présence du réalisateur le 18 novembre 2013, dans le cadre des Rencontres internationales du documentaire de Montréal.

Ces deux exemples de la production atypique du SEL m'amènent à introduire un troisième dispositif documentaire caractérisant *Littorale* : l'utilisation exclusive de ce que je nomme des « prises de sons contextuelles », sorte d'équivalent du « location sound » des plateaux de tournage, auquel se réfère Ernst Karel dans la citation un peu plus haut. À l'instar de Karel, il m'apparaît beaucoup plus conséquent, même dans le cadre d'un projet de création acousmatique, de travailler exclusivement avec des sons ayant un lien d'appartenance direct avec le sujet. Je reviendrai plus en détail sur le concept de « prise de son contextuelle » et sur les raisons de ce choix dans la section 3.2.1, consacrée justement à l'élaboration de ce concept et à son application dans *Littorale*.

1.2 Manifestions sonores du genre documentaire

D'entrée de jeu, un constat s'impose : la littérature portant sur les pratiques documentaires dans le domaine sonore est beaucoup moins fournie qu'en ce qui concerne le cinéma, et la frontière entre les différents sous-genres est souvent floue. En conséquent, il s'avère difficile d'effectuer un survol historique retraçant les principaux courants et acteurs du milieu. Ce qui suit se veut donc une description sommaire de quelques artistes, courants et pratiques que j'ai pu répertorier et qui m'ont semblé les plus pertinents en regard de mon sujet de recherche. Ils sont ici regroupés selon une certaine parenté dans leurs approches, souvent néanmoins distinctes.

1.2.1 Le documentaire radiophonique

Étonnamment, il s'avère ardu de définir cette première catégorie. Pour Christophe Deleu, auteur du seul ouvrage substantiel sur le sujet (Deleu, 2013), le documentaire à la radio constitue une exception, une entité au statut incertain. Dès les premières pages de son livre, Deleu pose même carrément la question suivante : le documentaire radiophonique existe-t-il bel et bien? L'auteur consacre une section complète du premier chapitre à cette question (*Ibid.*, pp. 43-59), soulignant plusieurs lacunes du médium et de l'industrie radiophonique, dont l'absence de la profession de « documentariste », à l'inverse d'autres professions bien définies par la radio : « journaliste, chargé de réalisation, attaché de production... » (*Ibid.*, p. 51). Il questionne également les recherches anémiques entourant le sujet : « La radio demeure peu étudiée par les chercheurs. [...] On trouve très peu d'études sur le genre documentaire à la radio, à tel point qu'on peut aujourd'hui se demander s'il existe vraiment » (*Ibid.*, p. 12).

Pour Deleu, le genre existe néanmoins bel et bien, mais les formes et définitions en sont variables et infiniment plus floues qu'au cinéma. Selon lui, la raison première tient à une conjoncture historique :

Le genre documentaire est d'abord apparu au cinéma, avant d'être importé à la radio et à la télévision. À la radio, le documentaire n'est apparu qu'après la Seconde Guerre mondiale. Le modèle dominant est alors le documentaire cinématographique « d'exposition », composé d'images muettes et d'un commentaire enregistré *a posteriori*. Privée d'images, comment la radio allait-elle développer un genre associé depuis ses débuts à la représentation visuelle du monde (*Ibid.*, p. 9)?

Considérées sous cet angle, les conditions d'émergences du documentaire radiophonique semblent en effet poser un problème qui n'est pas sans parenté avec la révolution du direct au cinéma. Jusqu'aux années 50, il était extrêmement ardu de déplacer de l'équipement sonore pour enregistrer sur le terrain. L'apparition de l'enregistreur Nagra²⁶ et du son synchrone règle ce problème pour le cinéma et permet ladite révolution, déjà abordée plus en détail à la

²⁶ Développé au début des années 1950 par l'ingénieur suisse Stefan Kudelski, l'enregistreur à bande Nagra présentait une taille et un poids réduits permettant une mobilité jusqu'alors inespérée. De ce fait, elle rendait aussi possible la synchronisation des prises de son et d'image directement au tournage. Pour cette raison, elle s'est imposée comme un standard dans les productions documentaires jusqu'à l'apparition des technologies d'enregistrement numérique, dans les années 1990.

section 1.1.2. Or, la radio semble ne pas avoir tiré parti immédiatement de cette mobilité nouvelle pour peaufiner son approche du genre documentaire, en se lançant à l'instar des cinéastes du direct dans l'exploration sur le vif de la réalité sonore. Comme le souligne Deleu, le dogme déjà bien en place de l'image est sans doute à l'origine de cette hésitation, qui ne sera corrigée que bien plus tard²⁷. D'autant plus, Deleu estime, en citant à l'appui Michel Chion, que « 95% de la réalité visible ne produit pas de son » (*Ibid.*, p. 199), ce qui pose un problème d'autant plus imposant. Face à cela, afin de représenter adéquatement le réel, la radio a donc dû s'inventer son propre langage, et le documentaire radiophonique trouvera son salut dans la mise en commun de sept sous-genres radiophoniques déjà existants : l'entretien, le reportage, la chronique, le débat, les lectures, les émissions musicales et le *hörspiel* (*Ibid.*, pp. 66-79).

Faute de références plus spécifiques au médium, Deleu se base sur le cinéma pour élaborer sa typologie du documentaire radiophonique, issu de la fusion de ces sept sous-genres. L'auteur se base sur la typologie du cinéma documentaire établie par Bill Nichols (Nichols, 2001), qu'il adapte et remoule en fonction du médium radiophonique, jusqu'à l'obtention de quatre grandes catégories : le « documentaire d'interaction », le « documentaire d'observation », le « documentaire de fiction » et le « documentaire poétique ».

La documentaire d'interaction sous-entend la présence d'un médiateur, un « représentant du média » (Deleu, 2013, p. 145), selon l'expression de Deleu, qui assure le lien entre l'auditeur et le sujet de l'émission. Le plus souvent, il s'agit d'un journaliste, parfois d'un animateur ou d'un producteur. Tout concourt ici à l'exposition claire de faits et d'informations concrètes. Comme cette catégorie repose sur l'utilisation omniprésente d'une voix intermédiaire et qu'il a déjà été établi à la section 1.1.3 que je n'ai pas eu recours à ce dispositif dans le cadre de *Littorale*, je ne m'attarderai pas plus longtemps sur elle. Il en va de même pour le documentaire d'observation, qui est le jumeau sonore du cinéma direct, et dont les méthodes excluent généralement le recours à l'interview structurée et aux documents d'archive, deux éléments de base du présent projet. En revanche, les deux catégories suivantes nous fourniront des pistes nouvelles et intéressantes.

²⁷ Deleu fait un rapprochement entre le cinéma direct et le paysage sonore défini par Murray Schafer, pour qualifier ce qu'il appelle le « documentaire d'observation radiophonique » (*Ibid.*, pp. 199-205). Hormis quelques cas de figures plus précoces mais isolés, la totalité des œuvres qu'il cite en exemple ont été réalisées après 2000.

Le « documentaire de fiction » correspond exactement à ce que son nom désigne : un amalgame volontaire d'éléments réels et d'éléments fictifs, sans pour autant que cela soit su d'avance par l'auditeur. Les documentaires produits par Christophe Deleu lui-même se situent sans contredit dans cette catégorie. Non sans rappeler certains cas de figure au cinéma²⁸, ses productions misent sur un flou perpétuel entre réalité et fiction. Citons par exemple le cas de *La lointaine* (2004), qui investigate la disparition d'une jeune femme qui se révèle finalement être... une extra-terrestre venue d'une planète lointaine. À première vue, ce genre d'œuvre ne semble guère emprunter au documentaire que ses codes formels, l'objectif paraissant surtout de divertir l'auditeur en le poussant dans un jeu où il doit départager le vrai du faux. Cependant, Deleu soutient que les raisons poussant à utiliser une telle méthode peuvent être nombreuses et bien plus significatives : il peut s'agir de vouloir « relier le réel à un univers plus personnel (comme celui du romancier), explorer l'aspect intime ou l'imaginaire d'une situation, palier une absence de sons en recourant à la fiction... » (*Ibid.*, p. 214). Selon l'auteur, le documentariste dispose de trois façons de faire interagir « l'espace fictionnel » et « l'espace documentaire » pour atteindre l'un ou l'autre de ces objectifs. Il peut d'abord faire évoluer les deux espaces distinctement, de manière à ce que l'auditeur puisse départager facilement le vrai du faux (c'est le cas par exemple du *Lessons of Darkness* de Werner Herzog (pp. 11 et 12 du présent travail), où le commentaire est manifestement faux, alors que les images sont manifestement vraies). Il peut ensuite entremêler les deux espaces, de sorte que l'auditeur ait du mal à départager le vrai du faux. Finalement, il peut les faire fusionner complètement, ce qui a pour effet que l'auditeur croit qu'il s'agit d'un documentaire alors qu'il s'agit d'une fiction, ou vice-versa (*Ibid.*, p. 211). Face à ces dispositifs, Deleu souligne que

Deux effets de sens possibles peuvent ainsi être mis en avant pour l'auditeur : soit celui-ci rejette le dispositif fictionnel au nom du pacte d'authenticité qui le lie au média pour les programmes de type documentaire; soit l'auditeur accepte le procédé en admettant qu'il ne s'agit pas tant de reconstituer fidèlement une histoire que d'en explorer toutes les profondeurs (*Ibid.*, p. 238).

²⁸ Par exemple, les films de Herzog ou le *F for Fake* de Orson Welles (1974), celui-ci étant d'ailleurs célèbre pour sa « performance radiophonique » (le terme est de Deleu (2013, p. 213)) de 1938, *La guerre des mondes*, qui a conduit des milliers de personnes à croire que des martiens avait réellement envahi la Terre.

L'effet de sens découlant de l'acceptation justifie à mon avis à lui seul la mise de l'avant d'un tel dispositif, et n'est pas sans rappeler la volonté de Werner Herzog d'aller plus loin dans l'exploration de la vérité que la simple exposition des faits. Rappelons qu'Herzog affirmait qu'il n'est possible d'arriver à cette fin que par la fabrication, l'imagination et la stylisation (Ames, 2012, p. ix), ce qui évoque à peu de chose près la proposition de Deleu quant au documentaire de fiction radiophonique.

En appliquant les propositions de ces deux créateurs à la musique acousmatique, on se retrouve, au lieu d'une trame « fictive » et d'une trame « documentaire », avec une trame « musicale », garante par sa nature-même d'une certaine aura de fiction, d'imaginaire, puis d'une trame aussi proprement « documentaire ». En reprenant le modèle de Deleu, il est également possible de faire évoluer les deux trames en parallèle en les superposant simplement, de brouiller les deux trames par l'intrusion hétérogène de certains éléments de l'une à l'autre, ou encore de les faire fusionner complètement en transformant la nature d'un élément documentaire en un élément purement musical, ou l'inverse. La proposition peut sembler moins évidente que lorsque cantonnée aux espaces fictif et réaliste du seul genre documentaire, mais je démontrerai comment elle a été mise à profit dans la composition de *Littorale* à la section 3.

La dernière catégorie, le documentaire poétique, est selon la définition de Deleu « la production médiatique qui se rapproche le plus de l'œuvre d'art puisque le média radiophonique poursuit avec lui une visée de type esthétique : la création d'univers sonores spécifiques » (*Ibid.*, p.161). Il ajoute que c'est « vers le domaine artistique qu'il faut chercher les dispositifs qui ont favorisé l'apparition du documentaire poétique à la radio » (*Ibid.*). Voilà qui met la puce à l'oreille, dans le cadre d'une recherche qui se positionne justement au croisement de l'art et du média d'information.

Deleu fait remonter l'origine du documentaire poétique aux futuristes italiens, avec le *Manifeste du Futurisme* de Marinetti (1909) et plus spécifiquement *L'art des bruits* de Luigi Russollo (1913), reconnu aussi comme un lointain précurseur de la musique électroacoustique. Au cinéma, l'auteur cite comme ancêtre le russe Dziga Vertov, dont il a déjà été question à la section 1.1.1. Tout cela concourt à rapprocher le documentaire poétique de ce que Guy Gauthier nomme le « documentaire de réflexion », dont il a déjà été démontré

qu'il est une catégorie qui reflète bien la nature du présent projet (Tableau II, p. 8). Selon Deleu, l'un des principaux représentants du documentaire poétique à la radio est le breton Yann Paranthoën.

Si la littérature et la documentation au sujet du documentaire radiophonique s'avèrent rares, comme le déplore Deleu, Yann Paranthoën reste dans l'histoire de cette pratique un personnage qui a fait couler une généreuse quantité d'encre. Originaire de l'Île Grande, en Bretagne, il entre à Radio France comme opérateur en 1957. À partir de 1967, il commence à composer des essais radiophoniques d'un genre peu commun, faisant montre d'un « goût immodéré pour le son, au sens le plus physique et immédiat du terme » (Rosset *et al.*, 2009, p. 100). En effet, l'approche de Yann Paranthoën, qualifié par plusieurs de « tailleur de son », en référence à son père tailleur de pierre, rappelle à bien des égards les préceptes de la pratique électroacoustique, ce que n'est pas sans remarquer Deleu : « Yann Paranthoën est sans doute celui qui a appliqué avec le plus de soin au documentaire les règles inventées par Pierre Henry et Pierre Schaeffer pour la musique concrète » (Deleu, 2013, p. 181). Dans le même temps, Paranthoën accorde aussi une grande importance au caractère informatif des sons : « Je rêve d'une émission qui ne soit faite qu'avec des sons, parce que le son est d'abord une information » (Rosset *et al.*, 2009, p. 136).

Constituées exclusivement de prises de son de terrain et de témoignages, sans aucun traitement ou artifice musical, les créations radiophoniques de Yann Paranthoën semblent bien à même de se ranger sous l'appellation de « documentaire », ce que propose justement Deleu en faisant de lui l'un des ténors du documentaire poétique. Cependant, ce n'est pas ainsi que l'artiste considère son propre travail :

Ma démarche est de partir d'abord du réel et progressivement, d'aller vers la fiction, tout en préservant le réel, pour les faire cohabiter. C'est pour ça que pour moi, il n'y a pas de documentaire. Le mot documentaire, c'est presque un mot qui me paraît péjoratif; pour moi, c'est une fiction aussi. Je ne critique pas le documentaire, mais idéalement, il faudrait qu'il y ait de l'information, de la fiction, et que le documentaire soit musical aussi – bien qu'il n'y ait pas de musique –, au niveau de l'agencement des sons, des images. [...] La musique est toujours un danger pour moi : c'est le danger d'aller vers l'illustration, de mettre une musique qui colle avec ce qui est dit, ce qui n'a pas grand intérêt. Ou alors il faut la prendre à contresens. Moi, je pense que les sons de la réalité sont des sons musicaux, ce n'est pas la peine de rajouter de la musique²⁹.

²⁹ Propos extraits du film *Au fil du son* (2007), de Pilar Arcila, 6:50 à 7:55, compris en supplément de (Rosset *et al.*, 2009).

Beaucoup d'informations extrêmement utiles se trouvent dans cette citation. Tout d'abord, il y a le déplacement du réel vers la fiction, que j'ai déjà décrit comme une composante fondamentale du cinéma documentaire et du présent projet, à la section 1.1.2 et dans la section en cours. En second lieu, il y a ce bout de phrase qu'il est bien tentant d'isoler et de récupérer à mes propres fins : « idéalement, il faudrait qu'il y ait de l'information, de la fiction, et que le documentaire soit musical aussi... ». Voilà, en quelques mots, une description presque intégrale du projet dont je dresse progressivement le portrait depuis le début de ce mémoire. Cependant, la suite de la phrase de Paranthoën s'oppose à la nature même de ce projet : « ...bien qu'il n'y ait *pas* de musique – [qu]'au niveau de l'agencement des sons, des images ». Paranthoën défend ce point de vue de manière fort éloquente, en expliquant que la « musique » des sons du quotidien se suffit amplement à elle-même, ce qui est légitime, bien que contraire à la prétention du présent projet. Dans son explication, l'homme de radio soulève cependant un dernier point qui m'apparaît capital pour une démarche telle que la mienne : la mise en garde contre la plate illustration musicale des propos véhiculés par le discours parlé. En effet, comme que j'ai pu le constater moi-même au cours de la composition, le piège de l'illustration se terre pratiquement dans chaque recoin du discours parlé. J'ai mis le plus grand soin possible à tenter d'éviter les écueils de ce réflexe par trop naturel, exception faite de certains passages clés pour lesquels il me semblait nécessaire d'adopter l'attitude inverse et d'assumer complètement l'illustration.

Un dernier aspect du travail de Paranthoën sur lequel je veux m'attarder est la qualité exceptionnelle de la voix parlée. La proximité et la chaleur de celle-ci ne trouvent à mon sens pas d'égal ailleurs, et sont tributaires autant d'une technique imparable que du choix des extraits et de la façon de les éditer. On y ressent toute l'humanité des personnages qui se retrouvent devant le micro, autant que celle de l'homme qui se trouve *derrière*. S'il évite généralement de se mettre en scène, Paranthoën ne cache pas pour autant sa présence, palpable tout du long de ses œuvres, malgré la rareté des moments où l'on entend effectivement sa voix, le plus souvent distante derrière le microphone. Ce qui explique en partie cette présence et qui surprend à la fois, tellement la qualité technique est remarquable,

c'est qu'il ne portait jamais de casque d'écoute lors de ses enregistrements, jugeant cela comme un obstacle dans l'approche et la connexion avec les personnages rencontrés.

Dès le départ du projet, la qualité de la voix chez Paranthoën s'est avérée un point de référence pour moi. J'ai même, sans doute un peu naïvement, adopté à quelques reprises son attitude quant au port du casque d'écoute dans les interviews. Si cela facilite évidemment l'écoute de l'autre, en supprimant en bonne partie l'écoute du rendu sonore (on demeure quand même toujours aux aguets des sons environnants), la qualité de la voix enregistrée elle-même relève d'une toute autre science que je ne suis pas parvenu à émuler. Sans doute l'appareillage est-il en jeu, lorsqu'on pense au fidèle combo du magnétophone à bande Nagra et des microphones Schoeps, que Paranthoën conserva tout au long de sa carrière. D'autre part, j'ai compris assez vite que les « sons de la réalité », que Paranthoën considère comme des éléments musicaux et qui, dans cette optique, ont pour effet de donner du relief à la voix dans ses œuvres, deviennent des éléments particulièrement indésirables lorsqu'on tente d'insérer ces voix à l'intérieur d'un discours musical fabriqué de toutes pièces. S'ajoute à cela la qualité acoustique des lieux où se sont déroulées les interviews, parfois loin d'être idéale ou compatible avec la trame musicale. Au final, j'ai dû user de beaucoup de traitements correctifs pour conserver l'audibilité du discours et rendre la voix et la musique homogènes. Je me suis donc retrouvé assez loin du grain de voix particulier que j'espérais reproduire au départ, ce qui ne m'a pas pour autant empêché de toujours continuer à viser le meilleur compromis possible entre l'intelligibilité et la qualité du timbre vocal, conservant le souvenir de Paranthoën jamais bien loin de mon esprit.

Avant de passer à la sous-section suivante, je m'attarderai brièvement sur un dernier cas de figure au sein de l'histoire du documentaire radiophonique qui a inspiré certaines sections et dispositifs présents dans *Littorale* : les « documentaires contrapuntiques » du célèbre pianiste canadien Glenn Gould. De 1964 à la fin des années 1970, en parallèle de ses enregistrements instrumentaux, Gould collabore avec la CBC à une série de productions radiophoniques. C'est au cours de cette période qu'il crée la *Solitude Trilogy* (Gould, 1992), un cycle de trois documentaires radiophoniques à propos de la vie dans des régions canadiennes isolées. Loin de la simple juxtaposition d'entrevues, ces trois productions, *The*

Idea of North (1967), *The Latecomers* (1969) et *The Quiet in the Land* (1977)³⁰, sont en fait de véritables œuvres artistiques, recourant à un montage vertical des interventions parlées, à la manière des voix d'une partition instrumentale, raison pour laquelle Gould qualifie cette technique de « documentaire contrapuntique ». Les voix ainsi superposées rendent l'écoute déroutante au premier abord – on raconte d'ailleurs que certains auditeurs ont téléphoné à la CBC lors de la première de *The Idea of North* pour indiquer que plusieurs stations différentes semblaient partager simultanément la même fréquence³¹). Cependant, on s'aperçoit rapidement que les superpositions de Gould sont organisées suivant une logique étudiée, que l'artiste compare à une technique utilisée par Anton Webern dans ses œuvres tardives :

Webern [...] tried to introduce in his tone rows a kind of *double-entendre* capability. [...] If you compare those busy pieces [...] in my radio work, you'll find that [...] there is, indeed, a great deal of data, a great deal of information being given, but that the lines are intended to contradict each other and to supplement each other in some fashion, to make use of the same basic terminology, set of numbers, similar identical terms, whatever. They have a relationship (Despoix, 2012, pp. 183 et 184).

En dehors de ce procédé novateur, Gould ne fait subir aucune transformation apparente à ses prises de sons, valorisant beaucoup le propos des intervenants. Ses œuvres se trouvent donc à classer du côté du documentaire poétique défini par Deleu, quoiqu'elles présentent un aspect beaucoup plus expérimental que celles qu'il cite en exemple.

1.2.2 Le paysage sonore et le documentaire naturaliste

Cette sous-section sera plus brève, puisque ce qui a trait au paysage sonore sera développé plus en détail lorsque viendra le temps de discuter de l'application directe du modèle d'analyse de Murray Schafer à la composition de *Littorale*, dont la majeure partie de la musique provient de matériaux prélevés à même le paysage sonore de la Haute-Gaspésie. On peut se rendre tout de suite à la section 3.1.4 pour plus détails à ce sujet. D'autre part,

³⁰ Voir (Gould, 1992) dans la bibliographie, pour le coffret regroupant les trois œuvres.

³¹ Anecdote rapportée lors d'une discussion animée par Philippe Despoix, suivant la projection du film *The Idea of North* réalisé par Judith Pearlman (1970), le 18 octobre 2012, dans le cadre du Festival du Nouveau Cinéma de Montréal. Les invités étaient Mario Gauthier, Ghislaine Guertin et Georges Leroux.

l'affiliation au paysage sonore de certains compositeurs électroacoustiques sera abordée plus en détail dans la section 1.3, traitant spécifiquement de l'émergence de traces documentaires au sein du répertoire électroacoustique. Cependant, comme le paysage sonore n'est pas circonscrit d'emblée à la composition électroacoustique, il convient quand même d'en dresser tout de suite les grandes lignes et de considérer certaines pratiques qui lui sont connexes.

C'est en 1977 que le compositeur canadien R. Murray Schafer publie son ouvrage de référence *The Tuning of the World*, paru en français deux ans plus tard sous le titre *Le paysage sonore*. La notion de paysage sonore désigne pour Schafer un « champ d'étude acoustique, quel qu'il soit. Ce peut être une composition musicale, un programme de radio ou un environnement acoustique. On isole et étudie un environnement acoustique, comme on analyse les caractéristiques d'un paysage donné » (Schafer, 1979, p. 21). Schafer précise que la physionomie de tout paysage sonore se compose de trois principaux éléments : les *tonalités*, les *signaux* et les *empreintes* ou *archétypes sonores* (*Ibid.*, p. 23-24). Les tonalités et signaux correspondent selon l'auteur au couple fond/figure de la psychologie gestaltiste, à la distinction que dans le contexte de « l'étude des sons dans leur rapport à la communauté », Schafer se cantonne « aux signaux porteurs d'un avertissement acoustique, à ceux que l'on *doit* écouter, qu'ils soient cloches, sifflets, trompes ou sirènes » (*Ibid.*). Les empreintes ou archétypes sont quant à eux des éléments clés d'un environnement donné, qui permettent de le reconnaître instantanément et dont la somme constitue en quelque sorte l'identité sonore d'un lieu.

Comme je le mentionnais, ces préceptes ont été mis à profit par de nombreux compositeurs électroacoustiques dont les œuvres seront abordées plus loin. Cependant, certaines œuvres ou démarches de quelques praticiens du son se rattachent aussi à l'étude du paysage sonore sans pour autant avoir de lien tout à fait direct avec la musique électroacoustique. Sans doute, le cas le plus connu demeure celui de Chris Watson, ancien preneur de son de la BBC, bien connu pour ses œuvres constituées d'impressionnantes prises de son animalières et naturalistes. Ses prises de son sont essentiellement réalisées dans des endroits inusités et présentées sans traitement autre que le montage et la spatialisation. Le résultat est particulièrement surprenant, à tel point qu'on peine parfois à croire que ces prises de son proviennent du monde réel transcrit tel quel et n'ont subi aucun traitement.

L'impression laissée est surtout esthétique, mais force est de reconnaître la valeur documentaire du travail de Watson, qui nous permet de voyager par le biais de ses microphones là où nos oreilles ne pourraient jamais aller. À cet effet, notons son travail fort original sur le disque *In St. Cuthbert's Time : The Sounds of Lindisfarne and the Gospels* (Watson, 2013), sur lequel l'artiste nous propose un voyage dans le temps à travers une reconstitution du paysage sonore disparu de cette île du nord de l'Angleterre. C'est la période correspondant au 7^e siècle que Watson se propose de reconstituer en son, dans le cadre d'une collaboration avec l'Université Durham. L'œuvre est construite en quatre mouvements représentant les saisons du calendrier anglo-saxon (« Winter », « Lencten », « Sumor », et « Haerfest »). Watson base en grande partie son entreprise sur les écrits de l'évêque Eadfrith, auteur des *Évangiles de Lindisfarne*, document daté entre la fin du 7^e siècle et le début du 8^e siècle. Watson note : « [Eadfrith] would have been immersed in the sounds of the Holy Island whilst he created this remarkable work. This production aims to reflect upon the daily and seasonal aspects of the evolving variety of ambient sounds that accompanied life and work during that period » (Watson, 2013).

Selon la terminologie de Murray Schafer, la « tonalité » de ce passé sonore lointain est surtout constituée du vent et de la mer dont les vagues s'affalent tour à tour mollement dans les prés inondables, ou plus durement sur les berges qui sont plus directement exposées aux rigueurs du climat. Les oiseaux marins prennent aussi une grande place : si Schafer associe les oiseaux et animaux à la tonalité, la place prépondérante qu'ils occupent dans la pièce de Watson, qui identifie soigneusement chaque espèce entendue dans le livret du disque, tend à les rapprocher cependant de la catégorie « d'empreinte sonore », autant parce que ces espèces caractérisent l'environnement spécifique du lieu qu'en raison de la place qu'ils occupent perceptivement au sein de l'œuvre, ostensiblement placés en figures sur le fond omniprésent de la mer et du vent. Du côté des « signaux », Watson retient surtout les clochettes qui servaient à annoncer l'heure des prières, qu'il utilise à la manière de marqueurs temporels pour ponctuer l'évolution du flux sonore dans chacun des mouvements.

Dans une certaine mesure, je me suis retrouvé dans une situation familière à celle de Watson lorsqu'est venu le temps de représenter en son et musique l'ambiance que pouvait avoir le village de Tourelle au tournant du 20^e siècle. En réfléchissant aux éléments qui

devaient composer le paysage sonore de l'époque, je me suis aperçu qu'il n'en subsiste que très peu aujourd'hui, exception faite de la mer et du vent. Comme je l'ai déjà annoncé, le détail de cet inventaire et des stratégies qui ont été adoptées en conséquence sera exposé plus longuement dans la section consacrée à l'utilisation du paysage sonore dans ma démarche de création (section 3.1.4).

1.3 Émergences documentaires en musique électroacoustique

Cette section se concentre sur trois cas de figure de l'émergence de traces documentaires en musique électroacoustique. Il existe d'autres exemples d'œuvres ou de compositeurs chez qui le phénomène est observable, mais par souci de concision, je n'élaborerai en détail qu'à propos de ceux dont l'influence s'est avérée marquante dans le cadre de ce projet. Pour ce qui est des autres, je me contenterai de souligner les plus notables immédiatement.

J'ai déjà évoqué le suédois Åke Parmerud en introduction, dont la pièce *Grains of Voices* (Parmerud, 1996) documente sous une forme musicale de nombreux extraits de voix récoltés à travers le monde. Mentionnons aussi le duo Kristoff K. Roll, qui propose avec *Corazón Road* (Kristoff K. Roll, 1999) un carnet de voyage musical en Amérique centrale. Avec les trois « siestes auto-parlantes » du disque *À l'ombre des ondes* (Kristoff K. Roll, 2012), le duo nous propose plutôt d'entrer dans l'imaginaire intime de divers informateurs qui nous font le récit, à travers leurs témoignages, de songes qui ont marqué leur sommeil. La norvégienne Jana Winderen se trouve quant à elle au carrefour de la musique électroacoustique, du document scientifique et du paysage sonore, avec ses œuvres constituées essentiellement de prises de son maritimes récoltées à travers le monde, principalement au moyen d'hydrophones. Quant au suédois BJNilssen, une grande partie de sa musique s'intéresse à l'environnement sonore urbain, à travers des œuvres telles que *Eye of the Microphone* (BJNilssen, 2013) ou *The Invisible City* (BJNilssen, 2010). De son côté, Natascha Barrett explore tout à tour la jungle, en synthétisant 24 heures d'enregistrement

continu dans une forêt d'Amérique centrale sur *Viva la Selva!* (1999³²), puis l'océan, avec sa pièce *Trade Winds* (Barrett, 2007), qui récupère les sons d'un voilier centenaire et les fragments d'entrevue d'un vieux capitaine norvégien. Soulignons finalement le travail du compositeur montréalais Christian Calon, qui, avec des œuvres multimédia telles que *Continental Divide* (2012), ou davantage radiophoniques, comme les deux pièces du disque *Radio Roadmovies* (Calon et Dumas, 2003), explore et interroge le territoire canadien. Notons que chez tous ces compositeurs, comme chez ceux qui suivent, la référence explicite à une démarche documentaire est systématiquement absente, en dépit de la nette valeur documentaire qui émane des œuvres citées ici.

1.3.1 Luc Ferrari et la musique anecdotique

Comme je le mentionnais en introduction, le compositeur Luc Ferrari, affilié dans les années 50 et 60 au Groupe de recherches musicales (GRM) de Pierre Schaeffer, est le premier de ce groupe de chercheurs et compositeurs à avoir revendiqué clairement la place du réel sonore dans ses compositions, à commencer par la pièce *Hétérozygote* (1963)³³. L'œuvre est reçue avec une réticence marquée par son entourage, comme le rapporte Benoît Delaune (Delaune, 2010, p. 12) : « "hargne" et "violence" sont selon [Ferrari] les sentiments de ses collègues et de Pierre Schaeffer ». Ferrari quittera d'ailleurs le GRM peu de temps après. Ce qui causait tout ce désarroi au sein du GRM, c'était l'usage dont faisait cette pièce de prises de son ambiantes et de voix parlées, afin d'instaurer une dimension narrative dans l'œuvre, autrement de facture électroacoustique typique. Cet assemblage novateur, Ferrari le nomme avec un certain amusement « musique anecdotique », une appellation qui perdure jusqu'à aujourd'hui pour désigner l'intrusion de sons non traités et volontairement identifiables en musique électroacoustique. À partir de ce moment, la grande majorité des œuvres de Ferrari sera centrée sur une utilisation narrative de sons ambiants et d'extraits de voix parlée, notamment dans sa célèbre suite de pièces *Presque rien* (1970, 1977, 1989, 1998), ou encore

³² Voir (Barrett, 2002) dans la bibliographie.

³³ Voir (Ferrari, 2009) dans la bibliographie.

dans ses *Far-West News* (1999)³⁴, pièces radiophoniques organisées à la manière d'un récit de voyage surréaliste. Malgré un caractère référentiel et narratif prépondérant, les manipulations et l'abstraction sonore conservent leur place dans l'univers de Ferrari, toujours à la frontière entre réalité et imaginaire.

Paradoxalement, Delaune voit dans l'approche de Ferrari une forme de protection contre « l'intrusion du discours », non seulement celui, « anecdotique », qui se retrouve au sein de l'œuvre, mais aussi du discours extérieur envers l'œuvre elle-même. Il s'agit selon l'auteur d'un réflexe typique de l'art moderne, qu'il explique en se référant aux travaux de l'historienne de l'art Rosalind Krauss :

Par l'intrusion d'un matériau banal, il s'agirait [...] d'empêcher l'auditeur, le critique etc. de produire un discours interprétatif de type musicologique ou sociologique. [...] Il est question non plus d'imiter le réel [comme dans l'art des siècles précédents], mais de l'intégrer tel quel, selon un "décret esthétique". [...] En allant du côté du reportage ou du documentaire, Ferrari réinscrit son œuvre dans la sphère artistique et la protège de l'intrusion du discours; comme si intégrer l'anecdote dans l'œuvre permettait paradoxalement de s'en protéger (Delaune, 2010, p. 13).

Le discours est donc fait art, et par un ingénieux retournement, l'art lui-même se protège ainsi du discours extérieur face à cette intrusion volontaire du réel sur son terrain. L'idée peut sembler quelque peu forcée, mais s'avère féconde si on la replace dans le contexte de l'art moderne, comme le fait Delaune en comparant les anecdotes de Ferrari aux collages de Picasso et des cubistes. Cela dit, le concept demeure typique d'une époque, et trouverait difficilement sa place à l'heure du post-modernisme, où la citation et la référence intégrale sont des composantes formelles. Quoiqu'il en soit, dans le contexte du présent projet, il demeure une sonnette d'alarme des plus valables. Il importe en effet de prendre garde à ce que l'aspect documentaire ne se trouve pas simplement apposé sur une structure musicale, mais participe vraiment de l'élaboration et de la nature-même de l'œuvre, jusqu'à devenir non pas une bête superposition de deux genres – superposition pour ainsi dire « anecdotique », au sens littéral du terme – mais plutôt une véritable fusion, probante et durable; en somme, d'après l'expression empruntée par Delaune à Krauss, un « décret esthétique ».

³⁴ Voir (Ferrari, 2009) dans la bibliographie.

1.3.2 Le paysage sonore fait musique

Dans la musique électroacoustique, la prise de son paysagiste a été mise à profit par de nombreux compositeurs, dont plusieurs ont d'ailleurs côtoyé Murray Schafer de près : citons par exemple Darren Copeland, Barry Truax ou Hildegard Westerkamp. Westerkamp et Truax comptent parmi les pionniers du *World Soundscape Project* initié par Schafer, et sans doute parmi les premiers compositeurs, avec Ferrari, à avoir utilisé l'environnement acoustique à la fois comme document sonore référentiel et comme matériau musical de base dans l'élaboration de musiques électroacoustiques³⁵. Si Truax fait rarement référence à des lieux précis dans ses compositions, utilisant surtout le paysage comme une inspiration ou un « modèle sonore » (Mâche, 1983), la majorité du répertoire de Westerkamp est élaborée à partir de sons tirés de lieux précis et clairement identifiés.

En effet, dans le livret de son disque *Transformations* (Westerkamp, 1996), Westerkamp écrit par exemple : « J'aime utiliser le microphone comme les photographes utilisent souvent la caméra, en partant à la recherche d'images, en utilisant le zoom pour découvrir ce que l'œil humain seul ne peut voir ». Cette allusion à la photographie, aisément rattachable à la pratique documentaire, trouve à mon avis son aboutissement le plus exemplaire chez Westerkamp dans l'œuvre fleuve *Into India : A Composer's Journey* (Westerkamp, 2002), constituée exclusivement de prises de son réalisées lors de ses voyages en Inde. Plusieurs extraits, bien que traités avec une grande musicalité, évoque clairement un parallèle avec les photographies qu'on pourrait retrouver dans un carnet de voyage.

Pour décrire la portée à la fois poétique et référentielle de cette œuvre en particulier, mais aussi de l'ensemble du répertoire de Westerkamp, je m'en remettrai à ces mots de la compositrice américaine Pauline Oliveros, inscrits aussi dans le livret de *Transformations* : « Dans la musique et les paysages sonores de Hildegard Westerkamp, on sent la mémoire et

³⁵ Bien sûr, si j'ai négligé de le mentionner en introduction, il importe de noter ici que Pierre Schaeffer lui-même avait déjà tâté ce terrain avec son *Étude aux chemins de fer* (1948). En revanche, comme je l'ai quand même démontré, il s'agit d'une avenue dont il s'est rapidement écarté et qu'il a aussi fortement réprouvée au profit de l'écoute réduite et du paradigme acousmatique. Néanmoins, comme le souligne Benoit Delaune, il s'agit d'une œuvre « dont on ne peut nier aujourd'hui l'aspect "documentaire" » (Delaune, 2010, p. 14).

l'imagination, alors que l'avenir se fait entendre. » Il s'agit d'une apologie éloquente, qui inspire par ailleurs ma propre démarche : par un travail sur la mémoire à travers des documents d'informations authentiques, dont la valeur documentaire se veut soutenue et exacerbée par le regard et l'imagination du compositeur, il s'agit de parvenir à une proposition d'ordre sociologique sur le devenir du sujet traité – dans ce cas-ci, un village et son patrimoine, révélés par les témoignages contenus dans l'œuvre comme le microcosme de l'ensemble d'un peuple ayant tourné le dos à son passé. Comme je le soulignais face au travail documentaire de Pierre Perrault (pp. 13-14), dans le contexte de la création électroacoustique, il s'agit là de visées qui peuvent sembler utopiques (ou à tout le moins peu courantes), mais qui ont quand même sous-tendu mon travail tout au long du processus de recherche et de composition.

Contrairement à Westerkamp, Barry Truax utilise beaucoup de sons et dispositifs de composition d'origine informatique, ce qui paradoxalement, ne l'éloigne pas pour autant de la notion de paysage sonore. Je citerai comme exemplaire à cet effet sa pièce *Riverrun* (1986), entièrement créée à partir de la synthèse granulaire en temps réel, en utilisant le système POD développé par Truax lui-même. Le compositeur écrit dans la note de programme de l'œuvre, reproduite dans le livret du disque *Digital Soundscapes* (Truax, 1987) :

Tout le son dans la pièce est dans un état de flux constant, à la manière des sons environnementaux en général et des sons aquatiques en particulier. Le paradoxe fondamental de la synthèse granulaire – que les textures énormément riches et puissantes qu'elle produit résultent à la base des grains de sons les plus 'triviaux' - suggérait une relation métaphorique avec la rivière, dont la puissance est basée sur l'accumulation d'innombrables gouttelettes d'eau 'impuissantes'. La section d'ouverture de la pièce dépeint cette accumulation, alors que des 'gouttelettes' de son individuelles se multiplient graduellement jusqu'à devenir une puissante texture à large bande de fréquences. La pièce, il me semble, capture aussi un peu de l'admiration que l'on ressent en présence de la force envahissante d'un tel corps d'eau, qu'il soit à l'état calme ou perturbé, semblant ainsi créer un mode d'écoute différent des instruments conventionnels ou de la musique électroacoustique.

Riverrun emprunte donc des éléments propres au paysage sonore, dans sa forme comme dans son contenu, mais sans recourir à la citation sonore intégrale d'un lieu ou d'une réalité géographique précise, à la façon des œuvres de Westerkamp. Truax prend plutôt appui sur l'idée du cours d'eau dans sa généralité, comme un modèle d'inspiration formelle.

Cette approche est tout à fait apparentée à la notion de « modèles sonores » d'origine naturelle, élaborée quelques années avant la composition de *Riverrun* par le compositeur français François-Bernard Mâche, dans son essai *Musique, mythe, nature : ou les dauphins d'Arion* (Mâche, 1983). Dans cet ouvrage, Mâche passe en revue différents domaines d'études tels que le mythe, la zoologie, le langage et les sciences naturelles, pour établir diverses corrélations historiques avec la musique et ainsi mettre en évidence l'existence de « modèles sonores » issus du monde naturel, affirmant que « l'une des pratiques les plus universelles de la création musicale est l'usage de [tels] modèles sonores » (*Ibid.*, p. 20). Mâche dénonce de la sorte le postulat inverse qui s'est imposé dans la musique du 20^e siècle, voulant que la musique ne compte que par et pour elle-même, et propose donc une « réévaluation des rapports entre le “naturel” et le “culturel” » (*Ibid.*, p. 19), citant entre autres à l'appui les portes laissées entre-ouvertes par Debussy et les compositeurs rattachés, à tort ou à raison, au mouvement impressionniste.

À ma connaissance, Truax ne s'est jamais revendiqué des propositions de son homologue, mais les ressemblances demeurent frappantes avec son approche : le compositeur appui sa démarche sur un modèle sonore issu du monde naturel, procède à son analyse et s'en laisse imprégner à la fois, pour en ressortir avec une *impression musicale* tout à fait personnelle et singulière, évoquant les traits saillants de ce modèle de façon iconique ou archétypale, plutôt que de citer intégralement des fragments documentaires de ses occurrences dans le réel sonore. À mon avis, la force majeure de la musique acousmatique réside justement dans sa capacité à faire cohabiter ces deux approches au sein d'une même œuvre (citation directe du réel ou inspiration d'après un modèle), en parallèle de la possibilité toujours présente de recourir à l'abstraction sonore la plus totale pour renchérir la portée artistique du message. Dans une visée documentaire, il me semble que la combinaison de ces trois niveaux d'appréhension du fait sonore constitue un outillage unique, difficilement envisageable dans tout autre médium artistique, et dont le potentiel est tout simplement flagrant, en dépit de l'absence de revendications claires à cet effet dans la littérature.

1.3.3 Yves Daoust : de la musique acousmatique au regard documentaire... en passant par l'impressionnisme?

Dans la note de programme de sa pièce *Bruits*, le compositeur montréalais Yves Daoust parle d'un « tableau environnemental » (Daoust, 2001) pour qualifier le projet initial de l'œuvre, commandée par le Sonic Arts Networks (Royaume-Uni) – tableau que Daoust choisit de consacrer à la ville de Montréal. Comme il l'indique aussi dans sa note de programme, le projet a cependant pris une tournure beaucoup plus personnelle que prévue au moment de composer l'œuvre :

Étourdi par les bruits de la 'ville', malgré ma résistance dictée par le souci de respecter la commande, je fus amené dans une direction bien différente de celle qu'on attendait de moi : les prises de son, réalisées pour la plupart durant l'été 1997 dans les rues et les ruelles de la ville de Montréal, ont été éclatées, déchiquetées, pour les rendre conformes à mon souvenir, à mon impression sonore de cette ville, parcourue en tous sens (*Ibid.*).

Parti de l'idée d'un « tableau environnemental », Daoust abouti finalement à une « impression sonore ». À l'écoute de l'œuvre, c'est effectivement au croisement de ces deux désignations où semble être arrivé le compositeur : une sorte de portrait sonore impressionniste de la ville, sans doute plus proche finalement des tableaux impressionnistes d'un Renoir ou d'un Monet que des portraits sonores plus réalistes des héritiers de Murray Shafer – exception faite de Barry Truax, qui, bien qu'indirectement, laisse lui aussi paraître certaines affinités avec l'impressionnisme, comme je l'ai démontré dans la sous-section précédente.

Dans l'ensemble, c'est cette même nature impressionniste qui caractérise les œuvres de Daoust desquelles semble émaner une certaine valeur documentaire, à commencer par ces *Bruits* à travers lesquels le compositeur nous donne son ressenti d'une ville bien réelle. En somme, la notion de « portrait » me semble la plus adéquate pour qualifier cette frange particulière de sa production : portraits de lieux – *Bruits* (1997-2001), *Petite musique sentimentale* (1984); portraits de personnes – *Lily* (2012), *Maurice Blackburn, portrait d'un méconnu* (1982-95), *About time* (2005), *Le temps fixé* (2004); portraits d'institution ou de patrimoines – *Fantaisie* (1986), *Ouverture* (1989).

À travers tous ces portraits, l'aspect documentaire du travail de Daoust demeure toujours en demi-teinte, enrobé d'un voile impressionniste presque omniprésent. Le

compositeur lui-même ne qualifie d'ailleurs jamais explicitement son travail de documentaire, que ce soit dans ses notes de programme ou ailleurs. Quant à l'impressionnisme, il s'en réclame surtout implicitement, à travers des termes et des notions qui font clairement référence à ce courant, mais sans jamais le nommer (en plus de la note de programme de *Bruits*, voir par exemple celle de *Petite musicale sentimentale*, où il parle d'une « couleur nostalgique, surannée » (Daoust, 1991)). Notons d'ailleurs que si aucun écrit substantiel ne vient confirmer ou aborder de front cette tendance du compositeur, elle n'est pas pour autant passée inaperçue chez ses auditeurs. Le compositeur John Rea parlait en effet, lors d'une présentation pour la remise à Yves Daoust du prix Serge-Garant de la fondation Émile-Nelligan, en 2009, de « l'aspect "impressionniste" de sa musique (après tout, il est le compositeur-manipulateur d'impressions) »³⁶. De son côté, le compositeur Denis Gougeon note en préface du livret du disque *Anecdotes (Ibid.)*, s'adressant à Daoust : « Ce que j'aime dans ta musique c'est cette transformation du réel, cette transposition à des niveaux insoupçonnés. Tu enrichis la réalité en lui ajoutant des "couches" de sens plus subtiles les unes que les autres ». L'auteur voyait-il, lui aussi, un lien entre ces « couches de sens », celles de l'électroacousticien confronté au réel sonore, et celles posées sur la toile de l'impressionniste confronté au réel visuel? Rien ne l'indique clairement, mais il n'en demeure pas moins que ces deux compositeurs font l'éloge de leur collègue en lui reconnaissant une aptitude à manipuler le réel sonore, sans pour autant le défigurer à outrance, dans une manière analogue à celle des peintres impressionniste.

Bien que peu documenté, ce rapprochement entre musique, impressionnisme et documentaire, présent chez Daoust comme chez Barry Truax, s'est avéré d'un grand potentiel créatif dans le contexte du présent projet. En effet, dans une tentative de m'approprier musicalement le paysage sonore de la Haute-Gaspésie, l'idée d'un geste musical ludique et instinctif qui dessinerait le pourtour du paysage, à la manière des peintures impressionnistes, des portraits sonores de Daoust ou des modélisations de Truax, est demeurée centrale tout au long du travail de composition. Cette stratégie vient donc compléter celle du déplacement du réel vers la fiction dans le genre documentaire, mise en lumière par l'analyse des œuvres

³⁶ Fondation Émile-Nelligan, *Éloge de Yves Daoust*, <http://www.fondation-nelligan.org/YvesDaoustEloge.html>, consulté le 24 février 2015.

de Werner Herzog, de Pierre Perrault ou du SEL (sections 1.1.2 et 1.1.4) et du « documentaire de fiction » radiophonique identifié par Christophe Deleu (pp. 23-24).

2. Chants de tradition orale en Haute-Gaspésie : visées documentaires

2.1 Pourquoi ce sujet?

2.1.1 Un patrimoine méconnu

En juillet 2009, j'ai assisté à Sainte-Anne-des-Monts, petite municipalité de la Haute-Gaspésie qui m'a vu naître et grandir, à une présentation du spectacle-événement *Ex-voto*, qui proposait, à travers un assemblage multimédia comprenant des performances musicales, des projections vidéo et un commentaire en temps réel, de revenir sur certains éléments plus ou moins bien connus du passé de la région, en forme d'hommage à ses bâtisseurs³⁷. À l'instar de beaucoup de mes concitoyens, c'est là que j'ai entendu parler pour la première fois de ce répertoire de chants en provenance de Tourelle, le village adjacent, dont il est question dans *Littorale*. L'année suivante, la Fête du bois flotté, festival local de sculpture sur bois de mer, auquel participent annuellement depuis 2005 des artistes d'un peu partout dans le monde, reprenait l'une des chansons présentées à *Ex-voto* pour en faire la thématique du festival, dont les sculpteurs ont dû s'inspirer dans la réalisation de leurs œuvres. Le procédé fait désormais partie intégrante de la structure artistique de l'évènement, qui pige chaque année une chanson ou un conte dans le répertoire folklorique régional en guise de thématique.

Quoiqu'il en soit, à la suite de la tenue d'*Ex-voto*, les informations circulant dans la région à propos du mystérieux répertoire de chansons étaient plutôt minces, sinon qu'il

³⁷ D'après la définition du Grand Robert en ligne (<http://gr.bvdep.com/>, consulté le 19 mars 2015), un *ex-voto* est un « tableau, figure, objet [ou] plaque portant une formule de reconnaissance, que l'on place dans une église, une chapelle, en accomplissement d'un vœu ou en remerciement d'une grâce obtenue ». C'est de là que l'évènement tire son nom, se voulant un remerciement aux bâtisseurs pour la faveur rendue aux habitants actuels en peuplant et en s'appropriant le territoire.

contenait apparemment des centaines de chants dont la plupart provenaient de la France, remontant pour certains jusqu'au Moyen-âge, et disparus depuis dans leur pays d'origine. La question m'intriguait, mais je n'y ai pas porté d'attention particulière jusqu'au printemps 2011, au moment où le Collectif éOle de Toulouse m'a commandé une œuvre, par l'entremise de la faculté de musique de l'Université de Montréal, qui devait porter sur le thème *Lost in Translation*. C'est là que m'est venue l'idée d'une pièce acousmatique traitant de ce répertoire, en quelque sorte perdu dans la transition entre la vieille France et le Nouveau monde, d'après ce que j'en savais. J'ai donc fait quelques recherches et rencontré les organisateurs d'*Ex-voto*, qui m'ont fourni les informations dont ils disposaient, qui se résumaient à peu près ainsi : au début du 20^e siècle, l'anthropologue Marius Barbeau avait récolté dans la région environ 800 chansons folkloriques sur des cylindres de cire, un répertoire unique qui s'était complètement perdu ailleurs et que Barbeau avait colligé dans un ouvrage appelé le *Romancero du Canada* (Barbeau, 1937). On savait que Barbeau avait découvert des chants ailleurs au Québec, mais apparemment, le répertoire trouvé à Tourelle n'avait pas d'égal.

En cherchant un peu plus, j'ai pu confirmer une partie de ces faits. En suivant les pistes lancées par les organisateurs d'*Ex-voto*, j'ai débusqué un ouvrage de Raoul et Marguerite d'Harcourt, *Chansons folkloriques françaises au Canada* (d'Harcourt, 1956), qui fait l'éloge des chanteurs de la Haute-Gaspésie rencontrés par Barbeau et qui, en dépit de son titre, est constitué en majeure partie des chants récoltés dans la région immédiate de Tourelle. Plus encore, la préface de cet ouvrage est signée par nul autre qu'Olivier Messiaen, qui, sans parler directement des chants récoltés à Tourelle, n'en est pas moins dithyrambique au sujet du répertoire compilé dans le livre :

Chers lecteurs, tournez vite la page; lisez ce livre aussi charmant que savant, aussi savant que charmant, et surtout, chantez! Chantez ces belles chansons de notre douce France (qui n'est pas si douce que ça) et n'oubliez pas de verser une petite larme de reconnaissance pour nos amis canadiens qui nous les ont si précieusement conservés (d'Harcourt, 1956, p. XII).

Du côté des travaux de Marius Barbeau, je ne disposais que de quelques extraits de son *Romancero du Canada*, qui m'avaient été fournis par les organisateurs d'*Ex-voto*, et d'un article de 1931 publié dans le *Canadian Geographical Journal*, intitulé *Gaspé Peninsula* (Barbeau, 1931), qui lui, m'avait été fourni par la Société d'histoire et d'archéologie des Monts, un organisme local œuvrant à la promotion de l'histoire et de la généalogie de la

Haute-Gaspésie. Dans cet article, Barbeau dresse un portrait fort éloquent de son passage dans la région et des chanteurs qu'il rencontra principalement à Tourelle, dont l'intarissable François Saint-Laurent, qui lui fournit à lui seul plus de 300 chansons. Il décrit sa découverte en ces termes :

Several folk-singers – Marin, Saint-Laurent, the Mivilles father and sons, the Dupuis, Samsom and others – began to make phonograph transcriptions of their songs for the National Museum [...] The singing on the whole was so fine, so much better than elsewhere. Its style was unique, of ancient days. The songs were so well preserved and numerous – I recorded 800 in two months. [...] It sounded like the music, seen but no longer heard, of jongleurs and troubadours in the scripts of medieval times (Barbeau, 1931, pp. 82 et 83).

Il semblait donc *a priori* que les rumeurs entourant le répertoire de Tourelle étaient fondées et que celui-ci revêtait en effet une grande importance historique, en dépit de la disparition presque complète de son souvenir dans la population locale, au moment de la présentation d'*Ex-voto*.

Or, la suite de mes recherches s'avéra confondante : en dehors du livre des d'Harcourt et des textes de Barbeau, les autres sources que j'ai pu consulter à ce moment-là ne contenaient *aucune* mention du corpus enregistré en Haute-Gaspésie, ou même du passage de Barbeau dans la région, se concentrant essentiellement sur des chants récoltés à Charlevoix ou dans le Témiscouata. Parmi ces sources, citons l'ouvrage *Marius Barbeau, le grand sourcier* (Gauthier, 2001), le disque *Hommage à Marius Barbeau* (Martineau et al., 2003), constitué de nouvelles versions arrangées directement à partir des enregistrements originaux de Barbeau, ou encore la section du site web du MCH consacrée à Marius Barbeau, exempte de toute référence à la Gaspésie, autant dans la section biographique que dans celle dédiée aux chants canadiens-français³⁸. Cela m'a donc amené à me poser la question de la valeur, autant historique que musicale, des chants enregistrés en Haute-Gaspésie et particulièrement à Tourelle, dont l'absence dans des documents récents, tels que ceux tout juste mentionnés, me semblait quelque peu étrange en regard de la taille du corpus (800 chants sur les 7000 qu'aurait récoltés Barbeau d'après le site web du MCH, soit près du septième de la collection, issu essentiellement d'un seul petit village de pêcheurs) et de l'estime dans laquelle le tenaient autrefois les d'Harcourt et Barbeau. En effet, s'il n'en restait presque pas de traces à la

³⁸ Musée canadien de l'histoire, *Marius Barbeau*, http://www.historymuseum.ca/cmhc/exhibitions/tresors/barbeau/index_f.shtml, consulté le 19 mars 2015.

fois dans la littérature récente, de même que dans la population de la Haute-Gaspésie, n'était-ce pas dû à une valeur patrimoniale, historique ou musicale restreinte? Se pouvait-il que ces chercheurs de la première moitié du siècle aient été dans l'erreur, et que le répertoire de Tourelle n'avait finalement rien d'exceptionnel en regard de celui de l'ensemble du pays? Dans ce cas, la réappropriation de ce patrimoine par la Fête du bois flotté et les instances culturelles de la ville était malheureusement basée sur une erreur d'interprétation historique. Dans le cas contraire, le répertoire de Tourelle s'avérait en fait un trésor injustement oublié par l'histoire au cours du dernier siècle. Quoiqu'il en soit, si je voulais en avoir le cœur net, ces considérations allaient nécessiter beaucoup plus de recherches que je n'avais le temps d'en mener dans le cadre de ma commande pour le festival Novelum; aussi ai-je pris le parti de composer une sorte d'étude, tâtant les possibilités d'alliage du documentaire et de l'acousmatique, en traitant seulement de la partie de l'histoire qui m'était connue, me basant surtout à cette fin sur le *Gaspe Peninsula* de Barbeau. La pièce, que j'avais déjà prévu de nommer *Littorale*, reçut finalement pour titre *Étude littorale*, l'ajout du « e » s'expliquant, outre la transformation en adjectif pour l'étude, par un jeu de mot entre la désignation du « littoral » gaspésien et une contraction du sujet documenté par l'œuvre, la « littérature orale ».

Constatant que je n'avais gratté que la surface à la fois de la création documentaire et du sujet documenté à travers cette étude, j'ai entrepris de poursuivre le travail l'année suivante dans le cadre d'études supérieures en composition électroacoustique, me proposant, par la composition d'un cycle acousmatique complet, d'investiguer en profondeur l'histoire de ce répertoire, d'une part, et sa réappropriation actuelle par la population de la Haute-Gaspésie, d'autre part. Traité de la sorte, en tissant des liens entre le passé et le présent, le sujet me permettait de sonder une variété d'approches documentaires, de la recherche historique à l'observation directe du présent, en passant par le témoignage et la prise de son de terrain, l'utilisation d'archives sonores et la mise en scène du paysage sonore gaspésien.

2.1.2 L'aspect musical

Si le sujet m'apparut intéressant, au-delà des questions d'ordre historique et documentaire tout juste soulevées, c'est aussi en raison de ses ancrages multiples dans le fait musical. En effet, lors de la composition de l'*Étude littorale*, les archives audio des chants récoltés par Barbeau s'étaient révélées une ressource musicale fort intéressante, non seulement d'un point de vue matériologique, purement acousmatique, que d'un point de vue mélodique, un aspect que j'ai toujours tenté de préserver dans ma pratique acousmatique. Pour les fins de cette étude, j'avais en effet commandé une trentaine d'enregistrements de chansons auprès du MCH et de la Library of Congress de Washington, qui me permirent de constater la richesse du répertoire et de mieux comprendre l'excitation de Barbeau lors de sa découverte. Bien que je sois né et que j'aie passé la majeure partie de ma vie en Haute-Gaspésie, ces chants me semblaient complètement étrangers, archaïques au point de se soustraire à toute comparaison avec ce que je connaissais de la musique folklorique québécoise. Le style abondamment fleuri, débordant de mélismes et fioritures, trahissait une grande liberté rythmique et mélodique, tout en préservant une consistance et une logique musicale le plus souvent irréprochables. C'est particulièrement le cas pour François Saint-Laurent, dont le répertoire, en dépit de la redondance de certains motifs mélodiques (avec plus de 300 chants mémorisés, on ne peut que l'excuser d'assoir parfois son style sur des réflexes mélodiques bien acquis), contient plusieurs exemples hautement surprenants de maîtrise vocale, dont le recours aux modes musicaux anciens, non dilués par la modernité, semble tout à fait anachronique, comme le font remarquer à plusieurs reprises Raoul et Marguerite d'Harcourt dans leur ouvrage de 1956. Dans un article récent, Gordon E. Smith se réfère justement à l'ouvrage des d'Harcourt, soulignant également le style fleuri du répertoire qui s'y trouve :

Soulignons, au passage, l'abondance de mélodies *parlando rubato*, un style fleuri qui a été soigneusement retranscrit [dans l'ouvrage des d'Harcourt]. Ce style est très différent de celui, plus enlevé, qui caractérise généralement les chansons canadiennes-françaises, dit *tempo giusto*. À ma connaissance, une seule autre anthologie renferme des chansons de style fleuri : « Chansons de Shippagan » de Dominique Gauthier [*sic*] et Roger Matton (1975). Comme

Barbeau a visité les mêmes endroits en Gaspésie que Gauthier [*sic*] et Matton, il n'est pas étonnant que les deux répertoires aient des similarités³⁹ (Smith, 2011, p. 39).

Cet aspect du répertoire s'avérait d'autant plus intéressant pour mon travail, que, comme le souligne Smith, les d'Harcourt l'avaient abondamment documenté dans leur ouvrage, consacrant une partie complète du livre à l'utilisation des modes anciens et prenant soin de transcrire fidèlement les broderies des chanteurs. Il me semblait donc pouvoir représenter facilement ce trait typique du répertoire au sein de ma propre composition, ce qui s'avéra cependant une tâche plus ardue que je ne l'avais imaginé, les inflexions mélodiques rapides et abondantes des chanteurs se prêtant finalement plutôt mal au médium acousmatique. Cela dit, je me suis quand même largement appuyé sur le caractère modal de plusieurs des chants pour structurer mélodiquement des pans entiers de l'œuvre. J'élaborerai davantage sur cet aspect lorsqu'il sera question des stratégies de composition, à la section 3.2.3.

Après la qualité des mélodies, la deuxième caractéristique la plus flagrante des enregistrements de Barbeau m'est d'abord apparue comme un obstacle majeur : il s'agit de la qualité technique désastreuse de ces enregistrements. Il faut bien sûr les replacer dans leur contexte : Barbeau a gravé ces chants sur des cylindre de cire en 1918, au moyen d'un phonographe Edison Fireside, Modèle A⁴⁰, qu'il trimbalait avec lui sur ses nombreux terrains de recherche, et ce dans une optique strictement archivistique. Il y a par ailleurs une incertitude quant à la vitesse d'enregistrement qu'il aurait utilisée, qui se situait quelque part entre 160 et 180 tours par minute. Ces enregistrements ont été transférés sur des disques de 16 pouces dans les années 1940 par les soins de la Library of Congress de Washington, le MCH ne disposant pas de la technologie à l'époque, puis sur bande magnétique par les deux institutions dans les années soixante, avant d'être finalement numérisés dans les années 2000.

³⁹ Shippagan est en fait une ville du nouveau Nouveau-Brunswick, située au sud de la péninsule gaspésienne, dont les habitants partagent leur ascendance acadienne avec ceux de la Baie-des-Chaleurs, sur la rive sud de la Gaspésie. Contrairement à ce que laisse entendre Smith, je n'ai trouvé aucune évidence que Gauthier (et non « Gauthier »), Matton n'étant que le transcripateur, ait effectué des recherches en Gaspésie. Cependant, comme l'explique l'introduction de ce recueil (Gauthier et Matton, 1975), plusieurs des chants récoltés à Shippagan se retrouvent également sur la rive nord de la Gaspésie et dans la Baie-des-Chaleurs, où Barbeau les a recueillis lui aussi. De fait, un examen minutieux des soixante-dix chansons contenues dans ce recueil révèle que la très vaste majorité fait aussi parti du répertoire de Tourelle, à l'exception de quelques plaintes et chansons d'origine manifestement locale. Doit-on en déduire que le répertoire de Tourelle est d'ascendance acadienne? La question n'est pas si simple; j'y reviendrai dans les pages à suivre.

⁴⁰ Les informations techniques au sujet des enregistrements de Barbeau m'ont été transmises par M. Jonathan Wise, archiviste au MCH, à l'automne 2012.

Déjà à l'époque du transfert sur disque, Marguerite d'Harcourt écrivait que les enregistrements n'étaient absolument pas utilisables lors de conférences devant public, mais demeuraient néanmoins adéquats pour la transcription (d'Harcourt, 1956, p. 1). Les versions numériques qui m'ont été transmises portent donc la marque de leur mauvaise qualité originelle, à laquelle s'ajoutent probablement divers artéfacts dus aux nombreux transferts, ce qui les rend parfois tout simplement inaudibles, le bruit enterrant à peu près totalement le chant. De manière générale, la mélodie demeure cependant claire, bien que l'on peine à peu près invariablement à distinguer les paroles sans le recours aux transcriptions textuelles de Barbeau. En dépit de tous ces obstacles, les bruits et les artéfacts de ces enregistrements se sont finalement avérés une ressource importante de matériel sonore pour la composition de *Littorale*, ce dont je discuterai plus en détail à la section 3.2.3. J'aborderai également les stratégies de restauration adoptées pour tenter de présenter ces enregistrements sous un meilleur jour, à la section 3.1.3.

Un dernier ancrage dans le fait musical se retrouve du côté du paysage sonore, que la centralisation géographique du sujet me permettait d'exploiter en profondeur. Cependant, comme je l'ai déjà mentionné, j'avais le souci dès le départ de conserver un équilibre constant entre musique et documentaire, ce qui m'a poussé à m'approprier musicalement ce paysage, bien plus sans doute que les principaux représentants du paysage sonore Schaferien ne le font généralement. La question sera abordée en détail à la section 3.1.4. Notons aussi tout de suite qu'en dehors des éléments issus du paysage, tout le matériau sonore de base demeure directement connecté au sujet, ce qui sera détaillé à la section 3.2.1.

2.1.3 L'aspect social

Un autre aspect qui m'interpelait grandement au moment d'entreprendre ce projet, autant dans l'idée d'un rapprochement de la musique acousmatique avec le genre documentaire que dans le sujet du répertoire de chansons lui-même, c'est l'ouverture de ma démarche sur un aspect social. Je ressors convaincu de cette avenue à l'issue du projet. En effet, il me semble impératif à l'heure actuelle de contribuer plus directement au fait social à

travers l'art, ce que tarde à faire la musique de création contemporaine, alors que d'autres sphères musicales et artistiques sont déjà bien impliquées socialement. Cela tient peut-être à la nature essentiellement asémantique de la musique, alors que d'autres médiums plus visuels ou faisant un usage accru de la parole sont sans doute plus propices à un engagement social intrinsèque (la chanson, le cinéma, les arts visuels, etc.). Or, si historiquement la musique acousmatique s'est généralement rangée du côté de l'abstraction musicale, elle recèle, comme je m'efforce de le démontrer depuis le début de ce mémoire, des possibilités tout simplement flagrantes d'ancrage dans le réel. Par conséquent, il m'est avis qu'elle a aussi le potentiel de trouver ancrage dans le fait social sans trop de difficulté.

De fait, la résurgence actuelle du répertoire de chansons au sein de la population de la Haute-Gaspésie s'avère un processus en pleine évolution, auquel participe finalement ma propre démarche. Comme il le sera démontré dans les pages à suivre, plusieurs éléments mis en lumière au cours de ma recherche ont en effet servi à éclaircir certaines zones floues dans l'appréhension du répertoire par la population locale (parfois même par Barbeau lui-même), ce que j'ai déjà pu commencer à faire savoir dans la région, auprès des personnes que j'ai rencontrées directement en cours de recherche. Dans l'absolu, c'est plutôt l'œuvre elle-même qui se veut cependant porteuse de ces éclaircissements, moyennant une diffusion et une réception adéquates⁴¹.

2.2 La recherche de terrain

2.2.1 Repères géographiques et historiques

Il convient sans doute à ce moment-ci de situer un peu mieux le territoire qui nous préoccupe, afin d'avoir une meilleure idée du milieu dans lequel se retrouve Barbeau en 1918. La ville de Sainte-Anne-des-Monts est située sur la rive de nord de la péninsule gaspésienne,

⁴¹ Ce qui, je l'ai déjà mentionné, n'est cependant pas gagné en regard de la nature du médium. Il faut néanmoins tenter l'entreprise pour en valider la portée.

à environ cinq cents kilomètres à l'est de la ville de Québec, en longeant le fleuve Saint-Laurent. Fusionnée depuis février 2000 avec la municipalité voisine de Tourelle, directement à l'est de l'ancienne division, Sainte-Anne-des-Monts constitue la circonscription la plus peuplée de la municipalité régionale de comté (MRC) de la Haute-Gaspésie, avec 6 841 habitants à l'heure actuelle⁴². Cette MRC s'étend sur 138 kilomètres en bordure du fleuve Saint-Laurent, de la ville de Cap-Chat, directement à l'ouest de Sainte-Anne-des-Monts, jusqu'à la municipalité de Sainte-Madeleine-de-la-Rivière-Madeleine, limitrophe de la MRC de la Côte-de-Gaspé.

La fondation officielle de Sainte-Anne-des-Monts est normalement située en l'an 1849, avec la formation d'un premier conseil municipal. Cependant, comme le note Gaétan Pelletier, historien indépendant, « hormis la présence amérindienne, l'ouest des monts Notre-Dame, c'est minimalement [*sic*] 350 années chargées d'histoire dont 230 ans d'histoire continue » (Pelletier, 2012, p. 297). Ce que Pelletier désigne par « l'ouest des monts Notre-Dame », c'est environ la moitié du territoire actuel de la Haute-Gaspésie, de Cap-Chat à Rivière-à-Claude – c'est d'ailleurs de ces monts que provient le toponyme de Sainte-Anne-des-Monts, anciennement « Sainte-Anne des monts Notre-Dame ». La première concession de terre sur ce territoire remonte à 1662 (*Ibid.*, p. 51) et dès 1689, on retrouve à Sainte-Anne-des-Monts et Cap-Chat des postes de pêches saisonniers, destinés aux pêcheurs de morue (*Ibid.*, p. 96). C'est d'ailleurs de cette pratique que dépendront presque entièrement l'économie et le développement de la région jusqu'au début du 20^e siècle. L'installation permanente des premiers habitants de la région ne se produira cependant qu'un siècle après les premiers postes de pêche, en 1782, alors qu'une famille de pêcheurs originaire de la région de Québec décide de s'installer près de la rivière Sainte-Anne, la concession étant laissée à l'abandon par ses propriétaires officiels depuis la prise de la Nouvelle-France par les anglais, une vingtaine d'années plus tôt. D'autres familles viendront bientôt les rejoindre, principalement des pêcheurs en provenance de la région de Québec et des environs de La Pocatière. La communauté naissante vivra en autarcie près des rivières Cap-Chat et Sainte-Anne, jusqu'à ce qu'un seigneur en titre, descendant des propriétaires d'origine, fasse surface en 1821. Celui-ci, plutôt que de chasser les gens installés sur sa concession, verra l'occasion d'en faire une main

⁴² <http://www.mamrot.gouv.qc.ca/repertoire-des-municipalites/fiche/municipalite/04037/>, consulté le 20 mars 2015.

d'œuvre précieuse pour reprendre le commerce de la morue salée-séchée. À partir de ce moment, la population s'accroît continuellement autour de ce commerce.

D'après Pelletier, ce n'est que vers 1833 ou 1834 que des familles commencent à s'établir dans le secteur de Tourelle, en raison du manque de terres disponibles pour installer leurs descendants dans la seigneurie de Sainte-Anne-des-Monts. Officiellement, le secteur de Tourelle ne fait donc pas partie de la seigneurie, et ce n'est qu'en 1916 qu'il est finalement constitué en paroisse officielle; la paroisse devient municipalité en 1924. Les premiers habitants de ce secteur connaissent donc en quelque sorte un double isolement, la géographie abrupte de Tourelle et la présence de cours d'eau qui doivent être traversés à la barque faisant obstacle à la communication entre Tourelle et Sainte-Anne-des-Monts, et même entre les différents hameaux qui constituent alors le secteur de Tourelle. En fait, le secteur « sera reconnu, jusqu'en 1929, année d'ouverture du boulevard Perron, comme la barrière de la Gaspésie. Pour se rendre en aval, il fallait, à partir du ruisseau Grande-Tourelle, emprunter le fleuve ou le rivage » (*Ibid.*, p. 255). Cet isolement s'ajoute à celui déjà considérable de la région dans son ensemble, qui n'a jusqu'à la fin du 19^e siècle que très peu de communications avec l'extérieur en dehors des activités de pêches, gérées bien sûr par les marchands et seigneurs et non par la population, et les visites parcimonieuses de prêtres et missionnaires venus de Matane ou de Rimouski, villes plus développées à environ 100 et 200 kilomètres en amont du fleuve, respectivement. Les témoignages de certains de ceux-ci rapportent d'ailleurs la rusticité et l'insularité des lieux tout au long du 19^e siècle (par exemple, celui de Mgr. Octave Plessis (*Ibid.*, pp. 198 à 204), qui a tenté de se rendre dans la région pendant quatre ans avant d'y parvenir en 1815; celui de Mgr. Turgeon, de passage en 1836 (*Ibid.*, pp. 245 à 249)). C'est donc une population qui commence à peine à se sortir de cet isolement que Barbeau rencontre en 1918.

2.2.2 Sur les traces de Marius Barbeau, cent ans après

Repères biographiques

Charles Marius Barbeau voit le jour en 1883, à Ste-Marie-de-Beauce. Après des études classiques au collège de Ste-Anne-de-la-Pocatière, il complète des études en anthropologie en Europe à l'Université d'Oxford et à La Sorbonne de Paris⁴³. De retour au pays, il joint en 1911 les rangs de la Commission Géologique du Canada à Ottawa, dont devait émerger le Musée National du Canada. La même année, sous les directives de Edward Sapir, Barbeau effectue sa première recherche de terrain chez les Hurons de Lorette, près de Québec. Il découvre parmi eux des contes et chants de tradition orale française, qu'il laisse d'abord en plan, puisque ses instructions portent strictement sur l'étude spécifique des traditions amérindiennes. C'est l'anthropologue américain Franz Boas qui l'incitera en 1913 à reconsidérer la tradition orale dans le Canada français.

Après s'être penché surtout sur les contes populaires, c'est en 1916 que Barbeau entreprend une première expédition dans le but de recueillir des chants de tradition orale canadiens-français. Barbeau était jusque là convaincu, comme tous les universitaires de l'époque, que les 105 chansons rassemblées dans le recueil *Chansons populaires du Canada*, publié en 1865 par Ernest Gagnon (Gagnon, 1935), constituaient la totalité du répertoire des chants canadiens-français. Son voyage de 1916 aux Éboulements et à Tadoussac, dans la région de Charlevoix, lui donna la preuve irréfutable du contraire : il en revint avec 475 chants (dont plusieurs étaient cependant des versions différentes des mêmes chants; je reviendrai plus en détail sur ce point un peu plus loin). Le deuxième voyage de Barbeau destiné à la cueillette de chants folkloriques devait s'avérer encore plus fructueux. Ayant séjourné pendant deux mois dans le Témiscouata et deux autres mois à Sainte-Anne-des-Monts et Tourelle, il revient à Ottawa à l'automne 1918 avec près de 1300 chants supplémentaires. Il s'agit de la récolte de chants la plus abondante de toute sa carrière.

⁴³ Toutes les informations biographiques qui suivent sont tirées de l'ouvrage *Marius Barbeau : Man of Mana* (Nowry, 1995).

Il s'écoule ensuite quatre années avant que Barbeau ne reprenne la cueillette de chants, pendant lesquelles il sera occupé à étudier la culture amérindienne de l'ouest Canadien, sous l'insistance d'Edward Sapir. Barbeau s'y remet en 1922, alors qu'il visite la Baie-des-Chaleurs et la pointe de la péninsule gaspésienne. Il en ramène 500 chants, dont certains recueillis dans la Baie-des-Chaleurs constituent son premier matériel d'origine acadienne. Un autre voyage en 1925, cette fois-ci à l'Île d'Orléans et dans les environs, lui fournit encore 500 chants supplémentaires.

En 1927 et 1928, Barbeau organise deux éditions d'un festival de folklore au Château Frontenac de Québec, évènement intitulé *Festival de la chanson, des danses et des métiers du terroir*. Les meilleurs informateurs et chanteurs rencontrés par Barbeau dans ses recherches de terrain sont invités à y participer. Plusieurs arrangements des chants de la collection de Barbeau sont également réalisés pour l'occasion par des compositeurs et musiciens de renom, dont Sir Ernest McMillan, Wilfrid Pelletier et Claude Champagne. Certains de ces arrangements ont été publiés notamment dans le recueil *Vingt-et-une chansons canadiennes* (MacMillan *et al.*, 1928).

Barbeau consacre la majeure partie de la décennie 1930 à l'écriture et à la publication d'articles, de recueils et de monographies faisant état de ses nombreuses recherches. Il réalise un dernier voyage dans le Bas-Saint-Laurent, en Gaspésie et dans les provinces maritimes en 1940 et 1941, en compagnie de la cinéaste Laura Boulton. Si Barbeau participe à l'expédition en tant que consultant pour le compte de l'Office National du Film, il ramène quand même de ce périple encore un certain nombre de chants dont certains figurent dans ses publications ultérieures. Barbeau prend sa retraite en 1951, et continue inlassablement à écrire et publier au sujet du folklore jusqu'à sa mort, le 27 février 1969.

Faibles méthodologiques, contradictions et contre-vérifications

Peu avant sa mort, Marius Barbeau confiait à Laurence Nowry son affection pour les chansons de tradition orale : « Folksongs, for many years, have proved my favorites. [...] Many of my books and articles bear on these topics and materials » (Nowry, 1995, p. 153). En

effet, après un examen minutieux de la bio-bibliographie de Barbeau produite par Clarisse Cardin (Cardin, 1947), on compte pas moins de 120 publications, de la plume exclusive de Barbeau ou auxquelles il collabora, qui portent sur les chants de tradition orale canadien-français, sur les 578 recensées au total par Cardin. Or, cette bibliographie datant de 1947, vingt-deux ans avant la mort de Barbeau, plusieurs publications s'ajoutèrent à la liste de Cardin après cette date, dont bon nombre traite aussi de la chanson folklorique – notamment les trois volumes du *Répertoire de la chanson folklorique française* (Barbeau, 1979, 1981 et 1987), la compilation la plus exhaustive sur le sujet qu'ait produit Barbeau, complétée et éditée à titre posthume. Cela porte le total à plus 1000 publications en carrière, d'après le site web du MCH⁴⁴.

Si la quantité des publications de Barbeau semble à prime abord effarante, il faut savoir qu'un grand nombre de ses écrits se recoupent entre eux. En effet, comme le mentionne Laurence Nowry :

Marius Barbeau signed over 900 items in periodicals plus some six dozen treatises ambitious enough to be books. There were far fewer *different* items and they tended more to compilation than commentary. Many essays and excerpts appeared again and again under the same or different name and in translations. [...] One can empathize with Barbeau's urge to make known his discoveries. [...] Taking this practice into account, however, reduces to less than half the large volume of *different* texts Barbeau is supposed to have compiled or written (Nowry, 1995, pp. 255 et 256).

Nowry souligne aussi que Barbeau avait une certaine tendance aux superlatifs pour parler de ses propres publications, un enthousiasme parfois décalé en regard de la valeur réelle de celles-ci, et ce pour des raisons souvent purement promotionnelles (*Ibid.*, p. 271). Il n'est pas impossible que ce phénomène explique aussi la tendance de l'ethnologue à arrondir certains chiffres à la hausse, notamment dans le décompte de ses récoltes de chants. Si l'on prend par exemple la récolte de 1916 dans Charlevoix, Barbeau indiquait la même année dans une note à Edward Sapir, alors directeur de la section d'anthropologie de l'actuel MCH, qu'il avait amassé 475 chants, chiffre qu'il portera plus tard à « more than 500 » (*Ibid.*, p. 153). On remarque la même chose pour la récolte de 1918 dans le Témiscouata et en Gaspésie. À l'issue de ce voyage, Barbeau fournit à Sapir une estimation de 1200 chants enregistrés sur

⁴⁴ Musée canadien de l'histoire, *Marius Barbeau*, http://www.historymuseum.ca/cmhc/exhibitions/tresors/barbeau/index_f.shtml, consulté le 19 mars 2015.

phonographe. Un calcul exact effectué plus tard ramenait le total à 1075 enregistrements. Lorsqu'interrogé sur ce nombre par Nowry en 1965, Barbeau insiste : ce sont bien d'après lui pas moins 1200 chants qui ont été enregistrés au phonographe cette année-là (*Ibid.*, p. 180).

Par ailleurs, le nombre total de chants dont la récolte est attribuée à Marius Barbeau porte lui aussi à confusion. Le chiffre normalement véhiculé est, comme je le rapportais plus haut, d'environ 7000 chants – chiffre que Barbeau portait d'ailleurs à 8000 dans le film documentaire de 1959 *Marius Barbeau et le folklore canadien-français* (Benoit, 1994). D'après Nowry (1995, p. 12), le chiffre exact est de 6571 chants « preserved in sound [...], written annotation or both », dont 4585 sont attribuables à Barbeau (2670 enregistrements et 1915 textes écrits) et 1986 à ses collaborateurs. Édouard-Zotique Massicotte, par exemple, en récolta plus de 1000, principalement dans les alentours de la région de Montréal.

Nous nous retrouvons donc avec un total vérifié de 6571 chants, dont Nowry nous dit que certains sont à la fois manuscrits, enregistrés ou les deux. Cela signifie que le nombre réel de chants distincts pourrait en vérité s'avérer bien moindre, non seulement en raison de cette double transcription, mais aussi puisque Barbeau avait l'habitude de récolter et d'archiver plusieurs versions des mêmes chants, dans un souci légitime de faire l'étude comparative de leurs variantes et de restituer éventuellement les textes de la manière la plus complète possible. Or, dans plusieurs cas de figure, Barbeau ne tient pas compte de ces démultiplications lorsqu'il donne la mesure de ses récoltes. Nowry mentionne ce flou méthodologique à plusieurs reprises :

The yield is staggering as much for the richness of the field as Barbeau's capacity to capture it; though fragmentary items and variants so close in music or texts or both as to be virtual duplicates, make a precise count elusive (*Ibid.*, p. 180); About to leave Les Éboulements [...], the score was 120 folktale versions and 375 song records. Many were duplicates "for the sake of getting them complete or with variants" (*Ibid.*, p. 151); His 1916 correspondence gives an impressive total of 475 songs (including duplications) collected during this initial field trip into French-Canadian folksongs (*Ibid.*, p. 153).

Face à mon projet de cerner la valeur historique et patrimoniale du répertoire de Tourelle, ces dérives normatives jetaient un pavé considérable dans la marre. En effet, si je tentais dans un premier temps de ne considérer le répertoire que pour sa valeur quantitative, les écueils relevés par Nowry posaient un obstacle majeur. Du total d'environ 800 chants que prétendait généralement avoir récolté Barbeau dans la région, par exemple dans son article *Gaspe*

Peninsula (Barbeau, 1931), il n'existait aucune confirmation du nombre réel récolté en éliminant les duplications. Déjà, même en incluant ces duplications, le nombre lui-même de 800 chants portait à questionnement, en considérant le manque de constance de Barbeau envers les résultats quantitatifs de ses récoltes. Dans un deuxième temps, les commentaires de Barbeau dans ce même article et dans le *Romancero du Canada* constituaient la première confirmation de la valeur historique du répertoire dont je disposais, sans compter l'ouvrage des d'Harcourt. Encore là, il était risqué de se fier aveuglement à ces seuls écrits de Barbeau, en tenant compte de la mise en garde de Nowry par rapport à la valeur discutable de certaines de ses publications, que Barbeau ne se gardait pas de vanter outre mesure (Nowry, 1995, p. 271). D'autre part, les informations que j'avais récoltées en interview auprès de mes sept informateurs m'apparaisaient révéler un grand manque de clarté ou d'objectivité, selon le cas, quant aux chiffres et à la valeur du corpus. Il semblait d'ailleurs que des témoignages plus précis étaient hors d'atteinte, puisque les recherches permettant de clarifier ces enjeux spécifiques n'avaient simplement jamais été menées, autant d'après mes informateurs que d'après ce que je pouvais déduire de mes sources documentaires. Cela ne m'avancait donc pas le moins du monde, d'autant plus que je comptais m'en remettre exclusivement à des témoignages pour constituer la trame documentaire de la pièce. J'aurais pu prendre le parti de ne rendre compte que de ce qui m'était rapporté, mais de toute évidence, si je voulais prétendre à l'objectivité et donner crédit à ma démarche documentaire, il m'allait falloir mener mes propres recherches pour retrouver le fond des choses et valider ou invalider les données avancées à la fois par Barbeau et par mes informateurs.

C'est ainsi que j'ai entrepris dans un premier temps une recension de la littérature de Marius Barbeau, circonscrite aux chants de tradition orale canadien-français. L'objectif était de vérifier la place qu'occupent réellement le répertoire et les chanteurs de la Haute-Gaspésie dans l'ensemble de sa production littéraire, quantitativement et qualitativement, puis d'y identifier les constantes, pour tenter de déjouer la tendance aux superlatifs et à l'enjolivement soulignée par Nowry. Il serait du même coup possible de comparer la place occupée par ce corpus à celle réservée aux répertoires recueillis ailleurs. Devant l'abondance des sources, j'ai restreint cette première recherche à quinze ouvrages, parmi ceux qui me semblaient les plus potentiellement pertinents d'après leurs titres et les informations dont je disposais à leur sujet.

À ces quinze publications initiales se sont ajoutés plus tard d'autres écrits consultés en cours de route. Tous m'ont amené à confirmer dans un premier temps les observations de Laurence Nowry : la plupart de ces textes se recoupent effectivement entre eux, passant tour à tour par divers articles de journaux, livres, essais et traductions de l'anglais au français. Essentiellement, les ouvrages les plus pertinents demeurent les recueils les plus substantiels, dont le *Romancero du Canada*, où « Barbeau, qui était dans la force de l'âge, donne toute sa mesure », d'après Conrad Laforte (Barbeau, 1987, p. XVII), et les trois volumes posthumes du *Répertoire de la chanson folklorique française au Canada*, qui constituent l'aboutissement du projet entamé avec le *Romancero*. Le plus souvent, les publications plus brèves reprennent des textes et transcriptions qui se retrouvent dans ces quatre volumes, malgré quelques occurrences d'informations inédites.

Dans un deuxième temps, l'étude de ces publications a révélé que le répertoire de la Haute-Gaspésie n'occupe généralement une position ni inférieure, ni supérieure dans l'ensemble de la production littéraire de Barbeau, autant qualitativement que quantitativement, bien que le chercheur souligne régulièrement sa fascination pour un certain nombre de caractéristiques particulières du corpus gaspésien, principalement les mélismes abondants et l'archaïcité singulière de l'interprétation. Barbeau vante aussi à plusieurs reprises la qualité et la quantité du répertoire de François Saint-Laurent, qu'il présente généralement comme son meilleur informateur en carrière. Ce faisant, il ajoute presque invariablement que le seul chanteur pouvant rivaliser avec Saint-Laurent est Vincent-Ferrier de Repentigny, de la région de Montréal, qui a lui aussi livré près de 300 chansons à Édouard-Zotique Massicotte, proche collaborateur de Barbeau. Dans l'ensemble, d'une région ou d'un chanteur à l'autre, Barbeau est d'ailleurs invariablement dithyrambique dans ses commentaires, ce qui va dans le sens des mises en garde de Nowry à l'effet de l'enthousiasme parfois exagéré de la part de Barbeau envers ses propres recherches. Du point de vue quantitatif, le corpus de la Haute-Gaspésie est généralement bien représenté dans les écrits de Barbeau⁴⁵, mais rarement cité comme source

⁴⁵ À preuve, 27 mentions sur les 50 chants du *Romancero du Canada* ; en revanche, les trois volumes du *Répertoire de la chanson folklorique française au Canada* semblent répartir plus équitablement les transcriptions entre les différents foyers de cueillette de Barbeau, avec 91 mentions du corpus gaspésien sur les 542 entrées des trois volumes. Notons cependant que les commentaires accompagnant ces transcriptions sont plus restreints qu'ailleurs, et que pour certaines transcriptions où le corpus gaspésien est ailleurs cité comme source, l'information est absente ici.

unique. Pour chacun des chants transcrits dans ses recueils, Barbeau prend généralement soin de citer les divers informateurs auprès desquels il les a récoltés, source qui n'est que très rarement unique. Ainsi, on s'aperçoit en consultant ses textes que le corpus de la Haute-Gaspésie ne semble pas *a priori* exclusif à l'endroit, en dépit de quelques items que Barbeau mentionne ne pas avoir retrouvés ailleurs, ce qui est aussi le cas de certains chants prélevés dans d'autres régions.

Cette enquête a donc révélé plusieurs pistes utiles pour cerner la valeur historique et patrimoniale du corpus. Cependant, ces révélations ne sont que partielles, puisque Barbeau n'a publié dans sa carrière qu'une portion de la collection de chants du MCH, comme le mentionne Conrad Laforte en préface du recueil *Le roi boit* :

L'originalité et l'intérêt de ce recueil ainsi que des deux recueils précédents résident en ce qu'ils offrent un très bon aperçu des pièces les plus représentatives du répertoire des chansons traditionnelles françaises que Barbeau et ses collaborateurs ont recueillies au Canada de 1916 à 1940. Mais à notre avis, la totalité de la cueillette de cet éminent chercheur devrait être publiée. Il s'y trouve encore des chansons inédites d'une grande valeur (Barbeau, 1987, p. XVIII).

La même chose est vraie si l'on ne considère que le corpus de la Haute-Gaspésie : sur les 800 chants que Barbeau affirme avoir récolté dans la région, 110 se retrouvent dans les publications que j'ai pu consulter. À ce point, il semblait donc que la seule manière d'avoir une idée nette de la valeur du corpus de la Haute-Gaspésie, en comparaison de celle du reste du répertoire – et donc de contre-vérifier hors de tout doute les rumeurs véhiculées dans la région et parmi certains de mes informateurs, vantant l'unicité du répertoire – était de compléter les résultats obtenus dans mon enquête littéraire en allant vérifier pour chacun des chants du répertoire s'il se retrouvait ailleurs dans les collections du MCH.

La tâche peut sembler démesurée dans le cadre du projet, dont l'objectif central demeure la composition d'une œuvre musicale. Cependant, il faut être conscient que malgré l'abondante littérature de Barbeau, plusieurs faits demeurent très flous en ce qui a trait à son passage en Haute-Gaspésie et au répertoire qu'il y a recueilli, ce qui, comme je le mentionnais plus haut, se reflétait dans les témoignages de mes informateurs. Principalement, trois questions demeuraient sans réponse, ou généraient des réponses contradictoires : combien de chants Marius Barbeau avait-t-il réellement enregistré en Haute-Gaspésie, en tenant compte

des duplications mises en lumière par Nowry? D'où provenaient exactement ces chants? Avait-t-on raison de croire et de soutenir qu'ils constituaient un patrimoine unique?

C'est en procédant au recensement complet des enregistrements de Barbeau dans la région, me rendant à cette fin directement au centre d'archives du MCH, puis en procédant à leur mise en comparaison à partir du catalogue en ligne de l'institution, que j'ai pu obtenir l'heure juste sur ces trois questions. Cette entreprise a généré un document faisant l'inventaire de chacun des chants du corpus, accompagnés des informations suivantes : titre critique selon la classification du MCH; titres alternatifs selon les chanteurs et les différentes sources documentaires consultées; nom du ou des interprètes; numéro de classification de l'enregistrement et/ou du manuscrit; indication à savoir s'il s'agit d'une source unique ou non dans le catalogue du MCH; références des publications consultées où certains des chants se retrouvent. Pour des raisons pratiques, j'ai constitué deux index différents de ce document, l'un en ordre alphanumérique selon les numéros de documents, l'autre en ordre alphabétique selon les titres critiques déterminés par le MCH. C'est cette dernière version du document qui est placée en annexe à la suite du présent texte, son volume étant un peu moindre (Annexe I).

Ce travail a révélé les résultats quantitatifs suivants : en tout et partout, j'ai repéré 842 documents relatifs à des performances musicales distinctes, manuscrits ou sonores, que Barbeau a ramené de ses deux passages en Haute-Gaspésie (en 1918 puis en 1941 avec la cinéaste Laura Boulton⁴⁶). De ce nombre, 486 s'avèrent des chansons distinctes, les autres étant des reprises des mêmes chants par différents chanteurs, parfois rapportées sous des titres différents. De ce nombre encore, 56 chansons ne figurent nulle part ailleurs dans le catalogue du MCH. Le constat s'avère donc clair : le corpus de chansons de la Haute-Gaspésie n'est en majeure partie pas exclusif à cette région. Par ailleurs, en phase avec le doute soulevé par Nowry, le nombre impressionnant avancé par Barbeau s'avère une exagération nette : il s'agit en fait de 842 *documents*, pour un total de 486 chansons *distinctes*. Cela dit, un tel travail de mise en comparaison n'a jamais été effectué pour le reste des collections du MCH. Pour des

⁴⁶ Les quelques dizaines de chants enregistrés en 1941 sont essentiellement de nouvelles versions de chants déjà récoltés en 1918, réinterprétés souvent par les mêmes chanteurs, devenus pour la plupart des vieillards. Ces enregistrements sont rangés dans la collection Boulton du MCH, et non dans la collection Barbeau.

fins comparatives, il faut donc s'en remettre aux totaux gonflés par Barbeau, selon lesquels le répertoire de Tourelle demeure tout de même en haut du podium en termes quantitatifs⁴⁷.

Très détaillées, les fiches du catalogue en ligne du MCH mentionnent aussi, lorsque l'information est disponible, de quelle source les chanteurs ont rapporté tenir leurs chants, de même que divers détails d'ordre historique ou musicologique lorsque cela s'applique (par exemple, si la chanson se base sur un fait historique survenu en telle ou telle année; s'il s'agit d'un texte vernaculaire chanté sur un air emprunté d'une autre chanson; etc.). Ces informations m'ont permis d'invalider une piste sur laquelle j'avais commencé à me lancer, allant même jusqu'à structurer une partie de la composition de *Littorale* en fonction d'elle. En effet, tous les informateurs rencontrés au Haute-Gaspésie s'entendaient sur une chose : le répertoire phénoménal de François Saint-Laurent lui avait vraisemblablement été transmis par sa mère, Agathe Dupuis, réputée comme une femme mystérieuse à qui l'on attribuait entre autres des pouvoirs de « liseuse de thé » et de « jongleuse » – ce qui signifie qu'elle pouvait apparemment lire l'avenir. Le folklore local regorge d'anecdotes de ce genre, dont plusieurs ont été transcrites par Barbeau dans ses carnets et notes de terrain :

Supernatural occurrences often had marked the lives of the people themselves not so long ago. They would freely speak of the “Petit bonhomme gris des Sauteurs” [...], the buried treasures of the Chimney or the Quatre-Collets [...], the goblins braiding the manes of horses, the bawling and knocking elves of Anse-Pleureuse [...] or of La Madeleine, the fairies in the cove at La Tourelle, lamentations at Anse-à-Jean, the flying canoe at Ste-Anne, the drowned man (supposedly a Protestant) of Marsoui who would not be buried in a Catholic graveyard, and the spell cast upon fish by the cure [curé] of La Tourelle. Paganism is so deeply rooted in their souls that they easily relapse into its ancient beliefs (Barbeau, 1931, pp. 84 et 85).

Sans conteste, la piste d'Agathe Dupuis, entourée de cette mystérieuse aura de croyances païennes, me semblait extrêmement riche d'un point de vue autant historique que musical. L'un de mes informateurs était bien au fait de toutes ces croyances et m'avait fourni plusieurs anecdotes et informations que j'imaginai déjà s'intégrer dans une trame musicale et narrative quelque peu mystérieuse, évocatrice, à travers laquelle on remonterait la trace de « la mère

⁴⁷ Cela est vrai si l'on exclut le travail effectué par Édouard-Zotique Massicotte dans la grande région de Montréal, qui lui a permis de récolter environ 1000 chants. Cependant, une région aussi plurielle et densément peuplée n'est en rien comparable au terrain extrêmement restreint et reclus de Tourelle et des environs. Cela équivaldrait en quelque sorte à mettre dans le même panier les répertoires du Bas-Saint-Laurent, du nord de la Gaspésie et de la Baie-des-Chaleurs.

Agathe Dupuis », comme la nomme cet informateur, source apparente d'une grande partie du folklore de l'endroit.

Cependant, les informations recueillies au cours du catalogage des chants dressaient un tout autre portrait de la réalité. Sur les quelques 300 chansons de François Saint-Laurent, la majeure partie lui serait parvenue de son père ou aurait été apprise d'autres chanteurs de la Haute-Gaspésie et parfois de l'extérieur de la région, au fil de ses nombreux voyages. Il cite aussi comme source de beaucoup de chansons un dénommé Bathélémi Robinson, de Mont-Louis, autre village de la Haute-Gaspésie, situé à environ 80 kilomètres en aval de Tourelle. Or, je ne suis parvenu à apprendre que peu de choses au sujet de Robinson ou de Pierre Saint-Laurent, le père de François, sinon que celui-ci savait signer son nom, chose apparemment rare à l'époque et pour laquelle on l'avait surnommé « l'avocat »⁴⁸.

Par souci d'authenticité, je ne pouvais donc pas poursuivre l'idée musicale et narrative envisagée autour de la mystérieuse Agathe Dupuis. Plus encore : mes informateurs gaspésiens m'avaient presque tous affirmé que celle-ci était vivante au moment du passage de Barbeau en 1918, et qu'en sa position d'autorité – d'ancêtre du village, en quelque sorte – c'est elle qui avait organisé le rassemblement de tous les chanteurs pour la cueillette de Barbeau. J'avais donc prévu commencer ma présentation des chanteurs dans *Littorale* sur cette anecdote, racontée par l'un des informateurs. Or, pour les quelques rares chants que Saint-Laurent rapporte avoir appris de sa mère, les fiches du MCH mentionnent: « appris de sa *défunte* mère ». S'agissait-il d'une erreur de la part de Barbeau, ou bien de mes informateurs? Pour en avoir le cœur net, j'ai dû effectuer des recherches supplémentaires dans de vieux registres de naissance, de décès et d'autres documents manuscrits se rapportant au recensement de la population. J'ai découvert la notice suivante, à peine lisible, dans les *Actes d'état civil et registres d'église du Québec* (Collection Drouin) :

Le [huit?] de novembre mil neuf cent dix, nous, prêtre, soussigné, avons enterré dans le cimetière de cette paroisse le corps d'Agathe Dupuis, épouse de Pierre St-Laurent, décédée dans

⁴⁸ Cette information m'a été rapportée verbalement par un informateur. Barbeau mentionne cependant dans un article paru dans *The Journal of American Folklore*, que c'est le sobriquet que l'on donnait à la famille entière des Saint-Laurent, parce qu'ils avaient « une grande façon et une bonne réplique ; ils étaient savants en paroles » (Barbeau, 1920, p. 357). Cette anecdote témoigne des difficultés récurrentes que pose la pluralité des informations dans la recherche folklorique.

cette paroisse le [cinq?] [novembre?] à l'âge de soixante-treize ans. Étaient présents plusieurs parents et amis parmi lesquels quelques-uns ont [signé?] [avec nous?]. Lecture faite⁴⁹.

Voilà donc – c'est le cas de le dire – qui plantait le dernier clou dans le cercueil de mes recherches au sujet d'Agathe Dupuis. Comme pour tous les extraits de témoignages que j'ai invalidés en cours de recherche, j'ai simplement pris le parti de retirer l'information de la pièce et de m'en tenir à ce que j'avais pu contre-vérifier. Pour ce qui est de l'origine des chants, c'est donc dire qu'ils auraient traversé depuis la France avec les premiers colons, et qu'ils se seraient ensuite répandus sur le territoire en fonction du peuplement. Si Tourelle les a préservés dans une forme aussi archaïque jusqu'en 1918, c'est vraisemblablement en raison de l'isolement singulier de l'endroit, qui perdura encore quelques années après cette date.

Petite précision supplémentaire, cependant, concernant l'origine des chants : deux de mes informateurs supposaient que leur provenance était peut-être en fait acadienne. Or, il se trouve, comme l'indique la citation de Gordon E. Smith retranscrite ici aux pages 44 et 45, que des ressemblances existent entre le corpus de Tourelle et celui des acadiens du Nouveau-Brunswick. Cependant, comme il a été démontré à la section 2.2.1, l'hypothèse la plus généralement admise sur le peuplement de Sainte-Anne-des-Monts et Tourelle est que les premiers habitants provenaient des environs de Québec, descendus par le fleuve pour faire la pêche. D'après ce que j'ai appris, il semblerait que ce soit précisément le cas des ancêtres de François Saint-Laurent, dont l'un aurait participé à la fondation de Rimouski avant de continuer sa descente le long du fleuve. Pour les autres chanteurs, je ne suis parvenu à trouver aucun lien solide avec l'Acadie, même s'il faut avouer que mes recherches en ce sens ont été superficielles. En effet, pour en avoir le cœur net, il m'aurait fallu entreprendre des recherches généalogiques poussées, ce qui, en ajout à toutes les recherches déjà effectuées, me semblait représenter une somme de travail supplémentaire tout simplement excessive en regard de la nature du projet. En dépit de mon souci de parvenir à la plus grande authenticité documentaire possible, en effet, mon projet demeure essentiellement celui d'une composition musicale, ce qui implique, comme je l'expliquerai plus en détail à la section 3, un tri sur la quantité et le

⁴⁹ Consulté en ligne sur le site www.ancestry.ca, le 11 février 2014 (l'accès au site nécessite une inscription payante que je n'ai pas renouvelée, je n'ai donc pas pu vérifier si l'information s'y trouvait toujours au moment d'écrire ces lignes; je n'ai pas retrouvé non plus d'éditions publiées des *Actes d'état civil et registres d'église du Québec* de la Collection Drouin.)

caractère des informations documentaires qui y participent. Comme je le mentionnais ci-haut, je m'en suis donc simplement tenu aux informations généralement vérifiables (et vérifiées) dont je disposais, n'ayant pas le luxe de passer par une démonstration explicative retraçant mes propres recherches. Quoiqu'il en soit, il y aurait certainement lieu de mener des recherches plus poussées dans un autre cadre sur la parenté avec le répertoire acadien, qui demeure frappante lorsque l'on compare le répertoire de Tourelle et celui rassemblé dans le recueil *Chansons de Shippagan* qu'évoque Smith.

Sonder le terrain aujourd'hui

J'ai déjà mentionné que le répertoire recueilli par Barbeau avait disparu presque entièrement de la mémoire collective des habitants de la région au cours du 20^e siècle. De tous les informateurs que j'ai rencontrés, celui qui en savait le plus au sujet du folklore local est sans aucun doute monsieur J.-Augustin St-Laurent, qui fournit la première intervention parlée dans *Littorale*, alors qu'il relate à sa façon colorée le voyage de Marius Barbeau jusqu'en Haute-Gaspésie. Âgé de plus de 80 ans, M. St-Laurent a lui-même mené des recherches et des cueillettes de chants dans la région dans les années 1960 à 1980. Il m'a d'ailleurs fourni bon nombre de textes de chansons qui n'auraient pas été répertoriés par Barbeau ou ses successeurs, récoltés par M. St-Laurent lui-même auprès des descendants de « ceux qui ne sortaient pas », comme il les décrit, et dont plusieurs présentent une facture très ancienne, relatant des événements clairement rattachés au Moyen-Âge et à l'époque des Croisades. Quoiqu'il en soit, lorsque je me suis enquis auprès de lui de la possible survivance de chants au sein de la population actuelle, il a semblé bien dépourvu, mentionnant que sans doute certaines personnes âgées connaissaient encore quelques bribes, mais qu'advenant qu'on parvienne à les retracer, l'intérêt de ces rares vestiges serait sans doute bien limité, confiné à quelques lieux communs du répertoire folklorique québécois.

Un autre de mes informateurs, Benoît Thériault, responsable des archives au MCH, abondait dans le même sens lors d'une interview menée en mars 2013 :

Il se fait toujours de la collecte. Le problème, c'est qu'il est difficile de dire qu'est-ce qui est influencé par des publications : [les chants] peuvent être passés de deux générations, mais venir

quand même d'une publication. Même Barbeau participe à ça, d'une certaine façon, parce que lui-même, quand il transcrit des chansons, il y a la version esthétique [dans ses publications].

On constate donc que la collecte de folklore de tradition orale fait de nos jours face à deux obstacles majeurs : la rareté des informateurs d'une part, et d'autre part l'authenticité souvent douteuse du matériel récolté, situation paradoxalement stimulée par les diverses entreprises de diffusion du folklore au 20^e siècle⁵⁰.

J'ai malgré tout tenté ma chance de sonder le terrain de la Haute-Gaspésie, au cas où quelques bribes de chants ou de contes puissent encore être découvertes et trouver une place au sein de ma pièce. Je suis parvenu à récolter en tout trois chants et une petite histoire, auprès d'une dame de 79 ans et d'un homme à l'âge vénérable de 98 ans. La première s'est aidée, pour l'interprétation de ses deux chants, de transcriptions textuelles réalisées par des membres de sa famille des dizaines d'années plus tôt. Si la présence des transcriptions diminue certainement les risques de déformations textuelles de la part de l'interprète, les mélodies des deux chants se recourent étrangement. En effet, l'air du couplet de l'une des chansons semble à peu de choses près une copie intégrale du refrain de l'autre. Cette déformation apparente de la mélodie et le recours à des paroles écrites en disent long sur la survivance réelle de ces chansons dans la mémoire de la dame, pour qui ces vieux chants s'avéraient sans doute davantage un souvenir familial lointain qu'une réalité encore au goût du jour. Notons d'ailleurs que la dame disposait de plusieurs autres textes de chansons transcrites par sa famille, mais disait ne reconnaître et ne se souvenir de la mélodie que des deux chansons qu'elle m'a gentiment laissé enregistrer.

Dans le cas du vieil homme, il s'agit d'une chanson pour le moins grivoise, relatant l'histoire d'une mère trépassée, revenue hanter sa fille le jour de son mariage pour la rassurer au sujet de sa nuit de noces imminente, dont la perspective trouble grandement les pensées et les chastes valeurs chrétiennes de la jeune fille... Il y a fort à parier qu'il s'agit-là d'un de ces chants du répertoire qu'on ressortait tard les soirs des veillées, une fois les enfants couchés et

⁵⁰ Outre Barbeau, Thériault mentionne aussi les recueils de "La bonne chanson", dirigés et publiés par l'abbé Charles-Émile Gadbois entre 1937 et 1955. Barbeau cultivait d'ailleurs une certaine aversion pour ce personnage et ses recueils extrêmement répandus à l'époque, qui présentaient des versions épurées et censurées du folklore populaire, opposant "bonne" et "mauvaise" chanson dans une définition typiquement ecclésiastique.

le curé du village reparti chez lui⁵¹. Du point de vue musical, la mélodie préservée par le vieillard offre un contraste saisissant avec celles, plus banales, des chants de la dame tout juste citée. L'air est en effet vif et tout en relief, marqué de quelques contretemps et entorses inattendues dans la métrique binaire dominante, ainsi que de quelques jolies fioritures sur certaines syllabes, dont le choix semble surtout relever de l'intuition du moment, ce qui m'a rappelé le caractère libertaire des chants enregistrés par Barbeau. Quant au conte aussi fourni par le vieil homme, il s'agit d'une sorte de petite comptine humoristique assez répandue, tissée d'oxymores et de paradoxes, à propos d'un « jeune vieillard assis debout sur une roche en bois ». En ce qui concerne la chanson, mon informateur dit l'avoir apprise dans sa jeunesse sur un camp de bûcherons dans le village de Mont-Louis, probablement auprès d'un Robinson⁵². Quant à son histoire comique, le souvenir est moins précis : il dit simplement l'avoir « toujours sue ».

Aucun extrait de cette maigre cueillette ne se retrouve dans ma pièce. Si la chanson du vieillard présente bien quelques traits dignes d'intérêt, la voix chevrotante et la justesse approximative que lui confère son âge avancé rendent le document difficilement utilisable dans le contexte de l'œuvre. Par ailleurs, la rareté de ces quelques vestiges et la difficulté de les récolter sont en soi un témoin clair de la situation actuelle du répertoire. Si la population de la Haute-Gaspésie s'y intéresse en ce moment, ce n'est pas pour le peu qu'il en reste encore dans la mémoire collective, mais bien pour la valeur patrimoniale et identitaire que représente l'histoire de l'imposant corpus de 1918 et de la venue de Barbeau dans la région. La manifestation contemporaine la plus prégnante de ce répertoire ne se trouve donc pas dans le souvenir de quelques habitants – qu'il vaudrait cependant la peine de continuer à sonder avant que ce souvenir ne s'éteigne définitivement –, mais dans la réappropriation qui suit son court depuis quelques années par le biais d'*Ex-voto* et des Fêtes du bois flotté. D'un point de vue documentaire, c'est ce dont il m'a semblé le plus pertinent de traiter, en contraste avec les enregistrements d'époque de Barbeau, qui constituent, pour mon projet comme pour la collectivité de la Haute-Gaspésie, une sorte de vieux coffre rempli de trésors oubliés, qu'il

⁵¹ Ce fait est bien connu, mais je me base ici sur les souvenirs relatés dans un extrait d'interview avec Augustin Saint-Laurent, réalisée en août 2011.

⁵² Possiblement de la même famille que Barthélimi Robinson, du même village, cité comme source à plusieurs reprises par François Saint-Laurent (p. 59)? On peut le supposer, mais malheureusement pas le vérifier, la mémoire de mon informateur étant approximative sur ce point.

nous appartient de nous réappropriier avec les outils et référents dont nous disposons aujourd'hui.

3. Du documentaire au musical : compte-rendu poïétique de la composition de *Littorale*

3.1 Stratégies documentaires

3.1.1 Implication ou transparence du documentariste?

Comme je l'expliquais brièvement à la section 1.1.3, j'ai fait le choix de ne pas mettre en scène ma propre présence dans la trame documentaire de *Littorale*, un choix justifié par plusieurs raisons. Premièrement, il s'agit d'un souci d'instaurer une certaine consistance dans la trame documentaire. En effet, le fait de baser cet aspect de l'œuvre sur un dispositif documentaire central, pratiquement exclusif – en l'occurrence, l'utilisation d'extraits de témoignages – me semblait garant d'une meilleure interaction et d'une plus grande homogénéité entre la trame documentaire et la trame musicale. En effet, en évitant le recours à plusieurs niveaux d'appréhension du réel, entremêlés l'un à l'autre, il est plus facile à mon avis de mettre en place un espace stable de mise en scène de l'information, permettant ainsi une plus grande immersion de l'auditeur dans l'univers et l'imaginaire propres à la pièce, puisqu'il n'est pas sollicité sans arrêt par des retours explicites et contrastants vers le réel sonore. La présence des informateurs devient un dispositif récurrent et en quelque sorte diégétique dans l'espace de l'œuvre.

C'est surtout vrai pour la première partie de *Littorale*, qui s'attarde à décrire un passé lointain et évanescent, et pour laquelle j'ai donc tenté d'extraire complètement tout élément de décor ou d'arrière-plan qui puisse rattacher les extraits de témoignages aux lieux où les entrevues ont réellement eu cours. De la sorte, la voix s'insère véritablement à l'intérieur du discours musical, sans pour autant se délester de ses fonctions documentaires. Si j'avais au contraire pris le parti de m'impliquer moi-même dans l'espace documentaire, soit par le biais de commentaires de type *voix-over* ou en utilisant mes questions ou interventions lors des interviews, je n'aurais pas pu parvenir à un tel résultat, puisque ma présence aurait eu pour

effet de ramener sans cesse l'auditeur de « l'autre côté du miroir », dans le monde réel où les entrevues se sont déroulées.

Dans la deuxième partie de l'œuvre, qui s'attarde à décrire la résurgence actuelle du répertoire de Barbeau dans la région, j'ai choisi d'instaurer un espace documentaire nettement plus ancré dans le réel. Principalement, la mise en place de différents plans sonores dans les témoignages, où le décor et l'arrière-plan sont davantage présents, permet d'amener l'auditeur dans un espace documentaire beaucoup plus réaliste et immédiat, se rapportant à un lieu réel et contemporain, en contraste avec le lieu plus onirique qui était mis de l'avant avec la description du passé dans le premier mouvement. De fait, j'aurais pu profiter de cette nouvelle posture pour incorporer ma propre présence, ne serait-ce qu'en filigrane, comme dans les œuvres radiophoniques de Yann Paranthoën (voir la section 1.2.1). Préférant miser sur une parenté formelle avec la première partie, j'ai choisi de m'en tenir exclusivement à l'utilisation de témoignages, supplémentés seulement par l'apparition de nouveaux plans sonores. À mon sens, ce choix permet, en dépit de la mise en place de ce nouvel élément, une continuité avec l'espace documentaire de la première partie. Les mêmes informateurs reviennent d'ailleurs dans la deuxième partie, s'inscrivant dans le présent et nous révélant un peu de leur identité, ce qui était volontairement masqué dans la première (si l'on exclut le parlé caractéristique de certains d'entre eux, qui fournit quand même des pistes sur leur identité et leur provenance).

3.1.2 Narration et fil conducteur

De toute évidence, la décision de recourir à l'interview et au témoignage comme principaux dispositifs documentaires sous-entend deux choses : d'une part le choix des informateurs, et d'autre part, les méthodes et le type des interviews elles-mêmes. Il convient donc dans un premier temps de présenter brièvement mes informateurs, que j'évoque sans les nommer entièrement depuis le début de ce mémoire, ce qui permettra d'éclaircir les raisons qui motivent leur présence dans l'œuvre. Je m'attarderai ensuite au style d'interview adopté,

puis à la construction de la trame narrative de *Littorale* en fonction des extraits de témoignages retenus.

Le choix des informateurs

Littorale met en scène les voix de sept informateurs, en ordre d'apparition : J.-Augustin Saint-Laurent, Gaétan Pelletier, Benoit Thériault, Nathalie Synnett, Simon Landry, Daniel DeShaime et Micheline Pelletier. Par les connaissances et propos distinctifs qu'ils rapportent, mais aussi par leurs voix et leurs façons de parler souvent contrastantes, chacun occupe une place particulière dans la trame narrative et documentaire de *Littorale*.

Messieurs Saint-Laurent et Pelletier sont tous deux des résidents de la Haute-Gaspésie. Historiens indépendants à leurs heures, ils ont mené de nombreuses recherches au sujet du folklore et de l'histoire locale au fil des ans. M. Saint-Laurent, homme âgé dont la voix et le parler un peu secs donnent une teinte particulière aux passages de *Littorale* qui mettent de l'avant ses interventions, est entre autres l'auteur de nombreux volumes consacrés à la généalogie locale. Quand à M. Pelletier, il est l'auteur du livre *L'ouest des Monts Notre-Dame (de Cap-Chat à Rivière-à-Claude) : des débuts à 1849*, publié à compte d'auteur (Pelletier, 2012). Comme l'indique Pelletier, ce document constitue le seul ouvrage exhaustif consacré au développement de la Haute-Gaspésie, depuis l'implantation des premiers postes de pêche.

Benoit Thériault est archiviste au MCH, responsable de la collection de Marius Barbeau. Dans le cadre de ses fonctions, il a généreusement accepté de m'accueillir au MCH et de me donner accès aux archives de Barbeau, en plus de m'accorder une interview dont certains extraits se retrouvent dans l'œuvre. C'est en quelque sorte la voix « objective » de *Littorale*, le chercheur qui vient rétablir certains faits quant à l'aspect historique du répertoire et du travail de Barbeau.

Comme Saint-Laurent et Pelletier, Nathalie Synnett et Simon Landry résident tous deux en Haute-Gaspésie. La première est réalisatrice et documentariste, auteure entre autres du film *Faut-tu que j'tue mon père?*, lauréat du meilleur espoir documentaire aux Rendez-vous du cinéma québécois en 2003. C'est aussi elle qui a assuré en 2009 la réalisation du

spectacle-événement *Ex-voto*, qui avait contribué à remettre en lumière l'existence du répertoire de chansons de Tourelle. Dans le cadre de ce mandat, elle avait fait appel à Simon Landry, bien connu pour ses activités musicales dans la région, afin qu'il réalise un arrangement de la chanson *Corbleur, sambleur, Marion*, issue du répertoire de Tourelle. Selon les dires du musicien, ce fut l'occasion pour lui de se familiariser avec un tout un pan de l'histoire locale qui lui était inconnu jusque là.

Musicien de carrière originaire de la Haute-Gaspésie, Daniel DeShaime est revenu s'implanter dans la région il y a quelques années. En 2012, il a lui aussi été mandaté pour réaliser un arrangement d'une pièce du répertoire de Tourelle, la chanson *Lisette, fais-moi un bouquet*, qui a servi de chanson-thème aux Fêtes du bois-flotté cette année-là. Comme dans le cas de Simon Landry, cette commande a permis à M. DeShaime de se pencher sur l'histoire de ce patrimoine, ce qu'il fit de manière sérieuse et approfondie, faisant preuve lors de notre rencontre d'un regard très lucide sur le processus de réappropriation du répertoire dans la région.

Quant à Micheline Pelletier, elle est l'actuelle mairesse de Sainte-Anne-des-Monts, en poste depuis 2002. Connue pour son franc parler, elle ne manque pas une occasion de faire valoir le patrimoine et l'histoire de la région, dans un effort, selon sa propre expression, de « réveiller la fierté des habitants ».

Le type d'interview

Lorsque j'ai entrepris la toute première phase de ce projet en 2011, avec la composition de mon *Étude littorale*, je n'avais aucune expérience en matière de techniques d'interview ou de démarche documentaire. J'ai donc mené mes premières interviews un peu à l'aveuglette, sans autre outil ou cadre de référence qu'une liste de questions en vrac. Cette première expérience s'est avérée une leçon importante : il est naïf de penser pouvoir réaliser une interview digne de ce nom sans un minimum de préparation et de connaissances théoriques. De fait, les informations que j'avais obtenues de mes trois informateurs de l'époque étaient intéressantes, mais ne correspondaient pas entièrement à ce que j'espérais

obtenir d'eux. Encore plus frustrant, ils s'étaient avérés beaucoup plus volubiles avant et après la mise en marche de l'enregistrement : j'aurais donc pu obtenir nombre d'informations plus pertinentes si j'avais su faire émerger cette volubilité lors de l'interview elle-même. Je me suis donc inscrit l'année suivante à un cours hors-programme de méthodes journalistiques, une fois la décision prise de poursuivre le projet entamé avec mon *Étude littorale* dans un cursus d'études supérieures. J'y ai acquis un bon nombre de connaissances qui m'ont permis de mieux envisager les interviews suivantes. Suite aux enseignements de ce cours, l'ouvrage de Claude Sauvé, *L'interview à la radio et à la télévision* (Sauvé, 2009), m'a aussi beaucoup servi tout au long du projet. Si je ne veux pas m'étendre trop longuement sur le sujet, il m'apparaît quand même nécessaire de décrire brièvement le processus et la nature des interviews menées dans le cadre de ce projet.

Sauvé mentionne dans son ouvrage trois principaux types d'interview, tous identifiés en fonction d'un seul critère : l'objectif de l'interview. Les appellations retenues par l'auteur pour ces trois catégories sont assez cocasses, mais reflètent très bien les modes de communication auxquels elles renvoient. Il y a tout d'abord « l'interview de divan », dont le but premier est la cueillette d'informations, dans un esprit décontracté. Suit « l'interview de chaise », où l'intervieweur cherche à confirmer des faits, qu'ils lui soient connus au préalable ou soulevés lors de l'entrevue. Dernièrement, on retrouve « l'interview de sellette », où l'intervieweur cherche à amener l'interviewé à prendre position, à agir, à affirmer une opinion. Comme l'indique Sauvé, ces trois modes ne sont pas hermétiques mais se succèdent la plupart du temps l'un et l'autre au cours d'une même interview (Sauvé, 2009, pp. 47 à 70).

De façon générale, la posture adoptée dans les interviews menées pour *Littorale* se trouve à mi-chemin entre le « divan » et la « chaise ». Je voulais favoriser autant l'émergence de faits que de la personnalité des personnes interviewées, afin de créer un effet de *casting* au sein de l'œuvre, pour que l'alternance des interlocuteurs ne servent pas seulement à l'énumération des informations, mais aussi à faire évoluer le ton et l'ambiance de l'œuvre. Cela étant, la plupart des interviews se sont déroulées sur des durées assez longues, de 40 minutes à plus de deux heures – quatre heures dans les cas des deux interviews menées avec Augustin Saint-Laurent, qui s'est avéré un verbomoteur d'une générosité intarissable. J'ai tenu à ce que le tout se déroule sur le ton de l'échange, afin que mes interlocuteurs se sentent

à l'aise d'élaborer à leur guise. De la sorte, il est arrivé fréquemment que pour une même question, un informateur passe lui-même du « divan » à la « chaise » ou de la « chaise » à la « sellette », sans que j'aie besoin de le presser le moins du monde. C'est ainsi que j'ai obtenu certaines des séquences documentaires à mon avis les plus intéressantes de la pièce, notamment :

- 1^{ère} partie, de 15:11 à 15:46 : Nathalie Synnott commence par décrire Gilbert Marin, premier chanteur entendu par Barbeau dans la région, puis prend appui sur les impressions de Barbeau pour élaborer au sujet de ce qu'elle nomme « le paradoxe de la Haute-Gaspésie », l'ambivalence entre la beauté des paysages et la pauvreté des habitants, entre la liberté de l'espace et la délinquance qui y a eu lieu historiquement. C'est ce passage qui ouvre la porte à tout le propos identitaire qui va prendre de plus en plus de place jusqu'à la fin de la pièce.
- 1^{ère} partie, de 19:40 à 21:32 : Synnott, Landry, DeShaime et Saint-Laurent interviennent tour à tour pour dénoncer le laisser-aller de l'héritage historique dans la région mais également à l'échelle de la province. Leurs propos reflètent précisément le caractère de « l'interview de sellette », alors que chacun s'engage à prendre position et à rechercher une forme de vérité dans ses propres convictions.
- 2^{ème} partie, de 12:10 à 15:45 : Micheline Pelletier fournit ici le climax de la pièce, l'aboutissement de toute la réflexion identitaire mise en branle par l'évocation du « paradoxe haut-gaspésien », dans la première partie de la pièce. J'ai dû éditer minutieusement la lancée de la mairesse, pour en respecter le propos et la montée émotive, tout arrivant à en réduire la durée pour l'insérer dans l'œuvre. Au départ, ce segment de l'interview durait plus de cinq minutes, survenu vers la fin de notre entretien après un échange beaucoup plus factuel, mais voyant la mairesse se rapprocher progressivement de sa pensée et de ses émotions propres, jusqu'à culminer sur cette éloquente lancée.

Cela dit, une telle approche, aux cadres et paramètres flexibles, peut laisser lieu à divers égarements de la part de la personne interviewée, jusqu'à passer parfois par de longues parenthèses ou des chemins un peu sinueux pour en arriver à l'idée centrale. C'est particulièrement le cas de M. Saint-Laurent, pour qui j'ai dû passer un temps fou à retracer le début et la fin des principales idées, invariablement entrecoupées de nombreuses parenthèses historiques, cependant toutes plus intéressantes les unes que les autres. Généralement, j'ai aussi préféré ne pas intervenir pour réclamer des informateurs qu'ils reformulent certaines idées⁵³, jugeant que cela briserait les dispositions de proximité et le mode de la confiance qui s'établissait généralement après un moment. J'ai donc parfois dû contourner les écueils de ce procédé en recourant lourdement à l'édition, par exemple pour remplacer un mot mal articulé, ajouter une préposition absente ou compléter carrément un bout de phrase dont l'idée était exprimée de façon elliptique. En effet, j'ai réalisé assez rapidement que l'ellipse se prête assez mal à l'alliage de la musique acousmatique et du documentaire : il est généralement nécessaire que les faits soient cités de façon claire et concise pour en faciliter bien sûr l'appréhension, d'une part, mais aussi pour que le débit de la parole et des idées développées s'accordent avec le rythme interne de la trame musicale. Le médium radiophonique ou l'interview filmée pardonnent généralement beaucoup mieux l'ellipse ou à l'inverse, l'hésitation et les parenthèses verbeuses, qui sont même souvent souhaitables, puisque porteuses d'informations supplémentaires, discursives ou para-discursives selon le cas. D'autre part, dans ces pratiques médiatiques, la parole occupe souvent la quasi-totalité de l'espace, et donc de l'attention de l'auditeur. C'est beaucoup moins vrai dans le cas qui nous préoccupe. Un compromis constant est donc nécessaire dans les méthodes d'interview, visant à extraire l'information avec le plus de concision possible, mais sans couper cours à l'aisance et au flux du discours de l'interlocuteur.

Selon le sujet, il y aurait sans doute lieu de recourir à des méthodes d'interview relativement serrées, mais pour ma part, j'ai finalement pris le parti de laisser parler et d'éditer ensuite, me tenant tout de même constamment aux aguets des occasions de préciser certains propos, sans toutefois court-circuiter le déroulement de l'interview. Cela dit, il

⁵³ C'est généralement la procédure selon de nombreuses sources, dont le cours de méthodes journalistiques mentionné ci-haut ou l'ouvrage de Sauvé, surtout lorsque l'on prévoit que la question sera absente du montage, si l'on obtient par exemple une réponse sommaire et impossible à situer sans le contexte fourni par la question.

importe de mentionner que malgré le recours fréquent à l'édition et au montage pour clarifier certains propos – procédés à travers lesquels, il est vrai, on pourrait faire dire n'importe quoi à n'importe qui – j'ai veillé à préserver intégralement le sens des propos des mes interlocuteurs. Cela m'apparaît personnellement comme une évidence, mais combien de fois entend-on des gens se plaindre d'avoir été mal cités, par exemple par des journalistes⁵⁴? J'ai donc fait le maximum pour préserver l'intégrité absolue des propos de mes interlocuteurs, ne m'attardant au moyen de l'édition qu'à rendre leurs propos plus clairs et concis.

Constitution de la trame narrative

Sans conteste, tout le déroulement narratif et musical de *Littoral* est organisé autour de des interventions parlées. Si j'ai tenu à ouvrir l'œuvre avec un prélude musical pour l'enraciner dès le départ sur le terrain de la musique, face à son objectif documentaire, ce prélude lui-même est structuré selon l'organisation narrative des deux mouvements suivants : introduction mystérieuse, description du paysage à première vue hostile du littoral, découverte du répertoire, coupure subite en métaphore de la disparation de celui-ci, apparition métaphorique de la modernité et de la redécouverte du répertoire à travers l'utilisation de matériaux issus de la voix des informateurs, conclusion sur une note résolument positive pour évoquer le discours porteur d'espoir qui conclura l'œuvre. Partant de cette subdivision déjà présente dans le prélude, je vais brièvement détailler ici la construction de la trame narrative et documentaire de *Littorale*, à partir des témoignages présents dans les deux mouvements suivant le prélude.

Le premier mouvement de *Littorale* s'ouvre avec la voix d'Augustin Saint-Laurent, qui fait le récit de l'arrivée de Barbeau en Haute-Gaspésie, dans ses termes et son parler colorés, typiques d'un accent régional qui tend à s'amenuiser avec le temps (0:25). Suit une présentation fragmentaire des principaux intervenants (« À l'époque »... « C'était en 1918 »... « p'is, dans c'temps-là »... « B'en, on s'imagine un peu, là »... (1:02 à 1:35)), qui

⁵⁴ Le phénomène a justement fait surface dans les médias récemment, notamment à l'émission *Médium large* de la Première chaîne de Radio-Canada, le 18 mars 2015, à 24:50 du début de l'émission (disponible en ligne : http://ici.radio-canada.ca/emissions/medium_large/2014-2015/archives.asp?date=2015-03-18, consulté le 21 mars 2015).

donne le coup d'envoi de la section dédiée à la description du paysage et de la population recluse que Barbeau découvre en 1918 (2:18 à 6:00). La nature de la trame documentaire est par ailleurs annoncée dans cette brève introduction des personnages, un peu énigmatique : elle est le reflet de la construction généralement en mosaïque des témoignages, les intervenants se complétant l'un et l'autre sur le mode de la « tête-parlante » tout au long de la pièce. Notons que cette section se termine cependant sur un premier monologue, presque exempt d'accompagnement musical, ce qui fournit un indice que le procédé de la mosaïque n'est pas immuable (4:55 à 6:00).

La section suivante (6:50 à 9:30) commence à aborder le répertoire de chansons en détaillant les débuts des recherches de Barbeau et en revenant sur son arrivée en Haute-Gaspésie, tout en fournissant quelques détails sociologiques supplémentaires. La stratégie de composition des voix s'additionne ici d'un nouveau procédé, passant cette fois du monologue à la superposition, dans un hommage non-dissimulé au « documentaire contrapuntique » de Glenn Gould (voir ci-haut les pages 27 et 28). On retourne ensuite à des extraits de témoignages montés en mosaïque, toutefois plus longs que ceux la section sur le paysage.

La suite de la pièce (10:25 à 17:27) se concentre sur la découverte du répertoire de Tourelle par Barbeau et dresse un portrait global des chanteurs et du folklore qui s'y trouvent. C'est le retour à une forme de mosaïque plus serrée, avec des témoignages plus courts et rapprochés, une disposition se voulant représentative de l'effervescence engendrée par la découverte des chants, et qui s'accorde aussi au rythme musical un peu plus enlevé de cette section. C'est là qu'apparaît la première référence à la valeur identitaire du répertoire, par le biais de l'intervention monologuée de Nathalie Synnott, comprise entre 15:11 et 15:46. La section se conclut sur un commentaire de teneur semblable, alors qu'Augustin Saint-Laurent se demande ce qui serait advenu des Québécois (et donc du patrimoine folklorique en question) s'ils avaient connu la Révolution française.

Le premier mouvement se termine sur l'affirmation nette de la valeur identitaire du répertoire, posé en « microcosme » du laisser-aller des considérations et connaissances historiques au Québec au cours du 20^e siècle (19:40 à 21:32). Les propos, à nouveau en mosaïque, se font plus engagés, typiques de « l'interview de sellette » selon la typologie de Sauvé, se concluant sur une note quelque peu mélancolique avec l'intervention d'Augustin

Saint-Laurent, qui se demande ce que diraient les ancêtres s'ils constataient l'état actuel du pays.

Le deuxième mouvement s'ouvre sur un tout autre type de discours parlé : un extrait du mot d'ouverture de la mairesse Micheline Pelletier lors de l'édition 2014 de la Fête du bois flotté (0:12 à 0:55). On entend la foule en arrière-plan et l'écho de la voix de la mairesse se propageant sur le site du festival, en rupture avec la proximité des témoignages de la section précédente. S'ensuit une présentation des événements ayant mené à la résurgence du répertoire, à travers *Ex-voto* et la Fête du bois flotté, qui permet du même coup d'en savoir un peu plus au sujet des informateurs, jusqu'ici demeuré essentiellement anonymes. L'ensemble est à nouveau monté en mosaïque, avec une intervention de Madame Pelletier lors du repas d'accueil des sculpteurs au festival en 2013, où l'arrière-plan sonore est manifeste. Le rythme y est plus enlevé que dans l'ensemble du premier mouvement, aidé à nouveau par le montage plus serré des témoignages, en contrepoint du pathos qui caractérisait la fin du premier mouvement.

La section suivante (6:25 à 11:30) tente de donner l'heure juste sur la nature réelle du répertoire de Tourelle, qu'on qualifie à tort de « romancero ». Certains faits historiques sont exposés, notamment par Benoit Thériault, et la lumière est faite sur cette appellation étrange que constitue le terme « romancero », apparue seulement depuis le début du deuxième mouvement. En dépit des dérives historiques ayant accompagné la résurgence du répertoire dans la région, Daniel DeShaime souligne que l'important est surtout de se rappeler ce que ce répertoire représente pour les gens de la région – et, par extension, ce que le patrimoine de l'ensemble de la province est supposé représenter pour les québécois –, et d'aller voir s'il ne s'y trouverait pas une partie de notre identité, perdue en cours de route sur le chemin de la modernité. En contrepoint de son intervention s'insère une autre intervention de Mme. Pelletier tirée du repas d'accueil de 2013, précisant davantage sa pensée quant à l'importance identitaire du répertoire.

La fin de cette dernière intervention nous propulse vers une brève transition musicale, avant l'arrivée du climax final (12:10 à 15:45). L'œuvre culmine donc avec le monologue passionné de la mairesse Pelletier, qui livre un message porteur d'espoir quant à la prise de conscience identitaire des habitants de la région.

3.1.3 Recherche et restauration d'archives

Je discutais brièvement à la section 2.1.3 de la mauvaise qualité des enregistrements de Barbeau. Dans le souci de les présenter sous un meilleur jour dans ma pièce, j'ai donc entrepris de restaurer et nettoyer numériquement un bon nombre d'enregistrements. J'ai entre autres fait appel pour ce faire à l'artiste sonore Mario Gauthier, qui a œuvré dans la restauration d'archives sonores pendant plusieurs années. J'en suis arrivé à des résultats somme toute satisfaisants, m'inspirant de la philosophie de Gauthier prônant le respect de l'archive initiale, qui coupa court à ma tentation d'intervenir pour essayer de synthétiser les harmoniques fondamentaux de la voix, souvent absents des enregistrements de Barbeau – une entreprise au demeurant par trop laborieuse dans le cadre de ce projet. Les chants ont donc surtout été départis d'une grande portion du bruit mécanique qui les masquait, se retrouvant ainsi plutôt « dépolués » que « restaurés ». J'ai aussi contrôlé, au moyen de compression par bandes fréquentielles et de filtrage au cas par cas, les pics d'amplitude de certains partiels, correspondant vraisemblablement à la fréquence de résonance du cornet à travers lequel les chanteurs livraient leur performance, d'une longueur d'environ 12 pouces. Sur les versions numérisées que j'ai obtenues, cette fréquence varie sensiblement d'un enregistrement à l'autre, en raison du flou entourant la vitesse d'enregistrement – et donc de lecture.

Les enregistrements de Barbeau sont omniprésents tout au long de *Littorale*, quoique souvent dissimulés en filigrane de la trame musicale. On les entend apparaître pour la première fois dans le prélude, entre 2:30 et 3:20, surtout représentés par des artefacts ou bris mécaniques, ainsi que par la voix de Marius Barbeau lui-même, énonçant les numéros de documents avant chaque enregistrement et les noms de quelques chanteurs (à dessein, on l'entend clairement prononcer celui de François Saint-Laurent à 2:58). Ils disparaissent ensuite pour ne réapparaître furtivement qu'à la sixième minute du premier mouvement, où l'on entend quelques extraits de chants pour la première fois, volontairement brefs et agités par le remous musical, dans le but d'évoquer leur évanescence et de les garder encore un peu hors d'atteinte. Ils finissent par s'imposer à partir de la dixième minute, se succédant d'un chanteur à l'autre au fur et à mesure qu'Augustin Saint-Laurent nomme chacun d'entre eux.

Ils sont le plus mis en valeur d'abord entre 14:15 et 14:40, passage mettant en scène un conte de Léon Collin, cousin de François Saint-Laurent, recueilli dans les années 1950 par Carmen Roy, proche collaboratrice de Barbeau. Le passage suivant tout de suite après donne à entendre la chanson *Lisette*, par le vieux Gilbert Marin, en contrepoint du commentaire de Nathalie Synnett qui lance la réflexion identitaire pour la suite de l'œuvre. C'est ce même chant qui clôt l'œuvre en fondu de sorti, suite au discours culminant de la mairesse, bouclant la boucle de la trame documentaire en se réitérant comme le symbole de la réflexion identitaire parcourant la pièce.

Les différents chants présentés dans *Littoral* ont été sélectionnés pour diverses raisons. Il peut s'agir de raisons symboliques comme dans le cas de *Lisette*. Dans cette même optique, de nombreux chants ont aussi été retenus parce qu'il font partie des 56 chants qui n'ont été retrouvés que dans la région (se référer à la section 2.2.2). Dans d'autres cas, je les ai choisis pour leurs caractéristiques musicales, me semblant mieux représenter le caractère archaïque du répertoire, ou en raison simplement d'une préférence personnelle par rapport à la mélodie ou à la qualité de certains chants. J'élaborerai davantage sur l'utilisation musicale des chants à la section 3.2.3, autant en ce qui a trait au contenu mélodique et modal qu'à la récupération des artéfacts du support d'enregistrement.

3.1.4 Le territoire en tant qu'acteur

Comme je l'ai expliqué à plusieurs reprises dans la première section de ce mémoire, le territoire et l'environnement sonore de la Haute-Gaspésie revêtent une importance particulière dans ma démarche, autant d'un point de vue documentaire que musical. Dans leur aspect documentaire, ils permettent de dessiner le contour de la région et de donner un cadre spatial à la pièce, en plus de s'imposer comme une métaphore du paradoxe identitaire soulevé tout au long de l'œuvre. Cette comparaison est d'autant plus prégnante à la lumière du témoignage culminant, où la mairesse Pelletier dresse un parallèle direct entre l'identité et la manière d'être des hauts-gaspésiens et le territoire qui les a selon elle façonnés.

En ce sens, le territoire présente donc dans *Littorale* une valeur documentaire complémentaire à celle des témoignages, de l'ordre de la « sensation » et de « l'impression », au sens exposé à travers les œuvres du SEL et d'Yves Daoust, respectivement, aux sections 1.1.4 et 1.3.3. Werner Herzog, notamment à travers ses dispositifs inspirés de la fiction (section 1.1.2), utilise lui aussi le territoire et le paysage en tant qu'acteurs dans ses films documentaires, comme le souligne Eric Ames en rapportant ces propos du cinéaste : « For me [...], a true lanscape is not just a representation of a desert or a forest. It shows an inner state of mind, literally inner landscapes, and it is the human soul that is visible through the landscapes presented in my films » (Ames, 2012, p. 51).

D'une manière semblable (quoiqu'un peu moins métaphysique), le paysage de la Haute-Gaspésie, ici représenté sous forme sonore, est porteur de toutes les contradictions qu'y voient mes informateurs, et qui s'appliquent aussi selon eux à la nature profonde de ses habitants : « beauté » et « violence », « force » et « résilience », « douceur » et « rudesse », « liberté » et « délinquance »... L'idée d'un tel paradoxe n'est pas nouvelle. La poétesse annemontoise Blanche Lamontagne est sans doute la première à l'avoir couchée sur papier, dans un poème publié pour la première fois en 1913 et intitulé simplement *La Gaspésie* (Lonergan, 1989, pp. 66 et 67) :

N'as-tu pas vu la Gaspésie,
Où le vent est sauvage et doux [...]
Et sa claire mélancolie [...]
Son roc immuable et changeant [...]
Terre de la virilité,
De la fantastique beauté,
Et de la rude poésie [...]
Son large golfe et son "rocher"
Où le soleil vient se coucher,
Chaque soir dans une féerie [*sic*] [...]
Notre Bretagne, où "l'adieu-va!"
Résonne aussi quand l'homme va
Sombrier dans la vague en furie,
N'as-tu pas vu la Gaspésie?

Visiblement, cette nature paradoxale, sous-tendue en premier lieu par le territoire, s'est ressentie à toutes les époques, du moins autant au début du siècle dernier qu'à l'heure actuelle. Marius Barbeau lui-même exprime par l'oxymore son impression de l'endroit et de ses habitants, cristallisée lorsqu'il entend la voix de Gilbert Marin pour la première fois :

I loved Gaspe from that moment. I had found its voice – strange and wild, yet tender and appealing. [...] It was like the country itself. It lived in memories long treasured, long embellished, in a world of make-belief at times sad and despairing – and its sadness was deep as the sea; or at other times in a halo of gaiety, where the pleasures of life are drained to the last drop (Barbeau, 1931, p 82).

En se basant sur ces textes et sur les propos rapportés par mes informateurs, il apparaît donc clair, en résumé, que la valeur documentaire du paysage offre un support poétique important aux questions identitaires soulevées dans les témoignages. Comme je l’ai déjà mentionné à plusieurs reprises, ce parallèle est cependant beaucoup plus prégnant lorsque traité à travers les outils électroacoustiques qui permettent d’en rendre ma propre impression musicale. J’y reviendrai donc dans la section 3.2.4, consacrée à la mise en musique du paysage sonore dans *Littorale*.

3.2 Stratégies musicales

3.2.1 La « prise de son contextuelle » : un souci d’authenticité

J’abordais brièvement à la section 1.1.4 la notion de « prise de son contextuelle », un concept que j’ai élaboré au cours de ma démarche, en référence à l’utilisation exclusive de matériaux sonores ayant un lien direct avec le sujet documenté dans un « documentaire acousmatique ». D’entrée de jeu, cette appellation de « documentaire acousmatique » n’est pas non plus courante à ma connaissance, puisque, comme je l’ai démontré à la section 1.3, rien ne laisse entendre parmi les démarches acousmatiques que j’ai pu répertorier une affiliation explicite au genre documentaire, en dépit de parentés évidentes. L’appellation me semble néanmoins aller de soi, se référant directement à la fois au genre musical que constitue l’acousmatique et à la posture d’écoute qui implique l’absence d’un support visuel.

La notion de « prise de son » employée ici peut sembler un faux ami. Si elle rend compte de mon souci personnel de recourir autant que possible à la prise de son dans mon travail musical, en excluant d’emblée le recours à la synthèse sonore, elle met à l’écart le

recours à des matériaux sonores pourtant directement liés au sujet, mais obtenus autrement que par la prise de son. C'est le cas d'archives sonores telles que les enregistrements de Marius Barbeau. Néanmoins, ce cas de figure constitue une exception. En parlant de « prise de son contextuelle », je circonscris quand même ma pratique, en dehors de cette exception, à la récolte de matériaux exclusivement reliés au territoire ou au sujet abordé, excluant en plus de la synthèse le recours à la capture d'objets sonores en studio ou en des lieux étrangers au sujet traité.

Cette idée peut sembler tirée par les cheveux, mais elle trouve sa raison d'être dans un souci d'authenticité documentaire qui se comprend mieux lorsque l'on observe l'histoire du cinéma documentaire, principalement avant l'avènement du son synchrone. L'exemple le plus frappant est sans doute celui du film dit « ethnographique », dont le représentant le plus emblématique est le français Jean Rouch. Se remémorant le montage de son film *Les maîtres fous* (1955⁵⁵), celui-ci expliquait que « bien sûr, il y a parfois des trous de son, alors, par la fenêtre donnant sur le boulevard Malesherbes, on enregistrait des *ambiances-rue*, ou l'on partait dans le bois de Saint-Cloud pour enregistrer des *ambiances-nature* » (Colleyn, 2009, p. 41). Or, on sait que *Les maîtres fous*, à l'instar de la vaste majorité de l'œuvre de Rouch, fut tourné en Afrique, plus précisément dans ce cas-ci au Ghana. Rouch révèle donc dans ces propos, un peu comme si cela allait de soi, qu'une partie des ambiances sonores entendues dans le film, des rues bruyantes de la capitale Accra jusqu'aux ambiances arboricoles de la jungle africaine, furent en fait récoltées au beau milieu de Paris. Évidemment, une certaine indulgence s'impose à la lumière des contraintes techniques de l'époque : Rouch parle en effet de « trous de sons » qu'il a parfois dû combler en cours de montage; quelques espaces rendus silencieux par l'effet du décalage entre les prises de caméra, d'une durée maximale de vingt-cinq secondes, et celles de l'enregistreur audio, dont il fallait changer les rouleaux de bobines toutes les trente minutes.

En dépit de ces contraintes historiques et techniques, je cultive un certain scepticisme face à une telle faille dans l'authenticité documentaire, bien que cela ne soit pas aussi immédiatement perceptible au montage final que peut l'être le recours à des prises de vue étrangères au territoire du film. Il s'agit pour moi d'une question d'honnêteté et de transparence d'abord envers soi-même, mais aussi envers le public et les personnes ayant

⁵⁵ Voir (Rouch, 1990) dans la bibliographie.

participé à l'œuvre. On pourra bien sûr objecter que les traitements électroacoustiques abondants auxquels je sou mets mes prises de son rendent complètement futile une telle démarche. Quoiqu'il en soit, je persiste et signe : il s'agirait pour moi d'un non-sens total de recourir à des prises de son du littoral pacifique, par exemple, dans une pièce qui traiterait d'un enjeu circonscrit à la côte atlantique – qu'importe le traitement qu'on en fait par la suite.

Par ailleurs, il ne s'agit pas seulement à mon avis d'une question d'authenticité, mais aussi d'une question de répercussions directes sur le processus de création. Le fait de travailler avec des prises de son reliées étroitement au sujet ou au territoire traité ne peut avoir d'autre effet, à mon sens, que de conduire la création dans une direction plus fidèle aux enjeux abordés, ne serait-ce qu'en terme de représentation poétique ou iconique. Dans l'absolu, cela est encore plus vrai lorsque le créateur se rend lui-même sur place pour effectuer ses prises de son : le processus préalable à la composition elle-même prend alors une dimension empirique non négligeable.

3.2.2 La voix comme matériau musical

L'utilisation de la voix dans *Littorale* ne se limite pas exclusivement au transport d'informations documentaires. En effet, de nombreux passages musicaux de l'œuvre ont été réalisés à partir de matériaux sonores extraits des témoignages. Leur utilisation musicale la plus représentée est sans doute celle qui apparaît pour la première fois dans le prélude, après la coupure franche du flux sonore qui se produit à 3:20. Tous les sons en figure dans la section qui suit ont été produits au moyen de souffles extraits de la voix des informateurs, isolés du reste du discours. J'ai conçu de nombreux phrasés et gestes musicaux à partir de ces sons, en procédant surtout à leur accumulation, à l'aide d'un programme que j'ai développé expressément dans ce but avec le logiciel Max/MSP. L'effet produit rappelle le caractère de la mer, par une sorte d'enchevêtrement de « vagues de souffles », certaines vives et précipitées, d'autres plus étirées et traînantes, évoquant le caractère changeant des remous et ressacs de la houle sur le littoral gaspésien. L'effet n'est pas non plus sans rappeler le caractère du vent, un autre élément clé du paysage sonore de la Haute-Gaspésie, qui va de paire avec la mer. Ce

matériau revient à de nombreuses reprises au cours des deux mouvements suivants, notamment dans la section décrivant le paysage dans le premier mouvement (2:18 à 6:00).

À d'autres moments, j'ai réutilisé le programme élaboré dans Max/MSP pour créer des accumulations indistinctes avec des extraits de voix aléatoires, filtrés au moyen d'une bande-passante étroite, rappelant le caractère d'une vieille radio. Un exemple de cette utilisation émerge justement des « vagues de souffles » du prélude, à 4:25, en présage de la présence de la voix parlée dans le reste de l'œuvre. Un rappel du procédé est effectué en ouverture du deuxième mouvement, entre 1:00 à 1:40, de même que dans le climax final, dans le « tourbillon » accompagnant le discours de la mairesse en réitérant et en brassant dans une sorte de *maelström* sonore une multitude de matériaux entendus sur la durée de l'œuvre (12:10 à 15:45).

Les extraits de témoignages véhiculant l'information documentaire ont aussi été soumis à des traitements d'ordre musical à de nombreuses reprises. Cela est manifeste dès l'apparition du premier extrait, à travers le filtrage très radiophonique de la voix d'Augustin Saint-Laurent (0:26). Les brefs extraits suivants subissent aussi ce traitement, jusqu'à l'apparition de la première voix non traitée à 2:20. À 4:55, le monologue de Gaétan Pelletier est à nouveau filtré, supplémenté d'un traitement subtil des artéfacts de sa propre voix (souffles, claquements, etc.) et d'une spatialisation plus accentuée qu'ailleurs dans la pièce, le parti pris étant généralement de placer chacune des voix à un endroit précis de l'espace stéréophonique et de l'y laisser résider. La superposition inspirée des « documentaires contrapuntiques » de Glenn Gould constitue un autre exemple, les interventions s'additionnant l'une à l'autre dans un assemblage vertical, dont une seule voix à la fois reste en focus alors que les autres se rejoignent en arrière-plan pour se métamorphoser progressivement en une trame musicale éthérée (6:50 à 8:04). Un procédé similaire est aussi utilisé dans le deuxième mouvement (10:08 à 11:30), alors que s'entremêlent les interventions de Daniel DeShaime et de Mme. Pelletier, à la différence près que les propos de la mairesse demeurent cette fois-ci intelligibles derrière ceux de l'autre interlocuteur, si l'on tend bien l'oreille. Finalement, au début du deuxième mouvement, le discours d'introduction de la mairesse paraît au départ reproduit tel quel, jusqu'à que ce qui semblait être un écho produit naturellement par le lieu commence à s'accroître et prendre de l'expansion, révélant la

présence de deux prises de sons superposées, décalées progressivement dans le temps et dans l'espace stéréophonique (0:13 à 0:55).

Tous ces traitements participent à intégrer la voix dans la trame musicale, faisant correspondre ces deux trames d'un point de vue non seulement référentiel et « spatiotemporel » (au sens de la durée et l'espace stéréophonique de l'œuvre), mais aussi d'un point de vue matériologique. Cela constitue une stratégie pour tenter d'éviter le piège dangereux de faire alterner bêtement tour à tour interventions parlées et passages musicaux, en accord avec les stratégies de correspondance entre les trames « fictive » et « documentaire » du « documentaire de fiction » radiophonique, telles que définies par Christophe Deleu et transposées au « documentaire acousmatique » (section 1.2.1). En règle générale, cependant, de manière à accentuer l'ancrage dans le présent, j'ai minimisé les traitements musicaux sur les témoignages de la deuxième partie, exception faite de la section traitant de la non-unicité du répertoire (7:00 à 9:57). En dehors de cela, j'ai plutôt eu recours pour faire correspondre les deux trames à des stratégies de montage et de mise en œuvre de différents plans sonores dans la trame documentaire, lesquels rejoignent généralement la trame musicale (par exemple, la correspondance entre l'extrait du conte de Gaétan Pelletier et le traitement musical des prises de son de terrain des Fêtes du bois flotté, à 4:40 dans la deuxième mouvement).

3.2.3 La mise en valeur des chants

Dès les premières secondes de *Littorale*, la structure harmonique et mélodique qui se dégage des nombreuses trames et sons toniques présents dans l'œuvre est directement inspirée des chants du répertoire de Tourelle. Devant la difficulté de transposer efficacement dans le domaine de l'acousmatique le caractère mélismatique des chants, j'ai surtout récupéré leurs caractéristiques modales pour évoquer à la fois librement les chanteurs et le sujet de l'œuvre lui-même, en prenant appui surtout sur deux chants contrastants du répertoire. La notion « d'évocation » est ici particulièrement importante : je n'ai pas du tout la prétention d'avoir élaboré à travers ce dispositif une interprétation fidèle des monodies des chanteurs, comme il

aurait pu être envisageable de le faire en recourant plutôt à la composition mixte ou instrumentale, ce qui n'entre pas dans le cadre de ma démarche. L'inspiration mélodique est ici beaucoup plus libre, mais trouve quand même un ancrage essentiel dans le répertoire.

Sans doute les chercheurs s'étant le plus longuement penchés sur le langage musical des chansons francophones recueillies au Canada par Marius Barbeau, Raoul et Marguerite d'Harcourt ont remonté la trace du caractère musical archaïque de ces chants à travers des documents anciens :

Voici, en résumé, parmi les principaux caractères anciens constatés dans les écrits, ceux qui se retrouvent dans nos versions : le souvenir des vieux modes, celui des formules de cadences d'où le 7^e degré est absent, la coutume de supprimer certaines notes de la gamme à 7 sons, la forme archaïque que garde le mode d'*ut*, la rareté des modulations, celles-ci remplacées par le mélange des modes [...]. Les échelles et les modes, à travers les documents du XV^e et du XVI^e siècles que nous venons d'examiner, quoiqu'utilisés en des proportions différentes, étaient les mêmes que ceux trouvés dans nos chansons canadiennes. Cette langue musicale a donc traversé les XVII^e et XVIII^e siècles pour nous parvenir. [...] Cinq modes sont donc utilisés : les modes d'*ut*, de *ré*, de *fa*, de *sol* et de *la* (d'Harcourt, 1956 pp. 20 à 23).

Le premier chant à inspirer la composition mélodique de *Littorale* est *Lisette, fais-moi un bouquet*, chanté par le vieux Gilbert Marin. Cette chanson constitue en fait le tout premier enregistrement de Marius Barbeau en Gaspésie (numéro MN 2038 dans le catalogue du MCH; voir *Le bouquet* dans l'Annexe I). Dans leur transcription, les d'Harcourt notent « cette particularité de passer brusquement sur la même tonique, d'*ut* majeur à *ut* mineur ». Or, il est manifeste lors de l'écoute de l'enregistrement qu'il n'en est rien : le vieux chanteur peine simplement à rejoindre le 3^e degré majeur de sa mélodie, ce qui donne vaguement l'impression d'un passage au mineur. Daniel DeShaime a lui aussi relevé cette extrapolation et ne l'a pas retenue dans son arrangement choral de la chanson, comme il m'en faisait part avec bonne humeur dans une interview menée en janvier 2013 : « Le type fausse! Il est *sur le bord*, c'est formidable! Mais quand il fait le deuxième couplet on s'aperçoit que non, ce n'est pas ça qu'il veut faire, c'est qu'il fausse ». Étrangement, cette interprétation erronée des d'Harcourt se retrouve aussi dans les transcriptions de Barbeau lui-même, par exemple dans le *Romancero du Canada* ou *Le roi boit*, et même dans un arrangement instrumental réalisé par Ernest McMillan (McMillan, 1928). Pour constater directement l'extrapolation, on peut se référer à l'écoute du premier mouvement de *Littorale*, où la fausse note est intentionnellement

mise en relief à 15:02, alors même que Nathalie Synnett parle de l'âge avancé du chanteur au moment de fournir sa version à Barbeau.

En dépit de cette erreur historique de transcription et de la justesse approximative du chanteur, cette chanson conserve une place de premier plan dans ma pièce, autant en raison de sa valeur symbolique et historique que pour sa mélodie simple et agréable, sur le mode de *do*. Je me suis en fait inspiré directement de l'anecdote concernant le passage erroné du majeur au mineur, à commencer par l'introduction du prélude (0:28 à 1:05), qui joue sur une ambiguïté entre les deux modes dans la mélodie présentée par les sons toniques de registre aigu. La mélodie reprend à peu de choses près les degrés de la gamme présents dans la transcription des d'Harcourt, et ses notes évasives et allongées rappellent le caractère lancinant du chant du vieux Gilbert Marin. Le son tonique retenu pour l'élaboration de ce thème réapparaîtra d'ailleurs tout au long de la pièce dans la mise en œuvre des motifs mélodiques. Le thème est repris en finale du prélude, cette fois-ci dans un mode majeur sans ambiguïté, inversant le mouvement ascendant de la mélodie originale de Marin, dans un motif simple basé sur les 5^e, 4^e et 3^e degrés de la gamme (5:15 à 6:05).

Dispositif éculé mais néanmoins efficace et universel, l'alternance du majeur au mineur sert aussi de métaphore musicale à la notion de paradoxe identitaire élaborée dans la trame documentaire de l'œuvre, en plus de prendre racine directement dans le répertoire et son histoire, en référence au flou entourant l'interprétation de la chanson de Gilbert Marin. Le deuxième chant employé pour inspirer la composition des motifs mélodiques marque donc un passage clair au mineur, à travers la chanson *Adieu ma charmante Isabeau*, de François Saint-Laurent (MN 2074, voir *Départ du marin pour l'Amérique* dans l'Annexe I), triste chant de navigateur dont la ligne mélodique est à la fois gracieuse et complexe :

Nous pensons qu'elle était anciennement en mode de *la*, tonique *sol*, auquel une sensible a été ajoutée, qui la situe en mineur moderne, cela dans sa première partie, alors que dans la seconde, très courte, le *fa* naturel évoque nettement le mode de *la*, avant de retrouver le *fa* dièse pour conclure. À remarquer aussi une broderie altérée, avant la note de repos (sur le 2^e degré), qui donne tout à coup une tierce majeure au mode (7^e mesure) (d'Harcourt, 1956, p. 423).

Si le sujet du départ du marin est très fréquent dans le répertoire folklorique francophone au Canada (en atteste d'ailleurs la classification des chants à partir des titres critiques du MCH, dans l'Annexe I), cette chanson précise n'aurait été recueillie qu'auprès de François Saint-

Laurent. Elle donne toute la mesure du style et de la maîtrise vocale du chanteur, à travers les nombreux détours de la mélodie que soulignent les d'Harcourt. L'ajout de la sensible constitue d'ailleurs une occurrence peu commune dans le répertoire; il arrive qu'on la retrouve dans des chants basés sur le mode de *la*, mais avec l'intervalle d'un ton entre la tonique et la sensible propre au mineur ancien. J'ai donc profité de cette ouverture pour faire moduler le 7^e degré dans le motif mélodique qui se développe tout au long de la section présentant le paysage et le village de Tourelle, dans l'état où Barbeau les découvre en 1918, entre 1:40 et 4:40 dans le premier mouvement. La sensible y est d'abord naturelle dans le motif descendant de trois notes situé entre 3:00 et 3:50, constitué des 1^{er}, 7^e et 5^e degrés, ce qui évoque à dessein le motif de trois notes inspiré de *Lisette* dans la fin du prélude, transposé ici dans une échelle mineure. Le 7^e degré diésé ramène finalement la ligne mélodique au mineur moderne dominant de la chanson de Saint-Laurent, en se frottant inconfortablement à la triade mineure qui s'appuie sur la tonique, à 4:20. La source d'inspiration de ce passage est révélée subtilement plus tard, à 6:10, alors qu'un bref extrait de l'enregistrement du chant est mis directement en relation avec les sons toniques de la trame musicale.

Le reste du discours mélodique s'articule principalement autour des motifs développés dans ces deux sections à partir de ces deux chants, avec une emphase particulière sur le motif des trois longues notes conjointes, qui apparaît pour la première fois à la fin du prélude, avant de se retrouver disséminé un peu partout dans l'œuvre sous différentes formes, passant du majeur au mineur selon le contexte narratif. Ce motif est repris intégralement dans sa forme initiale à la toute fin de l'œuvre, dans le « tourbillon » sonore accompagnant le discours de la mairesse. Pour résumer ma démarche, je dirais donc qu'il m'a semblé plus pertinent de me baser sur les éléments constitutifs de deux exemples contrastants du répertoire, pour inspirer librement mon propre imaginaire musical, plutôt que de tenter de calquer le discours mélodique de l'œuvre sur le contenu des chants, qui se trouve de toute façon mis en lumière de façon plus documentaire à de nombreuses reprises, à travers les extraits d'archives. Néanmoins, le recours au caractère modal typique de ce répertoire caractérise l'ensemble du déploiement mélodique et harmonique de *Littorale*.

En plus de cette utilisation, j'ai aussi fondé une large part du matériau musical sur la transformation électroacoustique des enregistrements de Barbeau. À de très nombreuses

reprises, les artéfacts et bruits résiduels des enregistrements sont mis à profit dans la trame musicale, comme c'est le cas de manière très claire dans l'introduction du premier mouvement (0:00 à 2:20). Soulignons d'ailleurs le passage compris entre 1:36 et 2:06, où les sons évoquant la mer et le vent sont en fait le produit de la manipulation de ces artéfacts et du souffle extrait de la voix des informateurs, au moyen du programme développé avec Max/MSP, dont il a déjà été question dans la section 3.2.2. Ce procédé est récurrent dans l'œuvre, se mêlant souvent à des prises de sons réelles de mer et de vent.

3.2.4 Paysage sonore et acousmatique : trouver l'équilibre

Comme pour beaucoup de régions côtières, l'écoute de l'environnement sonore de la Haute-Gaspésie révèle deux éléments clés : la mer et le vent. Omniprésent, le cri strident du goéland en est l'élément animalier le plus manifeste. Si les montagnes et forêts gaspésiennes sont aussi le foyer d'un écosystème riche et varié, sur le plan sonore, les longs hivers donnent surtout lieu à un silence profond et majestueux, alors que le printemps amène une crue des eaux souvent brève et féroce. Une fois l'été installé, quelques oiseaux et animaux égayent bien les forêts de leur présence sonore, mais la morne tranquillité de l'automne prend vite le relais, troublée seulement par le bruissement discret des feuilles multicolores et les cris confondus des orignaux et des chasseurs qui tentent de les attirer. Outre la fonte des neiges et les torrents éphémères qui viennent gonfler ruisseaux et rivières, la forêt gaspésienne revêt donc une apparence sonore discrète, dont il faut apprivoiser et débusquer les sonorités fugaces.

Cependant, en toute saison, un élément reste constamment dans les parages, menaçant de bousculer à tout moment le calme trompeur de la nature gaspésienne : le vent, à la fois « sauvage et doux », comme le qualifiait Blanche Lamontagne (Lonergan, 1989, p. 66). Qu'il caresse délicatement les couleurs flamboyantes de l'automne naissant, précipite les vagues en de violents spasmes sur les rivages escarpés lors des grandes marées d'automne, menace de déraciner arbres et maisons lorsqu'il prend la forme du chaud mais féroce « vent d'su' » (« du sud ») printanier, ou qu'il fasse encore tanguer nerveusement les embarcations sur la mer

scintillante de juillet avant de se retirer humblement devant le coucher de soleil éblouissant, le chant d'Éole règne en maître sur le littoral gaspésien. Une fois la nuit tombée, l'écrivain Jacques Ferron le compare aux chants d'une sinistre nuée d'oiseaux, dans ses *Contes du pays incertain* : « Le vent de terre qui le soir se met à ruisseler le long des montagnes et peu à peu grossit, torrents d'oiseaux stridents déployant leurs ailes pour éviter le toit des maisons, ce vent lui semblait lugubre. Ce n'étaient plus les ailes blanches du jour couronnant sa création » (Ferron, 1985, p. 62).

Pour s'en remettre à la typologie de Murray Schafer, exposée à la section 1.2.2, la « tonalité » du paysage sonore gaspésien est donc dominée par la mer et le vent. S'y ajoutent les cris stridents des goélands, qui semblent façonnés à l'image de la rigueur des éléments qui les portent, de la puissance souvent hostile du vent à l'agitation quotidienne des vagues qui s'échouent avec fracas sur les rochers abruptes ou les plages rocailleuses, où se reposent les volatiles entre deux vols. Le cri d'un tel oiseau peut sembler universel à prime abord pour une région côtière, mais celui des goélands du nord de la Gaspésie se distingue par cette empreinte particulière que semblent y avoir insufflé les éléments. En visite à mon logis montréalais, un ami gaspésien s'est exclamé un jour, sans hésitation : « Ce sont les goélands de chez nous! », alors que je réécoutais une prise de son effectuée sur une plage de Tourelle, ce qu'il ignorait complètement. Jacques Ferron évoque aussi à plusieurs reprises, dans ses contes campés sur le littoral nord-gaspésien, ce « cri discordant de mouettes » (*Ibid.*, p. 226). De fait, bien que Murray Schafer classe les sons animaliers dans la tonalité d'un lieu, le cri du goéland gaspésien semble se distinguer de la tonalité pour se rapprocher plutôt de « l'empreinte sonore [...], parmi les sons qui confèrent à la vie acoustique d'une communauté son caractère unique » (Schafer, 1979, p. 24).

Cependant, outre ce cri particulier, il s'avère quelque peu ardu, aujourd'hui, d'identifier des sons qui se détachent de la tonalité schaférienne pour se rapprocher davantage de « l'empreinte » ou du « signal ». En effet, la route 132 traversant la côte d'un bout à l'autre de la péninsule, le son des voitures et des nombreux camions de marchandise dominant la tonalité aux côtés de la mer et du vent, un signe de l'époque qui trouve écho dans pratiquement toutes les sphères du paysage sonore actuel de la région. Au clapotis des vagues sur les barges jadis amarrées tout au long de la côte se sont substitués les moteurs

vrombissants des quelques chalutiers encore en activité. Malgré quelques phares encore debout – pour la plupart convertis en musées –, les cornes de brumes se sont tues. Les quais en bois grinçants ont cédé au silence austère du béton et des remparts rocheux. Quelques toponymes témoignent encore d’empreintes sonores du passé, comme le village de l’Anse-Pleureuse, qui doit son nom à un arche formé par deux arbres appuyés l’un sur l’autre, qui produisaient un son audible sur une grande distance : « les premiers colons entendaient sortir de la forêt des pleurs et des plaintes qu’ils attribuaient aux âmes vagabondes de deux petites filles » (Roy, 1981, p. 42).

Parmi les signaux, subsistent essentiellement aujourd’hui les cloches des églises, qui se font cependant entendre de plus en plus rarement. En terme d’empreintes, on pourrait à la rigueur identifier quelques sites isolés qui offrent un acoustique particulière, par exemple les chutes Sainte-Anne, situées cependant à plusieurs kilomètres dans les montagnes, dans l’actuel Parc national de la Gaspésie. Par extension, le frottement des bouées d’accotement des navires actuels contre les remparts en caoutchouc des quais produit lorsqu’on s’y arrête un son particulier, non sans évoquer le grincement qu’on peut s’imaginer que produisaient les planches de bois des quais et barges d’autrefois. Quelques embarcations possèdent encore des cloches dont le tintement évoque résolument l’univers maritime et les villages côtiers, mais sans qu’on puisse vraiment parler d’une empreinte sonore caractéristique de l’endroit.

Clairement, les piliers naturels de la tonalité du lieu, le vent et la mer, auxquels s’ajoute l’empreinte que constitue le cri du goéland, s’avèrent les éléments du paysage sonore actuel qui portent en eux le plus grand potentiel d’évocation du littoral nord-gaspésien, en regard du présent projet. Cependant, plusieurs sons, qui sont plutôt à ranger parmi les « archétypes » – cloches et grincements des navires, cornes de brumes – sont aussi porteurs d’un fort potentiel musical et poétique. Ils ont permis l’émergence d’un imaginaire sonore relié au passé de la région et sont donc surtout mis à profit dans le premier mouvement de *Littorale*. Par exemple, les grincements apparaissent dans le passage présentant le paysage et le village de Tourelle (2:20 à 4:30), alors que les cloches des navires ont été utilisées dans la section abordant les chanteurs et le répertoire (de façon plus manifeste à 9:50 et 17:30 précisément), comme un appel aux vieux chants des pêcheurs. Je me suis aussi servi de prises de sons réalisées aux chutes Sainte-Anne pour constituer la majeure partie des trames et sons

graves de la pièce, en plus de quelques sons de moteurs de navires passant au loin. Des prises de son réalisées au phare de la Martre (village voisin de Tourelle à l'est) ont aussi été utilisées pour réaliser une foule de matériaux itératifs au caractère chatoyant, à partir des sons du mécanisme encore en fonction. Ces sons se trouvent particulièrement mis en valeur dans les passages musicaux situés entre 3:23 et 4:30 dans le premier mouvement, ainsi qu'entre 0:57 et 1:40 dans le second mouvement. J'ai aussi réalisé à cet endroit des prises de son d'une vieille corne de brume, utilisée pour forger de nombreuses trames toniques que l'on retrouve tout au long de l'œuvre.

Quant à la mer et au vent, comme je l'ai déjà expliqué à maintes reprises, ils ont beaucoup servi de modèle sonore (consulter la section 1.3.1, où il est question du rapprochement entre les œuvres de Barry Truax et le concept de « modèle sonore naturel » de François-Bernard Mâche) pour tenter de représenter le paysage à la fois hostile et séduisant de la région, tour à tour d'une rare violence et d'une beauté enchanteresse. Des exemples de ce dispositif se retrouvent tout au long de l'œuvre, notamment à travers l'utilisation des « vagues de souffles » et des accumulations d'artéfacts issus des enregistrements de Barbeau, dont il a déjà été question aux pages 80 et 85. Très souvent, la représentation sonore de ces éléments à partir de matériaux leur étant *a priori* étrangers se voit complémentée par la présence de prises de son desdits éléments, traitées légèrement ou laissées telles quelles (en dehors du montage et de la spatialisation, évidemment). C'est exactement de cette manière que s'ouvre par exemple le prélude, avec des prises de son de la mer placées en contrepoint du motif mélodique inspiré librement de la chanson *Lisette*, suivant ou évoquant le mouvement des vagues. Le procédé est repris à maintes occasions dans l'œuvre et concourt à créer un équilibre entre paysage sonore factuel et « imaginaire », modelé par ma propre impression de l'environnement sonore gaspésien, qui, rappelons-le, se pose aussi en métaphore de l'enjeu identitaire abordé dans la trame documentaire tout au long de l'œuvre.

Conclusion

Au terme de ce projet, l'existence de liens prégnants entre le genre documentaire et la musique acousmatique semble manifeste. En effet, la revue de littérature ouvrant ce mémoire a permis de mettre en lumière des parallèles entre les deux genres et d'en dégager des stratégies potentielles de composition. L'enquête de terrain qui suivit a elle aussi mis à profit l'investigation des genres et pratiques documentaires pour structurer adéquatement la collecte des informations qui allaient constituer la trame documentaire de *Littorale*. Dans un troisième temps, la mise en œuvre des stratégies de composition et des éléments documentaires révélés dans les deux premières étapes a conduit à la composition du prélude et des deux mouvements de l'œuvre, premier exemple à ma connaissance d'un « documentaire acousmatique » d'envergure, assumé et nommé comme tel. Cette mise en pratique m'apparaît avoir validé mes positions de départ, à savoir que les deux pratiques médiatiques peuvent tout à fait s'accorder entre elles et mener ainsi à une ouverture particulière sur le réel, porteuse de surcroît dans ce cas-ci d'un enjeu social. Par la représentation à la fois iconique et musicale du paysage sonore gaspésien, à laquelle s'ajoute la réappropriation musicale des archives sonores de Marius Barbeau et de la voix des informateurs, j'estime que l'œuvre conserve sa place dans le domaine musical, se trouvant non pas dénaturée mais plutôt supplémentée par sa vocation informative, qui s'incorpore au contexte musical sans pour autant perdre son importance. L'équilibre est à mon avis probant, permettant la transmission d'informations documentaires concrètes tout en gardant un ancrage fondamental dans le domaine musical.

Cela dit, il faut reconnaître que cet équilibre ne se fait pas sans le sacrifice de certaines possibilités inhérentes aux deux pratiques. En effet, il semble *a priori* que la quantité et la profondeur des informations mises en œuvre dans un documentaire acousmatique soient vouées à demeurer relativement superficielles, en comparaison d'autres pratiques documentaires. Dans le cas de *Littorale*, par exemple, de nombreuses informations mises en lumière lors de la recherche de terrain n'ont finalement pas trouvé place dans l'œuvre. C'est le cas des données et précisions d'ordre quantitatif qu'a permis le recensement complet des chants du répertoire tourellois (Annexe I); de la mise en valeur des spécificités et de la

pertinence de ce corpus (valeur quantitative, archaïsme plus marqué qu'ailleurs, présence pratiquement exclusive à cette région du style *parlando rubato*); des errements méthodologiques occasionnels de Barbeau; des « croyances païennes », comme l'écrit l'ethnologue en 1931, caractérisant l'endroit lors de son premier voyage; etc. Cette mise à l'écart d'informations pourtant pertinentes s'explique autant en raison du choix du principal dispositif documentaire (le recours exclusif aux témoignages, desquels j'ai simplement retranché les informations inexacts, devant l'impossibilité de les suppléer par des témoignages plus fidèle à la réalité, tel que démontré à la section 2.2.2) que par la nécessité de maintenir l'équilibre entre discours musical et informations documentaires. En effet, l'évocation de statistiques, par exemple, semble peu propice à la mise en musique, dans le même temps que la surabondance d'informations, même narratives, relèguerait la trame musicale en second zone. Il m'a donc fallu m'en tenir à l'essentiel, en tentant de me concentrer sur ce qui me semblait garant de la pertinence documentaire du projet à plus long terme. C'est en partie pour cette raison que l'enjeu identitaire, en plus de sa récurrence dans le discours de mes informateurs, finit par s'imposer au premier plan de la trame documentaire. Cette préoccupation de la longévité de l'œuvre, d'autant plus importante dans le contexte d'une œuvre musicale⁵⁶, s'observe aussi dans le cinéma documentaire. S'exprimant au sujet de son film *Un pays sans bon sens!* (1970⁵⁷), parti du projet de faire un film autour des apparitions publiques de René Lévesque à la fin des années 1960, aux débuts du Mouvement Souveraineté-Association, Pierre Perrault fournit un bel exemple de cette préoccupation :

Notre problème a été de contourner l'actualité. Aller au-delà de ce que la télévision réussit mille fois mieux que le cinéma. L'actualité c'est ce qui importe le jour même. Je recherchais dans aujourd'hui ce qui était susceptible d'avoir de l'importance deux ans plus tard. C'est ça le cinéma (Perrault, 2009).

Comme au cinéma, le temps de création requis pour la composition d'un documentaire acousmatique implique donc que les informations retenues doivent être garanties d'une certaine longévité. Aussi, j'ai dû exclure certains passages dont la pertinence a été rattrapée par le fil des évènements entourant la réappropriation du patrimoine folklorique en Haute-

⁵⁶ Au-delà des faits documentés, n'est-il pas souhaitable que l'auditeur veuille revenir à l'œuvre pour des écoutes répétées, comme pour n'importe quelle œuvre musicale? Autrement, l'aspect musical perdrait sa raison d'être face à l'énonciation des données documentaires.

⁵⁷ Voir (Perrault, 2009) dans la bibliographique.

Gaspésie. À titre d'exemple, j'avais prévu traiter d'une certaine méfiance envers le MCH qui semblait s'être installée chez quelques-uns de mes informateurs, sous prétexte d'une mauvaise diffusion des archives. Or, il s'est avéré en cours de projet que les instances culturelles régionales et le MCH se sont beaucoup rapprochées, les organisateurs des Fêtes du bois flotté ayant même obtenu l'autorisation de rééditer certains passages du *Romancero du Canada*, qui n'a pas connu de nouvelle édition depuis 1937. L'enjeu était donc dépassé et ne présentait plus d'intérêt documentaire. Cela dit, peut-être n'est-il pas interdit d'imaginer en contrepartie une autre forme de métissage médiatique, plus axée sur l'actualité et l'instantanéité, qui permettrait éventuellement l'émergence de « reportages acousmatiques »? Les difficultés envisageables sont nombreuses, mais l'idée me semble néanmoins attrayante, les baladodiffusions et autres plateformes web permettant désormais une diffusion rapide et à grande échelle d'œuvres s'apparentant au reportage ou au documentaire⁵⁸.

Par ailleurs, il est de rigueur de mentionner qu'on note une certaine ouverture de la jeune génération de compositeurs électroacoustiques face à l'approche documentaire. Mentionnons notamment le travail d'Adam Basanta sur la pièce *when [sic] you're looking for something, all you can find is yourself* (2014), qui traite d'un archipel situé près de l'île de Vancouver, à travers les points de vue de trois personnes : un résident de longue date, une écologiste et le compositeur lui-même. L'approche s'apparente cependant davantage à certaines œuvres d'Yves Daoust, par exemple (voir la section 1.3.3), qu'à une démarche intrinsèquement documentaire. Notons aussi le travail des compositeurs Olivier Girouard et Pierre-Marc Beaudoin sur le projet interdisciplinaire *Irak ; conférence à propos d'un spectacle avorté*, qui se basait – dans la narration et dans l'image, du moins – sur des documents gouvernementaux rendus publics au sujet de la Guerre en Irak. Le projet fut présenté au Conservatoire de musique de Montréal le 11 avril 2013. Jean-François Blouin et Benoit Rolland présentaient au même endroit, le 21 mars 2013, la pièce *Puanum*, selon la note de programme, une « œuvre de musique électroacoustique » (l'appellation de

⁵⁸ Notons à cet effet le succès phénoménal la web-série radiophonique *Serial*, disponible exclusivement en baladodiffusion sur le site web de la série (<http://serialpodcast.org/>, consulté le 26 mars 2015) ou sur iTunes. Documentaire d'enquête tentant de prouver l'innocence d'un jeune homme incarcéré pour meurtre, la série avait cumulé plus de 5 millions de téléchargements, sur iTunes seulement, en date du 18 novembre 2014 (<http://www.theguardian.com/technology/2014/nov/18/serial-podcast-itunes-apple-downloads-streams>, consulté le 26 mars 2015).

« documentaire » est absente) construite autour de témoignages recueillis dans une communauté innue de la Côte-Nord. De mon côté, je poursuis actuellement mes activités de compositeur dans la voie entreprise avec le présent projet, par la co-composition d'un documentaire acousmatique ayant trait à la relation des montréalais avec le fleuve Saint-Laurent, en collaboration avec le compositeur Guillaume Côté. L'œuvre prend appui sur la mise en commun des avenues développées dans mon propre travail et dans celui de Côté, qui s'est penché sur la représentation du territoire québécois et de la nordicité dans un cycle de pièces récent. En comparaison de l'approche adoptée avec *Littorale*, nous visons la création d'une musique informative plus ancrée dans l'actualité, à la lumière de développements politiques récents en ce qui a trait à l'accès au fleuve sur l'île de Montréal. Il semble donc que les sujets et l'intérêt ne manquent pas pour poursuivre l'exploration de l'approche documentaire en musique acousmatique.

Bibliographie

Livres et articles

- Ames, Eric, 2012, *Ferocious Reality : Documentary According to Werner Herzog*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Barbeau, Marius, 1920, « Blason, géographie et généalogie populaire de Québec », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 33, n°130, 1920, pp. 357-360.
- Barbeau, Marius, 1931, « Gaspé Peninsula » dans *Canadian Geographical Journal*, vol. 3, n°2, pp. 79 à 92.
- Barbeau, Marius, 1937, *Romancero du Canada*, Montréal, Beauchemin.
- Barbeau, Marius, 1979, « Le Rossignol y chante », *Répertoire de la chanson folklorique française au Canada*, vol. 1, Ottawa, Musée national de l'Homme.
- Barbeau, Marius. 1981, « En roulant ma boule », *Répertoire de la chanson folklorique française au Canada*, vol. 2, Ottawa, Musée canadien des civilisations.
- Barbeau, Marius, 1987, « Le roi boit », *Répertoire de la chanson folklorique française au Canada*, vol. 3, Ottawa, Musée canadien des civilisations.
- Boillat, Alain, 2007, *Du bonimenteur à la voix-over : voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes.
- Cardin, Clarisse, 1947, « Bio-bibliographie de Marius Barbeau », dans *Les Archives du folklore, volume 2 : Hommage à Marius Barbeau*, Montréal, Fides.
- Châteauvert, Jean, 1996, *Des mots à l'image : la voix over au cinéma*, Québec, Nuit blanche.
- Chion, Michel, 2003, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Colleyn, Jean-Paul, 2009, *Jean Rouch : cinéma et anthropologie*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Delaune, Benoit, 2010, « À la source de l'extra-disciplinarité : fixation par enregistrement et externalité de la musique au 20^e siècle », dans *Marges*, vol. 1, n°10, 2010, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 11 à 24.
- Deleu, Christophe, 2013, *Le documentaire radiophonique*, Paris, l'Harmattan.

- Despoix, Philippe, « Radio as Music », dans Philippe Despoix et Nicolas Donin (éd.), *Intermédialité*, vol. 1, n°19, 2012, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, pp. 177-187.
- Ferron, Jacques, 1985, *Contes*, Montréal, Hurtubise HMH.
- Gagnon, Ernest, 1935 (7^e édition), *Chansons populaires du Canada*, Montréal, Beauchemin.
- Gauthier, Dominique et Matton, Roger, 1975, *Chansons de Shippigan*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Gauthier, Guy, 2000, *Le documentaire, un autre cinéma*, 2^e édition, Paris, Nathan.
- Gauthier, Guy, 2011, *Le documentaire, un autre cinéma*, 3^e édition, Paris, A. Colin.
- Grierson, John, 1966, *Grierson on Documentary*, Berkeley, University of California Press.
- d'Harcourt, Raoul et Marguerite, 1956, *Chansons folkloriques françaises au Canada*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Herzog, Werner, 2010, « On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth », traduit de l'allemand par Moira Weigel, *Arion*, vol. 17, n°3, pp. 1 à 12.
- Lonergan, David, 1989, *Anthologie de Blanche Lamontagne-Beauregard*, Montréal, Guérin.
- Mâche, François-Bernard, 1983, *Musique, mythe, nature : ou les dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck.
- McMillan, Ernest *et al.*, 1928, *Vingt-et-une chansons canadiennes*, Oakville, Ontario, Frederick Harris Music Group.
- Nichols, Bill, 2001, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press.
- Niney, François, 2000, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck.
- Nowry, Laurence, 1995, *Marius Barbeau : Man of Mana*, Toronto, NC Press.
- Pelletier, Gaétan, 2012, *Gaspésie, à l'ouest des monts Notre-Dame*, Sainte-Anne-des-Monts, publié à compte d'auteur.
- Rosenbaum, Johnathan, 1975, « Moana », *Monthly Film Bulletin*, vol. 42, n°492, pp. 272-273.
- Rosset, Christian *et al.*, 2009, *Yann Paranthoën : l'art de la radio*, Arles, Phonurgia Nova.
- Roy, Carmen, 1981, *Littérature orale en Gaspésie*, Montréal, Leméac.

Sauvé, Claude, 2009, *L'interview à la radio et à la télévision*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

Gauthier, Serge, 2001, *Marius Barbeau : le grand sourcier*, Montréal, XYZ.

Schaeffer, Pierre, 1952, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil.

Schafer, R. Murray, 1979, *Le paysage sonore*, traduction de l'anglais par Sylvette Gleize, Paris, J. C. Lattes.

Smith, Gordon E., 2011, « Le discours sur la musique traditionnelle dans l'œuvre de Marius Barbeau », dans *Les cahiers de la société québécoise de recherche en musique*, vol. 7, n° 1-2, p. 33-42.

Enregistrements sonores

Barrett, Natascha, 2002, *Isostasie*, 1 disque compact, empreintes DIGITALEs, IMED 0262.

Barrett, Natascha, 2007, *Trade Winds*, 1 disque compact, Aurora, ACD 5056.

BJNilsen, 2010, *The Invisible City*, 1 disque compact, Touch Music, TO:77.

BJNilsen, 2013, *Eye of the Microphone*, 1 disque compact, Touch Music, TO:95.

Calon, Christian et Dumas, Chantal, 2003, *Radio Roadmovies*, 2 disques compacts, 326music, 326 006/007.

Daoust, Yves, 1991, *Anecdotes*, 1 disque compact, empreintes DIGITALEs, IMED 9106.

Daoust, Yves, 2001, *Bruits*, 1 disque compact, empreintes DIGITALEs, IMED 0156.

Ferrari, Luc, 2009, *L'œuvre électronique*, 10 disques compacts, Ina-GRM, INA_G 6017/26.

Gould, Glenn, 1992, *Glenn Gould's Solitude Trilogy : Three Sound Documentaries*, Disques SRC, PSCD 2003-3.

Kristoff K. Roll, 1999, *Corazón Road*, 1 disque compact, empreintes DIGITALEs, IMED 9946.

Kristoff K. Roll, 2012, *À l'ombre des ondes*, 1 disque compact, empreintes DIGITALEs, IMED 12118.

Martineau *et al.*, 2003, *Hommage à Marius Barbeau*, 1 disque compact, Disques SRC, TRCD 3004.

- Parmerud, Åke, 1996, *Grains of Voices*, 1 disque compact, Caprice, CAP 21579.
- Truax, Barry, 1987, *Digital Soundscapes*, 1 disque compact, Cambridge Street, CSR 8701.
- Turcotte, Roxanne, 2003, *Libellune*, 1 disque compact, empreintes DIGITALes, IMED 0370.
- Watson, Chris, 2013, *In St. Cuthbert's Time : The Sounds of Lindisfarne and the Gospels*, 1 disque compact, Touch Music, TO:89.
- Westerkamp, Hildegard, 1996 (1^{ère} édition), *Transformations*, 1 disque compact, empreintes DIGITALes, IMED 9631.
- Westerkamp, Hildegard, 2002, *Into India : A Composer's Journey*, 1 disque compact, Earsay, ES02002.

Films

- Benoit, Réal, 1994, *Marius Barbeau et le folklore canadien-français*, 1 vidéocassette, ONF, 113B 0259 081.
- Castaing-Taylor, Julien et Barbash, Illiya, 2010, *Sweetgrass*, 1 DVD, Cinema Guild, B003FO80MI.
- Castaing-Taylor, Julien et Paravel, Verena, 2013, *Leviathan*, 1 DVD, Cinema Guild, CG 000137.
- Flaherty, Robert, 1998 (réalisé en 1922), *Nanook of the North*, 1 DVD, Criterion Collection, Spine #33.
- Herzog, Werner, 2004, *The Werner Herzog Collection*, 6 DVD, Anchor Bay Entertainment, 753705299.
- Moore, Michael, *Roger and Me*, 1 DVD, Warner Home Video, 27645.
- Morris, Errol, *The Thin Blue Line*, 1 DVD, MGM Entertainment, 0792864700.
- Perrault, Pierre, 2009, *L'œuvre de Pierre Perrault – volumes 1 à 5*, 19 DVD, ONF, 183C 9909 443.
- Rouch, Jean, 1990, *Les maîtres fous*, 1 vidéocassette, McGraw-Hill Films.
- Tarkovsky, Andreï, 2006, *Stalker*, 2 DVD, Kino International Corp., K488.

Vertov, Dziga, 1998, *Man with the movie camera*, 1 DVD, Image Entertainment, ID4589DSDVD.

Ressources en ligne

Ancestry Information Operation Company, www.ancestry.ca, consulté le 11 février 2014.

Dredge, Stuart, *Serial podcast breaks iTunes records as it passes 5m downloads and streams*, <http://www.theguardian.com/technology/2014/nov/18/serial-podcast-itunes-apple-downloads-streams>, consulté le 26 mars 2015.

La Fondation Émile-Nelligan, *Éloge de Yves Daoust*, <http://www.fondation-nelligan.org/YvesDaoustEloge.html>, consulté le 24 février 2015.

Morris, Errol, *Eye Contact : « Interrotron »*, <http://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html>, consulté le 15 mars, 2015.

Musée canadien de l'histoire, *Catalogue en ligne*, <http://catalogue.civilisations.ca/>, consulté le 26 mars 2015.

Musée canadien de l'histoire, *Marius Barbeau*, http://www.historymuseum.ca/cmce/exhibitions/tresors/barbeau/index_f.shtml, consulté le 19 mars 2015.

Sensory Ethnography Lab, <http://sel.fas.harvard.edu/>, consulté le 15 mars 2015.

Serial, <http://serialpodcast.org/>, consulté le 26 mars 2015-03-26

Terugg, Daniel et Pierre Couprie, *Hétérozygote et les « Presque rien »*, http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/grm/portraits-polychromes/extraits/ferrari/fer_heterom.html, consulté le 23 juillet 2015.

Annexe I : Classement du répertoire de chansons par titres critiques

Notes explicatives

Titre critique : d'après le classement effectué au MCH par Lucien Ouellet, tel qu'utilisé dans le catalogue en ligne de l'institution, au <http://catalogue.civilisations.ca/>.

Titre(s) alternatif(s) : différents titres répertoriés pour une même chanson à travers les diverses publications et notes de terrain de Barbeau.

Informateurs (# document) : les numéros de documents peuvent être utilisés pour effectuer une recherche en ligne sur le catalogue du MCH. Il suffit d'entrer intégralement le numéro dans la barre de recherche et d'effectuer la recherche sous « Ancien No. ».

Source unique : cela signifie que la version recueillie en Haute-Gaspésie par Barbeau constitue la seule source connue pour une chanson donnée, dans les limites du catalogue du MCH.

Publications : étant donné l'ampleur des publications de Barbeau, les références fournies ci-bas ne sont sans doute pas exhaustives, mais permettent néanmoins de se référer rapidement aux publications indiquées pour plus de détails au sujet d'une chanson. En voici la légende :

B1 : Barbeau, Marius et Edward Sapir. 1925. *Folk songs of French Canada*. New Haven : Yale University Press.

B2 : Barbeau, Marius. 1935. *Chansons populaires du vieux Québec*. Ottawa : Musée national du Canada.

B3 : Barbeau, Marius. 1937. *Romancero du Canada*. Montréal : Beauchemin.

B4 : Barbeau, Marius. 1946. *Alouette!* Montréal : Éditions Lumen.

B5 : Barbeau, Marius. 1958. *Dansons la ronde!* Ottawa : Ministère du Nord canadien et des ressources nationales.

B6 : Barbeau, Marius. 1962. *Jongleur songs of Old Québec*. Toronto : Ryerson Press.

B7 : Barbeau, Marius. 1979. « *Le Rossignol y chante* ». *Répertoire de la chanson folklorique française au Canada*, vol. 1. 2e éd. Ottawa : Musée national de l'Homme.

B8 : Barbeau, Marius. 1981. « *En roulant ma boule* ». *Répertoire de la chanson folklorique française au Canada*, vol. 2. Ottawa : Musée canadien des civilisations.

B9 : Barbeau, Marius. 1987. « *Le roi boit* ». *Répertoire de la chanson folklorique française au Canada*, vol. 3. Ottawa : Musée canadien des civilisations.

D1 : D'Harcourt, Marguerite et Raoul. 1956. *Chansons folkloriques françaises au Canada*. Québec : PUL.

Classement du répertoire de chansons par titres critiques

Titre critique	Titre(s) alternatif(s)	Informateurs (# document)	Source unique	Publications
<i>À genoux, j'ai vu couler vos larmes</i>		François Saint-Laurent (B-J-2102)	X	
<i>À la claire fontaine</i>		François Saint-Laurent (MN 2293) Antoine Miville (MN 2492)		
<i>À quoi ça sert-il donc de tant boire?</i>	<i>Corps mort, dors</i>	Mme. Magloire Savard (MN ms 993) François Saint-Laurent (B/BO ms 192a)		B9, p. 115
<i>Abandonnée au bal, L'</i>	<i>- Il est marié, le parjure, par un billet doux et glacial</i> <i>- J'irai saluer sa rivale</i>	Joseph Pelletier (MN ms 911)		
<i>Abandonnée aux trois robes, L'</i>	<i>Je suis venu vous convier (pour venir mardi à mes noces)</i>	François Miville (MN 2208)		D1, p. 271
<i>Adam et Ève au paradis</i>	<i>- Adam et Ève</i> <i>- Dans un jardin couvert de fleurs, plein de douceur</i>	François Saint-Laurent (MN 2690)		B9, p. 465
<i>Adieu de la mariée</i>	<i>- C'est aujourd'hui qu'il nous faut partir</i> <i>- Je vas partir dans un instant (pour aller faire un voyage)</i>	Mme. Johnny Therrien (MN 2582) François Saint-Laurent (MN 2682)		
<i>Adieu de la mariée à ses parents</i>	<i>Là-haut, dessus ces côtes (j'ai entendu chanter)</i>	François Miville (MN 2203) François Saint-Laurent (MN 2356) Jean-Baptiste Dupuis (MN 2377) Odilon Trépannier (MN ms 1191)		B9, p. 209 D1, p. 253
<i>Adieu parents chéris</i>	<i>Sur le bord d'une mer étrangère (le vaisseau étant préparé)</i>	Christophe Servant (MN ms 959)		
<i>Ah! Que mes jours sont durs</i>		Mme. Johnny Therrien (B-J-2542)	X	
<i>Alea Léon ha</i>	<i>Le reel allemand</i>	François Saint-Laurent (MN 2351)	X	
<i>Alexandre</i>	<i>Je suis orphelin de cinq ans, de père et mère et de parents</i>	François Miville (MN 2201) François Saint-Laurent (MN 2670)		
<i>Alix et Alexis</i>	<i>- Belle hirondelle, qui voltige ici</i> <i>- Complainte de Saint-Alexis</i> <i>- Pourquoi rompre ce mariage, méchants parents</i> <i>- Tant qu'ils ont commencé la vie se disant-il : toi tu seras toujours m'amie</i> <i>- Alice et Alexis</i>	Mme. Antime Lévesque (MN 2401) François Miville (MN 2478) Damase Miville (MN 2725) Rosanna Miville (MN ms 615)		
<i>Allons gai compère lutin</i>	<i>Bon père Maheu</i>	François Saint-Laurent (MN 2311)		
<i>Allons, mes hommes, allons faucher</i>	<i>Danse des foins, La</i>	Joseph Pelletier (MN ms 655)		
<i>Alouette, gentille alouette</i>		François Saint-Laurent (MN 2370)		B8, p. 573 B4, p. 13 B6, p. 191
<i>Amant confesseur, L'</i>	<i>Un jour, la charmante Alarie (partit pour aller à confesse)</i>	François Saint-Laurent (MN 2059) Charles Samson (MN ms 866)		
<i>Amant et la belle dans un jardin, L'</i>	<i>M'y promenant d'un beau jardin, faisons l'amour, buvons du vin</i>	François Miville (MN 2192)		
<i>Amant et le mot d'écrit, L'</i>	<i>Par un dimanche au soir (m'en allant voir la belle)</i>	Mme. Johnny Therrien (MN 2503)	X	D1, p. 243 B9, p. 391
<i>Amant fidèle, L'</i>	<i>C'était par un dimanche au soir (m'en allant voir ma maîtresse)</i>	Gilbert Marin (MN 2039) François Saint-Laurent (MN 2170)		D1, p. 208

<i>Amant ingrat, L'</i>	<i>Dans un bosquet (bien loin de ton empire)</i>	François Saint-Laurent (MN 2289) Mme. Joseph Lévesque (MN ms 1837)		
<i>Amant malheureux, L'</i>		Mme. et Johnny Therrien (MN 2555)		
<i>Amant que les parents n'aiment pas, L'</i>	<i>Tes parents ne m'aiment pas</i>	François Saint-Laurent (MN 2660)		
<i>Amant que tu me fais languir</i>	<i>Amour, amour (tu m'y fais donc languir)</i>	François Saint-Laurent (MN 2073)		
<i>Amant qui meurt d'amour, L'</i>	<i>- Rare beauté, que vous êtes sincère! - Ô mon amant, que vous êtes sincère!</i>	Mme. Johnny Therrien (MN 2589) François Saint-Laurent (MN 2654)		D1, p. 178
<i>Amant refusé (La chapelle), L'</i>	<i>J'ai fait l'amour à une brune (croyant de lui faire sa fortune)</i>	François Saint-Laurent (MN 2323)		B9, p. 285 D1, p. 233
<i>Amant refusé et le père, L'</i>	<i>Ah! C'est par un dimanche au soir, en m'y allant la demander</i>	Mme. Johnny Therrien (MN 2537/2538) Joseph Ouellet (MN 2705)		
<i>Amant, que faut-il faire?</i>	<i>Pourquoi vouloir qu'une personne chante?</i>	Mme. Johnny Therrien (MN 2571)		
<i>Amant, tu n'auras pas mon cœur</i>	<i>Oh ma Clarisse, si mon amour (vous gêne)</i>	François Saint-Laurent (MN 2094)		
<i>Amants consolés se marient, Les</i>	<i>Je ne suis plus galant (j'ai perdu ma maîtresse)</i>	Mme. Johnny Therrien (MN 2557)		
<i>Amants refusé se noient, Les</i>	<i>- Un jour la jeune Augustine dit à son père - Un jour la belle Justine (dit à son père en pleurant)</i>	Antoine Miville (MN 2494) François Saint-Laurent (MN 2652) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 1278) Mme. Johnny Therrien (MN ms 1188)		D1, p. 241
<i>Amants séparés par le père et la mère, Les</i>	<i>- Écoutez, jeunes gens - Écoutez, jeunes filles/garçons, écoutez la chanson</i>	François Saint-Laurent (MN 2259) Mme. Johnny Therrien (MN 2580)		D1, p. 266
<i>Amants sont volages, Les</i>	<i>Allons, m'amie, nous promener (sur ces verts feuillages)</i>	François Miville (MN 2173) Mme. Johnny Therrien (MN 2585)	X	D1, p. 156
<i>Amour est un petit langage, L'</i>		Mme. Johnny Therrien (MN 2581) François Saint-Laurent (MN 2672)		
<i>Amour mouillé, L'</i>	<i>Un soir, étant dans ma chambrette</i>	Magloire Savard (MN 2442)	X	
<i>Angélique, l'infidèle</i>	<i>Mon Angélique m'est infidèle (cependant je l'aimerai toujours)</i>	François Saint-Laurent (MN 2057)		
<i>Anneaux de Marianson, Les</i>	<i>- Marianson - Beau arfévrier, bel arfévrier, fais-moi deux bels anneaux dorés</i>	François Saint-Laurent (MN 2096) François Miville (MN 2180) Baptiste Dupuis (MN 2395) Joseph Ouellet (MN 2698)		
<i>Argent est un dieu sur Terre, L'</i>		François Saint-Laurent (MN 2277)		D1, p. 308
<i>Argent procure beaucoup d'agrèments, L'</i>	<i>Je rentre dans une auberge (pour avoir un coup à boire)</i>	Mme. Magloire Savard (MN ms 995)		
<i>Au bois du rossignolet</i>	<i>Je me suis endormi reli (à l'ombre sous un thé reli)</i>	François Saint-Laurent (MN 2063 / BO 11.163)		B7, p. 41 B3, p. 231
<i>Aumône refusée à un père, L'</i>	<i>- Fils avare, Le - Valets, valets, venez ici</i>	Mme. Antime Lévesque (MN 2410) Mme. Johnny Therrien (MN 2601)		
<i>Avance mon âge</i>	<i>- Du temps que j'étais toute petite (je disais tout le jour) - Fille et la mère, La</i>	Mme. Johnny Therrien (MN 2533)		D1, p. 246
<i>Avoine, L'</i>	<i>- Avoine, avoine! - Quand le bonhomme y sème son avoine - Ronde de l'avoine</i>	Antoine Miville (MN 2483) Joseph Ouellet (BO 11.171a)		B5, p. 98

<i>Bans, Les</i>	- <i>Passant par Saint-Denis (le long d'un rocher)</i> - <i>Quand j'ai parti de mon pays pour m'en aller en France</i> - <i>Quand j'ai parti de mon pays pour m'en aller en France</i> - <i>C'est en revenant de Paris (passant par la Rochelle)</i>	François Saint-Laurent (MN 2139) Mme. Magloire Savard (MN 2417) Mme. Johnny Therrien (MN 2541) Mme. Joseph Lévesque (MN ms 759)		
<i>Barbière, La</i>	- <i>Dans Paris y'at une barbière, belle comme le jour</i> - <i>Barbière de Paris, La</i>	François Saint-Laurent (MN 2252, MN ms 872) Mme. Joseph Lévesque (MN ms 871)		B9, p. 246 D1, p. 221
<i>Bataille de l'ivrogne et sa femme, La</i>	<i>Voilà qu'il est minuit (que fais-tu encore ici?)</i>	Mme. Magloire Savard (MN 2242)		
<i>Batelier et la bergère, Le</i>	<i>C'est une fille de quinze (qui voulait passer du bon temps)</i>	François Saint-Laurent (MN ms 1252)		
<i>Batelière de mon vaisseau, La</i>	<i>Une fois au beau clair de la lune (le soir en m'y promenant)</i>	Baptiste Dupuis (MN 2525 / BO 13.199b)		
<i>Beau vigneron, bonne nouvelle</i>	<i>Papillon suit (sur) la chandelle, Le</i>	Antoine Miville (MN 2486)		D1, p. 356
<i>Beauté qui a su me charmer</i>	- <i>C'est en passant par la maison (d'aller prendre du charbon)</i> - <i>Les baisers accordés</i> - <i>L'autre jour, tout en m'y promenant le long d'un petit bois charmant</i>	Antoine Miville (MN 2476) Charles Samson (MN ms 1275)		D1, p. 130-131
<i>Belle au jardin d'amour, La</i>	<i>Belle dans la prison d'amour (z'elle a bien passé la semaine)</i>	François Saint-Laurent (MN 2243) Mme. Johnny Therrien (MN 2565) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 1250)		D1, p. 182
<i>Belle avec un autre amant, La</i>	<i>J'ai parti pour rendre visite à ma maîtresse (au jour de l'an)</i>	François Saint-Laurent (MN 2141 / BO 12.189a)		
<i>Belle dans son lit, La</i>	<i>Yoh! C'est pas un beau soir (étant couché dans mon lit)</i>	François Saint-Laurent (MN 2145) Jean-Baptiste Dupuis (MN 2378)		D1, p. 187
<i>Belle dit : nous serions heureux d'être mariés, La</i>	<i>C'est au beau clair de la lune (le soir en m'y promenant)</i>	Antoine Miville (MN 2137) Jean-Baptiste Dupuis (MN 2389 / BO 13.199b / BO 11.164b)		D1, p. 145
<i>Belle donne de l'argent au soldat, La</i>	<i>Jolie catin, catin dessus terre</i>	François Saint-Laurent (MN 2664)		D1, p. 311
<i>Belle est sujette aux changements, La</i>	<i>J'ai été dans une honnête maison (je n'vous la nommerai pas)</i>	Johnny Therrien (MN 2514a et b) François Saint-Laurent (MN 2656)		
<i>Belle promettant un cheval (en peinture), La</i>	- <i>C'est dans Paris, luy a t'une jolie couturière</i> - <i>Belle, veux-tu venir au bois céleste?</i>	François Saint-Laurent (MN 2307)		
<i>Belle qui entre au couvent, La</i>	- <i>Bergère qui entre au couvent, La</i> - <i>L'autre jour en m'y promenant</i>	François Miville (MN 2191) François Saint-Laurent (MN 2281)		
<i>Belle qui fait la morte pour son honneur garder, La</i>	- <i>Dedans Paris luy a jolies filles</i> - <i>Par derrière chez ma tante il luy ya une princesse</i> - <i>Au château de mon père</i> - <i>Blanche comme la neige</i> - <i>Dans la ville de Beauport lui y a trois jolies filles</i>	François Saint-Laurent (MN 2117) Magloire Savard (MN 2219) François Dupuis (MN 2597)		B6, p. 25 D1, p. 69
<i>Belle qui s'est trop amusée</i>	- <i>J'ai été dans la danse, i' sont après danser</i> - <i>Marguerite, tu t'es trop amusée</i>	François Miville (MN 2216 / MN 2724) François Saint-Laurent (MN 2641)		

<i>Belle remet ses gages, La</i>	<i>C'est-il la belle (pour un six mois d'absence)</i>	François Saint-Laurent (MN 2055)	
<i>Belle soutiendra ses promesses, La</i>	<i>C'est dans notre village (un beau couvent luy a)</i>	Antoine Miville (MN 2144)	D1, p. 235
<i>Berger Colin, Le</i>	<i>- Qui n'a pas d'amour - Belle Lisette (chantait l'autre jour), La</i>	François Saint-Laurent (MN 2337)	B7, p. 75 B3, p. 168-171
<i>Berger et la bergère morts tous les deux, Le</i>	<i>- Dans Paris y'a t'une brune - Belle dit : nous serions heureux d'être mariés, La</i>	François Saint-Laurent (MN 2068) Mme. Johnny Therrien (MN 2599)	B9, p. 387-389
<i>Berger infidèle, Le</i>	<i>Je suis d'un regret extrême (je ne vois plus mon berger)</i>	Mme. Johnny Therrien (MN 2600)	
<i>Berger que j'avais tant aimé</i>	<i>- J'ai du chagrin (j'ai perdu mon amant) - Pleurez mes yeux - Par un dimanche i'est venu me voir - J'ai quitté mon berger</i>	François Saint-Laurent (MN 2322) Mme. Johnny Therrien (MN 2531)	
<i>Berger repoussé par le belle bergère, Le</i>	<i>- Par un matin au point du jour - Berger fidèle refusé, Le - Herbe verdit tous les printemps, L'</i>	Jean-Baptiste Dupuis (MN 2392 / BO 12.177a) Mme. Johnny Therrien (MN 2559) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 1258)	B7, p. 63-64 B6, p. 41 B4, p. 113
<i>Bergère aux champs, La</i>	<i>- Voici la bergère, ses champs - Belle alouette aux champs - Y'a rien de plus charmant (que la bergère aux champs)</i>	François Saint-Laurent (MN 2269) François Savard (B-J-2431) Antoine Miville (MN 2450) Mme. Johnny Therrien (MN 2528b)	B7, p. 59 B3, p. 177 D1, p. 162,165
<i>Bergère et le chasseur riche, La</i>	<i>Autre jour dans ces prairies, en gardant mes blancs moutons, L'</i>	Charles Samson (MN 2614)	
<i>Bergère et le seigneur accepté, La</i>	<i>- L'autre jour, tout en m'y promenant - Z'oh/Yoh! L'autre jour tout en m'y promenant le long d'un bocage - La bergère et le seigneur</i>	François Saint-Laurent (MN 2082) Mme. Antime Lévesque (MN 2406)	D1, p. 125
<i>Bergère et le vieillard, La</i>	<i>Ah! Bonjour donc, bergère, (en gardant tes moutons)</i>	François Saint-Laurent (MN 2168)	
<i>Bergère et sa mère, La</i>	<i>C'est une charmante bergère (un jour gardant son troupeau)</i>	François Saint-Laurent (MN 2355b)	
<i>Bergère et son chien, La</i>	<i>Bergère sans soucis (où vas-tu donc?)</i>	François Saint-Laurent (MN 2282)	
<i>Bergère facile, La</i>	<i>- Bergère facile et le berger fidèle, La - La bergère des champs (filant sa quenouillette) - De toutes les bergères des champs (c'est vous qu'êtes la plus belle)</i>	François Saint-Laurent (MN 2143) Antoine Miville (MN 2473) Johnny Therrien (MN 2512) Jean-Baptiste Dupuis (BO 12.176b)	D1, p. 160
<i>Bergère infidèle et son berger, La</i>	<i>Grand berger, que vous êtes volage</i>	Gilbert Marin (MN 2041) François Saint-Laurent (MN 2051) Joseph Pelletier (MN ms 1053)	
<i>Bergère muette, La</i>	<i>C'est une fille muette</i>	François Saint-Laurent (MN 2331) Antoine Miville (MN 2446) Mme. Joseph Lévesque (MN ms 1461)	B6, p. 7 D1, p. 92
<i>Bergère qui compose une chanson, La</i>	<i>Autre jour en m'y promenant, L'</i>	Baptiste Dupuis (MN 2388) Joseph Pelletier (MN ms 1168) Mme. Johnny Therrien (MN ms 1249)	
<i>Bergère refuse le mariage, La</i>	<i>Où vas-tu donc, jeune ouvrière</i>	François Saint-Laurent (MN 2080)	

<i>Bergère refuse les présents, La</i>	- <i>Bonjour Clari (la plus tendre des bergères)</i> - <i>Bergère et le seigneur millionnaire, La</i> - <i>Bergère et le seigneur millionnaire, La</i> - <i>Bergère, ses chiens et le galant, La</i>	François Saint-Laurent (MN 2056)		
<i>Bergère, goûtons aux plaisirs de l'amour</i>	<i>Jolie bocagère</i>	François Saint-Laurent (MN 2072)		D1, p. 168
<i>Biquette</i>	- <i>Faut-il aller qu'ri' le loup (pour planter ces choux)</i> - <i>Bonjour Bouguiard</i> - <i>Faut-aller qu'ri' l'chat pour manger la souris</i> - <i>Faut aller chercher le loup</i>	Mme. Magloire Savard (MN 2422) Mme. Antime Lévesque (MN 2636)		B8, p. 610
<i>Bistringue, La</i>	<i>Mademoiselle, voulez-vous danser?</i>	François Saint-Laurent (MN 2359)		B8, p. 451
<i>Blanche biche, La</i>	- <i>M'envo'nt jeter à l'eau</i> - <i>Vous souvenez-vous, ma mère, le jour que j'étais née</i> - <i>M'envoie jeter de l'eau dans le chemin des fées</i>	Mme. Georges Saint-Laurent (MN 2564) Charles Samson (MN 2626) François Labrie (MN 2712) Mme. Joseph Lévesque (MN ms 1789)		D1, p. 57
<i>Boiteux ermite</i>	<i>Où vas-tu, boiteux d'ermite?</i>	François Saint-Laurent (MN 2645)		B5, p. 100
<i>Bonhomme tombé de l'arbre, Le</i>	<i>Je m'en va-t-à la chasse (ah, madame)</i>	Magloire Savard (MN 2424)		D1, p. 289
<i>Bonhomme Zomette, Le</i>		François Saint-Laurent (B-J-2300)	X	
<i>Bonhomme, sais-tu jouer?</i>	<i>Bonhomme, tu n'est pas maître</i>	Baptiste Dupuis (MN 2394 / BO 11.161a)		
<i>Bonjour Lina</i>	- <i>Lina</i> - <i>En passant devant ta maison</i>	François Saint-Laurent (MN 2105)		
<i>Boulangère a des écus, La</i>	<i>Marie pantalon; Lisette</i>	François Saint-Laurent (MN 2335)		
<i>Bouquet de roses, Le</i>	<i>Belle endormie, La; Un jour m'y promenant à l'ombrage (suivant l'ardeur du soleil)</i>	François Saint-Laurent (MN 2171)		D1, p. 137
<i>Bouquet, Le</i>	<i>Lisette, faites-moi un bouquet</i>	Gilbert Marin (MN 2038) François Saint-Laurent (MN 2255 / BO 10.160)		B3, p. 127-130 B9, p. 369 D1, p. 203-204
<i>Bouteille ou les yeux doux, La</i>	<i>Goûtons du plaisir (ma bergère)</i>	François Saint-Laurent (MN 2075) Antoine Miville (MN 2468)		D1, p. 170
<i>Bouteille vermeille, La</i>	<i>Bouteille qui est bien vermeille, Une</i>	Magloire Savard (MN 2237)		
<i>Breillons, Les</i>	- <i>En revenant de Bargambagne (j'ai passé par Garnouillé)</i> - <i>M'en revenant de Magantoir, m'en revenant des Galgoniers</i>	François Saint-Laurent (MN 2155)		
<i>C'est aujourd'hui que je prend un époux</i>		François Saint-Laurent (MN 2134)		
<i>C'est dans la Nouvelle-France</i>	<i>Nous voilà tous mis à table (avec tous mes amis)</i>	Gilbert Marin (MN 2044)		
<i>C'est le prince de Nantes</i>		Philéas Marin (B-J-2049)	X	
<i>C'est mon beau laurier qui danse</i>		François Saint-Laurent (MN 2644)		B8, p. 415 B4, p. 180
<i>C'est par un lundi soir</i>		François Saint-Laurent (B-J-2263)	X	
<i>C'était Berluchon</i>		François Saint-Laurent (MN 2336)	X	
<i>Californie (le climat de), La</i>	<i>Je viens t'y faire ma belle patrie, je viens t'y faire mes adieux</i>	François Saint-Laurent (MN 2131)		
<i>Canadian Boat Song, A</i>	<i>Chanson canadienne; Cloche tinte (aux vieux clocher), La</i>	François Saint-Laurent (MN 2276)		

<i>Capitaine tué par le déserteur, Le</i>	- <i>Un jour l'envie m'a pris de déserteur de guerre</i> - <i>Déserteur de France, Le</i>	François Saint-Laurent (MN 2283) Baptiste Dupuis (MN 2393 / B-Mf-1308) Mme. Johnny Therrien (MN 2506) Charles Samson (MN 2603)		
<i>Carêmes et mardi gras</i>	<i>Qui est donc cette voix, dis-moi donc, c'est toi?</i>	François Saint-Laurent (MN 2354)		D1, p. 360
<i>Cartes, Les</i>	- <i>Richard et ses cartes</i> - <i>Venez entendre le récit de la guerre de Truie / de Russie / de l'Afrique</i>	François Saint-Laurent (MN 2305)		D1, p. 276
<i>Catherinette</i>	- <i>Michel Michon (j'ai vu ton pied)</i> - <i>Ton pied de façon</i>	Mme. Antime Lévesque (MN 2635)		
<i>Cécile et Collin</i>	<i>Autre jour dans la plaine (j'ai rencontré Collin), L'</i>	François Saint-Laurent (MN 2292)		
<i>Chagrin de l'infidèle, Le</i>	- <i>J'ai du chagrin (j'ai perdu ma maîtresse)</i> - <i>Sur la vert fougère</i> - <i>Pêche amoureuse, La</i> - <i>J'ai une blonde parmi le monde</i> - <i>Oh ma Clarisse, soulagez ma personne</i> - <i>C'était un pêcheur</i>	François Saint-Laurent (MN 2097) Magloire Savard (MN 2421) Antoine Miville (MN 2454) Mme. Johnny Therrien (MN 2560) Mme. Antime Lévesque (MN 2620) Joseph Pelletier (MN ms 1436)		B7, p. 83 B4, p. 110
<i>Chanson des lilas, La</i>		François Saint-Laurent (MN ms 826)		
<i>Charmante hospitalière</i>		François Saint-Laurent (MN 2319)	X	
<i>Chasseur et la meunière, Le</i>	<i>Joli meunier (en passant par ici, je me suis éloigné de Paris); Ma bellerie, en passant par ici</i>	François Saint-Laurent (MN 2062)		
<i>Chèvre au parlement, La</i>	<i>C'était une petite chèvre (qui n'avait que deux dents)</i>	François Saint-Laurent (MN 2345) Antoine Miville (MN 2481) Baptiste Dupuis (MN 2596)		
<i>Chien jaloux de l'Angleterre, Un</i>		François Saint-Laurent (MN 2163)		
<i>Chiniquy</i>	- <i>Écoutez, je vas vous chanter une chanson sur un père</i> - <i>La nature est si forte en moi et vos lois sont trop dures</i>	François Saint-Laurent (MN 2118) Baptiste Dupuis (B-J-2548) Mme. William Therrien (MN ms 983)		
<i>Chrétien qui détermine à voyager, Le</i>	<i>Quand un chrétien se détermine</i>	François Saint-Laurent (MN 2374)		
<i>Christophe</i>	<i>Christophe s'en va au marché</i>	François Saint-Laurent (MN 2271) Antoine Miville (MN 2490)		B9, p. 560
<i>Ciel et l'enfer du buveur, Le</i>	<i>Buvons mes chers amis</i>	François Saint-Laurent (MN 2650)		B9, p. 75
<i>Cocu – L'armée des coucous</i>	- <i>En revenant du pays d'Angleterre</i> - <i>Passant par l'Angleterre (j'ai vu dans les airs)</i>	François Saint-Laurent (MN 2070) Magloire Savard (MN 2220)		
<i>Cœur enchaîné</i>	<i>Quelle tristesse que j'ai eu en ce jour</i>	Mme. Johnny Therrien (MN 2558)		
<i>Combat en mer</i>	<i>Je plains le sort des mariners</i>	François Saint-Laurent (MN 2123) Charles Samson (MN 2416) Antoine Miville (MN 2489)		B7, p. 458-459
<i>Combat pour la blonde, Le</i>	<i>Un jour m'y promenant à l'ombre (à l'ombre d'un ormier)</i>	François Saint-Laurent (MN 2126) Charles Samson (MN 2604) Christophe Servant (MN ms 486)		
<i>Comment veux-tu que je t'embrasse?</i>	<i>Je suis encore trop à mon aise</i>	Antoine Miville (MN 2449) François Saint-Laurent (MN 2689)		
<i>Commerçant de volailles, Le</i>		François Dupuis (MN 2598)	X	
<i>Compère et la commère, Le</i>	- <i>Par un beau soir d'été, son bonhomme m'a prié pour être compère</i> - <i>Le compère</i>	François Saint-Laurent (MN 2162)		

<i>Coq du village, Le</i>		François Saint-Laurent (MN 2290)		
<i>Corbleur, sambleur, Marion</i>	<i>Morbleur, sambleur Marion</i>	Mme. Antime Lévesque (MN 2630) Antoine Miville (MN ms 1160)		B6, p. 78 B4, p. 140 D1, p. 261
<i>Cou de ma bouteille, Le</i>	<i>Matin quand je me lève (je mets la main), Le</i>	François Miville (MN ms 1001) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 991)		
<i>Coucou, Le</i>	<i>Si votre mari rentre, dites-moi donc où je me mettrai?</i>	François Saint-Laurent (MN 2677)		
<i>Courte paille, la</i>	<i>Avons été sept ans sur mer</i>	Mme. Magloire Savard (MN 2231)		B3, p. 33
<i>Couteau volé, Le</i>		Joseph Ouellet (MN 2703)		
<i>Couturier refusé car avec son aiguille, Le</i>	- <i>Je ne donnerai pas ma fille à un petit couturier</i> - <i>Couturier, Le</i>	François Saint-Laurent (MN 2678 / 2679)		
<i>Couturière demandée en mariage, La</i>	<i>Engagez-vous, jeunes amants (avec des personnes de votre âge)</i>	François Miville (MN 2199)	X	
<i>Couvent pour la fille amoureuse, Le</i>	- <i>C'est une jeune fille (à l'âge de quinze ans)</i> - <i>C'est une orpheline (à l'âge de quinze ans)</i>	François Saint-Laurent (MN 2090) Mme. William Therrien (MN 2434)		
<i>Couvent pour la fille surprise par la mère, Le</i>	<i>À dix-huit ans, faut-il, maman (s'y perdre malheureuse)</i>	François Saint-Laurent (MN 2158)		
<i>Crachat</i>	- <i>Quand crachat s'est marié</i> - <i>Avez-vous connu Moreau?</i>	François Saint-Laurent (MN 2310)		
<i>Croire au mensonge</i>		François Saint-Laurent (B-J-2246)	X	
<i>Culottes de velours, les</i>	<i>Depuis longtemps que l'on marmotte de ces culottes de velours</i>	François Saint-Laurent (MN 2087)		B9, p. 553
<i>Dame au miroir d'argent, la</i>	- <i>Dans Paris y'a t'une brune nouvellement mariée</i> - <i>La brune qui se mire</i>	François Saint-Laurent (MN 2327) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 1172) Mme. Antime Lévesque (MN ms 1173)		D1, p. 300
<i>Dame de Bordeaux et le matelot, la</i>	- <i>C'est dans Bordeaux (beau port de mer)</i> - <i>Matelot et la femme du président, le</i> - <i>Dame du président, la</i>	François Saint-Laurent (MN 2161) François Miville (MN 2174) Joseph Ouellet (MN ms 1228 / BO 13.200b) Mme. Antime Lévesque (MN ms 765)		B8, p. 66 D1, p. 302
<i>Dame Lombarde</i>	- <i>Rosignol (rossignolet) du bois joli</i> - <i>Poison, La</i> - <i>Empoisonneuse, L'</i>	François Miville (MN 2188) Mme. Magloire Savard (MN 2428) Joseph Ouellet (MN 2694 / BO 12.181b)		B2, p. 51 B3, p. 101
<i>Damon et Henriette</i>	- <i>Jeunesse trop coquette</i> - <i>Henriette était fille</i> - <i>Hémon et henriette</i>	Joseph Dupuis (MN 2545) Joseph Ouellet (MN 2693 / BO 12.178) Mme. Gilbert Marin (MN ms 617)		D1, p. 238
<i>Dans le cours de la jeunesse</i>		François Saint-Laurent (MN 2136)	X	
<i>Dans ma main droite, je tiens rosier</i>	<i>Danse du rosier</i>	François Saint-Laurent (MN 2647) Joseph Pelletier (MN ms 663)		D1, p. 390
<i>Danseurs châtiés, Les</i>	<i>C'est quatre garçons et quatre filles</i>	Mme. Antime Lévesque (MN 2631)		
<i>Danseuse et le diable, La</i>	- <i>Fille au bal, la</i> - <i>Ah! Voulez-vous mon père?</i> - <i>Fille enlevée par le diable, la</i> - <i>Mon père, voulez-vous que j'y aille aux danses?</i>	François Saint-Laurent (MN 2111) Mme. Magloire Savard (MN 2235) Antoine Miville (MN 2480) Mme. Johnny Therrien (MN 2502)		D1, p. 110
<i>Danseuse noyée, la</i>	- <i>Hélène à la danse</i> - <i>Sur le pont de Londres (le roi fait un bal)</i> - <i>Mais voulez-vous, mon père?</i>	Mme. Magloire Savard (MN 2425) François Miville (MN 2479) Mme. Joseph Lévesque (MN ms 543)		D1, p. 108

<i>Débauché refusé, Le</i>	- C'est au beau clair de la lune (le soir en m'y promenant) - Par un dimanche au soir (en m'en allant veiller)	Gilbert Marin (MN 2042) François Saint-Laurent (MN 2151) Magloire Savard (MN 2227)		
<i>Délaissée qui se pend, La</i>	- Dans la ville où je suis - La fille du boucher - Dans la ville où j'ai resté	François Saint-Laurent (MN 2110) François Miville (MN 2198) Baptiste Dupuis (MN 2523) Rosanna Miville (MN ms 972) Mme. Joseph Lévesque (MN ms 974)		D1, p. 119
<i>Départ du croisé, Le</i>	- Hélas, maman, quelle triste nouvelle - Il va combattre avec les infidèles	Charles Samson (MN 2606)		
<i>Départ du marin : galant trompeur</i>	- Galant marié, Le - C'est un jeune soldat qui allait voir sa voisine	Mme. Johnny Therrien (MN 2570)		
<i>Départ du marin : la belle pleure</i>	En m'y promenant à l'ombrage (j'entendis m'amie qu'elle pleure)	François Saint-Laurent (MN 2655 / 2053 / MN ms 904)	X	D1, p. 139 B9, p. 220
<i>Départ du marin : la vie des matelots</i>	- Été se passe, l'automne avance, l' - Navigateurs, les	Christophe Servant (MN ms 958)		
<i>Départ du marin pour l'Amérique</i>	- Adieu ma charmante Isabeau - Belle Virginie (que les larmes aux yeux)	François Saint-Laurent (MN 2074) Antoine Miville (MN 2461) Charles Samson (MN ms 683) Mme. Johnny Therrien (MN ms 685)	X	D1, p. 422
<i>Départ du marin, Le</i>	- Le choix d'une maîtresse - Ceux qui s'aiment sont toujours malheureux	François Saint-Laurent (MN 2093)		B3, p. 132-133 B9, p. 377-379
<i>Départ du soldat : congé expiré</i>	Adieu, bonjour ma petite mignonne	Joseph Pelletier (MN ms 1434)		
<i>Départ du soldat : le gage</i>	- Quand j'ai parti de mon pays (tout en rentrant dans une ville) - Galant infidèle, Le	Magloire Savard (MN 2443)		
<i>Départ du soldat : un mot de sentiment</i>	Adieu ma petit Marguerite (m'y voilà sur mon départ)	François Saint-Laurent (MN 2667)		
<i>Départ du soldat canadien, Le</i>	- Ce sont les douces canadiennes - Quittant sa douce Canadienne, le petit gars se fait soldat	François Miville (MN 2217)		
<i>Départ et retour du soldat : sa blonde morte</i>	- Un beau matin, au loin du rivage - Vitaline	François Saint-Laurent (MN 2291)		
<i>Départ pour l'Australie</i>	Je vas partir pour l'Australie	François Saint-Laurent (MN 2330) Joseph Ouellet (MN 2710)		D1, p. 426
<i>Départ pour l'exil</i>	Je pars, je quitte ma patrie (z'il faut laisser parents et amis)	François Saint-Laurent (MN 2107)		
<i>Départ pour la Californie</i>	Je suis sur mon départ (pour changer de pays)	François Saint-Laurent (MN 2130)		D1, p. 424
<i>Départ pour les îles</i>	Je pars pour un voyage (pour la belle Étoile de Mer)	François Saint-Laurent (MN 2715)		D1, p. 428
<i>Départ pour les îles (Adieu Marguerite)</i>	Je viens te dire adieu (ma charmante Eugénie / Angélique)	Mme. Johnny Therrien (MN 2587) Mme. Magloire Savard (MN ms 1312)		
<i>Départ pour les Indes</i>	Adieu Franchon (ma petite mignonne, i' faut partir, i' faut se séparer)	François Saint-Laurent (MN 2064)		
<i>Départ pour un si long voyage : la mort</i>	Avant que de partir pour aller en voyage (faut dire adieu)	François Saint-Laurent (MN 2312)		

<i>Déserteur à la fleur de l'âge, le</i>	<i>S'il veut ouïr la complainte faite sur un soldat déserteur</i>	François Saint-Laurent (MN 2108)		
<i>Déserteur et s'amie, Le</i>	<i>J'ai été sept ans dans la ville de Londres</i>	Mme. Magloire Savard (MN 2439) François Saint-Laurent (MN 2653)		
<i>Destinée de la rose au bois, La</i>	<i>Mon père aussi ma mère (n'ont que moi seule d'enfant)</i>	François Saint-Laurent (MN 2258)		
<i>Deux frères amoureux, Les</i>	<i>Nous étions frères</i>	François Saint-Laurent (MN 2297)		
<i>Diable dans le sac, Le</i>	<i>- Le diable s'en va chez un meunier - Le diable s'en va dans la ville de Porquier / Poitiers</i>	Jean-Baptiste Dupuis (MN 2387 / BO 12.186b) Anonyme (MN ms 644)		
<i>Dispute de l'ivrogne et sa femme</i>	<i>À quoi ça sert-il donc jamais?</i>	François Saint-Laurent (MN 2099) Joseph Ouellet (MN 2713 / BO 12.184b)		D1, p. 345
<i>Docteur qui vend son âme au diable, Le</i>	<i>- C'est un docteur bien misérable - C'est un docteur de l'Allemagne</i>	François Saint-Laurent (MN 2368) Mme. Johnny Therrien (MN 2499) Mme. Antime Lévesque (MN 2621)		B7, p. 258
<i>Doigts, Les</i>	<i>- Cinq doigts, Les - Pouce dit un jour à ses quatre frères, Le</i>	François Saint-Laurent (MN 2054)		
<i>Drapeau, Le</i>	<i>Je suis heureux (qui parmi tant de braves)</i>	François Saint-Laurent (MN 2309)		
<i>Draveurs de la Gatineau, Les</i>	<i>Chanson de la Gatineau</i>	François Saint-Laurent (MN 2254)		
<i>Du temps que mon père buvait</i>		François Saint-Laurent (MN 2250)		
<i>Duel pour la belle, Le</i>	<i>Enfants de Marie (les enfants de rivale), Les</i>	François Saint-Laurent (MN 2077) Mme. Johnny Therrien (MN 2511)		
<i>École – Vive la joie, L'</i>	<i>Jour m'en allant à l'école (avec mon panier sous le bras), Un</i>	Johnny Therrien (B-J-2516) Baptiste Dupuis (BO 12.183b)	X	
<i>Écoliers pendus, Les</i>	<i>- Écoliers de Comtoisse (Pontoise), les - Les trois pourpons de Comtoisse</i>	François Saint-Laurent (MN 2347) Charles Samson (MN 2624) Antoine Miville (MN ms 439)		B7, p. 105
<i>Écoutez les voix lamentables (et les soupirs des trépassés)</i>	<i>Purgatoire, Le</i>	Baptiste Dupuis (MN 2543) Mme. Johnny Therrien (MN ms 1277 / 1277a)	X	
<i>Elle a ravi le cœur d'un marinier</i>	<i>- Aux Illinois (luy y'a trois jolies filles) - Dans un village, luy y'a trois jolies filles</i>	François Saint-Laurent (MN 2159 / BO 11.168b) Mme. François Saint-Pierre (MN 2554)		B9, p. 243 D1, p. 194
<i>Embarquement de Cécilia, L'</i>	<i>Mon père n'avait fille que moi</i>	Charles Samson (MN 2608)		
<i>Embarquement de la belle qui cherche son capitaine, L'</i>	<i>Par derrière chez nous y'a t'un anglais</i>	François Saint-Laurent (MN 2687) Rosanna Miville (MN ms 787)		
<i>Embarquement de la fille aux chansons et sa déplorable mort, L'</i>	<i>- Par un dimanche au soir - Après ma journée faite, à raifaidon, faidonédé - Occasion manquée, L'</i>	François Miville (MN 2195 / MN 2196) Antoine Miville (MN 2474) Johnny Therrien (MN 2566) François Saint-Laurent (MN 2658)		B8, p. 399
<i>Embarquement de la fille aux chansons, L'</i>	<i>- Lisabeau se promène - Lisabeau s'y promène, le long de son jardin</i>	François Saint-Laurent (MN 2275) Antoine Miville (MN 2463) Jean-Baptiste Dupuis (BO 13.205b)		B8, p. 336 D1, p. 104
<i>Encore au printemps de la vie</i>		Mme. Antoine Deschênes (MN ms 977)	X	
<i>Enfant abandonné dans un panier, L'</i>	<i>Chantons un plaisant tour (arrivé l'autre jour dans nos faubourgs)</i>	Charles Samson (MN ms 815)		
<i>Enfant illégitime tué par sa mère, L'</i>	<i>Jour monsieur Duchênes, Un; Fille-mère tue son enfant, La</i>	Joseph Ouellet (MN 2639 - MN 2697 / BO 11.165b)		B7, p. 313

<i>Enfant rôti à la broche, L'</i>	- <i>Surgien [chirurgien] prit la parole, Le</i> - <i>Retourne-toi céans, mon cher enfant, retourne-toi sur ton père</i> - <i>Père qui a fait rôti son enfant, Le</i>	Magloire Savard (MN 2429) Joseph Ouellet (MN 2706)	X	D1, p. 115
<i>Engagé pour la guerre, L'</i>	- <i>Engagé de Bytown, L'</i> - <i>M'y promenant dedans la ville (mon capitaine j'ai rencontré)</i> - <i>Adieu la grand' ville de Bytown / Belton / Beltonne</i>	François Saint-Laurent (MN 2058) Antoine Miville (MN 2493)		D1, p. 314
<i>Engagé, Pierre Noté, L'</i>	- <i>Voilà la Saint-Jean qu'arrive (Pierre Noté va s'en aller)</i> - <i>Cocu – l'engagé</i>	François Saint-Laurent (MN 2060) François Miville (MN 2496)		D1, p. 281
<i>Enterrement d'un chien</i>	<i>Jacquot Dubois joli (rempli de mauvaise foi)</i>	Joseph Ouellet (MN 2704)		
<i>Escrivette, L'</i>	<i>Sarrasin, le; Lundi je prends femme, le mardi fait enlever, Le</i>	Charles Samson (MN ms 1364)	X	B7, p. 121
<i>Estropié dans un chantier</i>	<i>Gens de la campagne, écoutez ma chanson</i>	Philéas Marin (MN 2046)		
<i>Femme à ne pas choisir, La</i>	<i>Zoh! De m'y marier (de m'y mettre en ménage)</i>	François Saint-Laurent (MN 2338)		D1, p. 250
<i>Femme dépensière, La</i>	<i>Mon existence est triste et cruelle</i>	François Saint-Laurent (MN 2318) Mme. Johnny Therrien (MN 2577) Christophe Servant (MN ms 708)		
<i>Femme est morte, Ma</i>	<i>Par un matin je me suis levé</i>	Mme. Antime Lévesque (MN 2616)		
<i>Femme qui commande, La</i>	<i>J'ai pris une femme, depuis ce temps je suis malheureux</i>	François Saint-Laurent (MN 2304)		
<i>Fête du jour de l'an</i>	- <i>C'est aujourd'hui le jour de l'an</i> - <i>Chanson du jour de l'an</i>	François Saint-Laurent (MN 2314) Charles Samson (MN 2605)		B9, p. 163
<i>Fiancée et ses regrets, La</i>	<i>J'étais heureuse dans ma pauvre chambrette</i>	François Miville (MN 2183) François Saint-Laurent (MN 2317)		
<i>Fiancée infidèle, la</i>	- <i>Prince des Ormeaux, Le</i> - <i>Joli berger, chante-moi la chanson</i>	François Saint-Laurent (MN 2326 / BO 13.195b) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 383)		B6, p. 32-33 B3, p. 93-94
<i>Fille au cresson, La</i>	<i>M'envoie à la fontaine (branlon la la bouteille / dondaine la dondaine / pour emplir mon cruchon, bon bon)</i>	Gilbert Marin (MN 2048) François Saint-Laurent (MN 2154 / BO 13.204b) Mme. Antime Lévesque (MN 2617)		
<i>Fille au miroir, La</i>	<i>C'est les filles de La Rochelle (sur le vignolon)</i>	François Savard (MN 2430)		D1, p. 386 B4, p. 153 B8, p. 327
<i>Fille changée en cane, la</i>	- <i>Cane, La</i> - <i>C'est une jeune fille de quinze ans (ah! qu'elle est belle)</i>	François Saint-Laurent (MN 2346) Antoine Miville (MN 2447) Christophe Servant (MN ms 579)		D1, p. 59
<i>Fille d'un jardinier, La</i>	<i>Ah bonjour donc, belle catin (que fais-tu dans ton jardin)</i>	François Saint-Laurent (MN 2164)		
<i>Fille de Parthenay, La</i>	<i>Elle était belle, elle le savait</i>	François Saint-Laurent (MN 2067)		B8, p. 197 B6, p. 145 B4, p. 43
<i>Fille du maréchal de France, La</i>	<i>C'est un capitaine (qu'il cherche ses amours toujours)</i>	Mme. Joseph Lévesque (MN ms 522)		
<i>Fille du roi Loys, La</i>	- <i>Roi y a fait une tour, Le</i> - <i>C'est dans Paris, vive le roi</i>	Mme. Antoine Deschênes (MN ms 475)		

<i>Fille égarée dans un bois et le galant, La</i>	- Batelière et le galant, La - Autre jour en m'y promenant (le long d'un bocage), L'	Joseph Ouellet (MN 2707)		D1, p. 133
<i>Fille égarée dans un bois et le monsieur, Le</i>	Ah! Boujour donc ma rare beauté	Charles Samson (MN 2613)		
<i>Fille égarée dans un bois, La</i>	- Chasseur et la fille égarée, Le - M'y promenant sur le tard (le long d'un bois à l'écart)	François Saint-Laurent (MN 2081)		D1, p. 141
<i>Fille en léthargie, La</i>	- Fille aux deux amants, La - Dans une tour - Approchez-vous, jeunes gens (pour entendre chanter)	François Saint-Laurent (MN 2116) François Miville (MN 2172)		D1, p. 268 B7, p. 100
<i>Fille et la mère : la fille enceinte</i>	C'est une jeune bergère (pleurait nuit et jour)	François Saint-Laurent (MN 2684)		
<i>Fille et le père : être en âge</i>	Tout ce que je désire c'est d'être en âge	Mme. Johnny Therrien (MN 2536)		
<i>Fille et les trois cavaliers immobiles</i>	C'est une fille de quinze ans (qui s'en allait voir ses parents)	François Saint-Laurent (MN 2683)		
<i>Fille et son chien, La</i>	- J'ai connu Berthe (une fille charmante) - Berthe	François Saint-Laurent (MN 2313)		
<i>Fille habillée en page, La</i>	- Dessus le pont de Londres (ma blonde j'ai rencontrée) - Belle s'habille en page, La	François Saint-Laurent (MN 2119) Mme. Magloire Savard (MN 2435) Mme. Johnny Therrien (MN 2569) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 487) Joseph Ouellet (MN ms 1376)		D1, p. 117
<i>Fille laide qui veut se marier, La</i>	Une chanson nouvelle (que j'ai à vous chanter)	Mme. Xavier Dion (MN 2602)		
<i>Fille malade : vive l'amour, La</i>	- C'est dans Paris y'a t'une brune (c'est à savoir si je l'aurai) - Charmante brune, dans mon jardin	François Saint-Laurent (MN 2084) Jean-Baptiste Dupuis (MN 2519) Christophe Servant (MN ms 898)		D1, p. 217
<i>Fille malade, La</i>	Dans le faubourg de Saint-Martin	Ephrem Therrien (MN 2594)		
<i>Fille matelot, la</i>	- Fille déguisée en matelot, la - Mettant les voiles au vent (les vaisseaux armés) - Quand la belle voit son amant partir - Chantons pour passer le temps (d'un amour plaisant)	François Saint-Laurent (MN 2129) Baptiste Dupuis (MN 2376) Antoine Miville (MN 2484) Charles Samson (MN ms 672)		D1, p. 316
<i>Fille pas fine, La</i>	Dans le fond du nord (là où j'ai été)	Damase Miville (MN 2720)		
<i>Fille récalcitrante, La</i>	- Bellerie, je vous aime (partout je suis vos pas) - Belline, je vous aime - Clarisse, belle Clarisse (je suis vos pas partout)	Mme. Magloire Savard (MN 2436) Mme. Johnny Therrien (MN 2539) Joseph Ouellet (MN 2695 / BO 11.172a)		B9, p. 403
<i>Fille sans amant, La</i>	- Je suis sans plaisir au monde - Fille et la mère : le carême	François Miville (MN 2175) Mme. Johnny Therrien (MN 2527) Rosanna Miville (MN ms 903)		
<i>Fille soldat à l'hôtel, La</i>	- C'est un jeune cadet de la noblesse - C'est un jeune soldat	Mme. Johnny Therrien (MN 2501) Charles Samson (MN ms 529)		
<i>Fille soldat blessée, La</i>	- Belle qui est sept ans déguisée en militaire, La - C'est par un bon dimanche (i' sont venus m'avertir) - Je pars pour l'Amérique (où je suis engagée)	François Saint-Laurent (MN 2279) Antoine Miville (MN 2485) Damase Miville (MN 2721)		

<i>Fille soldat malade, La</i>	- Printemps ramène (les fleurs), Le - Mon beau galant, si tu t'en vas (tu me laisses dans l'embaras) - Fille déguisée en soldat, La	François Saint-Laurent (MN 2091) Édouard Miville (MN 2385)		
<i>Fille soldat qui chante, La</i>	<i>C'est un jeune garçon (aussi une jeune fille)</i>	Baptiste Dupuis (MN 2522 / BO 13.191b)		
<i>Fille soldat tue son amant, La</i>	<i>Derrière chez nous y'a-t-un capitaine</i>	François Saint-Laurent (MN 2133) Mme. Johnny Therrien (MN 2509) Mme. Antime Lévesque (MN 2615) François Saint-Laurent (B-J-2280)		
<i>Fille tombée à l'eau, La</i>	<i>Dans l'automne dernière (y'est arrivé un petit corsaire)</i>	François Saint-Laurent (MN 2661)		
<i>Fille tombée de l'arbre, La</i>	<i>J'ai aperçu Mina (par le trou du tuyau)</i>	François Saint-Laurent (MN 2324)		
<i>Filles au cabaret, Les</i>	<i>Ce sont les filles de Repenty</i>	Damase Miville (MN 2717)		
<i>Fils soldat mort à la guerre, Le</i>	<i>Je vais partir pour les États-Unis</i>	François Saint-Laurent (MN 2668)		
<i>Fin du monde, La</i>	<i>C'est un lundi matin, le soleil se lèvera</i>	Antoine Miville (MN 2453) Mme. Johnny Therrien (MN 2500)		
<i>Flambeau d'amour, le</i>	- C'est une fille de quinze ans - Martyr de Sainte-Barbe, Le	François Saint-Laurent (MN 2120) Mme. Johnny Therrien (MN 2508 / MN ms 1015)		D1, p. 68
<i>Foi de la loi, La</i>	- Première de la foi (et de la loi), La - Mon petit Grégoire	Magloire Savard (MN 2224)		D1, p. 413 B8, p. 600
<i>François Larrivée</i>	- Complainte de Larrivée - Noyade de François Larrivée, La	François Saint-Laurent (MN 2333) Antoine Miville (MN 2466) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 928)		
<i>François Marcotte</i>		Charles Samson (MN 2625) François Saint-Laurent (MN ms 941)		
<i>Frédéric Fournier</i>	<i>Complainte de Fournier, La</i>	Mme. Antime Lévesque (MN ms 1377)		
<i>Galant dévalisé, Le</i>	<i>M'en revenant du Pot-au-chou</i>	François Saint-Laurent (MN 2642)		
<i>Galant en nonne, Le</i>	- C'était un jeune boulanger (s'est habillé en nonnette) - Un jour, ce charmant boulanger - Boulanger et la brune, Le	François Saint-Laurent (MN 2112) Baptiste Dupuis (MN 2591a) Mme. Johnny Therrien (MN 2591b) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 864)		
<i>Galant et la bergère, Le</i>	- Jour, m'en allant à la chasse, Un - Bonjour petite bergère, aimable Jeanneton - Bergère et le chasseur, La	François Saint-Laurent (MN 2061) Mme. Johnny Therrien (MN 2534) Joseph Ouellet (BO 14.206)		
<i>Galant et la moutarde, Le</i>	- Quand Collin partit pour aller voir les filles - Martin la grande barbe et la moutarde	François Saint-Laurent (MN 2301)	X	
<i>Galant invité avec son cheval rassasié, Le</i>	<i>Ils s'en vont à la messe</i>	Mme. Johnny Therrien (MN ms 955)		
<i>Galant qui voit mourir s'amie : le tombeau, Le</i>	- Lucie, la fille de Vincennes (la plus riche en attraits) - Par un jour, ils sont venus me dire (que ma maîtresse allait mourir) - M'amie que j'aime tant - Je me suis levé, plus matin que la lune	Mme. Johnny Therrien (MN 2568) François Saint-Laurent (MN 2659) Antoine Miville (MN 2460)		B3, p. 64
<i>Galant refusé : le père n'a pas assez d'argent, Le</i>	<i>L'autre jour en m'y promenant; La bergère pauvre</i>	François Saint-Laurent (MN 2050)		

<i>Galant sans argent : les gages, Le</i>	- Autre jour en m'y promenant (le long d'un cabaret charmant), L' - Entre Paris et Saint-Denis (j'ai rencontré la belle)	François Saint-Laurent (MN 2165) Charles Samson (MN 2611)		D1, p. 130
<i>Galant-retirez-vous</i>	- J'ai fait une maîtresse (mais luy a pas longtemps) - Lisette ô ma Lisette - Galant, si tu t'en vas	François Saint-Laurent (MN 2296) Mme. Johnny Therrien (MN 2563 / MN 2576)		
<i>Galant, j'ai changé d'amant</i>	M'y voilà de retour (yoh! Mon aimable brune)	François Saint-Laurent (MN 2245)		D1, p. 197
<i>Galant, tu perds ton temps</i>	- C'est par un bon dimanche (i' sont venus m'avertir) - Voilà la récompense - En passant par le grand Luge	François Saint-Laurent (MN 2270) Mme. Johnny Therrien (MN 2579) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 1247) Édouard Miville (MN 2383)		D1, p. 190
<i>Garçon de bien, Le</i>	Par un beau jour, je demande à ma mère	François Savard (MN 2432)		
<i>Garçons emprisonnés, Les</i>	Passant par la barrière (faisant le tour des poignées)	Charles Samson (MN 2633)	X	
<i>Gelé, Le</i>	Vous, jeunes gens, dans le plaisir et dans la liberté	Mme. Magloire Savard (MN 2238)		
<i>Habillé en diable</i>	- Hier soir meunier se grève (pour aller voir sa bien-aimée) - Le sergent et le meunier	Mme. Magloire Savard (MN 2234) Mme. Antime Lévesque (MN ms 817)		
<i>Habit de papier, L'</i>	M'en vas vous chanter une chanson (faite sur l'excès de ma boisson)	François Saint-Laurent (MN 2160) Mme. Antime Lévesque (MN 2407) Mme. Xavier Dion (MN 2586) David Therrien (MN ms 810)		
<i>Habit de plumes, L'</i>	Je me suis habillé en plumes	Johnny Therrien / Mme. Johnny Therrien (MN 2515)		B7, p. 13
<i>Henriette Poirier</i>		Johnny Therrien (B-J-2517)	X	
<i>Hirondelle qui cherche d'autres cieux, L'</i>	Ah, toi, belle hirondelle	François Saint-Laurent (MN 2267)	X	B8, p. 173
<i>Hirondelle qui n'a qu'une aile</i>	Petite hirondelle (qui n'a qu'une aile)	François Saint-Laurent (MN 2334)		B5, p. 97 D1, p. 406
<i>Hirondelle, messagère des amours</i>	- C'est toi, belle hirondelle (qu'elle vole par ici) - Belle hirondelle qui voltige	Gilbert Marin (MN 2045) Damase Miville (MN 2718)		B6, p. 37 B1, p. 187 D1, p. 420
<i>Il était une bergère</i>	C'est une bonne vieille	Mme. Antoine Deschênes (MN ms 651)		
<i>Ingrate m'a donné congé, L'</i>	- C'est aujourd'hui que l'ingrate (m'a donné congé) - Autre amant plus charmant, L'	François Saint-Laurent (MN 2135)		D1, p. 197
<i>Invitation à la fête, L'</i>	Franchon, je vais à la délicate [dédicace]	François Saint-Laurent (MN 2086)		
<i>Ivrogne à la table, L'</i>	- Bouteille sur la table, La - Deux ivrognes à table	François Saint-Laurent (MN 2147) François Miville (MN 2178) Magloire Savard (MN 2441)		B9, p. 13-16 B9, p. 19-20
<i>Ivrogne aux trois enfants, L'</i>	Quand je reviens à ma maison	Charles Samson (MN 2610)		
<i>Ivrogne battu par sa femme, L'</i>	Ma voisine, enseignez-moi donc	Mme. Magloire Savard (MN ms 714)		
<i>Ivrogne grondé par sa femme jalouse, L'</i>	Je ne vis que dans la tristesse (quand je suis dans ma maison)	Antoine Miville (MN 2457) Charles Samson (MN 2612)		
<i>Ivrogne grondé par sa femme, L'</i>	- Au cabaret - Le lendemain que je me suis marié	François Saint-Laurent (MN 2328) Mme. Magloire Savard (MN ms 438)		B8, p. 649 B6, p. 89 B3, p. 244-245 D1, p. 349
<i>Ivrogne joué par sa femme, L'</i>	C'est un homme de Comtoisse	François Saint-Laurent (MN 2366)		

<i>Ivrogne pris pour mort, L'</i>	<i>C'est une plaisante histoire d'un riche marchand</i>	François Saint-Laurent (MN 2651)		
<i>Ivrogne qui divague, L'</i>	<i>Je suis l'homme prêt à boire</i>	François Saint-Laurent (MN 2262)		
<i>Ivrogne qui se plaint de sa femme</i>	<i>Je suis marié, j'en ai regret dans l'âme</i>	François Miville (MN 2189) François Saint-Laurent (MN 2665) Mme. Magloire Savard (MN ms 707)		
<i>Ivrognes se chicanent, Les</i>	<i>Nous voilà tous rassemblés, chers bons ivrognes</i>	François Saint-Laurent (MN 2265)		
<i>J'ai entendu pleurer m'amie</i>		Gilbert Marin (MN 2039)		B9, p. 374
<i>J'ai fait la guerre</i>		François Saint-Laurent (MN 2325)		
<i>J'ai fait le choix d'un amant volage</i>	- <i>J'ai fait la joie</i> - <i>Je m'en irai en promenade</i> - <i>Je m'appelle pas Marguerite, ni Claudia, ni Manda</i>	François Miville (MN 2194) Mme. François Miville (MN ms 1300)		
<i>J'ai fait un choix</i>	<i>Noce triste, La</i>	Baptiste Dupuis (MN 2593 / BO 12.174b)		
<i>J'ai fait une maîtresse, la bougresse</i>		Mme. Johnny Therrien (MN 2578)	X	
<i>J'ai passé un beau temps de fille</i>		François Miville (B-J-2187)	X	
<i>J'ai rencontré Minette</i>		Mme. Magloire Savard (?)		B8, p. 632
<i>J'ai tant d'enfants à marier</i>	<i>J'ai tant de filles à marier (j'en ai tout plein un grand panier)</i>	Joseph Pelletier (MN ms 646)		
<i>J'ai vu mourir mon tendre père</i>		François Miville (B-J-2186)	X	
<i>Jardinière – Bel astre des amours</i>	- <i>Bonjour, bel astre (à mes amours, aimable jardinière)</i> - <i>Bonjour, bel extrême</i>	François Saint-Laurent (MN 2066) Mme. Johnny Therrien (MN 2552) Charles Samson (MN 2607)	X	
<i>Jardinière et le galant riche, La</i>	<i>M'en revenant de guerre (que j'ai eu bien du plaisir)</i>	Mme. Antime Lévesque (MN 2413)		
<i>Jardinière repousse le galant, La</i>	- <i>Jardinière et le galant, La</i> - <i>M'y promenant le long d'un beau parterre</i>	François Saint-Laurent (MN 2251)		D1, p. 140
<i>Je m'en irai en promenade</i>	- <i>Si je vas en promenade (ma mignonne, ah viendrez-vous?)</i> - <i>J'ai fait le choix d'un amant volage</i>	François Saint-Laurent (MN 2138) Johnny Therrien (MN 2535) Mme. François Miville (MN ms 1300)		D1, p. 146
<i>Je me lève, à l'aurore du jour</i>	<i>Ce matin je me lève</i>	François Saint-Laurent (MN 2132) Édouard Miville (MN 2381) Charles Samson (MN ms 399)		B7, p. 91 B3, p. 123 D1, p. 201
<i>Je suis en âge</i>	- <i>Mon père, je veux me marier</i> - <i>Ma bonne mère (je veux m'y marier)</i> - <i>Fille et la mère : je suis en âge</i>	François Saint-Laurent (MN 2089 / BO 13.200a)		
<i>Je suis garçon dans le monde</i>		Mme. Johnny Therrien (MN 2590)		
<i>Je t'aimerai comme un amant</i>		Mme. Johnny Therrien (MN 2591)		
<i>Jean Renaud</i>	- <i>Renaud</i> - <i>Ah! Dites-moi, ma mère, qu'ont les valets à pleurer?</i> - <i>Roi Renaud, le</i> - <i>Mère sur les carreaux [créneaux], la</i> - <i>Sa mère a été le recevoir</i> - <i>Beau Renaud, Le</i>	François Saint-Laurent (MN 2298b) Antoine Miville (MN 2475) Mme. Johnny Therrien (MN 2567) Joseph Ouellet (MN 2696 / BO 11.169) Mme. Gilbert Marin (MN 2727) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 452) William Therrien (MN ms 370)		B7, p. 132 B3, p. 79 D1, p. 61
<i>Jean, petit Jean</i>	<i>C'est un petit bonhomme qui s'en allait au bois bûcher</i>	Antoine Miville (MN 2471)		
<i>Jour de l'an – Tous</i>	<i>C'est aujourd'hui le jour de</i>	Magloire Savard (MN 2423)		

<i>aimables, Le</i>	<i>l'an</i>			
<i>Jour de mes noces, Le</i>	- <i>C'est aujourd'hui le jour des nocés</i> - <i>Noces – Promesses des époux</i> - <i>Voilà mes nocés</i>	François Saint-Laurent (MN 2142) Mme Magloire Savard (MN 2440) Mme. Johnny Therrien (MN 2584)		
<i>Jour étant sur la glacière, Un</i>		Mme. Johnny Therrien (B-J-2562)	X	
<i>Lamentation sur les restes d'un âne</i>	- <i>Bonhomme revient du bois</i> - <i>Âne de Jean, L'</i>	François Saint-Laurent (MN 2371) Antoine Miville (MN 2482)		B8, p. 618-619 B4, p. 83 B6, p. 160 D1, p. 389
<i>Laquelle marierons-nous (dans ce joli jardin d'amourettes) ?</i>		Joseph Pelletier (MN ms 647)		
<i>Lettre de sang, La</i>	<i>Sur un champ de bataille (un climat de douleur)</i>	François Saint-Laurent (MN 2294)		
<i>Loin de ma mère</i>	<i>Ciel est bleu et rempli de nuages, Le</i>	François Saint-Laurent (MN 2286)		
<i>Louis Beaudoin</i>	- <i>Noyade de la Pointe à l'anse</i> - <i>Peuple chrétien, écoutez la complainte d'un honnête qui veut se marier</i>	Damase Miville (MN 2719) Mme. Gilbert Marin (MN ms 923)		
<i>Loup-garou va venir, Le</i>	- <i>Loup-garou, Le</i> - <i>Z'il est tard, que deviendra ma mère</i>	François Saint-Laurent (MN 2076) Christophe Servant (MN ms 668)		
<i>M'en revenant de la jolie Rochelle</i>	- <i>M'en revenant du logis de mon père</i> - <i>C'est en revenant de la rivière Rochelle</i> - <i>M'en revenant du logis de sur mon tiretrelà là là</i>	Mme. Magloire Savard (MN 2438) François Saint-Laurent (MN 2657)		B8, p. 71 D1, p. 205
<i>Maitresse si belle, La</i>	<i>Quand je vas en promenade</i>	Mme. Johnny Therrien (MN ms 1309)		
<i>Mal d'amour, Le</i>	- <i>Dans le faubourg de Saint-Laurent</i> - <i>C'est l'amour qui les prend</i> - <i>Dans le faubourg de Saint-Fabien</i>	François Saint-Laurent (MN 2361)		D1, p. 295 B4, p. 76
<i>Malade au lit trois mois, La</i>	- <i>Derrière chez nous y'a-t-un champs de pois</i> - <i>Champs de pois, Le</i> - <i>Mon père avait un champs de pois</i>	Magloire Savard (MN 2222 / 2223)		D1, p. 396
<i>Malheureuse eau-de-vie</i>	- <i>Buvons mes chers confrères (mes confrères embrasés)</i> - <i>Ivrogne – eau-de-vie</i>	Magloire Savard (MN 2228) François Dupuis (MN 2573)		
<i>Malpropre, La</i>	- <i>Margot notre servante (grand matin s'est levée)</i> - <i>Margot et son fromage</i> - <i>C'était une vieille (une vieille toute plissée)</i>	Antoine Miville (MN 2464) François Saint-Laurent (MN 2669)		
<i>Mardi-gras</i>		François Saint-Laurent (B-J-2078)	X	
<i>Maréchal de Biron, Le</i>	- <i>Quand Biron rentrit dans Paris</i> - <i>Biron s'est approché</i> - <i>Biron emprisonné</i>	Charles Samson (MN 2400) Joseph Ouellet (MN 2700 / BO 11.173a)		B7, p. 351 D1, p. 79
<i>Marguerite Picard</i>	- <i>Dimanche est arrivé, les filles sont rassemblées</i> - <i>C'était madame Picard, qui rinçait ses flacons</i>	Ephrem Therrien (MN 2549)		
<i>Mari assassin, Le</i>	<i>Voilà son mari qu'arrive</i>	Mme. Antoine Deschênes (MN ms 1158)		
<i>Mari bon vieillard, Le</i>	<i>Mon père veut m'y marier</i>	Joseph Pelletier (MN ms 712)		

<i>Mari de quatre-vingt ans, Le</i>	- <i>Quand l'amour n'y est pas</i> - <i>Mon père m'a mariée (à l'âge de quinze ans)</i>	François Miville (MN 2190) William Therrien (MN ms 363) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 710 / 364)		B3, p. 66-69 D1, p. 261
<i>Mari jaloux, Le</i>	<i>Mon père m'a mariée à un joli jeune homme</i>	François Saint-Laurent (MN 2260) Mme. Johnny Therrien (MN 2513)		D1, p. 259 B9, p. 310
<i>Marie Calumet</i> <i>Mariée chez Satan, La</i>	- <i>Amante chez Satan, L'</i> - <i>Qui veut ouïr complainte dessus un jeune amant</i>	François Saint-Laurent (MN 2303) François Saint-Laurent (MN 2122) Baptiste Dupuis (MN 2380) Mme. Johnny Therrien (MN 2504)		
<i>Mariée heureuse, La</i>	<i>Ah! Que j'ai du bonheur aujourd'hui (d'avoir épousé un mari)</i>	François Miville (MN 2204)		
<i>Marquise empoisonnée, la</i>	- <i>Quand le roi rentrit dans Paris</i> - <i>Roi fit battre tambour, Le</i> - <i>Les trois roses empoisonnées, Les</i>	François Saint-Laurent (MN 2098) François Miville (MN 2210) Antoine Miville (MN 2448) Mme. Johnny Therrien (MN 2528a) Joseph Ouellet (MN 2699)		B7, p. 344-345 B1, p. 16 B3, p. 108-111 D1, p. 81
<i>Martyre de sainte Barbe, Le</i>	- <i>C'est une fille de quinze ans, son père veut la mettre en ménage</i> - <i>Flambeau d'amour, Le</i> - <i>Martyre, La</i> - <i>Martyre de sainte Catherine, Le</i>	François Saint-Laurent (MN 2120) François Miville (MN 2184) Mme. Antime Lévesque (MN 2409) Mme. Johnny Therrien (MN 2508 / MN ms 1015)		D1, p. 68
<i>Martyre de Sainte-Reine, Le</i>	<i>Le roi a une fille (qu'il veut faire mourir)</i>	Mme. Antime Lévesque (MN 2408) Mme. Johnny Therrien (MN 2507)		
<i>Matamore, Le</i>	- <i>Mascas-Tuasse</i> - <i>Je m'appelle Marcastuase (le plus grand général de l'armée)</i>	François Saint-Laurent (MN 2069) Antoine Miville (MN 2451) Christophe Servant (MN ms 1185)		B9, p. 247-429 D1, p. 357
<i>Menteries, Les</i>	- <i>Chanson des menteries, La</i> - <i>Je vais vous chanter une chanson qui n'est ni courte ni longue</i>	François Saint-Laurent (MN 2352) René Savard (MN 2419) Magloire Savard (MN 2420)		
<i>Merle, Le</i>	<i>Mon père avait un petit merle</i>	François Saint-Laurent (MN 2353)		
<i>Merveilleuse nuit de noces, La</i>	- <i>Mariée s'y baigne, La</i> - <i>Voici le printemps</i> - <i>Chanson de Foulon</i> - <i>C'est un petit cordonnier</i>	François Saint-Laurent (MN 2360) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 630) Charles Samson (MN ms 626)		
<i>Mes amis, oui, je suis encore jeune</i>		François Saint-Laurent (B-J-2153)	X	
<i>Message à la belle au couvent</i>	- <i>Rosignol sauvage (le roi des amoureux)</i> - <i>Roi des amoureux, Le</i> - <i>Rosignolet sauvage, toi qui vas au village</i> - <i>Message à la bergère Isabeau</i>	François Miville (MN 2214) Antoine Miville (MN 2456) Baptiste Dupuis (MN 2526) Mme. Joseph Lévesque (MN ms 430a)		B3, p. 227-228 B7, p. 29 B3, p. 223-224
<i>Message de la bergère</i>	<i>Petit oiseau, charmant rossignol</i>	François Saint-Laurent (MN 2149)		
<i>Métamorphoses, Les</i>	<i>J'ai fait une maîtresse il y'a pas longtemps</i>	François Saint-Laurent (MN 2095)		
<i>Meunier et la belle, Le</i>	<i>Ce sont trois jolies filles (qui vont faire moudre le grain)</i>	François Saint-Laurent (MN 2714)		D1, p. 366
<i>Meurtre de l'amie, le</i>	- <i>Écolier assassin, l'</i> - <i>D'où reviens-tu, mon fils Louis?</i> - <i>D'où reviens-tu, mon fils Jacques?</i>	François Saint-Laurent (MN 2127) François Miville (MN 2193)		B7, p. 167 B3, p. 105 D1, p. 99
<i>Meurtrier et le capitaine, Le</i>	<i>Jour de l'Ascension (ce malheureux garçon)</i>	Ceneville Dupuis (MN ms 550)		

<i>Miracle de la Sainte-Vierge, Le</i>	- <i>Quand j'ai partie de Trèves, riche pays, ah, j'ai laissé</i> - <i>Épouse délaissée, L'</i>	Mme. Antime Lévesque (MN 2402) Mme. Joseph Lévesque (MN ms 1407)		
<i>Moine tremblant et la dame, Le</i>	- <i>Le petit moine tout gelé, tout gelé qu'il tremble</i> - <i>C'était un petit moine tout jeune qu'il tremblait</i>	François Miville (MN 2211) François Saint-Laurent (MN 2666)		
<i>Mon cœur est à vous</i>	- <i>Là-haut sur ces montagnes</i> - <i>Iris, vous êtes un ange</i> - <i>Là-haut dessus ces côtes (j'entendais t'une voix)</i> - <i>Bellerie, vous êtes un ange (plus belle que le jour)</i>	François Saint-Laurent (MN 2248) Jean-Baptiste Dupuis (MN 2391 / MN ms 910) Mme. Magloire Savard (MN 2437) Antoine Miville (MN 2455) Mme. Johnny Therrien (MN 2561) Joseph Pelletier (MN ms 907)		B3, p. 165 B9, p. 395
<i>Mon oncle Gerri</i>	<i>Un jour je rencontre-t-y pas mon oncle Jérémie</i>	François Saint-Laurent (B-J-2247)	X	
<i>Mon père a fait bâtir maison</i>	<i>Mon père a fait bâtir maison (su' l'bout d'un pont)</i>	François Saint-Laurent (MN 2157 / BO 14.207a) Antoine Miville (MN 2462)		D1, p. 398
<i>Mon père avait cinq cent moutons</i>	- <i>Mon père avait deux cent moutons</i> - <i>Jolie bergère dans le troupeau</i> - <i>Le loup emporte quinze moutons</i>	François Saint-Laurent (MN 2344) Antoine Miville (MN 2467)		D1, p. 400
<i>Mon petit garçon</i>	<i>Je vais vous conter une petite histoire</i>	Mme. Magloire Savard (MN 2426)		
<i>Mort d'un chat, La</i>	- <i>Dedans la ville / Dans notre canton, luy a't une jolie fille</i> - <i>Le chat</i>	François Saint-Laurent (MN 2140) Christophe Servant (MN ms 805)		D1, p. 352
<i>Mort d'un usurier, La</i>	<i>L'usurier méchant</i>	Mme. Antime Lévesque (MN 2403) Mme. Johnny Therrien (MN 2498) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 1831)		
<i>Mort du colonel, La</i>	<i>Vingt-cinq d'avril (fallut partir), Le</i>	François Saint-Laurent (MN 2125)		B7, p. 461 B8 p. 59
<i>Moutons égarés, Les</i>	- <i>C'était une vieille grand-mère (digne dondaine)</i> - <i>Il s'est mis à turluter</i> - <i>Quand j'étais de sur mon père</i> - <i>Danse des moutons, La</i>	François Saint-Laurent (MN 2350)		D1, p. 404 B8, p. 265 B6, p. 185
<i>N'importe quoi</i>	- <i>S'il veut ouïr ma chansonnette</i> - <i>C'est pas un 25 de décembre</i>	François Saint-Laurent (MN 2321)		
<i>Napoléon Vallée</i>	- <i>En 1814, Napoléon Premier</i> - <i>Napoléon et Napoléon II</i>	Philéas Marin (MN 2047)		
<i>Naufrage en mer</i>	<i>Quand j'ai parti de l'île au loup</i>	François Miville (MN 2179)		

<i>Navigation périlleuse - Frégate du roi Louis, La</i>	- <i>Quand nous partirons de l'aurore</i> - <i>Quand nous sommes dans la rade, nos voiles au vent</i> - <i>Frégate aux fleurs de lys, La</i>	François Saint-Laurent (MN 2369)		B7, p. 449
<i>Navigation périlleuse – Jolie frégate</i>	<i>Île blanche (à l'entrée nous avons mouillé), L'</i>	Charles Samson (MN 2415)		
<i>Navigation périlleuse – Navire en détresse</i>	- <i>Navire de Bayonne, le</i> - <i>C'était pas un beau vendredi</i>	Charles Samson (MN 2396) Joseph Ouellet (MN 2692)		B7, p. 445
<i>Navigation périlleuse – Petite galiote</i>	- <i>Petite galiote, La</i> - <i>Petite batelière (toi qui vas au rosier)</i>	François Miville (MN 2218) Mme. Magloire Savard (MN 2230) Mme. Antime Lévesque (MN 2405) François Saint-Laurent (MN 2637)		B3, p. 40-42 B7, p. 439 D1, p. 415
<i>Navigation périlleuse – Piouzère</i>	<i>En 1851/1551, nous avons parti de Piouzère</i>	François Saint-Laurent (MN 2365) Charles Samson (MN 2398) Joseph Ouellet (MN 2691)	X	D1, p. 418
<i>Navire coulé avec la belle et son amant, Le</i>	<i>Voici le temps de la saison</i>	Mme. Antoine Deschênes (MN ms 1417)		
<i>Nicolas, son valet</i>	<i>Je ne sais pas si je dois être jaloux (de notre valet)</i>	Joseph Pelletier (MN ms 905)		
<i>Noce chez Girard, La</i>	- <i>Complainte des Bâlus, La</i> - <i>Écoutez la complainte que je vas vous chanter</i>	Magloire Savard (MN 2229)	X	
<i>Noces du pinson et de l'alouette, Les</i>	- <i>Cendrillon et Cendrillonne</i> - <i>Défilé des animaux, Le</i> - <i>Rat Oliver, Le</i> - <i>C'était un petit bonhomme qui voulait s'y marier</i>	Mme. Johnny Therrien (MN 2530)		B8, p. 529
<i>Nostalgie de l'engagé</i>	<i>Quinze de mars de l'année dernière, Le</i>	Joseph Ouellet (MN 2708)		
<i>Nostalgie du draveur</i>	<i>C'est le printemps (en descendant de ces draves ennuyantes)</i>	William Therrien (MN 2520)		
<i>Notre grand-père Noé</i>		François Saint-Laurent (MN 2367)		
<i>Nous étions entre ciel et terre</i>		François Saint-Laurent (MN 2342)		
<i>Nous sommes partis trois frères</i>	- <i>Nous sommes trois frères</i> - <i>Draveur noyé, Le</i> - <i>Par un automne (nous avons monté)</i>	Philéas Marin (B-J-2043) François Saint-Laurent (MN 2128) Mme. François Miville (MN 2213)		
<i>Nous voilà tous mis à table</i>	<i>Voici le jour du mariage (là c'qu'on est appelés tous deux)</i>	François Saint-Laurent (MN 2150) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 694)		
<i>Nous voilà tous mis à table</i>	<i>Voici le jour du mariage (là c'qu'on est appelés tous deux)</i>	Mme. Antoine Deschênes (MN ms 694)		
<i>Nous voilà tous, mes amis, à la table</i>	<i>Nous voilà, parents et amis, tous mis à la table</i>	François Saint-Laurent (MN 2085)		
<i>Nouveau-né noyé qui parle, Le</i>	<i>Miracle du nouveau-né, le</i>	Mme. Joseph Lévesque (MN ms 593)		B1, p. 92
<i>Oh! Adieu donc, mon bien aimé</i>		François Saint-Laurent (B-J-2249)		
<i>Oh! Verse</i>	- <i>Ivrogne – Oh! Verse</i> - <i>Buvons toujours</i> - <i>Buvons mes amis, ne craignons rien!</i>	François Saint-Laurent (MN 2146) Jean-Baptiste Dupuis (MN 2524 / BO 13.195a)		
<i>Oiseau dans la cage, L'</i>	<i>C'est ennuyant dans une cage</i>	François Miville (MN 2177)		
<i>Orpheline promise au couvent, L'</i>	<i>C'est une petite orpheline (à l'âge de quinze ans)</i>	Mme. Alfréda Savard (MN 2240) Damase Miville (MN 2722)		
<i>Orphelins sur la tombe de leur mère, Les</i>	<i>Je veux ouïr la complainte des trois petits enfants</i>	Magloire Savard (MN 2236)		

<i>Orphelins, Les</i>	- <i>Veuf, Le</i> - <i>J'avais une jolie femme, qu'est d'une beauté parfaite</i>	Baptiste Dupuis (MN 2521) Mme. Johnny Therrien (MN 2575) Mme. Antime Lévesque (MN 2619)	X	D1, p. 123
<i>Où vas-tu ma Louise chérie?</i>		François Saint-Laurent (B-J-2104)	X	
<i>Où vas-tu Nicolas?</i>		François Saint-Laurent (MN 2148)		
<i>Pacifique canadien, Le</i>	<i>Le long du Pacifique (je vous conseille pas d'y aller)</i>	Magloire Savard (MN 2241)		
<i>Papillon, tu es volage</i>	<i>Petit papillon volage (tu ressembles à mon amant)</i>	François Saint-Laurent (MN 2166) François Miville (MN 2205b)		B4, p. 98 D1, p. 176
<i>Parlons donc du bonhomme Bâriou</i>	<i>Bâriou, Les (des Capucins)</i>	Mme. Antime Lévesque (MN 2634)	X	
<i>Passage de l'eau : le vieillard et la belle, Le</i>	<i>Autre jour dans les plaines, L'</i>	François Saint-Laurent (MN 2071 / BO 13.201a)		
<i>Passage de l'eau, Le</i>	<i>Rossignolet sauvage, rossignolet des bois</i>	Joseph Ouellet (BO 12.189b) François Saint-Laurent (MN ms 1023)		
<i>Passage du bois, Le</i>	- <i>Occasion manquée, L'</i> - <i>C'est un jour en m'y promenant (tout du long de la plaine)</i>	Gilbert Marin (MN 2040) Christophe Servant (MN ms 875) Charles Samson (MN ms 877)		D1, p. 135
<i>Passion de Jésus-Christ, la</i>	- <i>Où vas-tu Pierre, où vas-tu Jean, où vas-tu Michel-Ange?</i> - <i>Passion, la</i>	Joseph Dupuis (MN 2546) Mme. Gilbert Marin (MN 2726)		B3, p. 196 D1, p. 86
<i>Pater Noster (Parodie)</i>		François Saint-Laurent (MN ms 1306) William Therrien (MN ms 1308)		
<i>Pauvre changé en crucifix, le</i>	- <i>Notre seigneur Jésus-Christ</i> - <i>Jésus-Christ habillé en pauvre</i>	François Saint-Laurent (MN 2339) Antoine Miville (MN 2452) Christophe Servant (MN ms 594)		D1, p. 88
<i>Pauvre mort de faim, le</i>	<i>Dans la ville est arrivée (une chose bien pitoyable)</i>	Johnny Therrien (MN 2510)	X	D1, p. 90
<i>Peigne ramassé, le</i>	<i>Sur le pont d'Avignon (3 dames s'y promènent)</i>	François Saint-Laurent (MN 2274) Antoine Miville (MN 2469)		B8, p. 243 D1, p. 306
<i>Pèlerin pendu dépendu, Le</i>	<i>Les trois pèlerins de Saint-Jacques; Ils ont parti tous les trois pour aller en voyage</i>	Antoine Miville (MN 2445)		B7, p. 265-266
<i>Pelletier, Les</i>	<i>Complainte des Pelletier, La</i>	François Saint-Laurent (MN 2332) Charles Samson (MN 2399)		
<i>Pénitent et l'ivrogne, Le</i>	<i>Soleil s'y lèvera (il ne fait pas si noir), Le</i>	Magloire Savard (MN 2221) François Saint-Laurent (MN 2299a) Baptiste Dupuis (MN 2592) Christophe Servant (MN ms 718)		
<i>Perdriole, La</i>	- <i>Premier jour de mai, Le</i> - <i>Premier jour, c'que j'donnerai à ma mie, Le?</i>	Mme. Antime Lévesque (MN 2412)		D1, p. 411
<i>Pet dans l'église, Le</i>	<i>Écoutez, je vais vous chanter</i>	François Saint-Laurent (MN 2671)		
<i>Petit bois de l'ail</i>	<i>Par un dimanche au soir (en m'en allant la voir)</i>	François Miville (MN 2487) Mme. Johnny Therrien (MN 2551)		
<i>Petit Jean est mort, mesdames</i>		François Saint-Laurent (MN 2643)	X	
<i>Petit mari, Le</i>	<i>Mon père m'a donné un mari</i>	Ephrem Therrien (MN 2550)		
<i>Petit moine qui mignonnait, Le</i>	- <i>C'était un moine qui allait voir les filles</i> - <i>C'était un petit moine, d'amour il vivait</i>	François Saint-Laurent (MN 2673 / MN 2674) Mme. Artémise Lévesque (MN ms 628)		
<i>Petit mousse à bord d'un vaisseau royal, Le</i>	<i>C'était un mousse de vaisseau royal</i>	François Saint-Laurent (MN 2100)		
<i>Petit sauvage, Le</i>	- <i>Deuil du petit sauvage, le</i> - <i>C'est un petit bonhomme, frisum, frisum, bom, bom</i> - <i>C'est un petit sauvage (tout noir, tout barbouillé)</i>	François Saint-Laurent (MN 2364) François Miville (MN 2495) Mme. Johnny Therrien (B-J-2529) Jean-Baptiste Dupuis (BO 12.177b)		B6, p. 187

<i>Petite brunette</i>		François Saint-Laurent (B-J-2052)		
<i>Petite fille, ange de la nature</i>		François Saint-Laurent (B-J-2316)		
<i>Petite Rosalie, en cueillant des cerises</i>		François Saint-Laurent (B-J-2278)	X	
<i>Pioup pioup</i>	- <i>Au château du coq (nous avons fait une noce assez gentille)</i> - <i>Ça vous coupe la gueule à quinze pas</i>	François Saint-Laurent (MN 2103) Jean-Baptiste Dupuis (BO 13.201b / MN ms 639)		
<i>Pitié, mon dieu</i>		François Saint-Laurent (MN 2285)	X	
<i>Plainte du coureur des bois, la</i>	- <i>Ah! Que l'hiver est long (que le temps est ennuyant)</i> - <i>Ce printemps tout aimable (aussi ce joli mois d'avril)</i>	Mme. Johnny Therrien (MN 2505) Joseph Ouellet (MN 2709)		B3, p. 211-213
<i>Plongeur noyé, le</i>	- <i>Fille du roi d'Espagne (mon joli cœur de roses), La</i> - <i>Chanson des rames</i> - <i>Anneau tombé à l'eau, l'</i>	François Saint-Laurent (MN 2308) Antoine Miville (MN 2465) Joseph Pelletier (MN ms 792)		B8, p. 35 D1, p. 102
<i>Plus beau jour, Le</i>	- <i>C'est aujourd'hui le plus beau de ma vie</i> - <i>Ah! nous voilà tous rassemblés</i>	François Saint-Laurent (MN 2268) Mme. Johnny Therrien (MN 2588)		
<i>Poitrinaire protestante, La</i>	- <i>Dieu tout-puissant, exaucez ma prière</i> - <i>Ah, je suis jeune, je suis poitrinaire</i>	François Saint-Laurent (MN 2287) Mme. Johnny Therrien (MN ms 1301)		
<i>Pommier doux, Le</i>	<i>Par derrière dessus' mon père (vole mon cœur vole)</i>	François Saint-Laurent (MN 2675)		B4, p. 34
<i>Portrait de la belle, Le</i>	<i>J'ai été voir une brunette (une brunette de quinze ans)</i>	François Miville (MN 2200)		
<i>Poulets volés, Les</i>	- <i>Je vas vous parler de mes poulets</i> - <i>Poulets, Les</i>	Édouard Miville (MN 2384) Antoine Miville (MN 2488)		
<i>Pour bien aimer</i>	<i>Liomène</i>	Magloire Savard (MN 2225)		
<i>Prédiction du cerf, La</i>	- <i>La complainte de Marseille</i> - <i>Julien s'en allant à la chasse</i>	Mme. Gilbert Marin (MN 2728) Mme. Joseph Lévesque (MN ms 619) Rosanna Miville (MN ms 620)		B9, p. 477
<i>Prendre un petit coup</i>	<i>Nous voilà tous mis à table</i>	François Saint-Laurent (MN 2688)		
<i>Prière, La</i>	<i>Fait de ma journée (voulez-vous bien l'entendre), Le</i>	Mme. Johnny Therrien (MN 2497)		
<i>Prince d'Orange, Le</i>	- <i>C'est le prince de Lautre [Londres], malonla</i> - <i>Belle Française, La</i>	François Saint-Laurent (MN 2676) Charles Samson (MN ms 785)		B1, p. 2 B3, p. 15-17
<i>Prince Eugène ou monsieur de Bois-Gilles, Le</i>	- <i>Monsieur de Lancorne</i> - <i>Bougie et Lancorne</i> - <i>Le prince Eugène</i> - <i>Un jour dedans Paris (fut reconduire trois dames)</i>	Charles Samson (MN 2627)		B1, p. 8 B4, p. 25
<i>Prise de la ville, La</i>	- <i>Ville de Toronto (Dieu qu'elle est jolie), La</i> - <i>Papineau et Toronto</i>	François Saint-Laurent (MN 2340) Charles Samson (MN 2623)		D1, p. 431
<i>Prise du vaisseau, La</i>	<i>Nous sommes partis de Toulon</i>	Charles Samson (MN 2397)		B7, p. 442
<i>Prisonnier de Nantes, le</i>	- <i>Dans les prisons de Nantes</i> - <i>Prisonnier de Londres</i> - <i>Dessus le pont de Londres (il y a't un prisonnier)</i>	François Saint-Laurent (MN 2329) Antoine Miville (MN 2491) William Therrien (MN ms 483)		D1, p. 304
<i>Prisonnier évadé en habit de fille, Le</i>	<i>Mon pauvre Charles, soldat infortuné / infernal</i>	François Miville (MN 2206 / MN 2207) François Saint-Laurent (MN 2298a)		
<i>Pyrame et Thisbé</i>	<i>Puisque tu es mort pour moi, je veux mourir pour toi par le même supplice</i>	François Saint-Laurent (MN 2355a)		B4, p. 210 B9, p. 524

<i>Qualité des filles, La</i>	- <i>Adieu la qualité des filles (je m'en va la quitter)</i> - <i>Adieu, la liberté des filles!</i>	François Saint-Laurent (MN 2266) Mme. Johnny Therrien (MN 2583)		B9, p. 206
<i>Quand j'ai parti du logis</i>		François Saint-Laurent (MN 2662)		
<i>Quand les oiseaux chantent</i>		François Saint-Laurent (B-J-2079)	X	
<i>Quand mon père était bedeau</i>	<i>Quand mon père était cordonnier</i>	François Saint-Laurent (MN 2648)		
<i>Quelle voix sainte et pure</i>		François Saint-Laurent (MN 2106)	X	
<i>Querelle des amants – Les gages, La</i>	<i>Tu ne m'aimes donc plus (ah! Mon cruel ami)</i>	Joseph Ouellet (MN ms 1350)		
<i>Quinze d'avril, Le</i>	<i>Vingt-cinq d'avril (m'a été bien contraire), Le</i>	François Miville (MN 2212) François Saint-Laurent (MN 2373) Mme. Johnny Therrien (MN 2556) Mme. Antime Lévesque (MN ms 1272)	X	D1, p. 179
<i>Raftsmen au lac du diable, Les</i>	- <i>À la Madeleine, Bas- Canada (Monsieur Vachon fait chantier là)</i> - <i>Les raftsmen</i> - <i>Chanson de Vachon</i>	François Saint-Laurent (MN 2341) Élisée Saint-Laurent (MN 2632)	X	D1, p. 436
<i>Ragoût au rat musqué, Le</i>	- <i>Faut partir de St-Jean (pour le hareng)</i> - <i>Dis-moi, mon ami, ce qu'on mangera à midi</i> - <i>Bataille de l'ivrogne et sa femme</i>	Mme. Antime Lévesque (MN 2622)	X	
<i>Remède à son talon, Un</i>	<i>Remède pour mon talon, Un</i>	Édouard Miville (MN 2386)		B8, p. 627
<i>Renaud, le tueur de femmes</i>	- <i>Mais quand on parle de Léon</i> - <i>Allons, m'amie, nous promener</i>	François Saint-Laurent (MN 2295) Jean-Baptiste Dupuis (MN 2390 / BO 13.203a) Antoine Miville (MN 2459a) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 1390)		
<i>Rendez-vous de nuit, Le</i>	- <i>Si l'amour prenait racine</i> - <i>Tout garçon qui sert bien son maître</i> - <i>Tout jeune garçon qu'est en service (ne fait pas l'amour quand il veut)</i>	François Saint-Laurent (MN 2083) François Miville (MN 2209)		B4, p. 116 B9, p. 381-383
<i>Rendez-vous de nuit, Le – Le panier suspendu</i>	<i>Chantons un plaisant tour (causé par l'amour)</i>	François Saint-Laurent (MN 2088)		
<i>Retour des bois-carrés</i>	- <i>Nous sommes trois jeunes en drive</i> - <i>Nous étions trois bons drilles (et trois jolis garçons)</i>	François Miville (MN 2197) François Saint-Laurent (MN 2638)		
<i>Retour des chantiers – La blonde mariée</i>	<i>Adieu cher père, adieu chère mère</i>	François Saint-Laurent (MN 2065) Mme. Johnny Therrien (MN 2518)		
<i>Retour du fils soldat reconnu par sa mère, Le</i>	- <i>Madame, je suis bien égaré (donnez-moi donc l'hospitalité)</i> - <i>M'en vas chanter l'honneur et la vaillance</i> - <i>Le retour du zouave reconnu par sa mère</i> - <i>Adieu mon brave soldat</i> - <i>Bonjour mes bons amis (vous serait-il possible de m'y loger ici)</i> - <i>Bonjour chers camarades de l'armée</i>	François Saint-Laurent (MN 2113 / 2114) François Miville (MN 2202) Charles Samson (MN 2414) Mme. Magloire Savard (MN 2418 / 2433) Antoine Miville (MN 2458) Mme. Antime Lévesque (MN ms 835)		D1, p. 321

<i>Retour du mari soldat : l'anneau cassé, Le</i>	- Germaine, belle Germaine - Porcheronne, La - Germaine - Cochognère (cochonnière), La	François Miville (MN 2181) François Saint-Laurent (MN 2182) Mme. Alfréda Savard (MN 2239) Antoine Miville (MN ms 1366 / MN ms 377) Charles Samson (MN ms 1370)		B7, p. 124 B3, p. 88 D1, p. 72
<i>Retour du mari soldat : la seconde noce, Le</i>	- En sortant d'une église (une lettre je reçus) - Vint un commandement - Je me suis marié à l'âge de quinze ans - J'ai fait une maîtresse (mais luy a pas longtemps)	Mme. Magloire Savard (MN 2233) François Miville (MN 2477) Damase Miville (MN 2723)		
<i>Retour du mari soldat : trois enfants, Le</i>	- Un soldat venant de guerre - Bien mal chaussé, bien mal vêtu - Quand le marin revient de guerre	Mme. Magloire Savard (MN 2232) François Saint-Laurent (MN 2343) Mme. Gilbert Marin (MN ms 501) David Therrien (MN ms 503)		D1, p. 318
<i>Retour du soldat : la nuit à la porte de sa maîtresse, Le</i>	Cessez donc, belle, de m'affliger	François Saint-Laurent (MN 2681)		
<i>Retour du soldat : les diamants</i>	- Voilà six ans passés - Voilà sept ans passés	François Saint-Laurent (MN 2348) Édouard Miville (MN 2382) Joseph Ouellet (MN 2702) Rosanna Miville (MN ms 1439)		
<i>Retour du soldat : sa belle au couvent, Le</i>	Je suis délaissée sans amants	François Miville (MN 2176) François Saint-Laurent (MN 2349) Mme. Johnny Therrien (MN 2532) Joseph Ouellet (MN 2711)		
<i>Retour du soldat : sa blonde morte, le</i>	- Sont trois jeunes garçons navigant sur ces îles - Chez nous, nous sommes trois frères - C'était trois jeunes garçons (engagés pour la guerre) - Déline (ma bien aimée) - Un jeune homme de 20 ans (s'engage pour la guerre)	François Saint-Laurent (MN 2115) Magloire Savard (MN 2226) Antoine Miville (MN 2459b)		B7, p. 412
<i>Revenant, Le</i>	C'est une veuve encore gentille (avait une fille de 17 ans)	François Saint-Laurent (MN 2306)		
<i>Roi a-t-une fille, voulant la faire marier, Le</i>		Joseph Dupuis (B-J-2547)	X	
<i>Rosa, je t'en supplie</i>	Rosa veut plus m'entendre (ni m'y voir, ni m'y parler)	François Saint-Laurent (MN 2315)		
<i>Rosalie et son père</i>	Ayez pitié, je vous en prie, de la petite Rosalie	François Saint-Laurent (MN 2320)	X	
<i>Rose blanche, La</i>	Par un matin je me suis levé	Jean-Baptiste Dupuis (MN ms 1206) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 425)		B6, p. 112
<i>Rossignol du vert bocage</i>	Rossignol du vert bocage (toi qu'il vient d'un lieu d'amour)	François Miville (MN 2215) François Saint-Laurent (MN 2244) Mme. Johnny Therrien (MN 2553)		B7, p. 26 B6, p. 104 D1, p. 148
<i>Rosignolet du bois</i>	- Rosignolet des bois, rossignolet sauvage - Apprends-moi ton langage - Je passe et repasse, belle, devant votre porte	François Saint-Laurent (MN 2169 / BO 12.179b) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 427) François Saint-Laurent (MN 2640)		B3, p. 221-222 B7, p. 37 D1, p. 152
<i>S'il veut ouïr une chanson</i>	Ignorants, Les	François Saint-Laurent (MN 2092)	X	

<i>Saint-Alexis – Cantique spirituel</i>	- <i>Cantique de Saint-Alexis, Le</i> - <i>Le jour du mariage</i> - <i>Chrétiens et catholiques, venez pour écouter</i>	François Saint-Laurent (MN 2121) Jean-Baptiste Dupuis (MN 2379 / BO 12.180a) Damase Miville (MN 2716) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 611) Joseph Pelletier (MN ms 605)		B9, p. 499
<i>Savez-vous ce qu'il y a?</i>	- <i>Ville de Paris, la</i> - <i>Dans Paris, devinez c'qu'il y a</i>	François Saint-Laurent (MN 2256 / BO 11.170b)		B8, p. 591
<i>Savez-vous ce que c'est?</i>	<i>Voulez-vous savoir, voulez-vous connaître?</i>	François Saint-Laurent (MN 2257)		
<i>Sergent mort à la bataille, Le</i>	<i>Fille de notre voisin (son compère va la voir), La</i>	Charles Samson (MN 2609)		
<i>Si tu veux manger du lièvre</i>		François Saint-Laurent (MN 2375)		
<i>Solitude</i>	- <i>Je vis sur une terre étrangère</i> - <i>Depuis que je n'ai plus de mère</i>	François Saint-Laurent (B-J-2156) Antoine Miville (MN 2472)	X	
<i>Souhait de la maumariée, Le</i>	<i>Jour je m'y promène (le long de mon jardin), Un</i>	Mme. Antime Lévesque (MN 2628)		
<i>Table ronde, La</i>	<i>Je suis heureux (à la table ronde)</i>	Antoine Miville (MN 2470) François Saint-Laurent (MN 2649)		
<i>Temps est sombre, Le</i>		François Saint-Laurent (B-J-2101)	X	
<i>Testament d'un prisonnier, L'</i>	<i>Dans la forêt du roi (il y a trente voleurs)</i>	Christophe Servant (MN ms 474)		B7, p. 408
<i>Toupet, Le</i>	<i>Complainte du pet, La;</i> <i>Demoiselle frisait son toupet (debout sur son talon), Une</i>	François Saint-Laurent (MN 2302)		
<i>Tour du monde, Le</i>	<i>Jean Noël, beau matelot de Nantes</i>	Christophe Servant (MN ms 1253)		
<i>Tour, prends garde, La</i>	<i>Prends garde la tour, car je t'abattrai</i>	François Saint-Laurent (MN 2646)		
<i>Toussaint, la</i>	- <i>Complainte de la Toussaint, la</i> - <i>Je m'en vas vous faire comprendre</i> - <i>Venez, petits et grands</i>	François Saint-Laurent (MN 2124) Joseph Dupuis (MN 2544) Mme. Antime Lévesque (MN 2629) Joseph Pelletier (MN ms 578)		D1, p. 96
<i>Tout garçon qui sert bien son maître</i>		François Saint-Laurent (MN 2083)		B9, p. 381
<i>Trois beaux canards, Les</i>	<i>La fille du roi s'en va chassant; Derrière chez nous y'a-t-un étang;</i> <i>Canards blancs, Les; En roulant ma boule</i>	François Saint-Laurent (MN 2272 / 2273 / 2362 / 2363)		B8, p. 13
<i>Trois demoiselles et les trois pigeons, Les</i>	<i>Par derrière chez mon père, il y a un pigeon volant</i>	Mme. Magloire Savard (MN 2427)		
<i>Tu danses bien Madeleine (ronde des alouettes)</i>	<i>Marionnette, La</i>	François Saint-Laurent (MN 2372)		
<i>Tu demandes, Marie</i>	<i>Tu demandes, Marie, si l'amour est trompeur</i>	François Saint-Laurent (MN 2288)		
<i>Tu vas laisser notre montagne</i>		Magloire Savard (MN 2444)	X	
<i>Verre en main, restons à table, Le</i>	<i>Par couple, par couple, dans les chaloupes embarquons;</i> <i>Climène</i>	François Saint-Laurent (MN 2358)		
<i>Verre et la bouteille à mes côtés, Le</i>	<i>Lundi de la semaine (m'en allant promener)</i>	François Saint-Laurent (MN 2261)		
<i>Versez du vin (je suis chagrin)</i>		François Saint-Laurent (MN 2152)		
<i>Vieillard et sa jeune maîtresse</i>		François Saint-Laurent (MN 2167) Joseph Ouellet (BO 12.185b / 13.186a)		

<i>Vieille à la bourse d'argent et son valet, La</i>	- <i>Dans le faubourg de Saint-Denis</i> - <i>Vieille aux dix-sept maris, La</i>	François Miville (MN 2185 / MN ms 1299) Mme. Antime Lévesque (MN 2411) Odilon Trépannier (MN ms 1183)		D1, p. 273
<i>Vieille amoureuse, La</i>	<i>Garçon de famille, (je suis un); Je m'en viens vous demander</i>	François Saint-Laurent (MN 2109)		B8, p. 662
<i>Vieille fille qui voulait s'acheter un mari, La</i>	<i>Hélas! Grand Dieu que j'ai du regret (d'avoir mal passé ma jeune âge)</i>	François Saint-Laurent (MN 2253)		
<i>Vieille qui vendait du vin clair, La</i>	- <i>En revenant de Bayonne (de Bayonne en Bayonnet)</i> - <i>Vous qui connaissez l'horloge</i>	François Saint-Laurent (MN 2685 / MN 2686)		
<i>Vigne au vin, La</i>	<i>De verre en verre (voilà mon beau et joli verre)</i>	François Saint-Laurent (MN 2663)		B9, p. 67
<i>Voilà la récompense</i>	<i>Passant par la grand rue (j'aperçut une clarté)</i>	François Saint-Laurent (MN 2680) Mme. Antoine Deschênes (MN ms 1247)		B6, p. 45 / B3, p. 115
<i>Voilà le plaisir des hommes</i>	<i>Boire et chanter au cabaret</i>	François Saint-Laurent (MN 2264)		
<i>Voilà le premier jour de mai</i>		Mme. Johnny Therrien (MN 2572)	X	
<i>Voleur de Saint-Étienne (Dauphiné)</i>	<i>Cartouche et Mandrin</i>	François Saint-Laurent (MN ms 720)		
<i>Vous m'entendez bien : les poux</i>	- <i>Chanson du Lac St-Jean</i> - <i>Jeunes gens qui aimez voyager su' le Lac St-Jean</i>	François Dupuis (MN 2595)	X	
<i>Vous voulez me faire chanter</i>	- <i>Ivrogne qui chante, L'</i> - <i>Ça sera mon plaisir</i>	François Saint-Laurent (MN 2357) Mme. Johnny Therrien (MN 2574)		D1, p. 336, B9, p. 197
<i>Voyage à faire</i>	<i>J'ai un petit voyage à faire</i>	François Dupuis (MN ms 687)		
<i>Voyageurs sont tous rassemblés, Les</i>	<i>Voilà l'automne qui va arriver</i>	François Saint-Laurent (MN 2284)		

Annexe II : Liste des fichiers audio complémentaires

Campion-Vallee_Guillaume_2015_Littorale.wav

